

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.0

DOI: 10.18101/1994-0866-2018-2-4-33-42

### ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА В ДРАМЕ

© *Головчинер Валентина Егоровна*

доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник  
кафедры русской литературы,  
Томский государственный педагогический университет  
Россия, 634061, Томск, ул. Киевская, 60  
E-mail: vgolovchiner@gmail.com

© *Русанова Оксана Николаевна*

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы,  
Томский государственный педагогический университет  
Россия, 634061, Томск, ул. Киевская, 60  
E-mail: oksanikol@yandex.ru

Увлечение современного театра инсценировками на основе интервью, дневников, других эго-документов, интерес к идеям постдраматического театра, который отвергает словесный текст драмы и базируется на основе перформативных, мультимедийных технологий, актуализирует проблемы развития театра как вида искусства. В его истории не раз бывали моменты, когда художники, развивая некогда найденные выразительные возможности, приходили к осознанию их исчерпанности, и не однажды начинали поиск новых, обращаясь к истокам, первоосновам (романтики, авангард начала XX в.). Не разделяя представления о театре, которое обозначено выше, авторы статьи считают необходимым вникнуть в проблемы организации драмы, которая отвергается: понять функции ремарочного комплекса в соотношении с репликами диалога, действия как доминантной категории драматического рода литературы, а также обратиться к истокам явления, прежде всего, к фактам истории драмы, к генетически заложенным в ней, утвержденным в веках основаниям, соответствующим условиям воплощения на сцене.

**Ключевые слова:** генезис; драма; организация текста драмы; диалог; реплика; ремарка; действие.

Появление предлагаемых ниже размышлений связано с остро обозначившейся тенденцией в театре последних десятилетий — с его готовностью отказаться от драмы как литературной формы во имя даже не столько привлекающей зрителя актуальности, сколько эпатажности прямого и непосредственного представления прежде запретных, малоизвестных театру сфер человеческой жизни<sup>1</sup>, людей, остро переживших катастрофу, оказав-

---

<sup>1</sup> Первым в ряду таких драматургов следует назвать М. Горького – автора «картин» «На дне». Но не его опыт пьесы, до сих пор не теряющей актуальности, вдохновлял наших драматургов, а распространяемая с Запада практика Verbatim.

шихся в пограничных состояниях. В связи с этим начались поиски новых форм организации текста для воплощения на сцене. Появились инсценировки на основе интервью, дневников, других эго-документов — все это закреплялось специальным и оправдывающим термином — *doc-драма*. Подобные тексты создавали люди театра, журналисты, критики, зачастую полагая, что известная им вопросно-ответная форма, монолог-исповедь, записанный со слов реально существующего лица, и есть то, что может выступать в функциях драмы, замещая, отменяя ее. Часто режиссеры выступают сегодня авторами инсценировок, точнее, монтажей, коллажей из стихов, писем, песен, объединенных темой, временем создания, и др. Находятся критики, утверждающие, что именно это нужно современному театру. Громко звучат голоса, утверждающие эру постдраматического театра с установкой на использование мультимедийных технологий. В этих мультимедийных технологиях актеру — до недавнего времени главному выразителю театральности, остается роль детали, поддерживающей композицию из быстро сменяемых планов разной природы.

Театр — древнейший из видов искусства не первый раз оказывается в фазе активизации поиска своей специфически современной выразительности: предшествующие формы не однажды подвергались критике, актуализировались поиски *других* возможностей. И часто начинались такие дискуссии с драмы — литературного основания, на котором преимущественно вырастает театральное произведение. Следы некоторых из таких дискуссий дошли до нас в виде утверждаемых поэтических систем, сохраняющих следы полемики (их можно обнаружить в поэтиках Аристотеля, классицистов, в манифестах романтиков и др.). Эти материалы, том числе, позволяют думать, что театр, как и другие виды искусства, развивается в большом времени культуры циклически [1]: то уходит от своих истоков<sup>2</sup>, первооснов, то воз-

---

<sup>2</sup> Так было с древнегреческим театром, трагедия которого все отчетливее уходила от своей почвы. Система народного, эпического театра сохраняла свои традиции, принципы организации в комедии Аристофана (многочерность, эпизодичность, полифоническое развитие действия), а трагедия от Эсхила к Еврипиду все отчетливее уходила от них, сосредоточивала действие по линии перемен судьбы центрального героя (героини). Это направление поддерживал и укреплял своей «Поэтикой» Аристотель. На другой стадии развития общества и его культуры, в других воплощениях происходила парадигмальная смена системы народного, площадного театра и вырастающей на его основе драматургии эпохи Шекспира театром в помещении, придворным театром и драмой классицизма [2]. Ограничения, налагаемые этим театром на художника, остро ощущал А. С. Пушкин, о чем писал не однажды, в том числе в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». Интерес к народному театру разных национальных традиций определил основания поисков покинувшего Московский художественный театр Вс. Мейерхольда (см. его статьи «Театр (К истории и технике)» 1908 г., «Балаган» 1914 г.), других режиссеров и драматургов его поколения (в Германии — Э. Пискатора, Б. Брехта, позже Х. Мюллера). Длительность периодов с течением времени резко сокращается, и в 1960–1980-е гг. можно видеть театры, развивающиеся параллельными путями. И драматургов они ставили разных. Становление «Современника» происходило на материале драмы

вращается к ним, актуализирует их творческий потенциал применительно к новым условиям. В Новом времени интересом к фольклору отмечено творчество романтиков; поворот искусства в сторону авангарда на рубеже XIX–XX вв. начинался открытием художественности в примитивах трибального искусства, африканской скульптуры, наскальной живописи, в русском варианте — в росписи домашней утвари, вывесок, интереса к лубку; в искусстве театра — к балагану<sup>3</sup>, старинному, народному театру.

Сегодня люди, с одной стороны, работающие в театре, с другой — исследующие его явления, должны знать истоки этого вида искусства. Отрыв от первооснов, забвение выразительных возможностей, отобранных, утвержденных тысячелетиями может привести к результату, сопоставимому с финалом судьбы Антея: этот великан был неодолим, пока соприкасался с матерью — богиней земли Геей, но его победил Геракл, *оторвав от земли*, подняв над собой.

Начнем с современного облика драмы как явления литературы — формы, результирующей опыт многовекового развития. Мы настолько привыкли к тому, как выглядит на странице (сегодня и на экране монитора) текст драмы, что перестали воспринимать некоторую его странность по сравнению с текстами эпических и лирических произведений. А между тем некоторые проблемы родовой семантики этой литературной формы задаются по-своему уже визуальным обликом воспроизведения. Тексты произведений лирического и эпического рода смотрятся как *относительно однородные*, хотя и особенные у каждого: стихотворные расположены в середине страницы с большими полями, повествовательные занимают все свободное пространство страницы.

Текст драмы отчетливо и многообразно *фрагментируется*. И не только разными объемами высказываний разных лиц. Эти высказывания-реплики отделяются друг от друга авторской номинацией вступающих в диалог, сколько бы раз они это ни делали, и каждый раз с красной строки. Имя персонажа набирается особым шрифтом, с особой разбивкой, за ним часто следует ремарка — текст, набранный курсивом, в скобках. Ремарка в этом случае предваряет речь, отмечает изменение внутреннего состояния, движение, жест вступающего в диалог. Предшествующая строчка с репликой партнера может закончиться в самом ее начале, но пространство строки до самого ее конца остается свободным. Это отделяет и выделяет реплику / высказывание от других, подчеркивает важность момента вступления в диалог именован-

---

В. Розова, А. Володина, принципиально описанной и утвержденной Аристотелем — драмы с приватной судьбой героя в качестве организующей действие; для Ленкома создавали пьесы эпически-аристофановского типа Гр. Горин, А. Гельман [3]; Таганку с ее художественным руководителем Ю. Любимовым привлекала не только эпическая драма Шекспира, Пушкина, других драматургов, но художественная поэзия и проза самого высокого ряда — произведения, позволяющие исследовать мотивы социального поведения группы равно важных в действии героев.

<sup>3</sup> См., например, сборники статей «Книги о новом театре» 1908 г., «В спорах о театре» 1914 г., названные выше статьи Вс. Мейерхольда.

ного этого лица со своей речью. Имя, напечатанное с красной строки (после абзацного отступа) слева выступает в качестве начальной границы высказывания, переключателя, кода; следующее имя вводит другого «автора» речи — действующего лица со своей системой ценностей, со своей линией поведения, со своими тайными или явными целями в представленной ситуации.

Облик воспроизведения современного художественного текста на письме по-своему соотносится с принципами его устного бытования в генезисе. Все определяющее голосоведение эпического сказителя и лирического певца с их монополией на создание целого и нюансов исполнения были в определенном смысле близки друг к другу тем, что существенно отличались от принципиального *разноречия* участников диалога / действия в драме при видимом «отсутствии» в нем создателя — единой, непосредственно явленной авторской воли. Хотя, как и любой другой, весь текст драмы от названия до финального слова — это результат творчества ее создателя. Он проявляется в каждом слове своих героев, по-своему задает актеру интонацию, ритм, даже жест, мизансценические нюансы выражения внутреннего состояния его героя на сцене — проявления с учетом логики развертывания действия<sup>4</sup>.

Напечатанный текст визуально фиксирует наличие двух компонентов текста драмы: непосредственно авторского — служебного текста *ремарок*, и основного, **как бы** несобственно авторского текста — прямой речи персонажей, их *реплик*, обращенных к другим, создающих в комплексе *диалог*, обеспечивающий развитие действия. Ремарки фиксируют преимущественно *физическую статику* момента: *сообщают*, что в *этот* момент действия предъясняет взору внешняя картина сценического пространства, количественное увеличение лиц на сцене или их убывание и т. п. Диалог — выражение *внутренней динамики действия*, проявление ментальной готовности / неготовности героев к встрече с другими, соответствия / несоответствия их ожиданиям, степени включенности в ситуацию и способности / неспособности ее менять через *взаимодействие* с другими. Взаимодействие героев драмы в диалоге обнаруживает мотивы принятия решений, импульсы поведения, явные и тайные, может быть, не известные им самим в момент реакции на реплику партнера.

Если герой лирики — человек волнующийся, чувствующий, размышляющий по поводу одного, как правило, случившегося накануне события / повода; герой эпического повествования вовлечен в поток событий, то герой драмы — человек, по определению Аристотеля, «деятельный и действующий», меняющийся, или хотя бы пытающийся изменить свое положение и

---

<sup>4</sup> В связи с этим странно читать аналитические работы, авторы которых видят выражение автора-драматурга преимущественно в ремарках, занимающих ничтожный объем целого, и наивно таким образом представляют диалоги текстом персонажей.

жизненную ситуацию в целом<sup>5</sup>. Отметим, как много в описании драмы и театра важных для них — общих, их объединяющих слов-понятий: от Аристотеля идет *действие*, за ним следуют *взаимодействие*, *подводное действие*, *воздействие*<sup>6</sup>...

И формируется, выстраивается, *действие* изначально драматургом. В его творческом воображении отсеивается, перерабатывается, преобразуется сырой материал впечатлений от происходящего вокруг, концентрируется в драматическом действии<sup>7</sup> как процессе взаимодействия героев, имеющий начало и конец. Драматург освобождает от работы с первичным материалом реальности режиссера-постановщика. Вместе с актерами как выразителями его замысла спектакля на сцене, они будут вместе обращаться к материалу реальности, искать аналогии в текстах культуры, насыщать действие своими смыслами, сообщать ему специфически театральными средствами ритм, энергию, напряжение — то, чего, как правило, лишены аморфные представления по инсценировкам.

На фоне сравнительно однородного текста лирики и прозы с утвержденным авторским словом драма с двумя типами речевой организации — литературного непосредственно авторского текста ремарок и реплик, ориентированных на устное произнесение героем, открывает самые широкие возможности для игры смыслами, варьирования, насыщения новым содержанием при воплощении на сцене. Текст ремарок не звучит со сцены (если это не используется как прием), а текст реплик настолько осваивается актером, что оставляет в сознании наивного зрителя ощущение его собственного<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Лица, не делающие никаких усилий, чтобы чего-то добиться, чего-то избежать, тоже могут стать предметом драмы («Три сестры» А. П. Чехова, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Носороги» Э. Ионеско и т. д.).

<sup>6</sup> К. С. Станиславский на протяжении всей своей жизни размышлял о важности действия: «В театре необходимо действие. Но какое? Прежде считали действием фавулу... Теперь действием драмы считается внутренняя жизнь драмы и действующих лиц» [4, с. 13], — пишет он в 1912 г.; «На сцене всегда должно быть действие... Бездействие должно выражаться действием» [4, с. 179], — размышляет в 1917 г. и возвращается к тому же в 1936 г., незадолго до смерти: «На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство» [4, с. 48]. Развивая свое представление о значимости действия в драме, Станиславский вводит еще одно, широко принятое сегодня в театральном мире понятие — *сквозное действие* [4, с. 39, 338, 344, др.]. Вс. Мейерхольд связывал искусство театра с «искусством сценического построения» [5, с. 154], с «развертыванием сценического действия» [5, с. 167].

<sup>7</sup> Это требует особого таланта и потребности души. Н. В. Гоголь писал А. С. Пушкину: «Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта...» [5]

<sup>8</sup> Не раз приходилось слышать в радио- и телепередачах фразы типа, «как сказал Янковский» с дальнейшим цитированием. Но герой актера О. Янковского произносит текст роли из пьесы, написанной драматургом Е. Шварцем, если речь идет об «Обыкновенном чуде», или Г. Гориним, если цитируется пьеса / киносценарий «Тот самый Мюнхгаузен».

В связи с собственно авторским текстом ремарок в драме важно то, что он актуален только для читающего и часто не берется во внимание в решении пьесы сценографом: в лучшем случае, выражается другими, пластическими, аудиовизуальными средствами. Эту тему можно развивать на материале возрастающей в размере и значении ремарки рубежа XIX–XX вв. в пьесах Ибсена, Шоу, Горького как литературных явлениях. Если думать о театральном воплощении пьесы, то стоит иметь в виду мнение о ремарке такого режиссера как В. Мейерхольд. Объем ремарок возрастает в случаях, когда автор не доверяет себе как драматург, не доверяет диалогу, когда хочет нечто договорить за своих героев сам: «С нашей точки зрения, лучший драматург тот, кто никаких ремарок не ставит... Они ему не нужны. Драматическое произведение тем и отличаются от рассказов, повестей и романов., что в нем так все построено, что совсем не нужно никаких ремарок, незачем рассказывать, почему, где и как, потому что все это — в существе самого построения драматического построения» [5, с. 96].

Столь разное отношение к ремарке названных выше представителей цеха литературы и деятелей театра отчасти проясняется историей вопроса.

Синкретизм культуры на ранних стадиях человечества наиболее ощутимо осуществлялся в составе не знавшего авторства, религиозно-культурного, имеющего магические цели богослужения. Самые большие из них приходились на переходные моменты земледельческого календаря, представляли борьбу разных сил в зооморфном, в антропоморфном облики и выражали идеи торжества жизни над смертью. Естественно, что разнообразные формы диалога — танцевальные, музыкально-исполнительские и вербальные, поддерживающие, усиливающие, дублирующие друг друга, занимали в них заметное место, из них постепенно выростала, формировалась драма.

В генезисе драмы, в эволюции ее поэтики принципиально важно изменение представления о природе, о важности диалога как о процессе взаимодействия разных сил, как о действии, определяющем не только состояние окружающего мира, но и личную судьбу героев.

Логика накопления опыта диалогического общения персонажей как особого качества драмы отмечается уже Аристотелем. Он пишет как о важном этапе становления греческой драмы — о выделении из хора актера, *ответчающего* на его вопросы; он считает заслугой Эсхила введение второго актера, что способствовало развитию драмы как рода литературы (хотя, следует отметить, что стихотворные речи действующих лиц греческой трагедии сохраняли ритуальную природу плачей, стенаний, имели в основе своей лирическую природу — природу внутреннего монолога больше, нежели драматического диалога). Софокл ввел третьего актера, но хор (из 15 человек) еще занимал у него значительное место. С творчества Еврипида, младшего из известных нам своими текстами авторов трагедий, начинают резко сокращаться функции хора и освобождается поле действия для актеров, для взаимодействия представляемых ими лиц как *дейтельных и действующих*, по определению Аристотеля.

Но и эти авторы писали свои, сохраняющие черты синкретизма тексты для праздников в честь бога земледельцев Диониса — праздников, выросших из культа мертвых и сохраняющих черты этого культа в фабулах трагедий и отдельных их составляющих<sup>9</sup>: ставили авторы свои трагедии только однажды, распространялись тексты еще устно [7, с. 305]. Трагедии греков можно рассматривать как своеобразные авторские варианты всем известных древних мифов (изменения фабул не допускались). Драматург выполнял функции руководителя постановки, подбирал исполнителей, знал, кто и что в какой момент должен на сцене делать. Древнегреческим авторам близки великие драматурги Возрождения, классицизма: Лопе де Вега, Шекспир, Мольер писали пьесы для своих трупп, в которых часто сами играли и могли помочь товарищам в понимании поведения их героев на сцене. Они не были заинтересованы в распространении текстов своих пьес, предназначенных для заработка их трупп. Да и материал, на котором записывался текст, был дорог. Поэтому записывался только текст речей — реплик, монологов действующих лиц; в содержании современных ремарок, представляющих собой указания автора актерам, не было необходимости. Драматург создавал текст высказываний действующих лиц, в его интерпретации (если это позволено говорить для давних эпох) он осуществлялся на сцене. Потом эта традиция будет более или менее ощутима в деятельности Сумарокова, Тредиаковского, даже Островского — великого русского драматурга и директора Малого Императорского театра в одном лице.

В ситуации смены театральных систем, отступления от системы народного, площадного театра (и именно для такого театра была написана большая часть произведений Лопе де Вега и Шекспира) под натиском экономически более мощной системы придворного театра, театра в помещении началось приспособление старых текстов к новым условиям. Строительство в XVI, а еще больше в XVII–XVIII вв. театральных зданий с коммерческой целью (вначале это были здания для исполнения опер) создавало потребность в драматургии, но не в драматурге. Драматический автор утратил возможность непосредственного участия в каждом сценическом воплощении своего произведения. Книгопечатание позволило сделать тексты драматических произведений своеобразным товаром: опубликованные, они нашли читателей и покупателей. Отделяющийся от своего творения драматург искал возможности что-то подсказать актерам в сценическом воплощении через ремарки, усиливал присутствие этого служебного текста. Ремарки стали вводить *post faktum* и при издании древних текстов.

Для почитателей тексты древнегреческих драматургов переписывали писцы (по каким источникам, кто следил за точностью?), из этих списков составлялись даже папирусные собрания сочинений, которые служили основой для последующих списков. Тексты трагедий VI–V вв. до н.э. сохрани-

---

<sup>9</sup> Маски, снимавшиеся с лиц умерших, трансформировались в театральные; ситуации, связанные с культом поминовения, часто становятся основанием фабул трагедии, и тем сильнее в дни весеннего равноденствия звучит в трагедиях бодрая нота, радость жизни, победа жизни над смертью...

лись в позднеаттических списках V–VI вв. н.э.; они в свою очередь, легли в основу византийских списков X–XIV вв. К ним, по авторитетной информации В. Н. Ярхо [7, с. 350] и восходят современные издания античных драматургов. Близкие явления можно обнаружить в классической драме Востока: они сохранились фрагментарно, с не всегда достоверными именами авторов и многие — с явными следами более поздней редакторской правки [7, с. 17].

Если в современном понимании (по К. Станиславскому) режиссер умирает в актере, то автор греческой трагедии воплощался в речах действующих лиц и в комментирующих, корректирующих партиях хора<sup>10</sup> как важного лица драмы.

Достаточно вспомнить пример Шекспира, спор об авторстве произведений которого не стихает до сих пор. Кто бы ни написал пьесы, известные нам под этим именем, важно, что они существовали в устной форме, в постановке на сцене. Об источниках, по которым осуществлялись издания «Гамлета», как пишет И. В. Пешков, существуют только предположения. «То ли это суфлерские экземпляры, то ли пиратские записи спектаклей... держал ли корректуру автор или не держал, не известно <...> исходные тексты обросли за три века, такой традицией <...> собственных редакторско-издательских прочтений темных мест, произвольных внесений ремарок», что можно говорить о том, что и британская публика подлинного «Гамлета» не знает, «получая различные коктейли из основных версий» [8, с. VIII–IX]. К этому И. Н. Пешков прибавляет еще и переводческие традиции, следующие не столько за первоисточником, сколько за неким усреднено-обобщенным каноном [8, с. VIII].

Для наших размышлений особенно интересно замечание исследователя о произвольном внесении ремарок. Видимо, и те немногие ремарки, что можно обнаружить в публикациях драматических текстов Шекспира с информацией технического свойства (кто появился на сцене...), можно отнести к привнесениям более поздней поры — поры появления книгопечатания и театра в помещении — театра, по формулировке А. С. Пушкина, «придворного». Ремарки появились в процессе приспособления для этого придворного театра драматургии предшествующего, площадного, народного театра. Два этих фактора — строительство зданий публичных театров и публикация пьес — практически совпали по времени.

Процессу непосредственного проявления драматического автора в пьесе в форме ремарок способствовал и все более осязаемый рост самосознания личности, индивидуального начала в творчестве, значимости авторского слова в Новое время (в древние времена слово было от Бога). Сегодня в драме этот процесс проявляется не просто в увеличении объема авторского текста ремарок, но в том, что служебные, поясняющие функции перерастают подчас в выразительные, художественные.

---

<sup>10</sup> Элементы «технической» ремарки, указывающей на физические действия героя, можно обнаружить в пьесах младших из великих греческих драматургов — у Еврипида и Аристофана.



При постановке на сцене этот авторский текст далеко не всегда принимается режиссером в расчет. Но в спектакле, как и в давнюю пору, звучит текст диалогов.

Речевое поведение персонажей и вырастающее на его основе действие сохраняется и в радикальных опытах драмы (с радикально политическим содержанием). Примеры текстов драмы не только без ремарок, но и без маркировки действующих лиц находим в творчестве крупнейшего немецкого драматурга второй половины XX в. Хайнера Мюллера («Волокаламское шоссе», 1984–1987; премьера в Культурном центре Бабиньи в Париже, режиссер Жан Журдой), русского поэта Иосифа Бродского («Демократия!», опубликована в 1991 г., поставлена на Центральном телевидении А. Шапиро). Обе пьесы имели интересные сценические версии. Это, в том числе, позволяет думать, что драма как литературная форма сохраняет свою притягательность и для крупных художников слова, и для серьезных театральных режиссеров.

#### *Литература*

1. Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2002. 407 с.
2. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926. С. 7–36.
3. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века / изд. 2-е испр. и доп. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. 320 с.
4. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1954. Т. 2.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. М., 1968.
6. <http://www.kritika24.ru/page.php?id=199> (дата обращения: 18.12.2018).
6. История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1983. Т. 1.
7. Пешков И. В. В поисках подлинника // Шекспир. Гамлет. М.: Лабиринт, 2003. С. VIII–IX.

#### TEXT ORGANIZATION IN DRAMA

*Golovchiner Valentina Egorovna*

Dr. Sci. (Phil.), Prof.,

Tomsk State Pedagogical University

60 Kiyevskaya St., Tomsk 634061, Russia

*Rusanova Oksana Nikolaevna*

Cand. Sci. (Phil.), A/Prof.,

Tomsk State Pedagogical University

60 Kievskaya St., Tomsk 634061, Russia

E-mail: oksanikol@yandex.ru

Modern theater's passion to staging based on interviews, diaries and other ego documents, interest to post-drama theater ideas which rejects the verbal text of the drama and is based on performative, multimedia technologies, actualizes the problems of theater development as an art form. There have been moments in history when artists, developing the once-found expressive possibilities, came to the realization of their exhaustion, and more than once began to search for new ones, referring to the sources, the fundamentals (romantics, avant-garde of the early 20th century). While not having this view of the theater, the authors consider it necessary to look into the problems of organizing a drama that is rejected: to understand the functions of the remarking complex in relation to the replicas of a dialogue, the acting as the dominant category of the dramatic type of literature, as well as turning to the origins of the phenomenon, first of all, to the facts the history of the drama, to the fundamentals which are genetically laid down in it, to the corresponding conditions of embodiment on the scene.

**Keywords:** genesis; drama; text organization; dialogue; replica; remark; act.