

УДК 792.02

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-24>**Ірина ПЕРСАНОВА,**

orcid.org/0009-0007-8285-733X

заслужена артистка України, Посол Миру,
старший викладач кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
співзасновниця та співорганізатор
Міжнародного вокального конкурсу імені Квітки Цісик,
Голова
ГО «Перлини Української Культури – Світові»
(Київ, Україна) persanovairina@gmail.com

ВІД ПАСИВНОГО СПОГЛЯДАННЯ ДО АКТИВНОЇ УЧАСТІ: ГЛЯДАЧ ЯК СПІВАВТОР СЦЕНІЧНОГО СЕНСУ

Будь-яка сценічна практика орієнтована на спілкування із глядацькою аудиторією. Тому важливість глядача в сценічній практиці – це центральна проблема будь-якої постановки. Власне взаємодія з глядачами і стояла у витоків сценічної діяльності, однак змінилося ставлення до них. Нині дослідження ролі глядача переважно орієнтовані на підкреслення його активної ролі у взаємодії із мистецькими творами, що породило широку дискусію щодо трансформації його стану від пасивного споглядання до активного залучення і включення до художніх проєктів.

У статті прослідковуються зміни у відносинах між глядачем та митцями у сучасних сценічних практиках, які наголошують на активній ролі аудиторії у формуванні сценічного сенсу.

Зроблено висновки, що роль глядача у сценічних практиках значно трансформувалася в останнє століття: від пасивного сприйняття до активної участі. Традиційно глядач виконував пасивну роль, однак сучасні концепції (зокрема ідеї Ж. Рансьєра) акцентують на його активному включенні у творення сценічного сенсу та на ролі у всьому сценічному процесі. Відбувається перехід до інтерактивних форм сценічних практик (перформанс, соціальний театр, імерсивний театр), які передбачають залучення глядачів до дії та змінюють класичні уявлення про роль аудиторії. Теоретики (Ю. Сагіна, Г. Софія) підкреслюють, що глядач не лише спостерігає, а й активно інтерпретує, доповнює та модифікує сценічний процес. Цифрові платформи, VR, AR та інтерактивні механізми розширюють можливості взаємодії з глядачем, дозволяючи йому брати участь у формуванні сценічного простору та змісту вистави. Така еволюція змінює структуру сценічних практик, інтегруючи активного глядача, що сприяє глибшій взаємодії між мистецтвом та суспільством, відкриває нові горизонти для інтерпретації та створення сценічного сенсу, відображає загальні зміни у культурному споживанні та комунікативних стратегіях суспільства.

Ключові слова: сценічні практики, глядацька аудиторія, митець, комунікація, емансипований глядач.

Iryna PERSANOVA,

orcid.org/0009-0007-8285-733X

Honored artist of Ukraine, Ambassador of Peace,
Senior Lecturer at the Department of Musical Music
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television,
Founder and Organizer
International Vocal Competition Kvitki Tsisik,
Head
NGO "Pearls of Ukrainian Culture – Svitov"
(Kyiv, Ukraine) persanovairina@gmail.com

FROM PASSIVE SPECTATOR TO ACTIVE PARTICIPATION: THE SPECTATOR AS A CO-AUTHOR OF STAGE SENSE

Any stage practice is focused on communicating with the audience. Therefore, the importance of the viewer in stage practice is the central problem of any production. Actually, interaction with the audience was at the origins of stage activity, but the attitude towards them has changed. Currently, studies of the role of the viewer are mainly focused on emphasizing his active role in interacting with works of art, which has given rise to a wide discussion about the transformation of his state from passive contemplation to active involvement and inclusion in artistic projects.

The article traces the changes in the relationship between the viewer and artists in modern stage practices, which emphasize the active role of the audience in the formation of stage meaning. The role of the viewer in stage practices has significantly transformed in the last century: from passive perception to active participation. Traditionally, the spectator played a passive role, but modern concepts (in particular, the ideas of J. Rancière) emphasize his active inclusion in the creation of scenic meaning and his role in the entire scenic process. There is a transition to interactive forms of scenic practices (performance, social theater, immersive theater), which involve the involvement of spectators in the action and change classical ideas about the role of the audience. Theorists (Yu. Sagina, G. Sofia) emphasize that the spectator not only observes, but also actively interprets, complements and modifies the scenic process. Digital platforms, VR, AR and interactive mechanisms expand the possibilities of interaction with the spectator, allowing him to participate in the formation of the scenic space and the content of the performance. Such evolution changes the structure of stage practices, integrating an active spectator, which contributes to a deeper interaction between art and society, opens up new horizons for the interpretation and creation of stage meaning, and reflects general changes in cultural consumption and communicative strategies of society.

Key words: stage practices, audience, artist, communication, emancipated spectator.

Постановка проблеми. Кожен витвір мистецтва потребує зовнішнього погляду або співприсутності, щоб власне стати художнім твором. У випадку сценічних практик функцію співприсутності виконує глядацька аудиторія, включена у систему сценічних кодів репрезентації мистецтва. Адже будь-яка сценічна практика орієнтована на спілкування із глядачами.

Глядацька аудиторія – це група осіб, які найрізноманітнішими способами взаємодіють із світом образів, створених у контексті різних художніх та технологічних прийомів.

Власне взаємодія з глядачами і стояла у витоків сценічної діяльності. Тому важливість постації глядача в сценічній практиці – це центральна проблема будь-якої постановки. Так само, це центральна проблема мистецтвознавців, критиків та рецензентів.

Сучасний глядач – це активна особа, яка відвідує музей чи картинну галерею, переглядає телевізійні програми, грає у відеоігри, підключається до соціальних мереж, дивиться виставу в театрі або твір у кінотеатрі. Тому нині дослідження глядача переважно орієнтовані на підкреслення його активної ролі у взаємодії із мистецькими творами, що породило широку дискусію щодо трансформації його стану від пасивного споглядання до активного залучення і включення до художніх проєктів.

Аналіз досліджень. Дослідження, які стосуються взаємодії сценічних практик і глядацької аудиторії, – одні з найбільш поширених у науці. Найбільше цьому сприяв розвиток театральної та філософської теорії у ХХ–ХХІ століттях: концепція «відкритого твору» У. Еко, теорії рецептивної естетики Г.-Р. Яуса, естетичного відгуку В. Ізера та інтелектуальної емансипації глядача Ж. Рансьєра, напрацювання теоретиків нейрокогнітивної театрології та ін.

Нині дослідники продовжують напрацювання у цьому напрямі. Так, у магістерській роботі «Участь глядача у постановках» Т.-А. Ахумада

Ермосілья пропонує теоретичну платформу для перетворення глядача в активного учасника постановки, а також стратегії, які лежать в основі такої трансформації. Загалом дослідження має на меті надати інструменти для сценічної практики та пояснити нові способи, які розширюють можливості глядача для дії та спілкування в театрі (Ahumada Hermosilla, 2019).

Перший том праці колективу французьких дослідників «Театр і когнітивні нейронауки (перформанс і наука: міждисциплінарні діалоги)» містить детальний вступ до основних напрямів досліджень і практики в галузі міждисциплінарних візій мистецтва та нейронаук. У книзі використано напрацювання неврологів, театрознавців і художників. Назви чотирьох частин праці говорять самі за себе: «Театр як простір стосунків: нейрокогнітивна перспектива», «Перформативний досвід глядача та «втілена театрологія»», «Складність театру та людського пізнання», «Міждисциплінарні перспективи прикладної вистави». Автори досліджують фізіологію і сприйняття дії, механізм дзеркального нейрона, сприйняття простору, емпатію та інтерсуб'єктивність (Theatre and Cognitive Neuroscience, 2016).

Французький театрознавець Г. Софія у праці «Акробатика глядача» досліджує механізми відносин між актором і глядачем під збільшувальним склом нейронаук, щоб зрозуміти когнітивні динаміки та нейромоторні техніки, які глядач використовує під час двостороннього зв'язку з місцем сценічної події. Автор вважає, що така взаємодія більше ніж репрезентація. Для розуміння цього необхідно звернути увагу на нейробіологічний рівень глядача, що апелює до понять, запозичених із психофізіології, феноменології та особливо із когнітивних наук. У їхніх межах автор розвиває нейрофеноменологію, зокрема третій шлях, який називається введення у дію, єдину пропозицію, яка, на його думку, не ігнорує досвід людини в пізнанні. Її автор представляє як втілення театрології.

Мета дослідження, як наголошує сам Г. Софія, – розвинути чутливість різних досліджень, які в діалозі з різними дисциплінами можуть виявити [...] ті капери (сальто – авт.), стрибки та пригоди, рухові навички і сенс, від яких глядач відчуває задоволення, коли виступає співтворцем театраль-ного видовища (Sofia, 2015, p. 34).

Ф.-М. Соарес та В. Каструп у статті «Досвід глядача: сприйняття, аудиторія чи емансипація?» дискутують на тему статусу досвіду глядача кіно на основі концепції інтелектуальної емансипації, сформульованої Ж. Рансьєром. Автори підкреслюють, що вона обмежена в цьому типі досліджень, у яких відсутній розгляд її процедурного та тілесного виміру, а поведінка розглядається як щось із порядку ефектів, а не як сам досвід. А цього недостатньо, на їхню думку, для задовільного вирішення проблеми досвіду глядача. Тому поняття «емансипація» Ж. Рансьєра постає як можливість для дослідження втіленого досвіду, який стане предметом розгляду в майбутніх емпіричних дослідженнях (Soares, Kastrup, 2015).

Українська мистецтвознавець Ю. Сагіна у дисертації «Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі Одеських театрів» на основі комплексного міждисциплінарного підходу аналізує психологічні й соціологічні особливості функціонування, історичного становлення та перспективи розвитку системи «театр-глядач» як у сучасному світовому, так і в українському контексті (Сагіна, 2009).

У статті «Емансипований глядач» Л. Венедиктова, ґрунтуючись на ідеях Ж. Рансьєра про інтелектуальну емансипацію глядача, аналізує можливості її розгорнення на прикладі художніх практик двох французьких хореографів (Венедиктова, 2014).

У статті Н. Тимчук «Перцепція образотворчого мистецтва: від традиційних підходів XIX століття до сучасності» розглянуто роль постатей автора і читача/глядача твору мистецтва та наголошується, що «перехід у 1990-х роках від лінгвістичного до візуального повороту у філософських і культурологічних студіях по-новому поставив проблему сприйняття мистецтва, зробивши центральною дослідницькою перспективою проблему перцепції (тобто сенсорного, фізичного сприйняття твору), а також аперцепції (перцепції, супроводжуваної усвідомленням) (Тимчук, 2024).

В цілому можна констатувати недостатність українських праць, в яких акцентовано на проблематиці нашого дослідження.

Мета статті – прослідувати та обґрунтувати зміни у відносинах між глядачем та митцями

у сучасних сценічних практиках, які наголошують на активній ролі аудиторії у формуванні сценічного сенсу.

Виклад основного матеріалу. Відносини з аудиторією – це вид спілкування у мистецькій комунікаційній системі, який вимагає і від глядача, і від актора володіння специфічною мовою і поведінкою. «Атрибутивним концептом системи театр-глядач є сценічна дія, як особливий вид спілкування, взаємодія, співтворчість, що спричиняє якісні зміни параметрів підсистем театру та глядача в масштабі вистави та продовж творчого існування театру в координатах сучасної і загальної історії» (Сагіна, 2009, с. 7–8).

Ігрова поведінка – це базова умова для артикуляції сценічної дії та її зв'язку з глядачем; це створення середовища, в якому діють драматичні актори, щоб побудувати конвенцію реальності на сцені, на яку звернена увага глядача. Така ігрова поведінка – це своєрідний інструмент, який використовують актори, щоб увійти в сценічну ситуацію і сформулювати уявлення про неї. Утім, на відміну від звичайної гри, сценічна репрезентація вимагає співприсутніх суб'єктів, які беруть у ній опосередковану участь, спостерігаючи за розвитком подій та поведінкою акторів, стають зовнішнім агентом щодо створеної на сцені реальності. Таким співприсутнім суб'єктом і є глядач.

Недарма вже класикою стало твердження, що театр існує доти, доки є глядач. Ця фраза є особливою у тому сенсі, що вона фактично вказує на умову існування театру. Така умова походить ще з античного уявлення про сценічне дійство як колективний художній досвід, про театр як про будівлю або місце, призначене для репрезентації. Як зазначає Р. Барт, на всіх фестивалях театр (власне кажучи, місце, з якого видно), був побудований на землі, присвяченій Діонісу. Освячення території театру вело за собою освячення всього, що там відбувалося: глядачі носили релігійні корони, виконавці були священними (Barthes, 2002, p. 75). Тобто Р. Барт наголошує не лише на святості акторів, а й на святості глядача, ставлячи їх у рівну позицію.

Суголосною є позиція К. Бальме, яка наголошує, що «театр виникає в момент споглядання його глядачем (...) саме публіка вдихає в театральне дійство життя, довершує його і надає йому його часової й позачасової дієвості» (Бальме, 2008, с. 183–184).

Незважаючи на свою безсумнівну важливість, традиційно глядач виконував роль пасивного спостерігача, сприймаючи виставу як завершений художній продукт.

Французький філософ Ж. Рансьєр на основі рецепційних досліджень критикує проблему пасивності публіки, наголошуючи на існуванні двох поглядів на глядача як пасивного та нерухомого, що походить від Платонівської теорії про те, що театр – це чиста ілюзія і пасивність, абсолютно далека від знання і дії (Rancière, 2010).

Проте з розвитком мистецьких практик та концепції перформативності пасивна роль глядача зазнала суттєвих змін. Сучасні театральні форми вимагають від глядача не лише емоційного співпереживання, а й активної участі у створенні сценічного сенсу. Адже театр «складається з носіїв реляційної структури (акторів, глядачів, режисера, художника, композитора, критика, тощо), результатів їхньої творчої діяльності, які складають театральні вистави, в процесі яких утворюється, змінюється, еволюціонує, ускладнюється система театр-глядач» (Сагіна, 2009, с. 7–8).

Власне Ж. Рансьєр наголошує на перспективі інтелектуальної емансипації глядача. Філософ пропонує діяти двома шляхами, щоб змінити стан речей: перший пропонує віддалення, представляючи загадку, яку глядач повинен розгадати; другий, навпаки, передбачає, що глядач повинен бути включений в дію, тобто акцентує на усуненні всіх відстаней між сценою і аудиторією (Rancière, 2010).

Саме брак знань, на думку теоретика, підтримує протилежність між пасивним ілюзорним спогляданням, за яким прихована істина, і дією. Французький філософ вважає, що емансипація глядача починається тоді, коли подолана опозиція між спогляданням і дією. Тому що існуючий спосіб структурування відносин між словами, баченням і діями належить до структури домінування та підкорення, який розділяє позиції митця і глядача. Автор пропонує перенести припущення про рівність інтелекту на рівність між митцем і глядачем. Адже глядач активний: він спостерігає, відбирає, порівнює та інтерпретує і так створює власний наратив. Думка Ж. Рансьєра повністю змінює відносини між митцем і глядачем: митець більше не вчитель, який передає сакральні знання учневі. Тобто дослідник пропонує дисоціацію між тим, що передає митець, і тим, що глядач вибудовує. Така дія є індивідуальною, і така здатність кожного перекладати так, як він сприймає, наголошує філософ, робить його рівним (Rancière, 2010).

Українська дослідниця Ю. Сагіна також наголошує не лише на емоційному, а й на інтелектуальному взаємозв'язку між глядачем і митцем. «Реляційною структурою, тобто відношенням між елементами системи, для системи театр-глядач буде емоційно-інтелектуальний зв'язок усіх еле-

ментів на усіх рівнях існування театру» (Сагіна, 2009, с. 7–8).

Підхід до емансипації глядача Ж. Рансьєра важливий у глобальному соціально-політичному та економічному контекстах, адже людина почасти втрачає можливість на їхньому рівні приймати рішення щодо подій, які безпосередньо стосуються її як особистості. Тому активізується питання про роль і можливості людини як глядача. Це питання, яке спонукає задуматися про місце людини, пов'язане з мистецтвом, яке бореться проти комерціалізація людських стосунків через відносини, які інтегрують глядачів у вісь взаємодії. Залучити глядача до постановки – це мобілізувати його до дії, дати можливість проявити свою громадську і суспільну функцію, надати інструменти, які дадуть змогу йому пізнати себе як активного суб'єкта (Ahumada Hermosilla, 2019).

Співвітчизник Ж. Рансьєра театрознавець Г. Софія свої міркування про взаємодію у сценічних практиках підкріплює презентацією процесів дії актора та того, як вони впливають на глядача до тих пір, поки увага та досвід глядача не починають видозмінювати дію актора, об'єктивізувати її щодо сценічної дії та щодо самого глядача. Цю концепцію Г. Софія визначає як розширену дію. Насправді і актор, і глядач – це емерджентні системи, які, на його думку, народжуються в результаті горизонтальної взаємної взаємодії, а також вертикальної взаємодії рівнів організації, яка їх складає (Sofia, 2015). Наголошуючи на горизонтальності взаємодії, автор фактично також ставить глядача і актора в рівну позицію, а також робить глядача співтворцем сценічного дійства. Адже, переглядаючи сценічну постановку – це не розшифровка чогось свідком, а динамічне спілкування, в якому сприйняття, досвід, пам'ять, культурна зумовленість вступають у своєрідну гру. Це і є перформативним глядацьким досвідом, під час якого, зазначає Г. Софія, він експериментує, будує, декодує та насолоджується. У свою чергу, це є реляційним, втіленим, випереджаючим та співтворючим процесом (Sofia, 2015), у процесі якого «автор і читач/глядач твору мистецтва створюють середовище унікальної за своєю природою комунікації» (Тимчук, 2024, с. 155).

Глядач впливає на виставу як безпосередньо (через взаємодію з акторами), так і опосередковано (через інтерпретацію та емоційну реакцію). Серед основних механізмів впливу виокремлюють: вербальну та невербальну комунікацію з акторами; колективне сприйняття та «ефект залу».

Нині розуміння глядача як невід'ємної складової сценічних практик – загальноприйнята обста-

вина. «Театральний глядач – невід’ємна складова театального процесу, а відтак – театальної історії» (Роса-Лаврентій, 2021, с. 84).

Прикметно, що сучасний глядач не завжди має конкретне місце відносно сценічного простору, тому його поняття не сформульоване так жорстко, як у класичній сценічній теорії і практиці. Адже сучасні культура і мистецтво мають «відповідати принципам створення культурних об’єктів як матеріальних продуктів високого культурно-естетичного рівня, але, водночас, відповідати вимогам часу, стандартам та освітнім тенденціям. Так формується конфлікт художнього бачення та стандартів накопиченого художнього досвіду, який має бути вирішений у процесі діалогу та постійної співпраці (Pavlova, Afonina, Vilchynska, Khlystun, Smyrna, 2024, p. 1457). Тому сучасні театральні практики активно використовують різні методи залучення глядача.

Серед сучасних форм активної участі глядача у створенні сценічного сенсу можна виокремити: імерсивний театр, під час вистав у якому глядачі стають безпосередніми учасниками дійства; перформанс і соціальний театр, коли глядач може впливати на перебіг подій, а іноді навіть ставати співавтором; інтерактивні вистави, під час яких глядач отримує можливість впливати на сюжетну лінію або розв’язку (наприклад, театр-ігри).

Сучасні сценічні практики активно інтегрують новітні технології, адже «це новий спосіб взаємодії з глядачем, можливість говорити з ним на іншому рівні сприйняття, максимально залучаючи його (...) За допомогою технологій можна донести необхідну інформацію, розставити необхідні

акценти, залучити потрібну аудиторію та вивести публіку на діалог» (Вільчинська, Святненко, Губіна, 2023, с. 43). Сюди можна віднести і віртуальну, доповнену та змішану реальності, медіаізацію сценічних практик та взаємодію через цифрові платформи, що дозволяє глядачам впливати на хід вистави через мобільні додатки чи інтерактивні голосування.

Висновки. Роль глядача у сценічних практиках значно трансформувалася в останнє століття: від пасивного сприйняття до активної участі. Традиційно глядач виконував пасивну роль, однак сучасні концепції (зокрема ідеї Ж. Рансьєра) акцентують на його активному включенні у творення сценічного сенсу та на ролі у всьому сценічному процесі. Відбувається перехід до інтерактивних форм сценічних практик (перформанс, соціальний театр, імерсивний театр), які передбачають залучення глядачів до дії та змінюють класичні уявлення про роль аудиторії. Теоретики (Ю. Сагіна, Г. Софія) підкреслюють, що глядач не лише спостерігає, а й активно інтерпретує, доповнює та модифікує сценічний процес. Цифрові платформи, VR, AR та інтерактивні механізми розширюють можливості взаємодії з глядачем, дозволяючи йому брати участь у формуванні сценічного простору та змісту вистави. Така еволюція змінює структуру сценічних практик, інтегруючи активного глядача, що сприяє глибшій взаємодії між мистецтвом та суспільством, відкриває нові горизонти для інтерпретації та створення сценічного сенсу, відображає загальні зміни у культурному споживанні та комунікативних стратегіях суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів, 2008. 269 с
2. Венедиктова Л. Емансипований глядач. *Курбасовські читання*. 2014. № 96. С. 142–152.
3. Вільчинська І.Ю., Святненко А.В., Губіна О.П. Новітні форми соціокультурної репрезентації музею. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. 47. С. 39–45.
4. Роса-Лаврентій С. Візія театального публіки у театально-критичному дискурсі Східної Галичини 1920–1930-х років. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17(1). 84–92.
5. Сагіна Ю. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів: автореф. дис ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Харківська державна академія культури. Харків, 2009. 18 с.
6. Театральний глядач як співавтор художнього змісту: Звіт про науково-дослідну та проектно-конструкторську роботу. Національний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2022. 79 с.
7. Тимчук Н. Перцепція образотворчого мистецтва: від традиційних підходів XIX століття до сучасності. *Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури*. 2024. № 7. С. 155–63.
8. Ahumada Hermosilla T. La participación del espectador en la puesta en escena Tesis para optar al grado académico de Magister en Artes mención en Dirección Teatral, 2019. 132 p.
9. Barthes R. *Ecrits sur le theatre*. Seuil, 2002. 358 p.
10. 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.
11. Rancière J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010. 136 p.
12. Soares F. M., Kastrop V. La Experiencia del Espectador: Recepción, Audiencia o la Emancipación? *Estud. psicol. 2015. vol.15 (3)*. P. 965–985.
13. Sofia G. *Las Acrobacias del Espectador*. México, Paso de Gato, 2015. 212 p.

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

REFERENCES

1. Balme K. (2008) Vstup do teatroznavstva [Introduction to theatre studies]. Lviv, 269 [in Ukrainian]
2. Venedyktova L. (2014) Emansypovanyi hliadach [Emancipated viewer]. *Kurbasovski chytannia*. 96, 142–152 [in Ukrainian]
3. Vilchynska I., Sviatnenko A., Hubina O. (2023) Novitni formy sotsiokulturnoi reprezentatsii muzeiu [The newest forms of socio-cultural representation of the museum]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 47, 39–45. [in Ukrainian]
4. Rosa-Lavrentii S. (2021) Viziiia teatralnoi publiky u teatralno-krytychnomu diskursi Skhidnoi Halychyny 1920–1930-kh rokiv [The vision of the theater audience in the theater-critical discourse of Eastern Galicia in the 1920s–1930s]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 17, 84–92. [in Ukrainian]
5. Sahina Y. (2009) Kulturolohichni aspekty vzaiemovidnosyn suchasnoho teatru ta hliadacha: na materiali odeskykh teatriv [Culturological aspects of the relationship between modern theater and the audience: based on the material of Odessa theaters] avtoref. dys ... kand. mystetstv.: 26.00.01. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kharkiv [in Ukrainian]
6. Teatralnyi hliadach yak spivavtor khudozhnoho zmistu [The theater audience as a co-author of artistic content] (2022): Zvit pro naukovo-doslidnu ta proiektno-konstruktorsku robotu. Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva im. Lesia Kurbase [in Ukrainian]
7. Tymchuk N. (2024) Pertsepsiia obrazotvorchoho mystetstva: vid tradytsiinykh pidkhodiv KhIKh stolittia do suchasnosti [Perception of fine arts: from traditional approaches of the 19th century to the present day]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istoriiia i teoriia kultury*. 7, 155–63. [in Ukrainian]
8. Ahumada Hermosilla T. A. (2019) La participación del espectador en la puesta en escena [The participation of the spectator in the staging]: Tesis para optar al grado académico de Magister en Artes mención en Dirección Teatral [in Spanish]
9. Barthes R. (2002) Ecrits sur le theatre. [Writings on the theatre]. Seuil [in French]
10. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. (2024) Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 55, 1457–1465
11. Rancière J. (2010) El espectador emancipado [The emancipated spectator]. Buenos Aires, Manantial [in Spanish]
12. Soares F. M., Kastrup V. (2015) La Experiencia del Espectador: Recepción, Audiencia o la Emancipación? [The Spectator Experience: Reception, Audience or Emancipation?] *Estud. pesqui. psicol. [online]*. 15 (3), 965–985. [in Spanish]
13. Sofia G. (2015) Las Acrobacias del Espectador [The Spectator's Acrobatics]. México, Ed. Paso de Gato [in Spanish]
14. Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues) (2016) / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, G. Sofia. Methuen Drama