

10. Roman M. Victor Hugo et le roman philosophique / Myriam Roman. – Paris : Honoré Champion Editeur, 1999. – 826 p.
11. Romantisme. Littérature et philosophie mêlées : revue du dix-neuvième siècle. – 2004. – № 124. – 158 p.
12. Rossum-Guyon F. van. Puissance du roman : George Sand / Françoise van Rossum-Guyon // Romantisme. – 1994. – Vol. 24, № 85. – P. 79–92.
13. Sand G. Nouvelles lettres d'un voyageur / George Sand. – Paris : Calmann Lévy, Ancienne maison Michel Lévy frères, 1877. – 354 p.
14. Sand G. Souvenirs et impressions littéraires / George Sand. – Paris : Librairie internationale, J. Hetzel et A. Lacroix, éditeurs, 1862. – 323 p.
15. Vigny A. de. Journal d'un poète / Alfred de Vigny // Oeuvres complètes; [recueilli et publié sur les notes intimes d'Alfred de Vigny par Louis Patisbonne]. – Paris : Alphonse Lemerre, 1887 – 323 p.
16. Vigny A. de. Réflexions sur la vérité dans l'art / Alfred de Vigny // Cinq-Mars ou la conjuration sous Louis XIII. – Paris : Michel Lévy frères, 1863. – P. 1–10.

Сипа Лилия. Философская направленность французского романтического романа. Стаття посвящена изучению философского аспекта французского романа эпохи романтизма. Анализируются семантика и функция философских идей в художественной целостности литературного произведения. Исследуются позиции А. де Виньи, В. Гюго и Жорж Санд относительно идейного содержания художественного произведения. Выделена актуальная для романтизма проблема гения, размышления над которой предлагает В. Гюго. Раскрыты эстетические взгляды Жорж Санд на взаимодействие философии и искусства, а также философа и артиста.

Утверждается, что французские романтики рассматривали философские идеи как неотъемлемый компонент художественного мира произведения. Указано, что французские писатели эпохи романтизма не занимались философией на профессиональном уровне, однако не отделялись от философской мысли эпохи. Свои мировоззренческие взгляды они раскрывали в литературно-критическом и художественном творчестве.

Ключевые слова: романтизм, роман, философский дискурс, философская идея.

Sypa Liliya. The Philosophical Orientation of the French Romantic Novel. The article is devoted to the study of philosophical aspect of the French novel of the Romantic period. The semantics and function of philosophical ideas in the artistic integrity of the literary work are analyzed. The positions of A. de Vigny, V. Hugo and George Sand concerning the ideological content of the work of art are researched. The actual romantic problem of a genius, reflection on what has been offered by V. Hugo, is pointed out. George Sand's position as to the interaction of philosophy and arts and philosopher and artist is revealed.

It is stated that the French romantics have considered philosophical ideas as an integral component of the artistic world of the work. It is indicated that the French writers of the Romantic period have not been engaged in philosophy at the professional level, but they have not been separated from the philosophical thought of the period. They have explained their ideological convictions in the literary and critical, and artistic heritage.

Key words: Romanticism, novel, philosophical discourse, philosophical idea.

Стаття надійшла до редколегії
11.09.2015 р.

УДК 821.161.2-83.10

Любов Стародубцева

Семіозис невербальної комунікації в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія»

У статті проаналізовано особливості функціонування елементів невербальної комунікації в драматичній поемі Лесі Українки «Оргія». Доведено характеро- й образотворче значення сміху, вивчено його комунікативне наповнення. Здійснено аналіз проксемічних елементів комунікативної поведінки співрозмовників.

Ключові слова: невербальна комунікація, спілкування, проксеміка, сміх, слово.

Постановка наукової проблеми та її значення. Інтерес літературознавців до феномену невербальної комунікації в художньому тексті зумовлений обмеженістю класичних тлумачень, які спиралися здебільшого на аналіз вербального каркасу спілкування. Це спричинило необхідність

залучити науковий досвід суміжних наук, зокрема паралінгвістичні студії. Такий підхід дає змогу розкрити новий смисловий шар тексту й розширює інтерпретаційні обрії.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Вивченню комунікативності невербальних засобів спілкування в художньому світі Лесі Українки присвячено окремі статті сучасних літературознавців. Наприклад, трактуванню піддаються комунікативні властивості неживих предметів, функціональне навантаження міміки й жестикуляції, а також полісемантика мовчання у творах «Кассандра», «Камінний господар», «Одержима», «Руфін і Прісцилла», «Лісова пісня», «У пущі», «Пізно», «Блакитна троянда», «Прощання» (Т. Гундорова, М. Зубрицька, С. Кочерга, Н. Малютіна) тощо. У зазначеному контексті цікавою для вивчення постає семантика складників невербальної комунікації в драматичній поемі «Оргія», зорема проявів сміху та проксемічної поведінки персонажів.

Мета й завдання статті – проаналізувати комунікативні властивості елементів невербального спілкування героїв драматичної поеми Лесі Українки «Оргія».

Т. Гундорова, аналізуючи мовчання Кассандри, робить узагальнення, яке дотичне до більшості конфліктів драматургії Лесі Українки: «... мова і значення, що їх люди звикли виводити з мови, розходяться, бо між правдою та словами вклинюється несвідоме й суб'єктивне» [2, с. 381]. Таким несвідомим насичені невербальні елементи комунікативної поведінки героїв, інформація про які міститься в численних авторських ремарках. Невербальні засоби комунікації посідають важливе місце в структурі діалогів та монологів драм Лесі Українки, яка «... організовує простір своїх художніх текстів як візуально-акустичний, в якому звичайна мова маргіналізована» [3, с. 132]. М. Зубрицька дає влучну оцінку функціонуванню невербаліки в творчості Лесі Українки: «... мова очей і голос душі у творах поетеси легко долають кордони слів і перетворюють сказаність у несказаність, а екзистенційний простір слова – у феноменологічний простір мовчання, в якому владарюють звуки музики, голос сопілки, лісова пісня, мова танців тощо» [3, с. 130].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Завершена 1913 року «Оргія» є завісою драматичної творчості Лесі Українки й акумулює болючі авторці питання взаємодії елітарного та масового, особистості і юрби, вірності рідній землі тощо. Драматична поема засвідчує семантичну маргінальність лише вербальних засобів комунікації та водночас палімпсестність смислів, що ними насичена невербаліка.

Письменниця майстерно послуговується здатністю самих творів мистецтва нести певне комунікативне наповнення («Камінний господар», «Три хвилини», «Прощання»). У драматичній поемі «Оргія» комунікативною функцією наділено, зокрема, статую богині Терпсіхори. Цікаво, що фізично вона відсутня під час розмови Антея з Федоном, проте факт її продажу є каталізатором розвитку сварки між чоловіками. Відомо, що муза танцю Терпсіхора (яку включено до пантеону античних божеств) ототожнюється з гармонією та самою природою, де всі процеси перебувають у постійному ритмічному русі. Продаж такої статуї римському Меценатові став надзвичайним ударом для Антея, який інтуїтивно відчував, що ця подія є ніби пророцтвом майбутнього вчинку Неріси, яка була натурницею для створення образу богині.

Загалом непохитну жертвну позицію Антея щодо справжнього таланту митця й слугування ворогові частково можна пояснити, проаналізувавши комунікативне наповнення образу лаврового вінка, що його в одній зі сцен одягає братові Евфрозіна. Символічним є сам добір рослини, адже відомо, що лавровим вінцем нагороджували саме поетів, музикантів і танцюристів. Натомість спортсмени за свої досягнення отримували оливкові вінці. Лавровий вінець Антея несе в собі, на перший погляд, пряме комунікативне наповнення, значення якого розкривають репліки Евфрозіни:

Се Ніке увінчала свого поета [7, с. 174].

Окрім цього, акт увітчення Антея лавровим вінцем є знаковим із погляду розуміння лавра як засобу зняття гріха пролитої крові. Відомо, що після вбивства дракона Піфона, Аполлон пройшов очищення за допомогою лаврового листа. А отже, одягання лаврового вінця Антеєм можна вважати своєрідною індульгенцією – пробаченням майбутнього гріха кровопролиття [1]. Відповідно, убивство Неріси можна тлумачити не тільки як сліпий злочин, а і як жертву заради збереження мистецтва, жертву на славу Аполлона.

Вагоме комунікативне навантаження в драматичній поемі несуть усі елементи невербального спілкування. Однак уважаємо за доцільне приділити увагу комунікативності, закладеній у сміхові та проксемічній поведінці персонажів.

Цікаво, що вже експозиційні сцени драматичної поеми дають попереднє уявлення про особу хазяїна. Дослідники неодноразово акцентували на «... замкнутому просторі сім'ї Антея», його небажанні контактувати із «чужим» світом, про що свідчать глухі мури, які оточують оселю поета [5, с. 128]. Очевидно, що контактів із навколишнім світом уникає й мати Антея, на що вказує проксемічний бік її поведінки. Сидячи на порозі гінекея, Герміона майже не проявляє інтересу до особи першого гостя. Коли Хілон стукає у хвіртку, жінка не підходить до муру, вона не підводиться й для того, щоб відчинити її.

Діалог Хілона з Антеєм також насичений невербальними кодами, пов'язаними з дотриманням дистанції. Так, небажання учня зайняти місце поруч з учителем повинне попередити Антея про серйозність майбутньої бесіди, адже дотримання такої соціальної відстані має значення офіційності, певної напруги між співрозмовниками та нівелює можливі прояви фамільярності між учнем та вчителем.

Натомість проксемічні характеристики комунікативної поведінки Евфрозіни свідчать про її винятково доброзичливу позицію: своїми рухами вона демонструє відкритість і любов. Жінка повсякчас «...нахиляється і обіймає матір», «...цілує матір», «...підходить до Антея і кладе йому руку на плече» [7, с. 170]. Таким чином Евфрозіна демонструє прив'язаність до рідних, бажання допомогти, заспокоїти та утамувати сум: «...в неї усміх бореться з сльозами щирого зворушення, коли вона кладе братові лаври на голову» [7, с. 174].

Аналіз рухів і невербальної поведінки Евфрозіни дає змогу зрозуміти причини її вчинків, розкрити приховані елементи образу. Очевидно, що вона не бажає завдавати клопотів своїм близьким, а піклуючись про них, нівелює власні потреби, заперечує важливість особистого жіночого щастя. Про її вибір красномовно свідчить убрання: «...молода, але вже не юна, убрана по-буденному, видно, тільки що від роботи» [7, с. 170]. Напротивагу їй жінка Антея Неріса – «...молоденька, струнка, надзвичайно зграбна, чепурненько вбрана» [7, с. 174]. Така антитеза яскраво ілюструє різницю між ціннісними категоріями Евфрозіни та Неріси. Зазначимо, що самозреченість Евфрозіни є усвідомленою, а її ставлення до цієї теми в розмовах із Герміоною лише підтверджує це.

*Неріса все причепуриться якось,
а Евфрозіні то немає й стрічки.*

Евфрозіна (молода, але вже не юна, убрана по-буденному, видно, тільки що від роботи. Нахиляється й обіймає матір)

*Матусенько! Навіщо ті стрічки?
Як є краса, то нащо їй покраси?
А як нема, то стрічка не pomoже!
(Сміючись, цілує матір і випростується.)
Як, мамочко, заправить голуб'ята? [7, с. 171]*

Сміх як самозахист та різка зміна теми розмови свідчать про бажання уникнути її розвитку. Загалом Евфрозіна не тільки успішно добирає невербальних засобів комунікації, збагачуючи таким чином своє мовлення та досягаючи мети спілкування, а й адекватно тлумачить несловесні сигнали, що потрапляють у її бік від інших співрозмовників. Наприклад, неприховане інтонацією здивування в голосі Неріси присоромлює жінку, а холодний погляд змушує почуватися недоречно, «... ніяково під холодним поглядом Неріси» [7, с. 174], а згодом – і зовсім залишити бесіду. Ідучи з кімнати, Евфрозіна знову прикривається напруженим сміхом, мета якого – додати ситуації природності: «... з трохи примушеним сміхом зникає в дверях гінекея» [7, с. 174].

Сміхом супроводжуються репліки багатьох дійових осіб драми, і його прояви заслуговують на окремий аналіз. Містячи палітру різноманітних значеннєвих відтінків, він виконує образотворчу роль та містить указівки на певні аспекти в ставленні персонажів одне до одного, що є допоміжним, але вагомим чинником побудови комунікативної системи твору. Відомо, що, окрім природного, викликаного кумедною ситуацією або курйозом, сміх також може мати вимушений характер, зумовлений ситуацією спілкування, або бути неконтрольованим, несвідомим, викликаним екстремальною ситуацією, коли мовець перебуває в стані афекту. Захисна функція сміху відома людству здавна: за Г. Коробкою, сміх «...при похоронах, вбивстві й смерті слугував оберегом, засобом захисту від помсти мертвих» та здійснював «захисну функцію межування від пропонованої дійсності» [4, с. 9]. Сміх також покликаний долати соціальні бар'єри, урівнювати комунікантів, адже сміятися можна з

людини нижчої або рівної за статусом. Насміхання з особи вищого рангу дає змогу прирівняти її до звичайних людей, позбавити особливого статусу й, відповідно, зняти напругу.

Характеротворчу функцію сміху рельєфно відображено в образах Антея й Неріси, Евфрозіни, Мецената та гостей оргії. На святі сміх тут найчастіше звучить із вуст Прокуратора та Префекта. Супроводження реплік, витриманих у зверхньому, принизливому тоні, сміхом свідчить про самовпевненість особи, високу самооцінку та відчуття переваги над іншими:

*У гречуків отих усі герої!
Хто кине в зваді миску через стіл
і в лоб сусіду влучить – вже й уславивсь
discobolos!..
(Сміється) [7, с. 201]*

А репліки Префекта баланують на межі дозволеного. Під час спілкування з Меценатом він висловлюється досить різко. Сміх після завершення фрази насамперед покликаний пом'якшити можливу реакцію співрозмовника:

*Префект
Наш Меценат відомий філеллен, –
коли б іще не відділив од Риму
Корінфської республіки!
(Сміється) [7, с. 203]*

Натомість усмішки самого Мецената свідчать про його щирю й відкриту позицію стосовно присутніх, а сміх відповідає ситуації та гармонійно доповнює репліки мовця.

Сміх, що пом'якшує грубий вислів, використовує також Антей. Під час діалогу з Нерісою він дозволяє собі дещо різкий вислів, водночас прикриває його усмішкою, ніби нівелюючи серйозність сказаного:

*Неріса
Та я ж, либонь, молодша,
проте...
Антей
«Проте часами химерую», –
так хтіла ти сказати?*

(Сміючись, обіймає її, вона здержано приймає його пестоші) [7, с. 175].

Стримана реакція жінки доводить, що Антеєві не вдалося повністю позбавити свої слова образливого тону. Неріса ж посміхається Антеєві тільки раз, а її усміх позначено авторським епітетом «злісний». Натомість жінка не стримує посмішки під час оргії Мецената. Підкреслимо, що танцівниця не тільки не прикриває сміхом своїх справжніх почуттів, а й не приховує посмішки, коли несила стриматись. Наприклад, під час вакхічного танку на оргії Мецената – найбільшого задоволення для спраглої танцівниці – у неї на вустах грає «розкішна і зальотна усмішка» [7, с. 218].

Надзвичайним комунікативним наповненням характеризується проксеміка сцени, що відбувається в господі Мецената. Знакова також сама поява Антея на оргії, його просторове положення стосовно інших учасників. Поет вітається з порога й таким чином свідомо привертає до себе увагу не тільки хазяїна господи, а й усіх присутніх. Наблизившись до стола Мецената, Антей залишається стояти. Утворена дистанція виконує одразу дві функції. По-перше, демонструє його відсторонену позицію стосовно чужорідного свята й усіх присутніх; по-друге, змушує Антея опинитися ніби на сцені перед глядачами, а його промова набуває таким чином ознак виступу.

Завдяки проксеміці поява на оргії Неріси також привертає до себе увагу, адже Атрієнзій «з порога» доповідає про її прихід так, наче глядачам оголошують наступний виступ. На відміну від Антея, Неріса, увійшовши, зупиняється на порозі «...і вклоняється мовчки» [7, с. 210]. Цим жінка демонструє не тільки свою прихильність, а й знання правил поведінки на таких заходах: «Неріса мовчить і соромливо закривається покривалом» [7, с. 210]. Спілкування між танцівницею й Меценатом розгортається вдало: Неріса уміло заграє, свідомо відтягує момент відкриття свого обличчя, розуміючи, що її зовнішність видасться Меценатові знайомою, навіть бажаною. Про успіх комунікації свідчить реакція чоловіка:

*Боги мої! Ви подивіться, друзі!
Се ж тая мармурова Терпсіхора,
що я купив учора від Федона!* [7, с. 212]

Словесні репліки Неріси надалі незначні, вони мають формальний характер. Натомість красномовним є позбавлений вербаліки танець, що рішуче переносить її на авансцену: «... при зміні темпу танцівниці спинились, одна Неріса танцює, все держачись позад Антея; танцює безгучно, тихо, плавко, мірно» [7, с. 216]. Темп танку, його виваженість, розміреність свідчать про те, що дії Неріси повністю узгоджені з внутрішніми переконаннями.

Із цієї ж ремарки дізнаємося, що в цей час Антей настільки захоплений власною грою, що не зважає на танок жінки. Чоловік і дружина промовляють одночасно, але не чують одне одного, їхня комунікація направлена на одного й того ж реципієнта, однак Антей не помічає, що, окрім нього, до співрозмовника звертається ще хтось. Урешті свідомість Антея вихоплює репліку Мецената:

Спиніться всі! Неріса хай танцює!

При цьому поклику Антей спиняється, обертається й не може одразу отямитися з дива та урази, побачивши Нерісу на чолі танцівниць. Меценат, завваживши те, сплескує в долоні [7, с. 217].

Кульмінація твору набуває розвитку з наступними діями Мецената, сп'янілого від влади, яку він має над танцівницею: «Виймає із скриньки діамантове намисто, здіймає його обома руками вгору і вабить ним до себе Нерісу» [7, с. 217]. Комунікативне наповнення цієї сцени є очевидним, а реакція Неріси підтверджує неможливість іншого прочитання тих знаків, якими оперує чоловік: «Неріса, не перестаючи танцювати, наближається до Мецената, очі її горять, рухи нагадують зграбні викрути хижого звіряти» [7, с. 217]. Танець Неріси, дедалі більше втрачає ознаки людського голосу, наближаючись до тваринного вереску, що містить безліч неконтрольованих голосів, які, урешті, зливаються в одне лише вираження – бажання. Відповідною, звірячою є й реакція публіки: «Гості зриваються з місць і товпляться, намагаючись кожне краще бачити Нерісу» [7, с. 217]. Таким чином присутні намагаються втамувати первинне бажання хліба й видовищ.

Одягання намиста – фінальна крапка, знак приборкання жінки: «Неріса, зблизившись до Мецената, стає перед ним на одно коліно і відхиляється назад, немов готова впасти від знесилення, але розкішна і зальотна усмішка грає на її устах. Прокуратор кидається піддержувати її, але Меценат попереджає його, надівши Нерісі намисто на шию і тим самим рухом піддержавши її» [7, с. 218]. Окрім естетичної функції, намисто, подароване Нерісі, відіграє й інформативну роль: присутнім зрозуміло, що відтепер танцівниця не є вільною, а також указує на її нового хазяїна. Відомо, що акт одягання намиста на когось здавна символізує покірність (рудиментарна ознака результату приручення дикої тварини), а намисто як таке може бути оберегом від зла, а також демонструвати багатство та приналежність до певного роду або касті. В аналізованій сцені превалює перша ознака – вираження покірності, підтвердженням чого виступають дії Мецената, коли Неріса хотіла поцілувати його в руку:

Меценат
Не так, безсмертна!
(Цілує її в уста) [7, с. 218].

Поцілунок в губи якнайкраще висловлює ставлення чоловіка до своєї здобичі. Загалом відмова Мецената й Неріси від вербаліки, а також специфіка їхнього спілкування під час оргії свідчить про певну соціальну деградацію, про відкидання суспільних норм і перевагу тваринного над людським, свідомим.

Несила дібрати аргументів, Антей своїм способом долає відстань між ним та дружиною: «... раптом зриває ліру з канделябра і кидає її з розмаху в Нерісу. Неріса заточується і падає додолу» [7, с. 218]. Тиха й спокійна інтонація, із якою поет констатує смерть коханої, свідчить про те, що для нього в такій ситуації немає місця прощенью або примиренню. Фінальний учинок Антея засвідчує безпорадність митця, нездатність дібрати потрібних слів і водночас незламну відданість мистецтву та власним переконанням.

(Здіймає з ліри одну струну. Звертається до Хілона й Федона, що стоять попереду юрби):

Товариші, даю вам добрий приклад.

(Задавлюється струною і падає мертвий край Неріси) [7, с. 218].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Спілкування засобами динамічних (музика) та пластичних (танець, скульптура) видів невербального мистецтва просочує всю наративну канву тексту. Безперечно, саме вони створюють виразну кульмінацію драматичного конфлікту, перетворюють гостру словесну сутичку на запеклу боротьбу, розв'язка якої за своїм напруженням фактично утворює другу кульмінацію. Аналіз особливостей проксемичної поведінки героїв драматичної поеми та проявів сміху як містких комунікативних засобів збагачує розуміння підсвідомих інтенцій мовців, значно доповнює картину дійсності, подану засобами вербаліки.

Фінальне зречення Антеєм й Нерісою слів та спілкування мовою музики й танцю виявилось занадто ширим і призвело до межової ситуації екзистенційного вибору. Свідоме ігнорування Нерісою засобів вербаліки під час оргії свідчить про послаблення значення раціонального в її свідомості та перевагу первинного, тваринного складника психіки, уходження у своєрідний стан трансу, вихід із якого наступає лише на межі життя й смерті. Натомість брак словесних аргументів у красномовного поета свідчить про абсолютний крах його віри в силу слова, а спричинений ним комунікативний провал призводить до трагічного фіналу.

Джерела та література

1. Беккер К. Мифы древнего мира. От Древней Иудеи до падения Римской империи: Всемирная история / К. Беккер. – Саратов : Надежда, 1995. – 720 с.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 411 с.
3. Зубрицька М. Мова очей і голос душі: невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція / М. Зубрицька // Вісн. Львів. ун-ту. – Серія : Мистецтво. – 2008. – Вип. 8. – С. 127–132.
4. Коробка Г. Філософсько-антропологічне осмислення мови сміху : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.04 / Г. О. Коробка ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2009. – 20 с.
5. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів / С. Кочерга. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 655 с.
6. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2000. – 704 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 6 / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 163–218.

Стародубцева Любов. Семиозис невербальной коммуникации в драматической поэме Лесы Украинки «Оргия». В статье фокусируется внимание на специфике воплощения и функционирования элементов невербальной коммуникации в драматической поэме Лесы Украинки «Оргия». Невербальное общение включает широкий спектр разнообразных средств, способных нести коммуникативную нагрузку, выступать средством доставки сообщения и сообщением как таковым. Драматическая поэма Лесы Украинки «Оргия» вызывает научный интерес с точки зрения исследования возможностей невербальной коммуникации, ее значения для расширения существующих границ традиционных интерпретаций образов персонажей, их скрытых намерений и глубинных внутренних конфликтов. Изучение коммуникативных характеристик, присущих смеху действующих лиц «Оргии» зачастую указывает на желание персонажа скрыть при помощи смеха нежелательную информацию, сгладить потенциальную конфликтную ситуацию. Исследование элементов проксемического поведения персонажей доказало коммуникативную полифункциональность дистанции.

Ключевые слова: невербальная коммуникация, общение, проксемика, смех, слово.

Starodubtseva Lubov. Semiosis of Non-verbal Communication in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem «Orgy». The article focuses on the specifics of embodiment and functioning of the elements of non-verbal communication in Lesya Ukrainka's dramatic poem «Orgy». Non-verbal communication includes a broad spectrum of various means able to carry a communicative charge, be the means of the message's delivery and embody the message itself. Lesya Ukrainka's dramatic poem «Orgy» arouses a scientific interest from the point of studying non-verbal communication's possibilities, their meaning for broadening of the existing borders of traditional interpretations of the images of characters, their hidden intentions and deep inner conflicts. Studying of the communicative characteristics of the laughter of the «Orgy's» characters mostly indicates the character's desire to hide ineligible information by means of laughter or to smooth a potential conflict situation. Analysis of the elements of proxemic behavior of the characters proved communicational multifunctionality of the distance.

Key words: non-verbal communication, communication, proxemics, laughter, word.

Стаття надійшла до редколегії
20.09.2015 р.