

Горюнова М. Н.,

*кандидат філологічних наук,
заведуючий кафедрою сучасних європейських мов
Національної академії статистики, обліку та аудиту*

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ И ЕГО ФУНКЦИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ XX СТ.

Аннотация. В статье рассматривается жанр экспериментальной немецкоязычной драматургии XX ст. Диалог и его функция является той категорией, которая способна достоверно и аргументировано показать лингвостилистические особенности экспериментальной драмы. Анализ пьес показал, что авторская ремарка набирает эпическую силу, диалог утрачивает свою традиционную действенную функцию, а ремарка становится главным художественно-выразительным средством. Этот процесс связан с возрастанием роли автора в пьесе, который стремится не только дать свой комментарий, но и стать непосредственным участником действия. В современной экспериментальной драме диалог исполняет дополняющую функцию.

Ключевые слова: экспериментальная драма, диалог, автор, авторская ремарка, действенная функция диалога, дополняющая функция диалога.

Постановка проблемы. Находясь в постоянном поиске, современная драма нарушает традиционные и устоявшиеся стереотипы, а художественные игры со словом приводят к «чистому» эксперименту с формами, далекими от сущности искусства как познания мира.

Состояние исследования. Многогранность немецкоязычной экспериментальной драматургии способствует тому, что ученые-теоретики находят различные подходы к основным тенденциям ее развития. Одни обращаются к анализу творчества отдельных драматургов (Г. Грайф, Г. Дальке, Н. Габриэль); другие выделяют ведущее направление и определяют его стилевые особенности, например «драма экспрессионизма» (М. Дурзак), «театр абсурда» (М. Эсслин), «театр в театре» в драме нового времени (Дж. Кокотт), современные одноактовые пьесы (Д. Шнегц); третьи подходят к изучению драмы на основе классификации по жанровому своеобразию (Г. Фогелсанг); четвертые дают общий обзор основных тенденций развития национальной драматургии (Н. Гонза, В. Зухи, Х. Трисле). Но все сходятся во мнении, что немецкоязычная драматургия XX века является поиском новых, далеких от традиционных форм, жанров, приемов и т. п. (О. Манн, П. Шонди).

Однако, как правило, тот или иной подход ограничивает рамки исследования, так как большая часть фактического материала остается вне поля зрения. Более того, некоторые драмы вообще трудно отнести к тому или иному направлению или жанру. Поэтому необходим такой критерий, который охватывал бы все многообразие современной драмы. Мы считаем, что на экспериментальную драматургию лучше всего посмотреть через диалог, который способен выявить не только различия между родами литературы, но и показать жанровое своеобразие внутри драмы, что определяет актуальность данной работы. Традиционно характеризующе-описательная функция диалога принадлежит эпосу, действенная – драме, а экспрессивно-до-

полняющая – лирике. Однако в результате взаимопроникновения и взаимодействия происходит смещение этих функций, когда характеризующе-описательная не всегда соответствует только эпосу, а действенная – только драме. Каждое художественное произведение представляет собой результат выбора и последующего комбинирования не только языковых средств, но и экстралингвистических. Процесс выбора определяется субъективным взглядом мастера художественного слова. Именно автор текста имеет возможность выбрать ту или иную структуру, конструкцию, слово, соответствующее его замыслу. Нередко он нарушает устоявшиеся нормы жанра, создавая тем самым новые формы. Согласно классическим законам драматург не имел возможности вмешиваться в действие пьесы, развитием которого занимался диалог. Однако на современном этапе развития немецкоязычной драматургии все более настойчиво происходит процесс проникновения автора в текст художественного произведения, диалог теряет свою традиционную действенную функцию, что приводит к расширению рамок драматургии, дальнейшей ее эпизации и возникновению новых жанров внутри драмы как рода литературы. Поэтому **цель** статьи – исследование основных тенденций в немецкоязычной драматургии Австрии, Германии и Швейцарии XX ст., а предмет – функция диалога в экспериментальной драме.

Изложение основного материала. Один из первых экспериментальных опытов в немецкоязычной драматургии XX века принадлежит Л. Фейхтвангеру (1884–1958 гг.). В 1920 г. вышло первое издание его драмы «Томас Вендт», в которой автор соединил эпические и драматические способы повествования и дал необычное жанровое определение – «драматический роман», что уже само по себе являлось экспериментом. По мнению самого Л. Фейхтвангера, «драма слишком узка, а роман слишком неповоротлив» [1, с. 476], поэтому писатель выбрал драматическую форму, то есть диалог, и снабдил его эпическим содержанием. И хотя в пьесе Л. Фейхтвангера очень много от поэтики «эпической драмы», ее лучше рассматривать как один из первых образцов драматического эксперимента.

Поиски новых возможностей продолжил австрийский драматург Ф. Верфель (1890–1945 гг.) в драме «Путь к земле обетованной» (1936 г.). Драма представляет собой инсценировку Ветхого Завета, поэтому текст перегружен библейскими цитатами и многочисленными авторскими ремарками, которые на две трети вытесняют собственно диалог. Он утрачивает свою действенность, свойственную диалогу классическому, но и не приобретает ярко выраженную характеризующую, комментирующую функцию, как у диалога эпического.

Весь драматический текст в современной пьесе испытывает значительные изменения, которые затрагивают и диалог, и ремарки. Этот процесс начинается с того, что ремарки постепенно набирают эпическую силу, отчетливо прослеживающе-

юся в комедии крупнейшего австрийского драматурга Т. Бернхарда (1931–1989 гг.) «Перед отставкой» (1979 г.). В этой пьесе разыгрывается семейная трагедия председателя суда, бывшего офицера СС, и его двух сестер:

(Das Telefon läutet im Nebenzimmer)

Rudolf: Was kann das sein / Kein Telefon am siebten Oktober

Vera: Warte (Sie geht hinaus)

Rudolf: (zu Clara) Wer kann das sein

(Vera hört man sprechen, aber man versteht nicht, was)

Ich glaube es ist Rösch

Clara: Dieser widerliche Mensch

Rudolf: Er hat mir das Leben gerettet

Clara: Das Leben gerettet /

Hätte er dir doch das Leben nicht gerettet

Unser ganzes Unglück beruht darauf /

dass er dir das Leben gerettet hat

Was für ein Leben <...> [2].

Этот пример является ярким свидетельством «эпизации» ремарки, то есть началом перераспределения функций диалога и ремарок. Диалог тут еще почти классический: он несет в себе всю полноту информации и о действии, и о событиях, и о персонажах. Так, реплика Веры «*Warte*» («*Подожди*») описывает действие хронологически, то есть после звонка, реплика Рудольфа «*Kein Telefon am siebten Oktober*» («*Никакого телефона седьмого октября*») говорит о его педантизме и верности старым привычкам, реплики Клары «*Dieser widerliche Mensch*» («*Этот отвратительный муж*») и «*Unser ganzes Unglück beruht darauf / dass er dir das Leben gerettet hat*» («*Все наши несчастья из-за того, что он спас тебе жизнь*») – о непростых отношениях в семье. Реплика одного персонажа провоцирует соответствующую реплику другого персонажа, что составляет единую смысловую цепочку диалога: собеседники слушают друг друга и адекватно реагируют. Сам диалог строится по законам классической драмы: краткие и напряженные реплики сменяются пространным монологом Клары, который информирует и помогает понять действие. Разумеется, в этом диалоге присутствуют и индивидуальные признаки стиля автора-драматурга: Клара, повторяя слова брата «*hat mir das Leben gerettet*», строит и свою реплику на этом же словосочетании. Более того, оно повторяется в каждой строчке, образуя сквозную номинационную цепочку. При этом реплика не столько движет действие, сколько передает состояние персонажа – негодование, презрение к прошлому брата и людям его круга.

Диалог в этом отрывке обладает почти всеми главными особенностями диалога классической драмы, но происходит изменение в ремарках. Если первые три («*Das Telefon läutet im Nebenzimmer*», «*Sie geht hinaus*», «*zu Clara*») имеют традиционную функцию указания для актера, имеют дублирование в диалоге, то четвертая («*Vera hört man sprechen, aber man versteht nicht, was*») уже никак не может быть названа традиционной ни по форме, ни тем более по содержанию, ни по функции. Она не дублируется в диалоге. На первый взгляд может показаться, что между репликами Рудольфа «*Wer kann das sein*» и «*Ich glaube es ist Rösch*» не должно быть никакой ремарки или традиционная «*Pause*», что вторая его реплика продолжает первую и является ее порождением. Но неопределенно-личное местоимение «*man*», исполняющее в этой ремарке роль подлежащего, в равной степени относится не только, да и не столько к публике, сколько к персонажам сцены: именно потому, что Рудольф ничего не может понять в разговоре Веры по телефону, то догадывается, вспоминает Рёша. Ремарка в данном случае взяла на себя функцию диалога.

По мере того, как ремарки, беря на себя действительную функцию, набирают эпического размаха, реплики персонажей теряют свою драматургичность. Наиболее ярко эту специфику диалога демонстрирует пьеса выдающегося швейцарского драматурга, писателя и театрального деятеля Ф. Дюрренматта (1921–1990 гг.) «*Соучастник*» (1973 г.). Традиционно функция диалога заключалась в продвижении действия, отражении происходящего и в характеристике персонажей. Иное дело в современной пьесе:

Sam und Jim schlagen

Doc zusammen.

Doc sinkt nieder.

Sam: Du lieferst mir monatlich zweitausend ab, verstanden?

Holt den Lift herunter,

Doc kriecht am Boden,

Jim bearbeitet ihn mit Fußtritten.

Jim: Mir zweihundertfünf.

Doc liegt am Boden zusammengekauert [3].

Ремарки доминируют над репликами даже количественно, что было не свойственно классическому драматическому диалогу. Это нетрадиционные авторские ремарки, заключенные в скобки, короткие по форме и краткие по содержанию, основу которых обычно составляет указание на жест, мимику, смену положения персонажа. Ремарки в пьесе Ф. Дюрренматта – это полные предложения, которые указывают на то, что делают персонажи в момент речи («*schlagen Doc*»), как («*zusammen*», «*mit Fußtritten*»), в каком состоянии находится Док («*sinkt nieder*», «*liegt am Boden*»). К тому же ремарки самостоятельны, они не зависят от реплик и совсем их не дублируют. Реплики персонажей не отражают действие, происходящее на сцене. Из них понятно только то, что Сэм и Джим требуют у Дока деньги, но нет никаких указаний на то, что разговор происходит во время жестокой драки. Поэтому такие ремарки нужно читать, так как они обладают гораздо большей степенью драматургичности, чем реплики персонажей, что позволяет соотнести пьесу «*Соучастник*» с «*драмой для чтения*». К слову сказать, это заметно уже из вводной ремарки, на которой больше всего отражается заявленная жанровая и композиционная характерность пьесы:

Fünftes Untergeschoß eines alten, vergessenen Lagerhauses.<...> Schiebetüre öffnen sich automatisch parallel zur Rampe auf einen Druck auf einen Knopf, doch wird dann das Innere nur zum Teil sichtbar, zwar hell erleuchtet, weiß gekachelt, ein Wasserhahn mit einem langen, roten Schlauch, mehr nicht.<...> Als Beleuchtung dient eine Lampe, die ein rötliches, wärmeres Licht verbreitet, als das brutale der drei Neonröhren, die den ganzen Raum erhellen, von denen jedoch meist nur eine in Betrieb ist [3].

Ну чем не отрывок из эпического произведения? Во-первых, для пьесы, которая ставится на сцене, не имеет большого значения, на каком этаже полуподвального помещения происходит действие. Во-вторых, создать при помощи декораций старое помещение возможно, но как передать состояние забытого («*vergessenen*») дома? Или для зрителя в 10 ряду имеет значение, каким образом открывается дверь: нажатием на кнопку или на ручку («*auf einen Druck auf einen Knopf*»). Наконец, авторская сентенция «*mehr nicht*». Все это рассчитано на читателя, а не на зрителя. В классическом драматургическом диалоге не было ничего лишнего, отвлекающего внимание от развития действия. Это правило распространялось и на ремарки. Безусловно, в ремарке традиционной пьесы такого замечания бы не было.

Однако для Ф. Дюрренматта и других современных драматургов важна публика в целом: и зритель, и читатель. Если

зрителя можно захватить эффектами сценографии и живой игрой актеров, то читателя можно заинтриговать только словом. В подобных ремарках используется композиционно-речевая форма «описание», характерная в основном для эпических произведений. Ее стилевое своеобразие определяет выбор лексики, несвойственной драматургическому произведению, которую нельзя показать, а можно только прочитать и представить (эпитеты «*ein wärmeres Licht*», «*das brutale Licht*», «*das vergessene Lagerhaus*»). Поэтому такие ремарки нужно читать, так как они становятся в современной модернизированной драме самостоятельным художественно-выразительным средством.

В предыдущих пьесах ремарка, беря на себя действенную функцию, оставляет место собственно диалогу (или монологу). Но постепенно прослеживается тенденция к тому, что она безраздельно занимает господствующее положение, превращаясь в своеобразную оппозицию с речью персонажей, порождая новый тип диалога (автор – персонаж). Примером может служить комедия австрийского драматурга Т. Бернхарда «Сила привычки» (1974 г.). Эта пьеса только внешне напоминает традиционный балаганный барочный театр, усиленный тем, что главный герой – Карибальди – директор цирка, а действие разворачивается в его вагончике. Но по сути это глубоко новаторская пьеса, потому что другие персонажи лишь время от времени имеют возможность вставить реплику, так как поток слов и движений Карибальди, с одной стороны, и ремарок автора, с другой стороны, доминируют над всем. При этом он, как и полагается человеку в гневе, произносит немного слов, даже повторяя одно и то же, но экспрессивно:

(zum Dompteur)

Caribaldi Hinaus / hinaus / (noch heftiger)

Das Tier muss hinaus / hinaus das Tier / (Jongleur steht auf)

Fort / fort / den Mensch fort / das Tier weg / weg das Tier

(Dompteur lässt seinen Kopf auf die Klaviertasten fallen,

die Arme fallen, Caribaldi schreit)

Weg / weg / weg / (will aufspringen, kann aber nicht,

setzt sich nieder, Enkelin zupft an der Viola)

Das Tier weg / weg das Tier

Jongleur (einen Schritt zurücktretend) / Natürlich / Herr Caribaldi

(zum Dompteur, den er bei den Haaren packt; dreht sich

nach dem Spaßmacher um; Spaßmacher lässt sich

die Haube fallen und setzt sie sich gleich wieder auf, springt auf

und zum Dompteur hin. Jongleur und Spaßmacher

heben den Dompteur, der volltrunken ist, auf) [4].

Так, из отрывка ясно видно, что диалог, которого по сути и нет, кардинально отличается от традиционного. Реплики Карибальди не только не продвигают действие, но и дают минимум сведений о происходящих событиях. Если исключить ремарки и повторы из диалога, то получаем следующее:

Caribaldi Hinaus / fort / den Mensch fort / das Tier weg

Jongleur Natürlich / Herr Caribaldi

Оказывается, что вся словесная тирада персонажа содержит только одно требование: человек должен убраться прочь. При этом если бы не было ремарки, остается «за кадром» (согласно законам традиционного драматургического действия) основная информация: 1) как ведет себя Карибальди («schreit», «will aufspringen, kann aber nicht»); 2) что в вагончике есть и другие персонажи (Жонглер, Дрессировщик, Клоун, Внучка); 3) чем занят каждый из них («Jongleur steht auf», «Enkelin zupft an der Viola», «Dompteur volltrunken ist», «Jongleur und Spaßmacher heben den Dompteur auf»). Вся эта

информация принадлежит уже ремарке и, следовательно, действенная функция также. Как считает исследователь австрийской драмы К. Трильзе, пьесы Т. Бернхарда – это большие монологи, которые «обработаны в форме диалога» и время от времени прерываются репликами других персонажей [5, с. 600–601]. Таким образом, формально и номинативно современные пьесы еще имеют драматическую форму, но по своей функции это уже не драма.

Беря на себя функцию драматургического действия, ремарки превращаются не только в своеобразный диалог с речью персонажей (как у Т. Бернхарда), но порой и вовсе ее заменяют, как, например, в пьесе известного австрийского драматурга-новатора и прозаика П. Хандке (1942 г.) «Каспар» (1968 г.). В этой драме автор, показывая человека, пытающегося научиться говорить, ставит философские вопросы о сути языка, коммуникации, личности.

Только в 4 акте главный персонаж произносит первую реплику: «*Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist*». В первых трех и последующих одиннадцати актах Каспар или ничего не говорит, или вообще отсутствует (16 акт), или повторяет одно и то же предложение. В последнем случае автор даже не упоминает реплику своего персонажа, а описывает, каким образом тот ее произносит:

In der gleichen Stellung auf dem Boden, im Schneidersitz, wiederholt Kaspar den Satz, jetzt mit fast allen möglichen Spielarten von Ausdruck. Er setzt ihn mit dem Ausdruck der Beharrlichkeit. Er setzt ihn mit dem Ausdruck der Frage. Er ruft den Satz aus. Er skandiert. Er spricht den Satz freudig. Er spricht den Satz erleichtert. Er spricht mit Gedankenstrichen. Er spricht ihn mit Wut und Ungeduld. Er spricht den Satz mit äußerster Angst. Er spricht ihn wie einen Gruß, wie eine Anrufung aus einer Litanei, wie eine Antwort auf eine Frage, wie einen Befehl, wie eine Bitte. Dann, eintönig zwar, singt er den Satz. Schließlich schreit er ihn [6].

Вряд ли стоит считать подобные ремарки указанием для актера, поскольку сыграть их в полном объеме невозможно: можно лишь указать на тенденцию варьирования интонации, но не на саму интонацию.

Постепенно бессвязные попытки Каспара строить свою речь («*Ich möchte ein solcher wie einmal <...> Ein anderer <...> Gewesen ich <...> ist ist ist*» и др. в 17 акте) сменяются предложениями, напоминающими скорее упражнения по грамматике («*Ich werde sein, ich werde gewesen sein*» и т. п. в 27 акте), наконец, первое самостоятельное по форме, но лишенное смысла высказывание: «*Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?*».

Нетрудно убедиться в том, что подобные реплики вряд ли способны выполнить сложную и многослойную нагрузку, присущую классическому диалогу. По сути автор становится главным персонажем, а его ремаркам передается действенная функция драматургического диалога. Подобные тенденции характерны и для эпического диалога. Но следует принять во внимание тот факт, что эпический диалог лишь частично утрачивает действенную функцию, получая взамен функцию, комментирующую характеры, события, действия и т. п. В отличие от эпического, экспериментальный диалог вряд ли может дать даже комментарий к действию. Из главного средства выражения с действенной функцией диалог в тексте экспериментальной драмы превращается в своеобразный художественный орнамент, в языковое и стилистическое украшение пьесы, беря на себя дополнительную функцию.

В связи с вышесказанным особенно примечательна экспериментальная пьеса П. Хандке «Поругание публики» (1966 г.). Если в новаторском тексте «Каспара» есть еще обозначения (на формальном уровне) слов автора и персонажа, то в «Поругании публики» нет и этого. Пьеса стала настоящей сенсацией: ремарки, реплики, персонажи, деление на сцены, акты, то есть все привычные атрибуты драматургического действия отсутствуют, что превращает текст в сплошной авторский монолог:

Sie haben sich etwas erwartet.

Sie haben sich vielleicht etwas anders erwartet.

Sie haben sich eine andere Welt erwartet.

Dieses Stück ist eine Vorrede <...> zu dem, was Sie getan haben, was Sie tun und was Sie tun werden. <...> Es ist die Vorrede zu Ihren Handlungen. Es ist die Vorrede zu Ihrer Tatenlosigkeit [7].

Пьеса П. Хандке нарушает привычные каноны драматического жанра и представляет собой непосредственное обращение к публике: на это указывает местоимение вежливой формы «*Sie*», «*Ihre*». Примечательно, что для представления пьесы на сцене драматург выбирает четырех ведущих (*vier Sprecher*). Слово «*der Sprecher*» имеет несколько семантических значений, а одно из них – «артист, дублирующий роль». Можно предположить, что ведущие дублируют роль настоящего персонажа – автора. «Выход» автора на сцену (в переносном значении этого слова) стал логическим продолжением перераспределения функций реплик и ремарок. Уже до П. Хандке ремарки так много взяли на себя, что автор стал соучастником диалога в пьесе. Однако соучастником фактическим, не формальным, поскольку говорить ему на сцене никто возможности не давал; лишь читатель вступал в своеобразный диалог с ним. И вот в «Порицании публики» П. Хандке выводит Автора и Персонажей как партнеров беседы, делая текст сплошной ремаркой, а персонажи общаются не между собой, а обращаются к публике, ведут с ней незримый диалог и включают ее в действие пьесы.

Австрийский драматург смело перечеркнул в этой пьесе традиционные ритуалы драматического действия и разрушил барьер между публикой и сценой, между действительностью и игрой. Такую пьесу можно было создать как одно произведение, а не как целое направление. Поэтому П. Хандке больше к этому эксперименту не возвращался, осознав, что автору в драме все же предпочтительно молчать.

Выводы. Расширение рамок авторского присутствия в драме становится причиной того, что весь текст современной пьесы испытывает значительные изменения, которые затрагивают и диалог, и ремарки. Этот процесс начинается с того, что авторские ремарки начинают набирать эпическую силу, поскольку в тексте появляются такие указания драматурга, которые направлены не на публику, обращены не к режиссеру или актеру, а непосредственно к персонажам сцены. Так как ремарка автора постепенно наращивает эпическую силу, беря на себя действенную функцию, то реплики, то есть диалог в узком смысле этого слова, теряет свою традиционную драматургичность. Такие ремарки не зависят от реплик персонажей, не дублируют их, подобные ремарки следует читать. Более того, авторские ремарки могут заменить содержание всего диалогического текста драмы, потому что именно из них, а не из диалога, читатель получает всю необ-

ходимую информацию: с одной стороны, они характеризуют и воплощают события, описывают персонажей, а с другой стороны, продвигают действие драмы, как классический диалог. Постепенно авторские ремарки превращаются в своеобразную оппозицию к речи персонажей, порождая новый тип диалога (автор – персонаж). Реплики в свою очередь становятся лишь дополнением к пьесе, что позволяет говорить о дополняющей функции диалога и, следовательно, экспериментальном типе диалога в современной немецкоязычной драматургии.

Литература:

1. Feuchtwanger L. Dramen / L. Feuchtwanger. – Berlin : Aufbauverlag Berlin u. Weimar, 1984. – Bd. II. – 718 S.
2. Bernhard Th. Vor dem Ruhestand / Th. Bernhard // Österreichische Dramen. – Berlin : Volk u. Welt, 1982. – S. 5–203.
3. Dürrenmatt F. Der Mitmacher / F. Dürrenmatt. – Zürich : Die Arche, 1976. – 288 S.
4. Bernhard Th. Die Macht der Gewohnheit / Th. Bernhard // Österreichische Dramen. – Berlin : Volk u. Welt, 1982. – S. 5–203.
5. Trilse Ch. Theaterstücke aus Österreich – österreichische Theaterstücke? / Ch. Trilse // Österreichische Dramen. – Berlin : Volk u. Welt, 1982. – S. 590–612.
6. Handke P. Kaspar / P. Handke. – Frankfurt a. M., 1972. – 101 S.
7. Handke P. Publikumsbeschimpfung / P. Handke // Österreichische Dramen. – Berlin : Volk u. Welt, 1982. – S. 203–242.

Горюнова М. М. Экспериментальний діалог і його функція в німецькомовній драматургії ХХ ст.

Анотація. У статті розглядається жанр експериментальної німецькомовної драматургії ХХ ст. Здійснено спробу висвітлити категорію діалогу та його функцію, яка спроможна найбільш достовірно й аргументовано показати лінгвістичні особливості експериментальної драми. Аналіз п'єси показав, що авторська ремарка набирає епічну силу, діалог втрачає свою традиційну драматургічну дієву функцію, а ремарка стає головним художньо-виражальним засобом. Виявлено, що цей процес пов'язаний зі збільшенням ролі автора в п'єсі, який намагається стати безпосереднім учасником драматичної дії. У сучасній експериментальній драмі діалог виконує доповнюючу функцію.

Ключові слова: експериментальна драма, діалог, автор, авторська ремарка, дієва функція діалогу, доповнююча функція діалогу.

Goriunova M. Experimental dialogue and its function in German drama of the twentieth century

Summary. The paper deals with the experimental genre of German drama of the twentieth century. An attempt to highlight the category of dialogue and its function, revealing experimental drama features the most accurately and convincingly has been performed. Analysis demonstrates that while author's remark is gaining epic force dialogue is losing its traditional dramatic efficient function thus remark becomes the main expressive mean. It has been found that this process is associated with an author role increase in the play. He is trying to become a direct participant in the dramatic action. Dialogue gains a complementary function in modern experimental drama.

Key words: experimental drama, dialogue, author, author's remark, effective function of dialogue, dialogue complementary function.