

Омелянчук Владислав,
ORCID: <http://orcid.org/0009-0009-4658-712X>
аспірант кафедри режисури та драматургії
кіно і телебачення. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Vladyslav Omelianchuk,
Postgraduate student of Film and Television
Directing and Screenwriting Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ТІЛЕСНІСТЬ КІНОАКТОРА ЯК ЧИННИК КАТАРСИЧНОГО ЕФЕКТУ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Анотація. У статті досліджується феномен катарсису в кінематографі крізь призму міждисциплінарного підходу, що поєднує аристотелівську естетику з нейронаукою та феноменологією. У центрі уваги – тілесна перформативність актора як один із ключових чинників емоційної резонансності глядача. **Мета статті** – у виявленні нейрофізіологічних і феноменологічних механізмів катарсису в екранних мистецтвах. Зокрема у з'ясуванні, яким чином тілесна дія актора, його мікроруки та дихання стають медіаторами емоційного резонансу глядача. Розглядається вплив втіленого пізнання та феноменології сприйняття на розуміння процесу естетичного співпереживання у кіно. Особливу увагу приділено режисерському інструментарію для активізації глядацького співпереживання. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує феноменологічний аналіз тілесного досвіду з нейроестетичними та когнітивними теоріями емоцій. Використано порівняльний метод для аналізу взаємозв'язку між акторською перформативністю та глядацьким сприйняттям, а також аналітичний метод для інтерпретації наукових джерел з нейрофеноменології, психології емоцій і кінорежисури. **Наукова новизна.** Стаття пропонує нове бачення катарсису як процесу втіленого пізнання, у якому тіло постає не лише інструментом вираження, а передумовою естетичного досвіду. Пропонується узагальнити дані нейронаукових досліджень і феноменологічних концепцій для обґрунтування режисерського підходу до формування катарсичного ефекту в кіно. **Висновки.** Катарсис у кінематографі можна розглядати як результат тілесно-емоційної взаємодії між актором і глядачем, у якій емпатія набуває нейрофізіологічного підґрунтя. Такий підхід сприяє переосмисленню режисерського інструментарію в напрямі поєднання естетичних, психологічних і нейронаукових стратегій впливу. Перспективи подальших досліджень полягають у розвитку нейрокінематичного аналізу як методу вивчення емоційної динаміки глядацького сприйняття.

Ключові слова: катарсис, тілесна перформативність, втілена симуляція, дзеркальні нейрони, феноменологія, гаптичність, емпатія, режисерський інструментарій.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасні дослідження у сфері екранного мистецтва переживають глибокий парадигматичний зсув: від когнітивних теорій до феноменологічних підходів, що акцентують увагу на тілесній природі емоційного сприйняття. Незважаючи на значний розвиток когнітивної теорії кіно та застосування міждисциплінарних підходів у аналізі медіа, все ще залишається недостатньо дослідженим вплив тілесної перформативності актора на естетичні механізми глядацького співпереживання. Зокрема, відсутність інтегративної теоретичної моделі, що поєднує класичне аристотелівське розуміння катарсису з сучасними відкриттями у сфері дзеркальних нейронів (mirror neurons) та втіленої симуляції (embodied simulation), створює прогалини в науковому осмисленні емоційного залучення глядача. Невизначеним залишається, як режисер може свідомо впливати на тілесні аспекти акторської гри – рух, дихання, м'язове напруження – для досягнення максимальної емоційної резонансності глядача. Тому постає потреба у теоретико-практичному підході, який дасть можливість перекласти принципи тілесної експресії та емоційного відгуку в площину режисерського інструментарію, забезпечуючи взаємодію між акторською тілесністю та естетичними механізмами глядацького співпереживання.

Актуальність теми зумовлена потребою інтеграції сучасних знань про емоційну природу глядацького сприйняття з аналізом художніх засобів кінорежисури. Сучасні дослідження в галузі нейрокінематики (Hasson et al., 2008) відкривають можливості для вивчення динаміки емоційно-перцептивної реакції під час кіноперегляду, що дає змогу поєднати емпіричні дані з естетичним аналізом аудіовізуального твору. Водночас розвиток міждисциплінарних підходів – від когнітивної науки до психології мистецтва – створює нове підґрунтя для осмислення режисерського впливу на формування катарсичного переживання. Таким чином, вивчення режисерських стратегій творення катарсису постає не лише як мистецтвознавча, а й як культурно-психологічна проблема, що визначає ефективність емоційної комунікації між фільмом і глядачем.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні дослідження з нейрофеноменології та втіленої перформативності поступово зміщують акцент від когнітивного аналізу до тілесного вимі-

ру глядацького досвіду. Дослідження італійського феноменолога Адріано Д'Алої (D'Aloia, 2012; 2021) демонструють, що процес сприйняття фільму невіддільний від тілесної участі глядача. Через механізм дзеркальних нейронів (mirror neurons) глядач частково виконує їх на рівні втіленої симуляції. За М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 2012), цей процес формує умови для емпатії та катарсичного переживання. Проте у працях А. Д'Алої домінує теоретичний підхід, тоді як практичні режисерські інтерпретації тілесної дії залишаються майже не розробленими.

Іранська дослідниця Ф. Д. Балуч (Baluch, 2022) відновлює зв'язок між аристотелівською концепцією катарсису та нейронаукою, трактуючи його як емпатійну імітацію через дзеркальні нейрони. Італійські дослідники В. Галлезе та М. Герра (Gallese & Guerra, 2012–2020) доводять, що акторська пластика активує сенсомоторні області мозку, пропонуючи теорію втіленої симуляції для розуміння емоційної залученості в кіно. Емпіричні дослідження Т. Сінгера (TSinger et al., 2009) фіксують активацію островкової кори під час перегляду драм, а К. Вассманн (Wassmann, 2010) розширює межі катарсису до етичного виміру через механізми втіленої емпатії. Таким чином, міждисциплінарні дослідження демонструють поступове зближення феноменологічної та нейронаукової оптик, де концепції втіленого пізнання (англ. *embodied cognition*) та втіленої симуляції формують теоретичний фундамент розуміння катарсису як тілесно опосередкованого процесу. Для режисерської практики це відкриває можливості використання тілесної дії, як інструменту, що взаємодіє з нейрофізіологічними механізмами емпатії, формуючи глядацький досвід, у якому естетичне переживання може переходити у катарсичне.

Аналізуючи вищесказане, попри значний поступ в розкритті теоретичних аспектів досліджуваної теми, практичні підходи до режисерської інтерпретації тілесної дії досі не сформувалися як окремий дослідницький напрям. Виходячи з цього, **мета статті** полягає у виявленні нейрофеноменологічних принципів тілесної експресії в кінематографі та визначенні їх нейрофізіологічних механізмів, що забезпечують катарсичний вплив кінематографічного образу на глядача через втілену симуляцію.

Виклад основного матеріалу. Сучасні дослідження *природи* катарсису дедалі частіше поєдну-

ють нейронаукові та феноменологічні підходи, що дає змогу розглядати естетичне переживання як процес тілесно-емоційної взаємодії між виконавцем і глядачем. Нейрофеноменологія, запропонована Франсіско Варелою (1996), поєднує феноменологічний опис досвіду з нейробіологічними даними. Катарсис, поняття, теоретично обґрунтоване Арістотелем у «Поетиці», сьогодні розглядається крізь призму нейробіології, психології та філософії. Арістотель визначав катарсис як «очищення» емоцій через переживання співчуття і страху (Aristotle, 1996, p. 28), тоді як сучасні дослідження трактують його як процес трансформації, зумовлений співпереживанням та емоційною ідентифікацією.

Приміром, теорія Джеймса–Ланге, запропонована американським психологом Вільямом Джеймсом (1884) та данським фізіологом Карлом Ланге (1885), наголошує на важливості внутрішньої трансформації глядача. Ця трансформація відбувається через емоційне співпереживання, яке дає змогу не лише пережити широкий спектр емоцій, а й осмислити їх. Подібний акцент роблять Річард Девідсон та Шерон Біглі (Davidson & Begley, 2012), описуючи катарсис як процес активного вивільнення заблокованих емоцій. Той самий механізм лежить в основі акторського методу американського режисера та викладача Лі Страсберга (Strasberg, 1987), де техніка емоційної пам'яті допомагає створити автентичний образ персонажа, що може сприяти катарсичному очищенню у глядача. Міждисциплінарний підхід до теорії катарсису дає змогу побачити його взаємозв'язок з акторською творчістю та емоційним досвідом глядача.

Нейроестетика, що досліджує, як мозок генерує естетичне переживання, відкриває нові можливості для розуміння впливу акторської гри на емоції глядачів, інтегруючи суб'єктивні переживання з об'єктивними процесами мозкової діяльності. Роботи Дж. Ріццолатті довели, що дзеркальні нейрони – це нейронні клітини, які активуються як під час виконання дій, так і при їхньому спостереженні (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 169). Це пояснює, чому глядачі можуть фізіологічно переживати емоції, відтворюючи через втілену симуляцію мікрорухи тілесного самовираження акторів. Зокрема, відкриття системи дзеркальних нейронів (Gallese et al., 2004, p. 1) стало першим безпосереднім нейробіологічним підтвердженням концепції так званої «втіленої емпатії» (англ. embodied empathy). Під час спо-

стереження за діями актора у мозку глядача активуються ті ж самі нейронні мережі, що й при виконанні цих дій самим актором. Цей механізм тілесної симуляції, де мозок використовує моторні системи для розуміння чужих намірів і почуттів, є основою феноменологічної концепції тіла як схеми можливих дій (Gallese et al., 2004, p. 7). Як наголошують Дж. Ріццолатті та Л. Крайєро, завдяки дзеркальним нейронам дії, здійснені іншими людьми, сприймаються спостерігачем без когнітивного посередництва, що викликає активацію емоційних процесів і формує основу для емпатії (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 183). Активація спричиняє тілесну симуляцію, яка викликає реакцію як у глибинних структурах мозку (зокрема в мигдалині), так і в префронтальній корі, формуючи складну емпатичну відповідь.

Дослідження Семіра Зекі (2001) акцентують, що правдоподібність художнього образу є одним із ключових факторів для викликання емоційної реакції (p. 51-52), що співзвучно з акторським методом, де емоційна автентичність є критично важливою для формування процесу співпереживання. Дослідження Клауса Ламма (Lamm et al., 2011, p. 2500) показують, що активація мигдалини й префронтальної кори сприяє створенню глядацької емпатії, а техніка емоційної пам'яті може посилити цей процес. Важливо, що дослідження Г. Ріццолатті підтверджують: якщо рухи актора виглядають не автентичними або не відповідають емоційному контексту, активація дзеркальних нейронів знижується (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 179), що зменшує емоційний вплив сцени. Отже, можна припустити, що тілесна автентичність актора – одна із ключових умов для запуску механізмів катарсису.

Феноменологічний підхід, орієнтований на безпосередній досвід свідомості, осмислює тілесність не об'єкт, а як спосіб буття у світі, де тіло перформера виступає посередником. У цьому контексті перформативність постає втіленням ідей через дію та вираження, що може зробити акторську гру динамічним актом створення реальності. Французький філософ Моріс Мерло-Понті у праці «Феноменологія сприйняття» (англ. Phenomenology of Perception, 1945/2002), розглядає тіло як місце єднання внутрішнього й зовнішнього, суб'єкта і світу (p. 245; 248-249). Бачення – це не лише акт споглядання, а форма тілесної участі у світі. Як зазначає Олена Дмитрик

(2011), «для Мерло-Понті бачення є гаптичним: я бачу кризь мою зануреність у світ» (с. 380). На цій феноменологічній основі Лора Маркс у монографії «Шкіра фільму» (англ. *The Skin of the Film*, 2000) вводить поняття гаптичної візуальності – де «очі функціонують як органи дотику» (р. 162), створюючи тілесний контакт глядача з екранним образом.

У ключовій сцені допиту Жанни д'Арк у фільмі «Страсті Жанни д'Арк» (фр. *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) режисера Карла Теодора Дрейера оператор Рудольф Мате фокусується на нестандартно тісному кадруванні обличчя та його фрагментів, яке виходить за межі звичного кінематографічного масштабу. Обличчя акторки Рене Марії Фальконетті – з його ледь помітним тремтінням губ під час відповідей, напругою м'язів щік у моменти мовчання та у блиску очей, що видає її внутрішню боротьбу – стає центральним елементом візуального нарративу. Оскільки фільм німий, міміка перетворюється на головний драматургічний інструмент, а тілесна перформативність акторки – на головний канал емоційної комунікації. М'яке сіро-сріблясте освітлення у поєднанні з відсутністю гриму, наголошує духовну стійкість акторки та водночас створює ефект фізичної близькості між нею й глядачем. К. Дрейер вибудовує сцену через асиметричний монтаж: низькі ракурси на суддів надають їм загрозливості, тоді як високі плани акцентують вразливість Жанни. Такий монтажний ритм підсилює драматичну напругу сцени, у якій тіло акторки постає полем битви між владою та вірою.

Цей прийом актуалізує феноменологічний аспект тілесності, формуючи ефект гаптичної візуальності: глядач не просто споглядає, а фізично «відчуває» страждання героїні. К. Дрейер домагався автентичності через хронологічну зйомку та багаторазові дублі, виснажуючи Фальконетті – її реальне виснаження стає частиною образу. Як зазначає Лариса Брюховецька, обличчя акторки стає центральним елементом фільму, досягаючи «якнайповнішої концентрації почуттів» і перетворюючи стрічку на «документальне кіно про людські обличчя» (Брюховецька, 2011, с. 158). За допомогою крупного плану й ритмічного монтажу тілесна експресія стає універсальною мовою, що долає часову та культурну дистанцію, артикулюючи позачасове, символічне значення героїні як мучениці, яка невинно страждає перед лицем смерті.

К. Дрейер створює не просто реконструкцію історичної події, а феномен кінематографічного катарсису – коли тілесність акторки стає медіатором між екранним образом і тілесним досвідом глядача, звільняючи героїню від історичних реалій для акценту на її загальнолюдському значенні.

Подібний ефект тілесного співпереживання (*embodied empathy*) простежується і в інших фільмах, де тілесна експресія актора активує сенсомоторне співпереживання глядача. Зокрема, Девід Кроненберг у «Автокатастрофі» (англ. *Crash*, 1996) використовує тілесні трансформації як засіб відчуття болю та бажання; Жюлія Дюкорно у «Титан» (фр. *Titane*, 2021) перетворює тілесність на простір мутацій і гендерної травми; Кім Кі-Дук у «Острові» (кор. 섬, 2000) – через фізичний біль і самопокарання. У всіх цих випадках тіло функціонує як канал емпатії, а не як об'єкт зображення. Тілесність актора стає своєрідним провідником між внутрішнім досвідом персонажа і тілесно відчутим емоційним сприйняттям глядача. Рухи, пози, ритми тіла створюють унікальну «тілесну мову», яка діє не лише на рівні свідомості, а й на рівні тілесної симуляції.

Ця тілесна пластичність базується на універсальних образних схемах (англ. *image schemas*), які Марк Джонсон визначає як сенсомоторні патерни (Johnson, 2005, р. 18-19). Вони лежать в основі сприйняття й абстрактного мислення, перетворюючи досвід на тілесні структури, що проявляються в акторській грі. У глядача, налаштованого на уважне сприйняття, ці схеми допомагають вибудувати абстрактний сенс і пережити емоційну ідентифікацію з героєм. У кінематографі гаптична візуальність, за Лорою Маркс (2000), змушує глядача споглядати сам образ, замість того щоб бути залученим у нарратив, посилюючи активацію сенсомоторних схем і роблячи сприйняття не лише візуальним, а й тактильним. О. Дмитрик (2011) зазначає, що вона проявляється у стані «глядацької розсіяності» або «тактильного шоку» (с. 379), які поглиблюють емпатичне залучення глядача.

М. Мерло-Понті трактує тіло як «втілену свідомість» (англ. *embodied consciousness*), яка формує і сенсорне сприйняття, і спосіб мислення (2002, р. 273-275). Ця теза перегукується з концепцією тіла як медіуму в театрі, запропонованою теоретикинею перформансу Пеггі Фелан (Phelan, 1993, р. 150-151), де тілесний жест стає засобом присутності, що інтегрує актора, простір і глядача

в спільну присутність. Німецько-американський теоретик Самуель Вебер (Weber, 2004, р. 7-8; 21) трактує тіло як посередника між присутністю та відсутністю, що сприяє емпатійному отождоженню глядача. Феноменологічний підхід пояснює, чому навіть мінімальні м'язові зміни можуть викликати глибокі емоційні реакції. Так, у драмі «Піаністка» (фр. *La Pianiste*, 2001) австрійського режисера Міхаеля Ганеке тілесні жести французької акторки Ізабель Юппер ефективно передають внутрішній біль та ізоляцію персонажа. Такі моменти демонструють, що тілесне сприйняття глядача працює безпосередньо і формує основу катарсичного переживання через віддзеркалення власної тілесної чутливості глядача в грі актора.

Отже, з феноменологічної перспективи тіло не є репрезентантом почуття, а простором його виникнення й втілення. Тілесний рух актора стає засобом одночасного вираження й втілення емоцій у присутності глядача, формуючи процес тілесного співпереживання, сутнісний для розуміння катарсису в кінематографі. Феноменологія Моріса Мерло-Понті (2002) трактує тіло як первинний медіатор досвіду, де тілесне мислення (фр. *corps propre*) має пріоритет над абстракцією (р. 241). За цією концепцією, розуміння іншого ґрунтується на втіленій симуляції, яка доповнює раціональне пізнання.

Однак найбільш повне узгодження феноменології з нейронаукою в ідеї ієрархічного та динамічного тілесного мислення пропонує сучасний фреймворк «предиктивної обробки» (англ. *predictive processing*, PP). Ця модель розглядає мозок як прогностичний механізм, що постійно формує гіпотези про навколишній світ, спираючись на наш тілесний досвід (Kesner, 2014, р. 10; Van de Cruys & Wagemans, 2011, р. 1038-1040). Особливу роль у цьому контексті відіграють образні схеми (англ. *image schemas*) – втілені когнітивні структури, які виникають із нашої сенсорно-моторної взаємодії зі світом (Johnson, 2005, р. 24). Вони слугують нейронауковим мостом, що переводить фізичний тілесний досвід у абстрактне та символічне мислення. У кіно ці схеми виступають перцептивними патернами, які глядач використовує для конструювання як низькорівневих, так і високорівневих смислових передбачень (Coëgnarts, 2019, р. 29-31). Синергетична дія дзеркальних нейронів і моделі «предиктивної обробки» підтверджує базовий постулат феноменології: тіло є умовою досвіду, тобто досвід набувається через

тіло, яке водночас керує автоматичною емпатією та складним процесом смислоутворення. Для повнішого розуміння естетичного досвіду, особливо у часових медіа, таких як кіно, потрібно вийти за межі імітації конкретних рухів і врахувати процес передбачення причин і наслідків дій, що лежить в основі тілесно втіленої динаміки сприйняття (*embodied perception*).

Хоча теорії дзеркальних нейронів і втіленої симуляції надають потужний фреймворк для розуміння катарсису, вони зазнають суттєвої критики. Зокрема, американський нейронауковець Грег Гікок у своїй книжці «Міф про дзеркальні нейрони: Справжня нейронаука комунікації та пізнання» (англ. *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*, G. Hickok, 2014) стверджує, що дзеркальні нейрони є продуктом асоціативного навчання й не здатні самостійно пояснити складні когнітивні процеси, зокрема емпатію та розуміння дій (р. 50–51). На його думку, вони функціонують у межах ширшої нейронної системи, де провідну роль відіграють прогнозна обробка та контекстуальні механізми (р. 194). Емпіричні дані також свідчать, що дзеркальні нейрони не є необхідними чи достатніми для емпатії, оскільки в деяких випадках (наприклад, у пацієнтів з ушкодженнями мозку) емпатія зберігається без їхньої активації (Cook et al., 2014, р. 31-32; Lamm & Majdandžić, 2015, р. 20-22). Крім того, паралелі між дзеркальними нейронами у мавп і людей не є прямими, що ставить під сумнів їхню універсальність (Heyes, 2010, р. 575). Кіносприйняття акторської дії визначається соціокультурним досвідом глядача: рухи, емоції та жести інтерпретуються крізь призму культурного коду, історичної пам'яті, ідеологічних уявлень, віку та фізіологічного стану. Аналізуючи інтеркультурне кіно, Л. Маркс (2000) показує, що мімічна здатність – ключ до втіленого досвіду – історично й культурно змінна; посиляючись на тезу В. Бен'яміна, що «дар відтворювати подібності <...> змінювався разом з історичним розвитком» (р. 140), вона наголошує: тілесне уподібнення в кіно не є універсальним, а залежить від конкретного культурно-історичного контексту. Це означає, що втілену симуляцію в кіно слід розглядати не лише в нейрофізіологічному, а й у культурному контексті (Caramazza et al., 2014, р. 7).

Висновки. Сучасні дослідження психології глядацького сприйняття виходять за межі аріс-

тотелівської парадигми катарсису як очищення емоцій через співчуття і страх, трактуючи його як форму тілесно-психічної трансформації, що відбувається у взаємодії між виконавцем і глядачем. Такий підхід демонструє поступовий зсув від класичної метафізичної парадигми (мистецтво як втілення ідеї у формі) до феноменологічного виміру, у якому акцент переноситься на тілесність і досвід переживання мистецтва (Varela, 1996, р. 346). Поєднання феноменологічного бачення М. Мерло-Понті з відкриттями нейронаук, зокрема дослідженнями системи дзеркальних нейронів і моделі предиктивної обробки, дає підстави розглядати катарсис як процес втіленого пізнання (англ. embodied cognition). У цьому контексті тіло постає не лише як інструмент вираження, а й як передумова досвіду, що поєднує сприйняття, дію та смислоутворення.

У кінематографі тілесність актора – медіум емпатійного зв'язку між образом і глядачем. Тілесна автентичність і мікроруки виявляють здатність ініціювати емоційний резонанс, тоді як глядацьке тіло потенційно відповідає через чуттєву участь. У цьому сенсі акторська гра постає як можливий естетичний канал досягнення катарсису. Водночас тілесно-нейрофізіологічні механізми емпатії доцільно розглядати у ширшому культурному контексті. Міметична здатність, що лежить в основі втіленого досвіду, не є сталою – вона визначається історичними та культурними контекстами. Таким чином, катарсис як форма естетичного співпереживання демонструє культурну варіативність і не може бути зведений до єдиної пояснювальної схеми. У перспективі подальших досліджень варто зосередити увагу на тому, як режисерські стратегії можуть поєднувати втілену симуляцію з когнітивними й культурологічними підходами, аби уникнути надмірної біологізації процесів естетичного сприйняття. Такі студії можуть базуватися на емпіричних методах нейрокінематики (Hasson et al., 2008), які дають змогу досліджувати динаміку емоційної реакції глядацького сприйняття в умовах реального кіноперегляду.

Джерела та література

- Брюховецька, Л. І. (2011). *Кіномистецтво: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Логос. 391 с.
- Дмитрик, О. (2010). Феномен гаптичної візуальності в кінематографі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, №11. С. 377-382.
- Aristotle (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). London: Penguin Classics. (Original work published ca. 335 BCE) 144 p.
- Baluch, F. D. (2022). A comparative study of Aristotle's theory of catharsis and empathy theory in mirror neurons. *Journal of the Arts*, Nr 8(1). С. 1-12.
- Caramazza, A., Anzellotti, S., Strnad, L., & Lingnau, A. (2014). Embodied cognition and mirror neurons: A critical assessment. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 37. P. 1-15. <https://doi.org/10.1146/annurev-neuro-071013-013950>
- Coëgnarts, M. (2019). *Film as embodied art: Bodily meaning in the cinema of Stanley Kubrick*. Boston: Academic Studies Press. 264 p.
- Cook, R., Bird, G., Catmur, C., Press, C., & Heyes, C. (2014). Mirror neurons: From origin to function. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 37(2). P. 177-241. <https://doi.org/10.1017/S0140525X13000903>
- D'Aloia, A. (2012). Upside-down cinema: Simulation of the body in the film experience. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 155-182.
- D'Aloia, A. (2021). *Film phenomenology and adaptation: Sensuous elaboration*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 248 p.
- Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live—and how you can change them*. New York: Hudson Street Press. 304 p.
- Gallese, V., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Nr 8(9). P. 396-403. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002>
- Gallese, V., & Guerra, M. (2012). Embodying movies: Embodied simulation and film studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 183-210.
- Gallese, V., & Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience*. Oxford University Press.
- Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, Nr 2(1). P. 1-26. <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102>
- Heyes, C. (2010). Where do mirror neurons come from? *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Nr 34(4). P. 575-583. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2009.11.007>
- Hickok, G. (2014). *The myth of mirror neurons: The real neuroscience of communication and cognition*. New York: W. W. Norton & Company. 292 p.
- James, W. (1884). What is an emotion? *Mind*, Nr 9(34). P. 188-205. <https://doi.org/10.1093/mind/os-IX.34.188>
- Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe (Ed.), *From perception*

- to meaning: *Image schemas in cognitive linguistics* (pp. 15-34). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15>
- Kesner, L. (2014). The predictive mind and the experience of visual art work. *Frontiers in Psychology*, Nr 5, Article 1417. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01417>
- Lamm, C., Decety, J., & Singer, T. (2011). Meta-analytic evidence for common and distinct neural networks associated with directly experienced pain and empathy for pain. *NeuroImage*, Nr 54(3). P. 2492-2502. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.014>
- Lamm, C., & Majdandžić, J. (2015). The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy—A critical comment. *Neuroscience Research*, Nr 90. P. 15-24. <https://doi.org/10.1016/j.neures.2014.10.008>
- Lange, C. G. (1885/1922). The mechanism of the emotions. In C. G. Lange & W. James, *The emotions* (pp. 33-92). Williams & Wilkins. (Original work published 1885)
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press. 320 p.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Abingdon: Routledge. (Original work published 1945) 696 p.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Abingdon: Routledge. 207 p.
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 27. P. 169-192. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Plume. 201 p.
- Van de Cruys, S., & Wagemans, J. (2011). Putting reward in art: A tentative prediction error account of visual art. *i-Perception*, Nr 2(9). P. 1035-1062. <https://doi.org/10.1068/i0466aap>
- Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies*, Nr 3(4). P. 330-349.
- Wassmann, C. (2010). Emotional response to color across media. *Color Research & Application*, Nr 35(1). P. 64-77. <https://doi.org/10.1002/col.20554>
- Weber, S. (2004). *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press. 408 p.
- Zeki, S. (2001). Artistic creativity and the brain. *Science*, Nr 293(5527). P. 51-52. <https://doi.org/10.1126/science.1062331>
- Dmytryk, O. (2010). Fenomen haptichnoi vizualnosti v kinematohrafi [The phenomenon of haptic visuality in cinematography], *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews*, Nr 11. P. 37-382.
- Aristotle (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). London: Penguin Classics. (Original work published ca. 335 BCE) 144 p.
- Baluch, F. D. (2022). A comparative study of Aristotle's theory of catharsis and empathy theory in mirror neurons. *Journal of the Arts*, Nr 8(1). C. 1-12.
- Caramazza, A., Anzellotti, S., Strnad, L., & Lingnau, A. (2014). Embodied cognition and mirror neurons: A critical assessment. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 37. P. 1-15. <https://doi.org/10.1146/annurev-neuro-071013-013950>
- Coëgnarts, M. (2019). *Film as embodied art: Bodily meaning in the cinema of Stanley Kubrick*. Boston: Academic Studies Press. 264 p.
- Cook, R., Bird, G., Catmur, C., Press, C., & Heyes, C. (2014). Mirror neurons: From origin to function. *Behavioral and Brain Sciences*, Nr 37(2). P. 177-241. <https://doi.org/10.1017/S0140525X13000903>
- D'Aloia, A. (2012). Upside-down cinema: Simulation of the body in the film experience. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 155-182.
- D'Aloia, A. (2021). *Film phenomenology and adaptation: Sensuous elaboration*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 248 p.
- Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live—and how you can change them*. New York: Hudson Street Press. 304 p.
- Gallese, V., Keysers, C., & Rizzolatti, G. (2004). A unifying view of the basis of social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Nr 8(9). P. 396-403. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2004.07.002>
- Gallese, V., & Guerra, M. (2012). Embodying movies: Embodied simulation and film studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Nr 3. P. 183-210.
- Gallese, V., & Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience*. Oxford University Press.
- Hasson, U., Landesman, O., Knappmeyer, B., Vallines, I., Rubin, N., & Heeger, D. J. (2008). Neurocinematics: The neuroscience of film. *Projections*, Nr 2(1). P. 1-26. <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102>
- Heyes, C. (2010). Where do mirror neurons come from? *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Nr 34(4). P. 575-583. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2009.11.007>
- Hickok, G. (2014). *The myth of mirror neurons: The real neuroscience of communication and cognition*. New York: W. W. Norton & Company. 292 p.
- James, W. (1884). What is an emotion? *Mind*, Nr 9(34). P. 188-205. <https://doi.org/10.1093/mind/os-IX.34.188>
- Johnson, M. (2005). The philosophical significance of image schemas. In B. Hampe (Ed.), *From perception*

References

- Bryukhovetska, L. I. (2011). *Kinomystetstvo: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv* [The art of cinema: Textbook for students of higher educational institutions]. Kyiv: Lohos. 391 p.

- to meaning: *Image schemas in cognitive linguistics* (pp. 15-34). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110197532.1.15>
- Kesner, L. (2014). The predictive mind and the experience of visual art work. *Frontiers in Psychology*, Nr 5, Article 1417. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01417>
- Lamm, C., Decety, J., & Singer, T. (2011). Meta-analytic evidence for common and distinct neural networks associated with directly experienced pain and empathy for pain. *NeuroImage*, Nr 54(3). P. 2492-2502. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.014>
- Lamm, C., & Majdandžić, J. (2015). The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy—A critical comment. *Neuroscience Research*, Nr 90. P. 15-24. <https://doi.org/10.1016/j.neures.2014.10.008>
- Lange, C. G. (1885/1922). The mechanism of the emotions. In C. G. Lange & W. James, *The emotions* (pp. 33-92). Williams & Wilkins. (Original work published 1885)
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press. 320 p.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Abingdon: Routledge. (Original work published 1945) 696 p.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Abingdon: Routledge. 207 p.
- Rizzolatti, G., & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, Nr 27. P. 169-192. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Plume. 201 p.
- Van de Cruys, S., & Wagemans, J. (2011). Putting reward in art: A tentative prediction error account of visual art. *i-Perception*, Nr 2(9). P. 1035-1062. <https://doi.org/10.1068/i0466aap>
- Varela, F. J. (1996). Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem. *Journal of Consciousness Studies*, Nr 3(4). P. 330-349.
- Wassmann, C. (2010). Emotional response to color across media. *Color Research & Application*, Nr 35(1). P. 64-77. <https://doi.org/10.1002/col.20554>
- Weber, S. (2004). *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press. 408 p.
- Zeki, S. (2001). Artistic creativity and the brain. *Science*, Nr 293(5527). P. 51-52. <https://doi.org/10.1126/science.1062331>

Vladyslav Omelianchuk

The embodiment of the film actor as a factor of the cathartic effect: a phenomenological approach

Abstract. The article explores the phenomenon of catharsis in cinema through an interdisciplinary approach integrating Aristotelian aesthetics with contemporary neuroscience and phenomenology. The study focuses on the actor's bodily performativity as a key factor in the viewer's emotional resonance. **The aim is** to identify neurophysiological and phenomenological mechanisms of catharsis in screen arts, particularly how the actor's movements and breathing mediate the viewer's emotional response. The research examines the influence of the mirror neuron system, embodied cognition, and phenomenology of perception on aesthetic empathy in film. Special attention is given to the director's toolkit that activates spectators' emotional engagement through bodily authenticity. **Methodology.** The study combines phenomenological analysis combined with neuroaesthetic and cognitive theories. A comparative method is used to analyze the relationship between acting performativity and audience perception, supported by analytical interpretation of sources in neurophenomenology, psychology of emotion, and film directing. **Scientific novelty.** The article redefines catharsis as a process of embodied cognition, where the body functions as the foundation of aesthetic experience. It synthesizes neuroscience and phenomenology to substantiate a directorial approach to cathartic impact. **Conclusions.** Catharsis in film is viewed as the result of bodily-emotional interaction between actor and viewer, in which empathy gains a neurophysiological basis. This approach redefines the director's toolkit by integrating aesthetic, psychological, and neuroscientific strategies of affective influence. Future research may expand neurocinematic analysis of audience emotion.

Keywords: catharsis, bodily performativity, embodied simulation, mirror neurons, phenomenology, hapticity, empathy, directorial toolkit.

Подано до редакції 21.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025