

14. Cheban O. Televizor u pobuti yak ob'iekt etnologichnoho doslidzhennia na Odeschyni. *Materialy do ukrainskoi etnologii*, 2014 (13). P. 90-95. http://nbuv.gov.ua/UJRN/mdue_2014_13_11.

15. Iakovlenko K. Piatdesiat rokiv pislia Dzygy Vertova: obraz hirnyka v sotsialnomu dokumentalnomu kino kintsia 1980 – pochatku 1990 rokiv (na prykladi filmiv «Lypnevi hrozy» ta «Perebudova znyzu»). *Studii mystetstvoznachchi*, 2016 (3). P. 112-119. <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/3/112.pdf>.

АВТОРСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ В УКРАЇНІ КІНЦЯ 1980 -- ПОЧАТКУ 1990-х: МІЖ ПОЛІТИЧНИМ ПРОБУДЖЕННЯМ ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ

Максим ДЕМИДЕНКО – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків

Дмитро КОНОВАЛОВ – кандидат філософських наук,
завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків

Софія КОНОВАЛОВА – викладач кафедри кіно-телережисури та сценарної майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків

Станіслав ОСТРОУС – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності,
Харківська державна академія культури, м. Харків

Наталія МАРХАЙЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії культури і філософії
науки, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, м. Харків

Досліджено трансформації українського документального кінематографу на зламі 1980–1990-х років ХХ століття в контексті проблематики національної ідентичності. Проаналізовано основні тематичні напрями, що стали актуальними для авторського висловлювання в період ідеологічної кризи та «перебудови»: Чорнобильська катастрофа, шахтарські протести, суспільно-політичні зрушення, осмислення радянських репресій та розсекречення історичних сюжетів. Виявлено художньо-документальні засоби, через які кінематографісти відходили від пропагандистського формату радянської агітдокументалістики та зверталися до авторського погляду, інтерпретаційності та наративної відкритості. Висвітлено, що в цей період документальне кіно стає майданчиком візуального репрезентування національної ідентичності та колективної історичної пам'яті.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, національна ідентичність, кінотелемистецтво, український кінематограф, документальний фільм, жанрові трансформації.

Стаття надійшла до редакції 8.04.2025

Отримано після доопрацювання 21.04.2025

Прийнято до друку 24.04.2025

УДК 792.03

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА : ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА

Ірина ПЕРСАНОВА – заслужена артистка України, старший викладач кафедри музичного виховання
КНУТКІТ ім. І.К. Карпенка-Карого, співзасновниця та співорганізатор Міжнародного вокального конкурсу ім.

Квітки Цісик, Посол Миру, Голова ГО «Перлини української культури – світові», Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0007-8285-733X>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.993>

Аналізуються психологічні особливості сприйняття сценічного мистецтва, зокрема у контексті важливості взаємодії актора та глядача. Констатується, що сучасні сценічні практики дедалі більше фокусуються на глядацькому сприйнятті та взаємодії між виконавцем і аудиторією. Дослідження вказують на важливість психологічних, когнітивних і нейрофізіологічних механізмів, що визначають емоційний відгук глядачів. Ключовими аспектами ефективного сценічного дійства у цьому контексті є: емоційна виразність актора – використання методів переживання та фізичних дій для створення глибокого зв'язку з аудиторією; психофізіологія акторської майстерності – контроль голосу, міміки, жестів та різні техніки для впливу на глядацьке сприйняття; психологія сприйняття – розуміння механізмів уваги, ідентифікації та емпатії для підсилення емоційного залучення; театральна терапія – використання сценічних практик у соціальній адаптації, психологічній підтримці, особистісному розвитку тощо.

Загалом сценічні практики – не лише розважальний різновид мистецтва, а й потужний інструмент впливу на людську свідомість, мотивацію, емоції та соціальну взаємодію.

Ключові слова: сценічні практики, психологія, взаємодія, глядач, емоції.

Актуальність дослідження. Ключ до успіху будь-якого сценічного виступу полягає не лише в тому, що відбувається на сцені, а й у тому, як актору вдається емоційно взаємодіяти з глядацькою аудиторією. Вміння вплинути на психологію глядача може перетворити будь-яку сценічну практику на незабутнє дійство.

Взаємовідносини – це комунікативний процес, опосередкований словом, зображенням, жестом, символом чи знаком. Вони дають змогу ділитися знаннями, досвідом, інтересами, ставленням, почуттями, думками, ідеями. Тому психологія глядача є важливою складовою і теорії, і практики сценічних мистецтв. Вона вивчає реакції аудиторії, її емоційні та когнітивні процеси, а також вплив сценічного дійства на свідомість глядача. З іншого боку, розуміння та активізація складових феномена психології глядача є ключовими аспектами творення сценічного дійства, покликаного не лише розважити, а й торкнутися серцець аудиторії. Отже, аналіз психологічних особливостей сприйняття сценічного мистецтва у контексті взаємодії актора і глядача є надзвичайно актуальним у сучасній сценічній практиці. Він дає змогу глибше зрозуміти механізми, які впливають на емоційний та когнітивний обмін між виконавцем та аудиторією, що, у свою чергу, сприяє підвищенню ефективності постановок та глядацького досвіду.

Аналіз останніх досліджень. Праця «Психофізіологічні цінності глядача як елементи сценічної реконструкції» [7] М. Рібагорда Лобера базується на поєднанні філософського підходу та когнітивної науки. Основна ідея автора: незалежно від епохи та/або стилю, у театральній постановці актор є центром творчого процесу. А психологія розуміється як життєвий принцип, а саме як життєва сила або оживляюча якість дихання/енергії актора. Тотожний принцип автор застосовує і до глядача. Дослідник намагається заперечити три основні принципи: розум за своєю суттю є втіленим, думка здебільшого несвідома, а абстрактні поняття здебільшого метафоричні [7]. Г. Софія у праці «Акробатика глядача» [8] вивчає біологію глядача, характеристику дії та те, як вона впливає на глядача, спираючись на модель дзеркальних нейронів (ті, що реагують на власну дію чи під час спостереження за іншим). В основі дослідження – ідея, що спростовує класичну фізіологічну модель, в якій дія і сприйняття – це окремі механізми. Сприйняття взаємодії дає змогу розуміти дії інших через нейронні конфігурації між тим, хто робить, і тим, хто дивиться як інший робить [8].

У першому томі праці французьких дослідників «Театр і когнітивні нейронауки (перформанс і наука: міждисциплінарні діалоги)» [10] у четвертій частині «Міждисциплінарні перспективи прикладної продуктивності» приділяється чільна увага зв'язку сценічних практик і психології. Розділи з характерними назвами порушують відповідні проблеми: «Чи працює арт-терапія як засіб реабілітації?», «Використання театральних технік і елементів для лікування розладів спектру аутизму», «Театр є цінним інструментом для реабілітації хвороби Паркінсона», «Театр і терапія: догляд, лікування чи ілюзія» [10]. У праці «Театр, перформанс і пізнання. Мови, тіла та екології» (за ред. Н. Шонессі, Дж. Латтербі, Р. Блер, А. Кук) звернено увагу на психологічні аспекти покращення підготовки акторів, на особливості виконавського пізнання, навчання, розуміння та інтуїцію в творчому потоці, на когнітивній екології, впливі рефлексивних технологій на сучасний світ тощо [11]. Р. Гордон у праці «Мета гри: сучасні акторські теорії в перспективі» [5] пропонує студентам, викладачам і професіоналам зрозуміти різні естетичні можливості, доступні сучасним акторам. Починаючи з XIX століття, автор порівнює основні підходи до західної акторської майстерності в їхній історичній еволюції і зв'язку та досліджує шість категорій акторської гри: реалістичні підходи до персонажів (Станіславський, Вахтангов, Страсберг, Чехов); актор як сценографічний інструмент (Аппія, Крейг, Мейерхольд); імпровізація та ігри (Копо, Сен-Дені, Лабан, Леккок); політичний театр (Брехт, Боаль); дослідження себе та інших (Арто, Гротовський); продуктивність як культурний обмін (Брук, Барба). Синтез цих основних теорій драматичного перформансу в одному тексті, на думку автора, пропонує знання, необхідні для контекстуалізації власної практики в ширшому полі перформансу, заохочуючи бути більш чутливими до матеріальних реалій мистецької практики [5].

У дисертації «Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі Одеських театрів» [3] українська культуролог Ю. Сагіна, наголошуючи на міждисциплінарності, досліджує психологічні особливості історичного функціонування, світові і українські перспективи системи «театр-глядач» [3]. У статті «Плейбек-театр у системі соціалізації та ресоціалізації особистості» [1] психолог М. Дергач досліджує особливості плейбек-театру як сучасної і оригінальної форми театральної імпровізації. Під час останньої актори в сценічному дійстві розігрують розказані людьми історії з власного життя. Окрема увага приділяється ролі плейбек-театрів у соціалізації та ресоціалізації особистості [1]. У статті «Використання плейбек-театру в роботі з внутрішньо переміщеними особами» [2] В. Савінов розкриває досвід використання та надає практичні рекомендації щодо основних моментів, які варто контролювати фахівцям плейбек-театру під час його застосування «як засобу травма-чутливої психосоціальної підтримки внутрішньо переміщених осіб» [2].

Серед мистецтвознавчих досліджень українських учених праць на окреслену тематику знайти не вдалося.

Мета статті – виявити психологічні особливості сприйняття сценічного мистецтва, зокрема у контексті взаємодії актора та глядача.

Виклад основного матеріалу. Сучасні сценічні практики дедалі більше спираються на взаємодію з глядачем, яка стає ключовим аспектом будь-якого мистецтва. Адже сучасний глядач – це особа, що комунікує з найрізноманітнішими художньо-мистецькими творами, засобами та медіа. Він не лише сприймає сценічну дію, а й впливає на неї через психоемоційний та інтелектуальний зв'язок. Відбувається і зворотна реакція – актор впливає на глядача. Недарма з 80-х років XX століття низка міждисциплінарних галузей, зокрема театральна антропологія, досліджують не самі сценічні практики, зокрема театр, а взаємовідносини, які встановлюються між акторами та глядачами. Отже, основне завдання актора – створити ефективні відносини з глядачем під час сценічного дійства. Тобто взаємовідносини, під час яких усі відчувають, що вони тут і зараз перебувають в одній ситуації [9].

Так, М. Рібагорда Лобера наголошує на активації та взаємозв'язку «розумів» глядачів та акторів, їхніх біологічних когнітивних механізмів та поведінкових проявів, а також неврологічних механізмів їхніх емоцій. Ці три концепції відомі в когнітивних науках як SCAN (соціальна, когнітивна та афективна нейронаука), і з їхньою допомогою можна встановити теоретичні основи, пов'язані зі сприйняттям, пам'яттю, емоціями, увагою та прийняттям рішень не лише глядачем, а й виконавцем, який відповідає за психофізіологічну активацію глядача завдяки своєму сценічному виконанню [7].

На психологічних аспектах сценічної взаємодії фактично наголошує і Р. Гордон, який визначив шість аспектів акторської техніки в західному театрі. Вони відповідають творчому біному, який формує актор: реалістичні підходи до характеристик: психологічна правда; актор як сценографічний інструмент штучної вистави; імпровізація та ігри: театралізація як гра; перформанс як політична практика: репетиція змін; дослідження себе та іншого: особиста зустріч; виступ як культурний обмін: відтворення своєї відмінності [5; 6]. Зміни у цих аспектах залежать від прогресу в різних галузях знань, «трансформації поглядів на процеси творчої діяльності людини у візуальних практиках у постмодерній культурі» [4; 245] та ін. Наприклад, Ф.-Б. Зарріллі у праці «Активний підхід до розуміння акторської майстерності» доповнює перелік ще одним підходом: виступ як психофізіологічний процес втілення та формування енергії. На його думку, акторський виступ варто розглядати не як втілення персонажа, а як динамічний, пережитий досвід, у якому актор реагує на вимоги конкретного моменту в конкретному (театральному) середовищі [12; 635–647].

Отже, психологія і сценічні практики тісно пов'язані між собою. Актори, музиканти, співаки, режисери, танцівники та інші митці використовують психологічні знання для глибшого розуміння персонажів, емоцій, а особливо для налагодження комунікації з аудиторією.

Про тісний взаємозв'язок сценічних практик і психології глядача свідчить низка аспектів – від особливостей акторської майстерності до психологічного впливу сценічного дійства на глядачів і виконавців. Насамперед можна виокремити емоційну виразність і методи акторської гри: метод переживання (Станіславський, Чехов, Лі Страсберг), коли актор занурюється в емоційний стан персонажа, використовуючи особистий досвід; метод фізичних дій (Майєрхольд, Гротовський), коли емоції формуються через тілесний рух і пластику. Це дає змогу глядачу ідентифікувати чи асоціювати себе з персонажами, переживати їхні емоції та конфлікти. Процес ідентифікації особливо важливий у драматичних виставах, де персонажі переживають складні життєві ситуації. Дослідження театру та неврології вказують, що перегляд таких вистав може надати побічний досвід, тобто ми відчуваємо, ніби переживаємо те саме, що й актор на сцені [10].

Далі слідує психофізіологія та психологія творчого процесу в сценічному мистецтві, яка вимагає контролю дихання, голосу, міміки та жестів для ефективної передачі емоцій; використання технік релаксації та концентрації (йога, медитація) для управління стресом перед виступом; подолання творчих блоків та страху сцени; використання асоціативного мислення та уяви для створення персонажів.

Психологія сприйняття аудиторії дає змогу зрозуміти як глядачі реагують на різні емоції та події на сцені та пропонує техніки залучення уваги (динаміка голосу, паузи, контакт очима тощо). Для впливу на глядача використовують візуальні та аудіальні засоби – сценографію, освітлення, музику та акторську гру, які створюють емоційну атмосферу.

Актуалізуються такі напрями як психодрама і театральна терапія, коли сценічні техніки використовують для терапевтичних цілей (Я. Морено, А. Бек), для розвитку емпатії та самопізнання через імпровізацію та рольові ігри. Недарма дослідники наголошують на ефекті спільного переживання, коли аудиторія діє як єдиний організм, формуючи колективне сприйняття виступу.

Недарма такими популярними останнім часом у межах арттерапії стають плейбек-театри, «специфіка соціально-психологічного простору і творчої діяльності яких дають змогу швидко й дієво відновити особистісний потенціал оповідачів за рахунок створення особистих та спільних наративів, що спрацьовує на відновлення життєвої неперервності, а також низки психотерапевтичних ефектів: 1) знаходження нових зв'язків між складовими травматичної історії; 2) відчуття глибокої підтримки,

розділеності емоційного стану; 3) власне катарсичний ефект; 4) ефект відстороненості, «неучасті» [2; 56].

Плейбек-театр вважають паратеатральною системою терапевтичної спрямованості, що «розуміється як використання театру не з метою втілення художнього задуму чи естетичного переживання, а з «суто практичних» міркувань, у нашому випадку – з метою гармонізації внутрішнього світу людини, її психологічного стану, активізації внутрішніх психічних ресурсів» [1; 17].

Звичайно сприйняття глядача – це категорія естетики, адже він сприймає сценічне дійство індивідуально, залежно від свого культурного рівня та життєвого досвіду. Недарма «пошук «своїх аудиторій» змушує вдатися до трансформації власних поглядів та ідей, щоб прийняти її естетику» [6]. При цьому краса та інші естетичні явища розкриваються лише в процесі їх чуттєвого сприйняття, виликаючи емоційну реакцію. Тому зрозуміти естетичні властивості, якими володіє сценічне дійство як мистецтво, неможливо без дослідження психічних процесів у свідомості глядача, зокрема емоцій. Утім, щоб актору налагодити емоційний зв'язок з аудиторією, насамперед варто зрозуміти, що її мотивує.

Сучасна психологія виокремлює такі чинники, які впливають на сприйняття та реакцію людей під час сценічної дії. Серед них: *очікування* від події, які суттєво впливають на глядацький досвід. Виправдання або перевищення очікувань має вирішальне значення для успіху; *емоції*, які лежать в основі досвіду глядача. Події, які викликають сильні емоції (радість, смуток, здивування, ностальгія та ін.) краще запам'ятовуються; *ідентифікація* себе зі змістом події чи артистами, яка сприяє формуванню глибокого зв'язку; *перше враження*, яке має вирішальне значення для привернення й утримання уваги аудиторії. Перший потужний номер або презентація задають тон усьому виступу; *сюпризи* як несподівані елементи можуть миттєво привернути увагу та тримати аудиторію в зацікавленні; *візуальне враження* (освітлення, декорації та костюми), яке впливає на прихильність аудиторії; *сильний наратив*, який є одним із найефективніших способів емоційного зв'язку з аудиторією і може її провести через американські гірки емоцій; *сенсорні інструменти* (музика, звукові ефекти, стратегічна тиша тощо), які додають хвилювання, посилюють напругу або роблять важливий момент ще більшим резонансним; *інтерактивність та імерсивність*, які підвищують рівень взаємодії, створюють глибший особистий зв'язок та сприяють повному зануренню у сценічне дійство.

Висновки. Сучасні сценічні практики дедалі більше фокусуються на глядацькому сприйнятті та взаємодії між виконавцем і аудиторією. Дослідження вказують на важливість психологічних, когнітивних і нейрофізіологічних механізмів, які визначають емоційний відгук глядачів. Ключовими аспектами ефективного сценічного дійства у цьому контексті є: емоційна виразність актора – використання методів переживання та фізичних дій для створення глибокого зв'язку з аудиторією; психофізіологія акторської майстерності – контроль голосу, міміки, жестів і технік релаксації для впливу на глядацьке сприйняття; психологія сприйняття – розуміння механізмів уваги, ідентифікації та емпатії для підсилення емоційної залучення; театральна терапія – використання сценічних практик у соціальній адаптації, психологічній підтримці та особистісному розвитку.

Загалом сценічні практики – це не лише розважальний різновид мистецтва, а й потужний інструмент впливу на людську свідомість, мотивацію, емоції та соціальну взаємодію. Цей факт актуалізує продовження досліджень у цьому напрямі, зокрема емоційного відгуку глядача на сценічне дійство.

Список використаної літератури

1. Дергач М. Плейбек-театр у системі соціалізації та ресоціалізації особистості. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Психологія*. 2018. № 2 (9). 17–20.
2. Савінов В. В. Використання плейбек-театру в роботі з внутрішньо переміщеними особами. *Простір арт-терапії*. 2018. Вип. 1 (23). С. 53–65.
3. Сагіна Ю. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів: автореф. дис ... канд. миств.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2009. 18 с.
4. Gavran I., Stoian S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*. 2023. № 6 (2). P. 245–254.
5. Gordon R. The goal of playing : Modern Acting Theories in Perspective. University of Michigan Press, 2006. 418 p.
6. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024. № 55. P. 1457–1465.
7. Ribagorda Lobera M. Valores psicofisiológicos del espectador como elementos de re-construcción escénica. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*. 2025. № 11. P. 95–112.
8. Sofia G. Las Acrobacias del Espectador. México : Paso de Gato, 2015. 212 p.
9. Sofia G., Mager C., Brunel L., Noel A. S. Theater practice and interpersonal synchronization behaviors: a pilot

study comparing actors and non-actors. *Front Hum Neurosci*. 2024. № 18.

10. Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues) / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, G. Sofia. Methuen Drama, 2016. 280 p.

11. Theatre, Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, R. Blair, A. Cook. Methuen Drama, 2016. 256 p.

12. Zarrilli P. B. An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*. 2008. Vol. 59 (4). P. 635–647.

Reference

1. Dergach M. Playback theater in the system of socialization and resocialization of the personality. *Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Kyiv. Psychology*, 2018. 2 (9), 17–20 [in Ukrainian].

2. Savinov V. V. Using playback theater in work with internally displaced persons. *Art Therapy Space*, 2018. 1 (23), 53–65 [in Ukrainian].

3. Sagina Y. Culturological aspects of the relationship between modern theater and the viewer: based on the material of Odessa theaters: author's abstract. dis ... candidate of arts.: 26.00.01 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2009 [in Ukrainian].

4. Gavran I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, 2023. 6 (2), 245–254 [in English].

5. Gordon R. The goal of playing: Modern Acting Theories in Perspective. University of Michigan Press, 2006 [in English].

6. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024. 55, 1457–1465 [in English].

7. Ribagorda Lobera M. Valores psicofisiológicos del espectador como elementos de re-construcción escénica. Pygmalion. *Revista de teatro general y comparado*. 2025. 11, 95–112 [in Spanish].

8. Sofia G. Las Acrobacias del Espectador. México, Paso de Gato, 2015 [in Spanish].

9. Sofia G., Mager C., Brunel L., Noel A. S. (2024) Theater practice and interpersonal synchronization behaviors: a pilot study comparing actors and non-actors. *Front Hum Neurosci*, 2024 [in English].

10. Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues), 2016 / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, G. Sofia. Methuen Drama [in English].

11. Theatre Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies (2016) / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, R. Blair, A. Cook. Methuen Drama [in English].

12. Zarrilli P. B. An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*. 2008. 59 (4). P. 635–647 [in English].

UDC 792.03

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PERCEPTION OF STAGE ART : INTERACTION BETWEEN ACTOR AND SPECTATOR

Iryna PERSANOVA – honored artist of Ukraine, Senior speaker of the Department of Musical Music KNUKIT I. K. Karpenka-Kary, founder and organizer of the International Vocal Competition Kvitki Tsirik, Ambassador of Peace, head of the NGO «Pearls of Ukrainian Culture – Svitov»

The article analyzes the psychological features of the perception of performing arts, in particular in the context of the importance of the interaction between the actor and the audience.

Research methodology. General scientific and special methods and approaches drawn from psychology, art history, and sociology were used. Among the general scientific methods, the following were used: analysis, synthesis, explanation, and generalization.

Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art history, the emphasis is on the psychological factors of interaction between actor and viewer, which influence the perception of stage action.

Conclusions. It is stated that modern stage practices are increasingly focused on the audience's perception and interaction between the performer and the audience. Research indicates the importance of psychological, cognitive and neurophysiological mechanisms that determine the emotional response of the audience. The key aspects of effective stage performance in this context are: the actor's emotional expressiveness – the use of methods of experiencing and physical actions to create a deep connection with the audience; psychophysiology of acting – control of voice, facial expressions, gestures and various techniques to influence the audience's perception; psychology of perception – understanding the mechanisms of attention, identification and empathy to enhance emotional involvement; theater therapy – the use of stage practices in social adaptation, psychological support, personal development, etc.

Key words: stage practices, psychology, interaction, audience, emotions.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2025

Отримано після доопрацювання 27.02.2025

Прийнято до друку 2.03.2025