

## ■ УДК 130.2

**Н. Є. Шолухо**, кандидат культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТІЛЕСНОСТІ В «ТЕАТРИ ЖОРСТОКОСТІ» АНТОНЕНА АРТО**

Експліковано вчення Антонена Арто про тілесність у концепції «театру жорстокості» як такої, що зумовила зміни ставлення до тіла в сучасній культурі. Зазначено, що категорія жорстокості не зводиться виключно до насильства, але теорія Арто не може поширюватися на загал. Суб'єкт показано як центральний елемент «театру жорстокості», де емоційно-тілесні стани руйнують цілісність, а її відновлення відбувається усвідомлено. Досліджено трансформацію уявлень Арто про тіло в концепції «тіла без органів» Дельоза та Гваттарі, де змінюється не тіло через зв'язок з емоціями, а проєкт уявлень суб'єкта про тіло та його структуру.

**Ключові слова:** тілесність, «театр жорстокості», суб'єкт, Арто, культура.

**Н. Е. Шолухо**, кандидат культурологии, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В «ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ» АНТОНЕНА АРТО**

Эксплицировано учение Антонена Арто о телесности в концепции «театра жестокости» как обусловившей изменения отношения к телу в современной культуре. Отмечено, что категория жестокости не сводится исключительно к насилию, но теория Арто не может распространяться на широкие слои населения. Субъект показан как центральный элемент «театра жестокости», в котором эмоционально-телесные состояния разрушают целостность, а её восстановление происходит осознанно. Исследована трансформация представлений Арто о теле в концепции «тела без органов» Делёза и Гваттари, в которой изменяется не тело через связь с эмоциями, а проєкт представлений субъекта о теле и его структуре.

**Ключевые слова:** телесность, «театр жестокости», субъект, Арто, культура.

**N. Ye. Sholukho**, Candidate of Culturology, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **CULTUROLOGICAL RECEPTION OF THE CORPOREITY IN «THE THEATER OF CRUELTY» BY ANTONIN ARTAUD**

Antonin Artaud's ideas of the corporeity in the concept of «The Theater of Cruelty» as those which caused changes in the relation to a body in

the modern culture are explicated. It is pointed out that the category of cruelty does not come down only to the violence, but Artaud's theory is not intended for the general public. The subject is shown as the central element of «The Theater of Cruelty» where emotional and corporal states destroy integrity, but the initial state comes consciously. The author explores the transformation of Artaud's ideas about the body in the concept of «body without organs» of Gilles Deleuze and Felix Guattari, in which a body is modified into a project of subject ideas as for the body and its structure that can change depending on desires.

**Key words:** corporeity, «The Theater of Cruelty», subject, Artaud, culture.

**Постановка проблеми.** Тілесність є одним з модусів сучасного гуманітарного знання. Науковий інтерес культурології до цієї теми зумовлений важливістю тіла в повсякденному житті: фітнес, дієтичне харчування, пластична хірургія, пірсинг, татуаж, шрами, депіляція, популярність послуг стилістів, візажистів, обстоювання прав сексуальних меншин, людей з обмеженими можливостями. Подібна ситуація викликана кількасотлітньою «занедбаністю» тіла через руйнацію декартовим «*cogito ergo sum*» конструкта суб'єкта як психосоматичної цілісності. Тривалий час теоретичне осмислення суб'єкта відбувалося з позицій його поділу на розумово-чуттєву й тілесну складові. Процес повернення тілесності до своїх основ тривав завдяки «філософії життя», марксизму, фрейдизму та філософії С. К'еркегора. Праці цих представників гуманітарного дискурсу відіграли важливу роль, проте поза увагою перебуває постать Антонена Арто, чия інтелектуальна діяльність стала тим чинником, що зумовив повернення тіла до первинного статусу як предмета вивчення та елемента щоденних практик. Тому актуальність статті полягає у визначенні конструкта тілесності у творчості Антонена Арто як такого, що формує уявлення про суб'єкт як про нерозривну психосоматичну цілісність.

Експлікацію концепції тілесності у творчості Антонена Арто здійснено за допомогою збірки його теоретичних есе «Театр та його двійник» (1938 р.).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичною базою розвідки є такі праці: «Арто» М. Есліна [5], де розглянуто чільні мотиви реформаторської діяльності Арто в театрі: орієнтованість на архаїчні релігійні ритуали, використання сновидінь, взаємозв'язок із психоаналізом, відхід від домінування мови як виражального засобу; «Театр жорстокості й закриття вистави» Ж. Дерріди [3], де театральна теорія Арто розглядається в лінгвістичному вимірі та наголошується на тому, що жорстокість є метафоричною категорією, яка не зводиться лише до насильства; «Метафізика Арто» [4], автор якої М. Мамардашвілі

розглянув діяльність Арто крізь призму значимості мислителя в сучасній культурі, з логічним наголосом на соматичному аспекті особистих переживань Арто його сьогодення та власної філософії, а також проаналізував важливість невербальних засобів комунікації на сцені як демонстрацію того, що слово не реалізує всього потенціалу вистави. Огляд літератури з творчості Антонена Арто засвідчує формування проблеми тілесності в його філософії по дотичній. Якщо і є спроби встановити зв'язок між концепцією «театру жорстокості» та сьогоденням, то це відбувається виключно в театральній царині, у той час як трансформації ставлення сучасної людини до власного тіла досліджені недостатньо. Заповненню означеної теоретичної лакуни присвячено це дослідження.

**Мета статті** — здійснити культурологічне осмислення конструкта тілесності в концепції «театру жорстокості» Антонена Арто.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання: експлікувати уявлення Арто про тілесність; виявити особливості функціонування суб'єкта як психосоматичної цілісності в концепції Арто; пояснити зв'язок учення Арто зі станом тілесності в сучасній культурі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Психічні захворювання, опіумна залежність, зловживання галюциногенами, популярність переважно серед вузького кола митців — ось далеко не всі характеристики французького письменника, поета, драматурга, актора, художника, сценариста, режисера й теоретика театру Антонена Арто (1896–1948). Його театральна реформа — радше декларування необхідності змін у театрі, аніж алгоритм послідовних інноваційних дій. Жак Дерріда стосовно цього зазначав: «За якими критеріями якість домагання можна визнати неправомірним? За яких умов якийсь автентичний «театр жорстокості» спромігся б «розпочати існувати»? Ці запитання, водночас технічні та «метафізичні», самі собою постають під час читання всіх текстів «Театру та його двійника», які є радше підбурюваннями, аніж сумою розпоряджень, скоріше системою критичних уколів, що розгойдують цілокупність історії Заходу, аніж трактатом з театральної критики» [3, с. 297–298]. Таким чином, Дерріда вказав на дві важливі для цієї розвідки тенденції думок Арто: умовність театральної реформи та вихід на загальнокультурний рівень.

У «Першому маніфесті» Арто постулював необхідність радикальних змін в інсценуванні, ролі слова, тематиці п'єс, музичних інструментах, освітленні, костюмах, декораціях. Зокрема про співвідношення сцени та залу зазначено: «Ми позбавляємося від сцени та залу; їх варто замінити певним єдиним простором, який позбавлено будь-яких відділів та перегородок, — цей простір і стає справжнім театром дій. Відновлюється безпосередня взаємодія між спектаклем

і глядачем, між глядачем та актором, адже глядач перебуває в центрі дії, яка огортає його та залишає після себе незгладимий слід» [1]. Проте опис театральної дії по всій території приміщення, де мають бути білі стіни та балкони, щоб актори мали змогу долучатися до постановки в необхідний момент, завершується побоюванням остаточно втратити класичний поділ театального простору на сцену та зал: «Однак щоразу необхідно зберігати певне центральне місце — воно не повинно бути сценою у власному сенсі слова, воно покликане надати можливості дії знову збиратися воедино з розрізнених фрагментів і знову зав'язуватися кожного разу, коли це потрібно» [1]. Тобто після заявки про відсутність поділу простору на сцену та зал висловлено бажання зберегти сцену, хоча вона сценою більше не називатиметься, навколо якої формується зал, що також утрачає свою назву. Так само Арто писав про сценічний реквізит: «Усі речі, які зазвичай потребують реального представлення, мають бути непомітно замінені або приховані» [1]. Отже, новий театр народжується з реструктурованих елементів класичного театру, відтак, нові уявлення про тілесність є модифікованими уявленнями класичних — такою є основна теза для аналізу думок Арто.

Арто продемонстрував напрочуд сучасне та водночас архаїчне уявлення про суб'єкта як того, хто реалізує власні бажання, активність, творчий потенціал через тіло. Важливо, що тіло постає не інструментом, а невід'ємною складовою суб'єкта, тобто «я» — це емоційно-розумово-тілесне «я». Саме таким суб'єкт фігурує в полі культури. Коли суб'єкт відчуває фізичний біль, він відчуває й біль емоційний. І навпаки: через емоційний біль формується фізіологічний дискомфорт. Тому Арто вважав, що крик, удар, поштовх, які стають фізичними проявами емоційного стану, повинні бути задіяні в спектаклі. Важливо те, що в театральній постановці мають брати участь не лише актори, дії яких чітко передбачені сценарієм, але й глядачі. Тому негативні емоції, які людина відчуватиме та проявлятиме в театрі, будуть повністю усунені й позбавлять суспільство від агресії. Тобто «театр жорстокості» виконує терапевтичну місію як для кожного окремого суб'єкта, так і для суспільства в цілому. Арто ставився до людини як до завідомо цілісного суб'єкта, котрий діє за допомогою власного тіла та на котрого можна впливати через його тіло. Тілесне буття стає головним елементом, навколо якого вибудовується споруда концепції «театру жорстокості».

Важливо звернути увагу на те, яким чином Арто заперечував прояви насильства в повсякденному житті через відвідування театральних постановок, здійснених за його методикою. На його думку, наявність насильства на сцені та участь у виставах глядача мають передати йому

енергетику, тому глядач сам зрозуміє, що ідеали війни та вбивства є помилковими. Отже, через тіло суб'єкт має усвідомити небезпечність будь-яких форм агресії стосовно себе та інших. Але коли театр спонукав би когось до агресії, Арто звинувачував не свою діяльність, а життя: «Я вважаю, що сучасна соціальна система несправедлива та заслуговує на загибель. І тут потрібен радше не театр, а кулемет» [1]. Таким чином, реформаційна програма Арто адресована не широкому загалу, а інтелектуальній еліті й творчій інтелігенції, відсоток котрих у суспільстві мінімальний, їхні думки суперечать загальноприйнятим нормам, а толерантність нерідко є вектором думок і дій. Таким чином, суб'єкт як тілесність, тобто психоемоційна цілісність — концепція елітарна, а не масова. Вплинути на свідомість через емоційні враження в театрі можливо, але стосовно не кожного відвідувача.

Те, як Арто описував театральне дійство, подібне до шаманських ритуалів. І дійсно, мислитель не приховував того, що його надихав такий елемент архаїчної культури, як тотемний танок. Есе «Балійський театр» містить опис ідеального, на думку Арто, театального дійства, у якому поєднано музику, міміку, танок, репліки, світло, але сюжет і костюми є схематичними, а декорації — умовними.

Зазначимо, що Арто описував «театр жорстокості» як хаотичне дійство. Наприклад, в есе «Театр і чума» читаймо: «Важливо визнати, що театральна гра, як чума, є свого роду безумством, і це безумство заразне» [1]. Але узгодженість елементів постановки свідчить не про імпровізаційність спектаклю, а про регламентовані дії: «Жорстка відповідність проривається від зору до слуху, від інтелекту до почуттів, від жесту персонажа до пагона рослини, що постає в пам'яті на фоні різкого музичного звуку. Зітхання духових інструментів продовжують коливання голосових зв'язок із відчуттям такої спорідненості, що не розрізнити, чи сам голос усе ще звучить або триває відчуття, яке із самого початку ввібрало в себе голос. Гра суглобів, музичний кут, який утворює рука з передпліччям, нога, що тупотить, вигин коліна, пальці, які, здається, відділяються від долоні <...>» [1]. Синкретизм почуттів, жестів, звуків, природи та людини, живої та неживої природи утворюється через тіло, яке стає продовженням всесвіту і яке набуває втілення в музичних інструментах, реквізиті, костюмах, які, у свою чергу, вписуються в декорації. Саме через людську тілесність стає можливим перетворення штучного на природне, зовнішнього — на внутрішнє, голосу — на музику, актора — на костюм, декорацій — на світло. Суб'єкт як тілесне буття стає основою вистави.

Важливо, що постановка «театру жорстокості» повинна відбуватися без насильства в прямому сенсі цього слова: «Це тремтіння, цей дитячий вереск, ця п'ятка, яка відстукує ритм, підкорюючись автоматизму

несвідомого, яке випущено на волю <...> — ось зображення страху» [1]. Цю саму думку поділяв і Деріда: «Арто беззаперечно запрошує нас розуміти під словом „жорстокість” лише „суворість, невблаганне рішення та перетворення”, „безповоротну рішучість”, „детермінізм”, „підкорення необхідності” тощо — зовсім не обов'язково „садизм”, „жах”, „кровопролиття”, „розп'яття ворога» [3, с. 302].

Те, що Арто назвав жорстокістю, є безповоротним усвідомленням себе як психосоматичної цілісності. Нерозривність думки та руху, слова та музики, світла й одягу, тварини та людини, насильства й кохання, сновидіння і реальності вможливлюється виключно через тілесність. Знаходимо в Арто підтвердження цього висновку: «Від жесту до крику або звуку немає переходу: все пов'язано дивними каналами, неначе накресленими в самій свідомості!» [1].

Такими виразними засобами, як крик, світло, музика, манекени, класичні сюжети в незвичній трактовці, Арто мав на меті не просто розбурхати, а зруйнувати суб'єкт. Схематизм сюжету, нестандартне сценічне вирішення із залученням синтезованих виразних засобів спрямовуються на руйнацію стабільного буденного життя, неусвідомленого щоденного існування. Цим пояснюється й прискіпливий контроль та відсутність імprovізації на сцені. Або, як писав Арто: «Усе в цьому театрі розраховано з дивовижною математичною точністю. Ніщо не залишається під владою випадку або особистої ініціативи» [1]. Усі дії спрямовані на максимальне визволення прихованих у людині страхів, емоцій, сподівань для того, щоб суб'єкт побачив основу самого себе. А потім відмовився від фобій, агресії, почуттів, тобто від самого себе, щоб досягти безособового рівня буття, що знову дозволяє провести паралелі з первісною культурою. Але в результаті руйнації суб'єкта відбувається не його знищення, а переродження як психофізіологічної цілісності, але усвідомленої. Цілісність суб'єкта стає не сама собою зрозумілою, а такою, яку потрібно приймати й підтверджувати. Жорстокість, відтак, прихована в безальтернативному існуванні суб'єкта як того, хто має сам себе контролювати, підтверджувати, відтворювати. Проте така радикальна відповідальність, яка стає можливою через тілесні практики, надає безмежних можливостей — суб'єкт стає тим, ким хоче бути.

Подібне самовизначення стосується не професії, звичок, дозвілля, статевих відносин, а фундаментальніших, аніж соціальні маркери, речей. Концепція Арто вможливує конструювання власного тіла завдяки усвідомленню себе як психофізіологічної структури, до складу якої входить тіло як база існування, передумова автономності. Так у сучасній культурі формується ідейне тло для тілесних практик. Концепція «тіла без органів» французьких філософів Ж. Дельоза та

Ф. Гваттарі, на перший погляд, є суто теоретичною, неможливою в житті. Проте вона — наслідок процесу трансформації ставлення до тіла, який розпочав А. Арто. Хрестоматійна теза з другого тому праці «Капіталізм та шизофренія» Дельоза і Гваттарі відображає означений процес: «Хіба так уже принизливо та загрозово ховати очі, аби бачити; легені, аби дихати; рот, аби жерти; язик, аби балакати; мозок, аби мислити <...>? Чому б не ходити на голові, не співати черевною порожниною, не бачити шкірою, не дихати животом <...>». Там, де психоаналіз говорить: «Стійте, зрозумійте себе,» — ми говоримо: «Йдемо далі, ми ще не знайшли свого тіла без органів, не достатньо зруйнували своє я» [2]. Отже, філософи пропонують те саме, що й Арто — руйнування уявлень про себе. Самопізнання завдяки зреченню своєї природи. Але якщо Арто пропонував відтворення суб'єкта на якісно новому рівні, Дельоз і Гваттарі говорили про формування колективного буття, де не буде поділу на внутрішній світ суб'єкта й навколишній світ, тому тіло без органів описували таким чином: «Ми трактуємо тіло без органів як інтенсивне яйце, яке визначається осями та векторами, градієнтами та порогоми, динамічними тенденціями з мутацією енергій, кінематичними рухами з переміщенням груп, з міграціями» [2]. Суб'єкт стає місцем, через яке проходять життєві стани, і він має сам винайти ті елементи, почуття, емоційний стан, які допоможуть йому відтворювати себе щоденно. Самі автори концепції «тіла без органів» пропонували місце, колектив і план як інструменти формування суб'єкта.

Концепція «тіла без органів» заперечує не суб'єкт і не людиноподібний конструкт суб'єкта, а лише першообраз, проект, ескіз, сам намір суб'єкта існувати в цьому світі. У цьому намірі немає визначених функцій певних внутрішніх органів, а також статевих, вікових, соціальних відмінностей. Утілення цього проекту, його активність, тілесні практики залежать виключно від того, чого бажатиме суб'єкт. Тому Дельоз і Гваттарі зазначали, що «тіло без органів — це бажання, це те, що та за допомогою чого ми бажано» [2]. Тобто коли Дельоз і Гваттарі максимально, здавалося б, віддалилися від Арто, вони виявилися співзвучними думкам свого попередника. Адже концепція «тіла без органів» конструє суб'єкт не як «суповий набір», а як тілесно орієнтований конструкт, де модифікується не тіло, а сама думка про його структуру. І там, де Арто запропонував жорстокість як головне почуття, проходячи через яке всім своїм тілесним єством, існування суб'єкта набувало усвідомленості, Дельоз і Гваттарі описували насолоду як категорію, наділену такими саме функціями стосовно тіла.

Трансформації уявлень Арто про тілесність у концепції «тіла без органів» Дельоза і Гваттарі вможливили культ тілесності в сучасній культурі, чим підтвердили свій не лише теоретичний, але й практичний зміст. Статева належність, форма тіла, розміри окремих його частин, колір шкіри, очей, волосся, зміни поверхні шкіри за допомогою епіляції, шрамування, пірсингу, татуажу, а також визнання суспільством як рівноправних суб'єктів з невідповідними соціальним стандартам тілами, частинами тіл, їх відсутністю, — таким є діапазон актуалізації тіла в сучасній культурі згідно з Арто. Детальне вивчення основ концепції «театру жорстокості» Арто в архаїчній культурі, що сприятиме розумінню чільних елементів його вчення, є перспективою подальших досліджень.

У висновках культурологічного осмислення конструкта тілесності в концепції «театру жорстокості» Антонена Арто слід зазначити такі положення. По-перше, тілесність є основою «театру жорстокості» через ставлення мислителя до суб'єкта як психофізіологічної цілості. Базуючись на ритуальному танку, Арто описував театральну виставу як сукупність архаїчних мистецьких практик, де тілесність була центральним місцем, що забезпечувало зв'язок між елементами. По-друге, критичні стани, у які мав «занурюватися» суб'єкт під час вистав «театру жорстокості», мали на меті руйнацію його уявлення про самого себе з подальшим усвідомленим відтворенням. По-третє, модифікація концепції «театру жорстокості» Арто в ученні «тіла без органів» Дельоза та Гваттарі від тілесних практик суб'єкта до наміру буття суб'єкта довела його здатність відтворювати свою структуру на власний розсуд, що забезпечило актуалізацію культу тілесності в сучасній культурі.

### Список використаних джерел

1. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра [Электронный ресурс]. / Антонен Арто ; пер. с франц. / сост. и вст. ст. В. И. Максимова. — Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. — 443 с. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/>. — Загл. с экрана.
2. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс]. / Жиль Делёз, Феликс Гваттари ; пер. с франц. — В 2 т. — Кн. 2. Тысяча плато. — Режим доступа : <http://www.rulit.me/>. — Загл. с экрана.
3. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления / Жак Деррида ; пер. с франц. // Деррида Ж. Письмо и различие. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. — С. 293–316.
4. Мамардашвили М. Метафизика Антонена Арто [Электронный ресурс]. / Мераб Мамардашвили. — Режим доступа : <http://mamardashvili.com/archive/interviews/arto.html>. — Загл. с экрана.



5. Эсслин М. Арто / Мартин Эсслин ; пер. с англ. // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вст. ст. В. И. Максимова. — Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. — С. 273–347.

### References

1. Artaud A. Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektzii. Filosofiya teatra [Elektronnyy resurs]. / Antonin Artaud ; per. s frants. / sost. i vst. st. V. I. Maksimova. — Sankt-Peterburg ; Moskva : Simpozium, 2000. — 443 s. — Rezhim dostupa: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/>. — Zagl. s ekrana.
2. Deleuze G. Kapitalizm i shizofreniya [Elektronnyy resurs]. / Gilles Deleuze, Felix Guattari ; per. s frants. — V 2 t. — Kn. 2. Tysyacha plato. — Rezhim dostupa: <http://www.rulit.me/>. — Zagl. s ekrana.
3. Derrida J. Teatr zhestokosti i zakrytie predstavleniya / Jacques Derrida; per. s frants. // Derrida J. Pismo i razlichie. — Sankt-Peterburg : Akademicheskii proekt, 2000. — S. 293–316.
4. Mamardashvili M. Metafizika Antonena Arto [Elektronnyy resurs]. / Merab Mamardashvili. — Rezhim dostupa: <http://mamardashvili.com/archive/interviews/arto.html>. — Zagl. s ekrana.
5. Esslin M. Arto / Martin Esslin ; per. s angl. // Arto A. Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektzii. Filosofiya teatra / sost. i vst. st. V. I. Maksimova. — Sankt-Peterburg ; Moskva : Simpozium, 2000. — S. 273–347.

### ■ UDC 130.2

**Sholukho N. Ye.**, Candidate of Culturology, Associate Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv  
[natellaSh@gmail.com](mailto:natellaSh@gmail.com), <http://orcid.org/0000-0001-8339-5615>

### CULTUROLOGICAL RECEPTION OF THE CORPOREITY IN «THE THEATER OF CRUELTY» BY ANTONIN ARTAUD

**The aim of this article** is to reveal the culturological comprehension of the corporeity construct in the concept of «The Theater of Cruelty» by Antonin Artaud.

**Research methodology.** The methods of the comparative analysis, hermeneutic and semiotic approaches have been applied; the material under study has been assembled into the aggregate picture by means of metatheoretic generalization.

**Results.** Antonin Artaud's ideas of the corporeity in the concept of «The Theater of Cruelty» as those which caused changes in the relation to a body in the modern culture have been revealed. It is shown that the category of cruelty does not come down only to violence, but means severity of the form, control and lack of improvisation that gives the opportunity to reveal internal experiences by means of a body as much as

possible. Artaud's theory is not intended for the general public, but is focused on the prepared intellectual viewer. It is stated that the subject is the central element of «The Theater of Cruelty» where emotional and corporal states destroy integrity. The subject comes back to its initial state, but as to conscious integrity. The transformation of Artaud's ideas about the body in the concept of "body without organs" of Gilles Deleuze and Felix Guattari, in which a body is modified into a project of subject ideas as for the body and its structure that can change depending on desires, is described.

**Novelty.** Artaud's concept of «The Theater of Cruelty» is identified and explored in the cultural dimensions. The connections between Artaud's, Deleuze's and Guattari's theories are demonstrated as an ideology of the corporeal culture.

The **practical significance.** The results of the study may be used in the judgment of the issues on the subject formation as psychosomatic integrity in the daily culture and as well as in teaching disciplines of the humanities and social sciences.

**Key words:** corporeity, «The Theater of Cruelty», subject, Artaud, culture.

*Надійшла до редколегії 22.12.2016 р.*