

22. Zapesotsky A. S. *Obrazovanie: filosofiya, kul'turologiya, politika* [Education: Philosophy, Cultural Studies, Politics]. 3rd ed. St. Petersburg: SPbGUP, 2024. 456 p. (In Russ.)

23. Shtumpf S. P. Sociocultural activities of youth centers: spiritual and moral context. *Russian Journal of Education and Psychology*. 2015. No 12 (56). Pp. 134–144. (In Russ.)

Сведения об авторе

Суханов Вячеслав Владимирович, соискатель ученой степени, Санкт-Петербургский институт культуры (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 2)

Information about the author

Vyacheslav V. Sukhanov, candidate for an academic degree, St. Petersburg Institute of Culture (2, Dvortsovaya Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 07.11.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 11.02.2026

Принята к публикации / Accepted for publication 04.04.2026

Научная статья / Article

УДК 792.01

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-2-76>

Концепт Театра жестокости Антонена Арто в современной культурно-театральной парадигме

Юрий Валентинович Фёдоров

Крымский университет культуры, искусств и туризма,
Симферополь, Россия

fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Аннотация. *Статья посвящена исследованию влияния концепта Театра жестокости Антонена Арто на развитие современного культурно-театрального пространства, включая режиссерско-постановочные практики и способы актерского существования. Используя*

сравнительно-исторический, философско-культурологический анализ, биографический и психологический подходы, исследование раскрывает характер и механизмы переосмысления французским реформатором «жестокости природы человеческого существования», выраженной средствами сценического искусства. В работе проанализированы основные положения исследуемого концепта, ставшие предметом споров и дискуссий в театральной и культурологической среде на целое столетие. Эмпирическая база исследования включает письма, заметки, манифесты Арто, воспоминания его лечащих врачей, медицинские заключения и диагнозы, обостряющие дискуссию о синтезе творческого воображения и психически надломленного подсознания.

Крюотический театр как авангардный проект метафизической революции с (концепцией Театра жестокости) видится автору статьи особенно значимым в свете современной методологической и духовно-этической базы постдраматического театра. Именно современная постдрама с характерным обнулением классических традиций и отказом от апробированных временем моделей театральных репрезентаций все чаще обращается к концепции артодианского театра, открывающего путь к альтернативным возможностям самоопределения и переосмысления художественной ценности через нестандартные решения и иногда даже провокационные формы. Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что принципы крюотического театра в условиях современности становятся более чем актуальными.

Ключевые слова: Театр жестокости, Антонен Арто, концепт, крюотический театр, культурная девиация, имагинация, культурно-театральная парадигма

Для цитирования: Фёдоров Ю. В. Концепт Театра жестокости Антонена Арто в современной культурно-театральной парадигме // Человек. Культура. Образование. 2026. № 2. С. 76–100. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-2-76>

The concept of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty in the modern cultural and theatrical paradigm

Yuri V. Fedorov

Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russia
fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Abstract. *The article is devoted to the study of the influence of Antonin Artaud's concept of the Theatre of Cruelty on the development of modern cultural and theatrical spaces and directing and production practices. Using com-*

parative-historical, philosophical, and cultural analysis, as well as biographical and psychological approaches, the author reveals the nature and mechanisms of the French reformer's reinterpretation of the "cruel nature of human existence" through the means of stage art. The article analyzes the main principles of the concept under study, which have been the subject of debate and discussion in the theatrical and cultural communities for over a century. The empirical basis of the study includes letters, notes, Artaud's manifestos, the recollections of his doctors, medical reports, and diagnoses, which intensify the discussion about the synthesis of creative imagination and the mentally fragmented subconscious.

The cruotical theater, as an avant-garde project of a metaphysical revolution with (the concept of the Theater of Cruelty), is seen by the author of this article as particularly significant in light of the modern methodological and spiritual-ethical basis of post-dramatic theater. It is the modern post-drama, with its characteristic resetting of classical traditions and rejection of time-tested models of theatrical representation, that is increasingly turning to the concept of the Artaudian theater, which opens the way to alternative possibilities of self-determination and reinterpretation of artistic value through unconventional solutions and sometimes even provocative forms. The analysis conducted allows us to conclude that the principles of cruotical theatre are becoming more than relevant in today's world.

Keywords: *Theatre of Cruelty, Antonin Artaud, concept, cruotical theatre, cultural deviation, imagination, cultural and theatrical paradigm*

For citation: Fedorov Yuri V. The concept of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty in the modern cultural and theatrical paradigm. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education.* 2026; 2: 76–100. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-2-76>

Введение. Современная цивилизация имеет ряд критических определений, отражающих взгляды на глобальные проблемы и вызовы, стоящие перед человечеством. К числу наиболее пессимистических относятся: «эпоха неопределенности», «период дегуманизации», «времена радикальных ценностных деформаций» и т. д. Возобладовавшая в России после 1991 г. неолиберальная социокультурная парадигма имела вектор радикальной трансформации духовной сферы человека и общества.

Рубеж 1990–2000-х годов считается одним из самых трудных периодов российской истории, сравнимым со Смутой начала XVII века и Гражданской войной 1917–1922 годов. Духовно-нравственные демаркационные границы стремительно ниве-

лировались, а комбинированные риски, связанные с кризисом социальных систем, инфляцией, безработицей и неравенством доходов населения, принимали критические значения. О времени жесткой социальной турбулентности профессор Ф. В. Лазарев высказался так: «В реальности мы столкнулись с ростом деструктивных начал как в обществе, так и в самом человеке, с явлениями общественной и культурной деградации, с региональными и этническими конфликтами, с усилением преступности» [1, с. 139]. Персистентное состояние советской культуры, связанное со многими стабильными процессами, сменилось трансмутационным — постсоветским.

Экономический кризис, обнуление государственной идеологии, нарастание дифференцированности предпочтений и зрительских запросов, разрушение единой аудитории, отмена цензуры и другие факторы радикально трансформировали лицо российского театра того исторического периода. Отражая целый спектр социокультурных противоречий страны, театр был перенасыщен разнородными творческими интенциями, неоднозначными сценическими экспериментами и откровенной антихудожественностью. Театральные субъективации с элементами деструктивного характера стремительно наполняли сценические подмостки страны, а критика анализировала фундаментальные деконструкции театральной сферы, включая негативное влияние маргинальных культурных полей, глобализации и спорных идей постмодернизма с большим опозданием. «Конец XX века — не время для социальных драм. В театре нужны экзистенциальные — те, в которых герой сталкивается лицом к лицу с пустотой. Прежнюю драматургию пересматривают и перепрочитывают, чтобы затем переложить на язык абсурда и жестокости» [2]. Традиционный театр перестал задевать чувства и будить мысли, а на его место пришел театр шока и боли, который ясно артикулировал катастрофизм ситуации: «Всё, что помогало нам жить, лопнуло: мы все безумны, больны и полны отчаяния» [2]. Жесткие формы были востребованы временем и актуализировали театральные идеи А. Арто, писавшего когда-то: «При том истощении нервной системы, до которого мы дошли, нам нужен прежде всего театр, способный встряхнуть нас от сна, разбудить чувства и сердце» [2].

Так в российской «культурной неопределенности» конца XX в. произошел новый всплеск интереса к театральному имени — Антуан-Мари-Жозеф Арто (1896–1948). Посвятивший жизнь и творчество крютотическому театру как авангардному проекту метафизической революции, Арто является одной из самых трагических фигур в истории театра и искусства XX века. О его радикальной концепции эстетики сценического действия с названием «Театр жестокости» (франц. *théâtre de la cruauté*) именно как способе выстроить новую картину мира до сих пор полемизируют театроведы и культурологи. Идеи Арто разбросаны по разным статьям, манифестам и выступлениям в печати, и это осложняет экспертную аналитику. Более того, проблематику изучения творческого наследия французского реформатора сцены усугубляет малоизвестность некоторых произведений, сложность понимания его дискурса, размытость границ между словом и воображением.

Концептуальное новаторство оригинального мыслителя и философа Арто выходило далеко за рамки традиционного понимания сценического искусства. Он искренне верил в возможности театра изменить мир и считал, что «смысл жизни обновляется театром, что в театре человек бесстрашно становится господином того, чего еще нет, тем самым помогая ему родиться» [3, с. 12].

Объектом данного исследования является концепция Театра Жестокости Антонена Арто, включающая эстетико-философские аспекты в интерпретациях самого Арто, и влияние этого концепта на современную театральную постановочную практику и культурную парадигму.

Предметом исследования выступает специфическое понимание и применение концепции Театра жестокости, предложенной А. Арто, в контексте современного театрального искусства. Основной фокус направлен на выяснение природы творчества Арто и его концептуальных идей, включая понятие театральной жестокости.

Целью предлагаемой работы является выявление особенностей функционирования концепта Театра жестокости в рамках современной культурно-театральной парадигмы и определения его значимости для развития современного театрального искусства.

Актуальность предлагаемого исследования обусловлена рядом факторов, одним из которых является возрождающийся в нашей стране интерес к авангардному искусству, в частности к прорывным театральным технологиям и инновационным постановочным решениям. Сегодня внимание молодых режиссеров фокусируется на фамилиях таких реформаторов отечественного и мирового театра, как В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, А. Таиров, Альфред Жарри, Е. Ф.-Т. Маринетти, Т. Тцара, Р. Каstellуччи, Е. Гротовский, А. Арто и др.

В контексте крютического театра Арто концепция Театра жестокости попадает в особый аналитический фокус, и это связано с необходимостью переосмысления классического наследия и поиска альтернативных путей самовыражения в условиях глобальной аксиологической переоценки. Идея метафизического театра Арто приобретает особую важность в связи с существенными изменениями театральной среды, в которую активно внедряются высокие технологии: видеоэкраны, видеомэппинги, саунд-дизайн, дополненная реальность (AR), VR-технологии, интерактивные инсталляции, персонажи-аватары и прочие тренды мировой диджитализации. Такие фундаментальные трансформации привычных театральных констант порождают переосмысление роли и значения артиста и зрителя в сложном комплексе этико-эстетических и психоэмоциональных аспектов сценического действия. Таким образом, Театр жестокости выступает своеобразным инструментом выявления фундаментальных вопросов бытия в новых социокультурных реалиях.

Данная статья актуализирует роль коммуникативных стратегий театра в пространстве современного культурного диалога, а значит и формирования общественного сознания. Предложенное исследование показывает, каким образом театр может сегодня формировать мировоззрение публики и потенциал дополнительных возможностей для внутренней сущности человека. В связи с этим работа способствует углублению понимания способов сценического существования актера, роли искусства в общественной жизни и расширению режиссёрско-постановочных стратегий.

Рассматриваемая концепция особенно значима в свете современной методологической и духовно-этической базы пост-

драматического театра с характерным обнулением классических традиций и отказом от апробированных временем моделей театральных репрезентаций. Она открывает путь к альтернативным возможностям самоопределения и переосмысления художественной ценности через нестандартные решения и иногда даже провокационные формы. Тем самым предлагаемый материал обретает дополнительную актуальность в свете эстетических экспериментов и практики современного российского театрального постмодернизма.

Данная работа способствует и развитию комплексного подхода к изучению театрального искусства, объединяя усилия представителей разных наук: психологии (психоаналитики), социологии, культурологии, истории искусств и т. д. Такой синтез обеспечивает целостное представление о процессе формирования новых смыслов и тенденций в развитии современного метатеатра. Вследствие этого предлагаемая статья актуальна еще и в контексте перспектив интеграции междисциплинарных исследований в области творческих прорывов и радикальных театральных преобразований.

Методы исследования, теоретическая база. Основу любого культурологического исследования должен представлять комплекс подходов, концепций и методов, используемых для изучения культуры. Пониманию природы культурных явлений, их развития и влияния на общество способствуют ключевые направления и авторы, чьи труды являются фундаментальными в области культурологии.

Для раскрытия темы мы наметили три основных аспекта: 1. *Философско-культурологическое основание* (Хосе Ортега-и-Гассет, Ницше) и *французская школа экзистенциализма*. Эти авторы развивали идеи антибуржуазного искусства, творчества вне норм морали и массового сознания, стремясь выразить глубокие личностные переживания, свободомыслие и стремление к абсолютному выражению внутреннего мира. 2. *Анализ культурно-исторической среды начала XX века*. Он создает фон для формирования идей Арто, способствующих появлению теории Театра жестокости. 3. *Исследование эстетики абсурда и сюрреализма*. Именно эти течения стали предшественниками крютотического театра. Творчество таких личностей, как А. Бретон, Ж. Ваше, Ш. Дюллен, А. Бергсон, С. Дали, М. Дюшан, несомненно,

послужили основой для творческо-театрального эксперимента Арто.

Среди основных подходов, изучающих культуру и ее феномены, для нашего исследования наиболее приемлемыми являются: *феноменологический подход*, ставящий под сомнение однозначность оценки явлений культуры и предлагающий альтернативный взгляд на искусство; *психоаналитический*, указывающий на связь культуры с психологией поведения людей и системой табу, отслеживающий в ней социально-обусловленные особенности человеческой психики. Психоанализ применяет концепции бессознательного и психологических механизмов для понимания культурных феноменов (З. Фрейд, К. Юнг). *Биографический метод* позволит нам глубже понять мотивы и условия возникновения творческих решений Арто. *Критический анализ художественных текстов* Арто даст представление о принципах организации театрального пространства и смыслов, заложенных автором. В нашем случае полезен и *эмпирический подход*, предполагающий сбор фактических данных, касающихся непосредственно личности Антонена Арто и его психоэмоционального состояния. Важными источниками эмпирических данных стали научные публикации, монографии, медицинские отчеты и опубликованные доклады ученых-психиатров, занимавшихся лечением и диагностикой состояния художника, дневники самого Арто, свидетельства современников и воспоминания близких друзей. Подобный материал позволяет с достаточной степенью объективности судить о степени психических отклонений в структуре личности Арто и влиянии его душевной болезни на смысл и формы трансформации субъективности в его Театре жестокости.

В работе использованы исследования по философской антропологии и современной западной философии Ф. В. Лазарева, А. Д. Шоркина, П. С. Гуревич, психологические исследования в поле интерсубъективных ситуаций и проблемы демаркации здоровой и больной творческой личности В. М. Розина, монографии и статьи о трансперсональной психологии, личностных расстройствах в контексте художественного дискурса И. Н. Давыдовой, А. В. Маркова, В. П. Руднева и т. д.

В исследовании также упоминаются издания о культурных девиациях в контексте теории анимии С. В. Сергиенко, культууро-

логические изыскания о проблеме социокультурных транзаций А. П. Михайлова и аналитические работы П. Г. Мартысюка о современных аспектах трансформации феномена культурной девиации. Книги о влиянии различных психиатрических заболеваний на литературное, художественное и научное творчество крупных фигур мировой культуры также попали в оптику нашего исследования. К их числу относятся исследования Д. О. Демехиной, С. Исаева, П. И. Карпова, В. И. Максимова, Н. И. Прохорова, И. Сироткиной, В. П. Самохваловой, и В. Е. Кузнецовой, а также глобальный труд — «Энциклопедия патографий» А. В. Шувалова. Работы всех этих ученых так или иначе вошли в методологический базис данного исследования.

Результаты исследования и их обсуждение. Постулаты криволинейного театра Арто захлестнули сценическую жизнь Запада в 1960–1970-е гг., а уже в 1980–1990-е гг. они стали воплощаться в российской театральном-кинематографической практике. Необходимо вспомнить, что тенденция определения театра как феномена, существующего вне современной сцены, была озвучена еще философами Ж. Дерридой и Ж. Делёзом. Затем она нашла воплощение в работах театроведов А. Юберсфельд, П. Пави и социолога Г. Дебора [4]. Эта концепция узнаваема в рассуждениях известного философа К. Чухрова (Кетеван Карловна Чухрукидзе): «Нам кажется, что артистические практики исполнения-повторения-становления, условно названные нами практиками “театра”, представляют собой антижанр — творческие процедуры, которые вообще не имеют специализации и жанра» [5, с. 9]. В этом явлении она усматривает не только отблеск революционных концепций театра XX века, но и его предназначения в решении задач философского (экзистенциального) порядка. Тут достаточно вспомнить, что, по мысли Ф. Ницше, высказанной им в «Рождении трагедии из духа музыки», переживание трагедии как формы искусства не только помогает осознать контекст человеческой жизни, но и обнаружить подлинный смысл человеческого существования и оправдания бытия. Тут можно найти связь и провести параллель между ницшеанским пониманием театра и артодианскими идеями, изложенными в манифесте «Театр и его Двойник», опираясь на следующие аспекты:

— театр как пространство *трансгрессии* — необходимого выхода за пределы повседневности;

— театральное действие как форма *коллективного переживания*;

— жестокость как *необходимое проявление* каждого действия человека, это осознанное подчинение необходимости, направленное на разрушение господства индивидуальности;

— разрушение привычных форм восприятия, проникновение в скрытые глубины психики, *в первозданную энергию жизни* и раскрытие *истинной природы человека*;

— спектакль — не только уникальный комплекс символов и метафор, воздействующих на *подсознание зрителя*, но и яркие визуальные образы, взрывные сценические решения, создающие *ощущение шока и пробуждения*, когда смысл рождается *через телесность, боль, жест, крик*;

— актерская игра как форма *предельного переживания* и реализации идеи жестокости к самому себе, что позволяет создать *особую реальность действия*;

— реальное проживание событий на сцене посредством *коллективного бессознательного* с максимальной зрительской активизацией.

Таким образом, крютический театр А. Арто существует в парадигме ритуала, разрушающего привычную реальность. «Арто хотел, чтобы театр изменял людей, ломал их иллюзии, стирал грань между актером и зрителем, между сценой и жизнью. Он стремился вернуть театру его первобытную силу — сделать его *магическим*» [6]. В письме Жану Полану от 14.11.1932 года Арто писал о своем крютическом театре: «Я употребляю слово “жестокость” для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости. Я обозначаю им ту боль за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать. <...> И театр, понятый как непрестанный акт творения, как цельное магическое действие, подчиняется этой необходимости. Пьеса, где не будет этой воли, этой слепой жажды жизни, способной преодолеть всё, проглядывающей в каждом жесте, в каждом движении и явно различной в трансцендентальном смысле действия, останется произведением ненужным и бесполезным» [7]. Можно заключить, что

жестокость в системе Арто — это осознанное подчинение необходимости, направленное на разрушение индивидуальности.

Искусствовед О. Целищев дублирует высказанную многими исследователями мысль, что концепция Театра жестокости возникла у Арто после сильных эмоций от Балийского танца, в котором доминировал исключительно жест [4]. Именно так у него родилась идея прервать традицию европейского театра, сосредоточенного на сценическом слове, тексте, то есть на «озвучивании» со сцены драматургического материала.

В «Поэтике» Аристотеля говорится, что все театральное искусство сводится к подражанию. Однако Арто, по замечанию Ж. Деррида, «стремится покончить с подражательной концепцией искусства, с аристотелевской эстетикой, в которой узнала себя западная метафизика искусства». А значит «Театр жестокости — это не представление. Это сама жизнь, поскольку она несет в себе непредставимое» [8, с. 372–373].

Отказ от доминирования слова в сценическом конструкте, особое внимание к актерской телесности, голосу, ритму и звуку можно считать безусловными приоритетами и в актерской игре современного постдраматического театра. Таким образом, связь артодианского театра с современной постдрамой очевидна.

Сегодня режиссерское поколение *post* с удовлетворением находит подтверждение своим убеждениям в воспоминаниях биографа А. Арто Стивена Барбера, описывавшего его подход к театру: «Никакой гармонии, никакого смягчения впечатлений, необходимо перезагрузить чувства зрителя и довести его до истерики. Арто стремился захватить внимание публики полностью, самым непосредственным и грубым образом» [9, с. 65]. Это доктринальное заимствование современной постдрамы выражается в требованиях к актеру, который должен стать не исполнителем роли, а проводником неких первобытных сил, рождая сценические смыслы через телесность, мощный эмоциональный посыл, боль, неимоверное преодоление и т. д. Только в первозданной энергии жизни, по мысли Арто, возможно для актера и зрителя максимальное раскрытие глубин психики психоэмоционального очищения.

Немотивированная гиперэмоциональность как ключевая особенность Театра жестокости, выпускающая на свободу глубинные страхи, инстинкты и запретные желания, также сблизит-

ла театр Новой драмы с театральными-эстетическими концептами А. Арто. В этом видится причина наполнения сюжетов документальных вербатим-пьес и остальной новой драматургии немотивированным насилием и даже невменяемостью [10].

Жестокость болезни и Театр жестокости: парадокс синтеза. В последние годы российская наука проявляет значительный интерес к изучению взаимосвязей между психическими расстройствами и творческими способностями, особенно когда это касается феноменов мировой культуры. К таким исследованиям относятся работы О. Б. Гурецкой, О. Е. Котовой, И. Л. Макаровой, Р. К. Сысоева, В. А. Храмова, анализирующие темы взаимовлияния эндогенных и рекуррентных депрессий и творческой реализации, явные и скрытые образы безумия в творчестве, параноидальные сюжеты и образы в сюрреализме и т. п. Как шизофренические видения, приступы безумия, паранойя и психозы становятся художественными выражениями неконтролируемого подсознания — до сих пор для экспертов является загадкой. Вероятно, феномен А. Арто также относится к категории неразгаданных трансфузий художественного отражения.

Биографы Арто установили, что в возрасте пяти лет (1901 г.) он перенес менингит, следствием которого стала душевная болезнь. Уже в девятнадцатилетнем возрасте физическая симптоматика, по словам самого Арто, была осложнена у него психологическими проблемами и проявлялась «довольно драматическим образом». Во время одного из приступов тяжелой депрессии он уничтожил свои ранние стихи, юношеские сочинения и раздал книги друзьям [11, с. 308]. 1915–1920 гг. он проводит в различных санаториях, затем его призывают на военную службу, но вскоре комиссуют по состоянию здоровья. В 1919 г. Арто начинает принимать наркотики, чтобы заглушить постоянные головные боли, а дальше он находится под присмотром доктора-психиатра Эдуарда Тулуза, предпринимая первые литературные шаги. К 1925 г. психическое состояние Арто усугубляется, и именно в это время он становится одной из заметных фигур в кругу сюрреалистов [12]. В это время Арто решает создать новый театр, назвав его именем Альфреда Жарри, первого «бунтаря французской сцены».

1.10.1932 г. в «Нувель Ревю Франсез» был опубликован манифест «Театра жестокости», где и были сформулированы

основные принципы театральной системы Арто. Он разрабатывал ее в первой половине 1930-х гг., а уже в 1937 г. оказывается в сумасшедшем доме с полной изоляцией. В моменты просветлений Арто пытается понять природу сумасшествия, отношение общества к этой категории больных и функции психиатров. «Кто же такой настоящий сумасшедший? Это человек, который предпочел сойти с ума в том смысле, в котором общество понимает этот термин, нежели изменить некоей высшей идее человеческой чести. Вот почему общество приговаривает всех тех, от кого оно хочет избавиться <...>, ибо они отказываются стать его соучастниками в актах предельной мерзости, к удушению в своих психиатрических клиниках» [11, с. 307]. Попытки теоретизировать и художественно реализовать концепцию принципиально иного театра идут у Арто параллельно с ухудшением его психического здоровья. «В проявленном мире ... зло есть постоянный закон, а то, что называют добром, есть усилие и уже представляет собою жестокость, которая накладывается на другую жестокость. ... Именно жестокостью сплавляются воедино вещи, составляющие план сотворенного. Зло, которое в конце концов окажется сокращенным до минимума, но произойдет это лишь в то высшее мгновение, когда все, что было, замрет на грани возвращения к хаосу» [13].

Противоречивых сентенций Арто, иллюстрирующих дискуссионный характер теории жестокости, достаточно много. Болезнь как жестокая жизненная реальность, вероятно, порождает в его сознании соответствующие литературно-театральные воплощения. Арто определяет сущность кризиса европейской культуры как страх перед реальностью. Противостоять этому страху способен, по его мнению, театр, в котором человек останется один на один с беспощадной реальностью и сможет увидеть свое подлинное лицо как оно есть, без маски, которую он надевает, вступая в контакт с социумом. Разумеется, речь идет не о театре удовольствия, а о театре жестокого тотального воздействия на зрителя, и именно он должен стать явлением, *выходящим за рамки искусства* [14, с. 91–109, 11].

Изматывающие головные боли и невыносимые страдания запускают у Арто процесс деструкции психической структуры личности и диктуют свою логику: жизнь — это та же жестокость, а театр должен служить жизни, а значит жестокости.

Арто вынашивает постановочные планы, способные проиллюстрировать его мысли об опредмечивании в сознании зрителя жестокости, воли к насилию, что позволит в конечном счете сознанию в процессе спектакля очиститься от всего негативного. При этом он отмечает, что речь идет не о бытовой жестокости, а о дисциплине и прилежании, о жестокости к себе. Свой спектакль «Семья Ченчи» (*Les Cenci*), несмотря на обилие крови и насилия, сам Арто признал провальным. «Сейчас непременно потребуется и некоторое количество настоящей крови, чтобы действительно обнаружить потребную для театра жестокость» [11]. «Во всяком действии всегда есть жестокость. Но только идея действия, доведенного до последней точки, экстремального действия, может дать театру новую силу» [11, с. 176]. Однако артодианские концепции театра не получили сценического воплощения при жизни реформатора.

В ноябре 1936 г. Арто предпринимает попытку избавиться от наркозависимости, но его психическая нестабильность доходит до критических значений с манией преследования. В Гавре его помещают в клинику как опасного душевнобольного. «Стабилизируют» его пограничное расстройство личности сеансами электрошока и на короткое время он «успокаивается». Но необратимый процесс разложения организма оказался уже запущен... У него участились галлюцинаторные переживания с приступами ярости и немотивированной агрессией, во время которых он становился опасен для окружающих. Однако наблюдавший его психиатр убедился, что Арто сохраняет интеллект, хотя и диагностировал у своего пациента особую форму шизофрении — парафрению [11].

В 1938 году была опубликована книга «Театр и его Двойник», но физически истощенный Арто впервые взял в руки свой труд только в январе 1945-го. Это второе издание уже не вызвало интереса у изможденного болезнью автора. Только после очередного электрошока Арто на короткое время обходился без посторонней помощи. Он уходил из жизни, заглушая боль увеличенными дозами наркотиков. 4 марта 1948 г. Арто умер в Париже от смертельной дозы хлоральгидрата, находясь на лечении в психиатрической клинике и вряд ли осознавал летальность своего положения. Неоперабельную онкологию (рак прямой кишки) врачи констатировали после его смерти [11]. «Пу-

блика поверит в сновидения театра только при условии... что они дадут ей возможность освободить в себе магическую силу сновидения... и лишь тогда, когда та несет в себе отпечаток ужаса и жестокости» [8].

Мы далеки от трактовок медицинских диагнозов Арто и выстраивания «парадоксальной логики» появления гениальных прозрений в контексте борьбы с собственными (авторскими) демонами. В контексте биографического подхода и психоаналитического анализа можно предположить, что основные концепции Театра жестокости и парадигмальное основание крютического театра были все же детерминированы психической нестабильностью Антонена Арто с витальным изнеможением и депрессией, связанными с нарастающим разрушением здоровья.

В театроведческом и культурологическом поле уже сложилось устойчивое мнение, что любое художественное произведение в той или иной мере является проекцией Автора. В нашем случае мы имеем дело с принципиально революционной теорией построения театра, обрушением его старых основ, концептов и художественных методов. Преодоление каждодневной боли, борьба Арто за жизнь и его желание прорваться через жестокость и «несправедливость судьбы» могут определенным образом коррелироваться с его творческими устремлениями к новому основанию искусства, но это лишь домыслы. Некоторые гении, такие как Ван Гог, Ницше или Эйнштейн, также страдали психическими расстройствами, а их безумие, возможно, вносило свой вклад в их творчество и способность видеть мир по-другому. Пока прямая связь между гениальностью и безумием не доказана и каждый случай индивидуален, так что высказывание Джона Драйдена «Высокий ум безумию сосед, границы твердой между ними нет» остается актуальным [15, с. 2]. Для «раскрытия великих культурно санкционированных истин» необходимо особое сумеречное состояние мысли, которое характеризуется «утратой объективности, временным разрывом мышления, а также тенденцией испытывать слабые галлюцинации», и это высказывание Д. Пфайфе [15, с. 3] имеет свою логику.

От культурной девиации до имагинации как акта Творения. Сегодня феномен девиации, понимаемый как отклонение от основной (правильной) линии (направления) и использую-

щийся обычно в психологии, уже переключался в другие науки, включая культурологию. Мы не ставим себе задачи культурологического анализа явления культурной девиации, раскрытия ее мифосемантической природы, выявления разного рода творческих субъективаций и уровней трансформации культурной среды Франции 30-х годов прошлого столетия. Многие из них досконально изучены культурологией, особенно если они касались деструктивных аспектов творчества знаменитых писателей или художников. Однако необходимо учитывать, что реформаторство Арто было продиктовано временем перемен. Крютический театр должен был изменить мир и субъективность, а «процесс трансформации субъективности есть процесс катарсического очищения» [16].

В художественной культуре девиация проявляется в отходе от классических парадигмальных канонов искусства, а значит, любая творческая воля художника (особенно имеющая революционный характер) может восприниматься как девиация. Заметим, что художественные течения начала XX века, имевшие эпатажный, экстравагантный характер (сюрреализм, экспрессионизм, абстракционизм, кубизм и др.), пропитанные резким антитрадиционализмом, были связаны с переосмыслением ценностей и крушением прежних идеалов. Это было характерно всегда для переломных исторических моментов.

Любая культурно-творческая девиация вписана в конкретный историко-культурный контекст. Она требует временной оценки, базирующейся на соответствии ведущей социокультурной парадигмы, и может быть наполнена как позитивным, так и негативным содержанием [17]. «В творческом порыве личность превосходит саму себя, тем самым создавая прецедент утверждения новых смыслов, расхожих с традиционным восприятием мира. Нередко, за исключением творческого меньшинства, вновь испеченный культурный продукт не разделяется обществом. В этом прослеживается возможная культурная девиация, которая может быть устранима благодаря общественной природе творчества, принимающей новый культурный продукт как ценность» [17, с. 19].

В современных реалиях постиндустриального общества с ослабленным действием «культурных фильтров», создававшихся ранее мифологией, религией и традиционными ценностями,

Театр жестокости А. Арто можно считать девиацией с конструктивным смыслом (положительным наполнением). Новаторские идеи французского реформатора по большей части остались в глубинах его подсознания, и хотя они были отражены в манифесте «Театр и его Двойник», не перешли в плоскость реального (широкого) воплощения. Достаточно вспомнить мысль Хосе Ортега-и-Гассета о том, что современных художников больше всего отталкивает стиль прошлого века. Так было в начале XX века, так происходит и сегодня. Девиационные культурные продукты обнаруживают себя особенно наглядно, когда вырисовывается очевидное движение в сторону протеста, субъективизма и волюнтаризма [17].

В случае с А. Арто это не исключало интереса к сакральному и архетипичному, но в его собственной трактовке. Вспомним, что Арто использовал базовые принципы ритуального построения действия, то есть Театр жестокости, обращенный к «тотальному человеку», имел катарсическую структуру и ритуальную основу. Соглашаясь с мнением Т. Н. Демко, что «нормой культуры является ее постоянное отступление от сложившихся моделей и поиск новых форм» [18, с. 6], заключаем, что Театр жестокости является вполне нормативным явлением. Его заостренные экзотические и болевые аспекты можно считать данью модному в то время бунтарству и результатом болезненных преобразований собственной психики.

«Арто компенсировал тяжелое нервно-соматическое расстройство и развившуюся на этой почве наркоманию надрывной борьбой за абсолютное овладение собственным субъектом («я создам заново человека, каким являюсь»). Энергичное участие в «сюрреалистической революции» и утопические театральные опыты, перенося ту же титаническую сверхзадачу на общество, имели целью сотворение «новой действительности». Сакрализованный театр Арто был призван, став магическим «двойником души» зрителя, произвести «операцию» над его разумом, чувствами и телом ... заразить массы, как чумой, «безумным восторгом» и высвободить «латентную жестокость», сырую подспудную силу, аналог античного рока [19]. Эта цитата В. В. Бибикина из его статьи об Арто, выходящей за рамки сухой фактологии, напрямую связывает концепты «латентной же-

стокости» реформатора театра с его нервно-соматическим расстройством.

В упомянутой статье используются и материалы А. Дорошевич [20], подтверждающие зависимость творческих откровений Арто от периодов ремиссий его психического заболевания. «Теургическая» программа Арто представляет крайний всплеск нигилистического максимализма («по мне, или абсолют — или ничто») и его экзальтированного саморазоблачения. Оплевание «сытой» культуры, острое переживание невыразимости темной жизни «тела», мечта об искусстве как властной магии сделали Арто героем контркультуры, объектом структуралистско-антропологических теорий языка и текста, патроном “театра действия”, “тотального театра”, психодрамы, хеппенинга» [19]. «Программа “театра жестокости” была провозглашена ... Антоном Арто, страдавшим явно выраженными формами шизофрении» [21, с. 69]. «В галлюцинациях, которым он был подвержен, Арто видел проявление “подлинной реальности”. К концу жизни его постигло клиническое безумие» (цит. по [15, с. 27]).

И в то же время Театр жестокости А. Арто можно назвать предельной формой театрального искусства, ибо автор стремился создать театр, подобный эмоциональному взрыву, погружающему человека в состояние максимальной искренности, изменяющему людей, ломающему их иллюзии, стирающему грань между актером и зрителем, между сценой и жизнью. А такой театр можно создать только мощным воображением, понимаемым как творческая и познавательная сила.

«Тотальный театр» Арто не просто связан с воображением автора-создателя, но и являет пример театрально-эстетического феномена, так как его метафизический контекст основан на внутреннем строе художника и его особой чувствительности к незримому. Такая форма театра предполагает использование символов, архетипов, трансовых состояний, что позволяет актеру стать проводником скрытых смыслов и превратить сцену в пространство художественных экспериментов.

Метафизический театр в концепции Арто существует как акт Творения, обращаясь к мифологическому сюжету и реализуя миф «здесь и сейчас». Он не просто приобщает или включает человека в космический процесс, а позволяет влиять на него. Но ведь и *имагинацию* можно рассматривать как *акт творения*, так

как она предполагает создание образов с помощью воображения и даже выходит за его пределы и усиливает творческие возможности. В случае с Арто трудно разграничить его выходы за пределы воображения с галлюцинаторными состояниями, особенно когда аспекты знания, бытия, чувства и разума смешиваются с глубинными страхами и фантомами преломленного болезнью подсознания. Имагинация может проявляться как форма познания, например в виде сопряжения действия с образом, который возникает, развивается, изменяется, бледнеет, исчезает и вновь спонтанно проявляется перед внутренним взором, а это и есть прообраз нового театра. Понятие «имагинация» (воображение) Я. И. Голосовкер описывает как творческий созидательный акт, способный воздействовать на окружающий мир [22, с. 45–57]. Высший инстинкт, названный Я. Голосовкером «*имагинативным абсолютом*», а в просторечии именуемый «духом», проявляет себя силой воображения и порождает высшие культурные ценности.

Творческий процесс немислим без воображения, и в нем философы и художники часто испытывают маниакальные состояния, а это и есть самовнушение, так как они одержимы воплощением своей идеи, «которую им диктует их дар, сидящий в их воображении» [22, с. 53]. Только так можно пробиться к неизвестному и оставить свой след в мировой культуре. Антонену Арто это удалось.

Диапазон взглядов на Театр жестокости сегодня столь широк и категоричен, что варьируется от продукта сомнительной культурно-творческой девиации до феномена философского концепта «имагинативного абсолюта». Пока эксперты не пришли к единодушному выводу о степени влияния психиатрических проблем Арто на формирование его будоражающей воображение концепции. Одни видят прямую зависимость новаторства Арто от его психического расстройства, другие настаивают на самостоятельности творческих достижений Арто вне контекста его болезни.

Сказать, что к последователям и апологетам крютического театра Антонена Арто относился ограниченный круг театральных деятелей — значит заведомо исказить истину. Увлеченных его идеями можно считать Д. Бека, Ж.-Л. Барро, Ж.-П. Сартра, С. Беккета, П. Гийота, Л. Фердинанда, польского режиссе-

ра, развившего концепт «бедного театра», Е. Гротовского, автора «Сезона Театра Жестокости» П. Брука, создателя Панического театра в латинской Америке драматурга Ф. Аррабеля, японского режиссера-драматурга Т. Судзуки и других крупных деятелей мирового театра.

Идеи Арто по стимуляции физических реакций и активизации внутреннего конфликта исполнителя легли в основу новой актерской методологии. Она создавалась в контексте преодоления кризиса традиционной художественной парадигмы западноевропейских театров середины XX века. Элементы Театра жестокости вводили в свои выступления даже такие выдающиеся музыканты, как Д. Моррисон, М. Джаггер, Д. Боуи.

Система Арто, безусловно, актуальна и в современных культурных условиях, так как наша эпоха отличается кризисом оснований и отсутствием метафизической сферы, что порождает особое отношение к искусству. Кроме того, концепция Арто связана с постиндустриальной эпохой, когда граница между театром и перформансом становится все тоньше, а сцена то сливается с улицей, то уходит в цифровое пространство. Так что Театр жестокости и сегодня оказывает влияние на формирование культурно-театральной парадигмы, в частности способствует развитию экспериментальных театральных постановок и радикального подхода к актерской игре.

Заключение. Идеи французского теоретика вдохновляют и стимулируют творчество ряда известных российских режиссеров и театров, стремящихся вывести театральное искусство за пределы устоявшихся концепций, норм и жанров. К ключевым российским театрам, активно использующим идеи Арто, можно отнести: московский театр «Практика» с экспериментальными проектами, ориентированными на авангардные художественные стратегии; «Гоголь-центр» с радикальными методиками, близкими к философии Арто; Центр им. В. Мейерхольда (Москва) с исследованиями пределов человеческих возможностей на сцене; Мастерскую индивидуальной режиссуры (МИР) Б. Юхананова (Москва), работающую в стратегии новой процессуальности искусства и синтезирующую ритуал, концепцию *work in progress*, опыты интеграции мистики, ритма и интуитивного творчества, а также совмещающую разнообразные стили, модусы актерского существования и технологии. В этом

контексте самыми заметными стали такие театральные проекты, как «МИР РИМ» (режиссер Ю. Юхананов), «Арто и его Двойник», «Превращения», «Свадьба», «Три сестры», «Татьяна Репина» (режиссер В. Фокин), «Миллионерша» (режиссер В. Мирзоев), «Крюоте» (режиссер Н. Роцин), «Мандат» (режиссер В. Панков), «Гамлет», «Король Лир» (режиссер Л. Додин), «На дне» (режиссер Л. Эренбург). Артодианские идеи можно отметить и в спектаклях-открытиях режиссера-философа и экспериментатора А. Васильева, особенно в его сценических работах: «Илиада. Песнь XXIII. Погребение Патрокла. Игры», «Плач Иеремии», «Медея-материал» и т. д. На радикальной концепции эстетики сценического действия с центральной ролью телесного и чувственного резонанса всех участников построены первые фильмы С. Басковой: «Кокки — бегущий доктор», «Зеленый слоник», «Пять бутылок водки» и «Голова».

Жиль Делёз о творчестве театрального реформатора высказался так: «Арто — единственный, кто достиг абсолютной глубины в литературе, кто открыл живое тело и чудовищный язык этого тела — выстрадал, как он говорит. Он исследовал инфрасмысл, все еще неизвестный сегодня» [23, с. 3].

Основной проблемой исследования творчества Арто до сих пор является отсутствие четких теоретических формулировок и практических рекомендаций, предложенных самим автором. Несмотря на многочисленные письма, заметки и манифесты, оставленные Арто, многие его идеи остаются расплывчатыми и метафизическими, что затрудняет понимание его намерений и целей. Сегодня очевиден дефицит психоаналитических исследований глубинных мотиваций Арто, анализов природы используемых им символов и образов, внутренних конфликтов между творческим выражением и социальными нормами, психопатологических импульсов и так далее.

При всей исключительности и непостижимости феномена А. Арто, сегодня он находится в спектре культурологических исследований, направленных на изучение связи между патологиями и творчеством (креативностью) и ждет дополнительных междисциплинарных трудов.

Список источников

1. Лазарев Ф. В., Литл Брюс А. Многомерный человек: онтология и методология исследования. Симферополь: СОНАТ, 2010. 264 с.
2. Театр жестокости Арто у российских режиссеров. URL: <https://biletsofit.ru/blog/teatr-zhestokosti-arto-u-rossijskih-rezhissyorov> (дата обращения: 12.09.2025).
3. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993. 192 с.
4. Целищев О. Театр жестокости Антонена Арто в творчестве Светланы Басковой // TERRA AESTHETICAE 1 (7). 2021: ARS O. С. 76–100.
5. Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2011. 275 с.
6. Что такое «театр жестокости» Антонена Арто? URL: <https://dzen.ru/a/Z7Nu83IYW7iPSPie> (дата обращения: 19.09.2025).
7. Антонен Арто. Прикосновение к... Человек играющий. Дзен. URL: <https://dzen.ru/a/aBKdXRHUyP2phfh> (дата обращения: 19.09.2025).
8. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
9. Барбер С. Антонен Арто. Взрывы и бомбы. Кричащая плоть. Русское издание (сборник) / пер.: Н. Холмогорова, Э. Саттаров. М.: Изд-во книжного магазина Циолковского, 2016. 370 с.
10. Десятерик Д. Театр жестокости. Альтернативная культура. Энциклопедия. URL: https://alternative_culture.academic.ru/123/Театр_Жестокости (дата обращения: 19.09.2025).
11. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.: М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
12. Фёдоров Ю. В. Современный театр сквозь призму феномена выживания. Ч. 3. Двойное дно театрального авангарда // Таврические студии. Культурология. № 5. Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма. 2014. С. 70–79.
13. Антонен Арто. Работы из книги «Театр и его двойник». URL: https://royallib.com/read/arto_antonen/teatr_i_ego_dvoynik.html#0 (дата обращения: 20.09.2025).
14. Арто А. Театр и его двойник / пер. с фр., комм. С. А. Исаева. М.: Мартис, 1993. 192 с.
15. Шувалов А. В. Безумные грани таланта: энциклопедия патографий. М.: АСТ, 2004. 1212 с.
16. Демехина Д. О. Трансформация субъективности в Театре Жестокости Антонена Арто // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 4. С. 34–53.
17. Мартысюк П. Г. Трансформация концепта культурной девиации в контексте общественного развития // Человек. Культура. Образование. 2024. № 2 (52). С. 10–24.

18. Демко Т. Н. Девиантное поведение в контексте культуры // Прикладная юридическая психология. 2019. № 2 (47). С. 6–14.

19. ФЭБ Арто. Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. 1978 (текст). URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-0722.htm> (дата обращения: 26.09.2025).

20. Дорошевич А. «Театр жестокости» и экспрессионизм // Москва. Театр. 1968. № 3. С. 264–266.

21. Лисицын Ю. П., Жилиева Е. П. Искусство и здоровье. М.: Знание, 1974. 127 с.

22. Голосовкер Я. И. Высший инстинкт культуры. (Имагинативный абсолют). М.: Академический проект, 2012. 318 с.

23. Максимов В. И. Введение в систему Антонена Арто. СПб.: Планета музыки, 2022. 552 с.

References

1. Lazarev F. V., Litl B. A. *Mnogomerny`j chelovek: ontologiya i metodologiya issledovaniya* [The Multidimensional Man: Ontology and Research Methodology]. Simferopol': SONAT, 2010. 264 p. (In Russ.)

2. *Teatr zhestokosti Arto u rossijskix rezhisserov* [Artaud's Theatre of Cruelty by Russian Directors]. Available at: <https://biletofofit.ru/blog/teatr-zhestokosti-arto-u-rossijskix-rezhissyrov> (accessed: 12.09.2025). (In Russ.)

3. Arto A. *Teatr i ego dvojniki. Teatr Serafima* [The theater and its double. The Serafim Theater]. Moscow, 1993. 192 p. (In Russ.)

4. Celishhev O. Antonin Artaud's Theatre of Cruelty in the Works of Svetlana Baskova. *TERRA AESTHETICAE* 1 (7). 2021: ARS O. Pp. 76–100.

5. Chuxrov K. *By`t` i ispolnyat`. Proekt teatra v filosofskoj kritike iskusstva* [To be and to fulfill. The theater project in philosophical art criticism]. St. Petersburg: Izd-vo Evropejskogo un-ta, 2011. 275 p. (In Russ.)

6. *Chto takoe «teatr zhestokosti» Antonena Arto* [What is Antonin Artaud's "Theatre of Cruelty"?]. Available at: <https://dzen.ru/a/Z7Nu83IYWTiPSPie> (accessed: 19.09.2025). (In Russ.)

7. *Antonen Arto. Prikosnovenie k... Chelovek igrayushhij* [Antonin Artaud. Touching... The Man Who Plays. Dzen. Available at: <https://dzen.ru/a/aB-KdXRHUhyP2phfh> (accessed: 19.09.2025). (In Russ.)

8. Derrida Zh. *Pis`mo i razlichie* [Writing and difference]. Per. s francz. A. Garadzhi, V. Lapičzkogo i S. Fokina. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2000. 432 p. (In Russ.)

9. Barber S. *Antonen Arto. Vzry`vy` i bomby`. Krichashhaya plot`* [Antonin Arto. Explosions and bombs. Screaming flesh] Russkoe izdanie (sbornik) Per-evod: N. Xolmogorova, E. Sattarov. Moscow: Izdatel`stvo knizhnogo magazina Ciolkovskogo, 2016. 370 p. (In Russ.)

10. Desyaterik D. *Teatr zhestokosti. Al'ternativnaya kul'tura* [The theater of cruelty. Alternative culture]. Available at: https://alternative_culture.academic.ru/123/Teatr_Zhestokosti (accessed: 19.09.2025). (In Russ.)

11. Arto A. *Teatr i ego dvojniki: Manifesty. Dramaturgiya. Lekcii. Filosofiya teatra* [The Theatre and Its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Philosophy of the Theatre]. Sost. i vst. st. V. I. Maksimova, Komm. V. I. Maksimova i A. Yu. Zubkova. St. Petersburg; Moscow: Simpozium, 2000. 443 p. (In Russ.)

12. Fyodorov Yu. V. Modern Theatre through the Prism of the Phenomenon of Degeneration. Part 3. The Double Bottom of the Theatre Avant-Garde. *Tavrisheskie studii. Kul'turologiya* [Tavrishesky Studios. Cultural Studies]. Simferopol': Krimskij universitet kul'tury, iskusstv i turizma. 2014. No 5. Pp. 70–79. (In Russ.)

13. Antonen Arto. *Raboty iz knigi «Teatr i ego dvojniki»* [Works from the book «Theatre and Its Double»]. Available at: https://royallib.com/read/arto_antonen/teatr_i_ego_dvoynik.html#0 (accessed: 20.09.2025). (In Russ.)

14. Arto A. *Teatr i ego dvojniki* [The theater and its doppelganger], Per. s fr, komm. S. A. Isaeva. Moscow: Martis, 1993. 192 p. (In Russ.)

15. Shuvalov A.V. *Bezumny'e grani talanta: e'nciklopediya patografij* [The Insane Facets of Talent: An Encyclopedia of Pathographies]. Moscow: AST, 2004. 1212 p. (In Russ.)

16. Demexina D. O. Transformaciya sub`ektivnosti v Teatre Zhestokosti Antonena Arto. *Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music]. 2017. No 4. Pp. 34–53. (In Russ.)

17. Marty'syuk P. G. Transformation of the Concept of Cultural Deviation in the Context of Social Development]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education]. 2024. No 2 (52). Pp. 10–24. (In Russ.)

18. Demko T. N. Deviant Behavior in the Context of Culture. *Prikladnaya yuridicheskaya psixologiya* [Applied legal psychology]. 2019. No 2 (47). Pp. 6–14. (In Russ.)

19. FE`B Arto. *Kratkaya literaturnaya e'nciklopediya* [FEB Arto. Concise Literary Encyclopedia]. Vol. 9. 1978. Available at: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-0722.htm> (accessed: 26.09.2025). (In Russ.)

20. Doroshevich A. "Theatre of Cruelty" and Expressionism. *Moskva, Teatr* [Moscow. Theater]. 1968. No 3. Pp. 264–266. (In Russ.)

21. Lisicyn Yu. P. *Iskusstvo i zdorov'e* [Art and health] / Yu. P. Lisicyn. Moscow: Znanie, 1974. 127 p. (In Russ.)

22. Golosovker Ya. I. *Vy'sshij instinkt kul'tury'. (Imaginativny`j absolyut)* [The highest instinct of culture. (Imaginative absolute)]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2012. 318 p. (In Russ.)

23. Maksimov V. I. *Vvedenie v sistemu Antonena Arto* [Introduction to the Antonin Artaud System]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2022. 552 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Фёдоров Юрий Валентинович, кандидат философских наук, доцент кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (295017, Россия, Симферополь, ул. Киевская, д. 39)

Information about the author

Yuriy V. Fedorov, Cand. Sci. (Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture), Assoc. Prof., Crimean University of Culture, Arts and Tourism (39, Kievskaya Street, Simferopol, 295017, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 05.10.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 10.12.2025
Принята к публикации / Accepted for publication 16.01.2026