

---

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА**  
*PSYCHOLOGY OF ART*

---

## Театр и революция<sup>1</sup>

Л.С. Выготский

---

### 1

У русского театра нет заслуг перед революцией. К стыду это или к чести — можно спорить, но это так. Стоит только вспомнить картину театральной жизни недавнего прошлого, чтобы убедиться в справедливости этого.

Речь идет не о том только, что театр наш накануне революции оставался совершенно вне политики в противоположность театру французскому, политическая роль которого очень значительна. Историки французской революции недаром уделяют столько внимания сцене, в известной мере подготовившей приход революции. Она была общественной трибуной, с которой задолго до взятия Бастилии раздавалось протестующее и призывное слово: она служила таким же проводником революционных идей, как и печатная брошюра, книжка журнала или агитационная речь оратора. Вместе со всеми и театр зажигал огни революции<sup>2</sup>.

Не только в этом смысле ничего не дал русский театр: в своих творческих устремлениях он не выявил даже бледнейшей тени предчувствия того рокового, великого и страшного, что надвигалось, что было уже в пути, что стучалось в двери, и что очень скоро вышло за узкие пределы политики и захватило все области человеческой жизни и творческого духа.

То, что обычно называлось «кризисом театра»<sup>3</sup>, и что было в действительности изживанием и развалом старых форм театрального искусства, проявилось с наибольшей силой за время войны и, в особенности, накануне революции.

Последние достижения натуралистического театра (то, что Станиславский назвал «душевым натурализмом»<sup>4</sup>) привели в безысходный тупик психологического эксперимента, где кончается всякое искусство<sup>5</sup>. Идеи банкротство и художественный крах декадентского, т. наз. условного или символического театра<sup>6</sup>, извратившего в угоду литературе самую природу театральной, обнаружили с непрекаемой ясностью. Безудержный импрессионизм, старающийся играть какими угодно средствами на впечат-

лительности зрителя, расплывший драматическое действие в «настроение» («драма только лирика, случайно отлившаяся в форму диалога»<sup>7</sup>), да еще эпигонство старой славной традициями, но бедной творческими силами реалистической сцены<sup>8</sup> дополняют картину развала серьезного театра.

И суровый приговор Ал. Блока, прознесенный им над драматургами, справедливо распространить на всех художников театра: они «низошли в наши будни, разучились будить высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию»<sup>9</sup>.

Если прибавить к этому небывалое процветание кабаре, театров миниатюр (что стало преобладающим типом театра) станет вполне ясен увеселительный характер театральных зрелищ, которые недаром назывались «развлечениями». Нигде, ни в одной другой области искусства идейный маразм военного времени со всеми его ужасными порождениями не отразился в такой мере, как в театре.

И бесконечные слова о кризисе, и теории, теории, теории. Крайние точки этой театральной словесности: отрицание театра Айхенвальда<sup>10</sup> и «театр для себя» Евреинова<sup>11</sup>. Дальше идти некуда.

Достаточно вспомнить одни имена всех этих бесцветных, пустых и ничтожных пьес, которыми мы жили накануне: «Вера Мирцева»<sup>12</sup>, «Враги»<sup>13</sup>, «Ложь»<sup>14</sup>, «Хищница»<sup>15</sup>, «Благодать»<sup>16</sup>. И многие, и многие... Серое, серое.

### 2

Но революция, вызвавшая такие глубокие изменения во всем строе жизни, — что дала она театру?

Пока ничего. Или почти ничего.

Прежде всего, принесла она ему раскрепощение и свободу от цензурных запретов. И первая, кто воспользовалась этой свободой, была обнаженная Леда Каменского<sup>17</sup>. Потом репертуар серьезного театра постепенно «обогащался» ранее запрещенными пьеса-

Для цитаты:

Выготский Л.С. Театр и революция // Культурно-историческая психология. 2015. Т. 11. № 1. С. 86–90.

ми. «К представлению не дозволено» — это теперь была хорошая марка для пьесы. Были поставлены «Павел I» Мережковского<sup>18</sup>, «Царь Иудейский» К.Р.<sup>19</sup>, шедший ранее только в придворном эрмитажном театре, запрещенный по религиозным мотивам; провинция увидела «Анатему»<sup>20</sup> Л. Андреева. И еще кое-что. Существенно нового для искусства театра во всех этих пьесах ничего не оказалось, и первый дар свободы был не то чтобы уж очень значителен.

Здесь, кстати, уместно упомянуть, что за время революции театр опять узнал, что такое «к представлению не дозволено». После октябрьского переворота были неоднократные случаи запрещения пьес, как «явно направленных против существующего строя» или «несоответствующих политическому моменту». (Напр., запрещение Литейному театру в Петербурге ставить комедию Сарду «Коммивояжер свободы»).

Пожалуй, более крупным событием, потому что более действенным, оказалось развитие национального театра меньшинств<sup>21</sup>, напр., украинского. Этот, бывший до революции в загоне, влачивший жалкое существование театр широко использовал открывшиеся возможности строительства. Открылся ряд украинских театров (Киев, Москва), в том числе одно время и государственный. Наряду с национально-бытовым возник и новаторский «Молодой Театр»<sup>22</sup>, в репертуар которого вошли пьесы Софокла, Грильпарцера, Шиллера, Шекспира, Ибсена, Мольера и Винниченко, Олеса, Леси Украинки. Украинское национальное искусство соединилось с новыми театральными приемами на почве форм и идей, выработанных украинским историческим прошлым.

Третьим и наиболее значительным изменением, вызванным революцией в театре, несомненно, надо признать то обстоятельство, что в театр пришел новый зритель. Спору нет, искусство внеклассовое. Но настоящее, подлинное искусство. Мы же знаем и другое «искусство» с явно классовым отпечатком. И в театре больше, чем в какой-либо другой области, оно было накануне революции охвачено знаком вызвавшего его к жизни класса, оно было в известной своей части буржуазным в худшем смысле этого слова; и театры, бывшие, прежде всего, крупными коммерческими предприятиями, отвечали вкусам заказчиков и потребителей. Теперь искусство театра, более чем всякое другое, встретилось с другим потребителем. Оно пошло вширь. Открытие целого ряда рабочих театров, изменение состава публики в уже существующих — все это факты огромной значительности, влияние которых пока еще не может быть учтено с достаточной точностью, но в которых таится зерно будущей театральной революции<sup>23</sup>.

Правда, до сих пор это было только движением театрального искусства вширь, но не вглубь, как и чрезвычайное развитие театрального образования: открытие целой сети студий («Студия опытов»), рабочих оперных, драматических, балетных школ, школ пластики, художественное образование артистов арены и открытой сцены, издание книг и журналов по вопросам театра.

Вот, пожалуй, все, чем революция одарила театр, если не считать всех тех мелких фактиков, чисто внешних изменений, которые усиленно собирались театральной прессой: императорские театры стали государственными; изменилось управление, — появились комитеты, художественные советы, новые государственные органы, ведающие делом театра, много сделано в области профессионального объединения труженников сцены. Но что все это театру, как таковому? То же, что и жалобы на падение дисциплины в хоре и оркестре, который, по выражению одного из дирижеров, «может сыграть Парсифаля с листа» да еще снятие «Жизни за царя» (предполагалось изменить либретто в «Смерть Сусанина»)<sup>24</sup>; вместо гимна «Боже царя храни» — Марсельеза и Интернационал и Шаляпинская «Дубинушка».

Все это и не затронуло вовсе театра, который при множестве перемен остался под новыми именами и при новых управляющих тем же, что был и раньше.

### 3

Напрасно вы стали бы искать в театре революционного времени того, что Гамлет в речи к актерам называл «складом, формой и отпечатком эпохи»<sup>25</sup>. Вы опять наткнулись бы на одни внешние и незначительные следы современности в театре.

Чем откликнулся театр на революцию? «Крахом Торгового дома Романов и К-о»<sup>26</sup>, бесконечной макулатурой, грязной и бездарной волной, которая залила подмостки театров миниатюр, где одно имя Распутина было признаком и гарантией занимательного зрелища<sup>27</sup>. Потом назидательно-разоблачительный «Дезертир»<sup>28</sup>, политическая сатира в куплетах и обозрениях, имитация героев революции. Но самого театра не коснулось веяние современности — в худшем газетном и уличном смысле политической злобы дня, — то трагическое веяние, от которого не ушел никто и которое задело творческий дух художников других искусств. Искусство только часть жизни, а художник питается современностью, как все мы — «зрители высоких зрелищ — роковых минут мира»<sup>29</sup>. Между тем жизнь сцены ни в малейшей степени не прониклась тем, от чего не могло уйти живое искусство. Тот же репертуар, те же постановки. По-прежнему увлекался зритель балетом, и старый набивший оскомину репертуар драматического театра оказался совершенно неприступной и запрещенной от всяких ударов цитаделью.

Напрасно правительственный комиссар по делам искусства В. Фриче<sup>30</sup> рекомендовал ставить только «пьесы, способные закалить бунтарский дух, поднять революционную волю, закрепить социалистическое мировоззрение зрителей» («Революционный театр»), пытался создать театр определенного политического направления, тенденциозный<sup>31</sup>.

Из старого репертуара выбирались пьесы социального характера: напр., Художественный театр и его Студия<sup>32</sup> ставили усиленно «На дне»<sup>33</sup> и «Гибель Надежды»<sup>34</sup> Гейерманса. Или «Ткачи»<sup>35</sup> Гауптмана, его

же «Бобровая шуба»<sup>36</sup> и др. Революционные пьесы представлены иностранными авторами. В Москве с успехом шла «современная» трагедия из эпохи французской революции К. Бюхнера «Смерть Дантона»<sup>37</sup> в переделке и переводе Ал.Н. Толстого. Пьеса эта нередко вызывала истерику в зрительном зале (сцена казни) благодаря чрезвычайной ее «современности»<sup>38</sup> и разыгрывалась на нервах зрителей, соответственно настроенных улицей. Намечено к постановке было «Взятие Бастилии»<sup>39</sup>. Комедия обогатилась постановками (Петербург, Киев) пьесы Сарду «Коммивояжер свободы»<sup>40</sup>, высмеивающей революцию в Монако, где ее делают только потому, что так везде делается.

И сатирическое, и трагическое освещение революции нашел театр в иностранных пьесах. И современность шла из зрительного зала на сцену, та в худшем смысле слова современность, которая сказала и в игре артистов, и в постановках. Фразы о «явном превосходстве монархии» зритель встречает аплодисментами, и актер произносит не без расчета на политический момент (Киев)<sup>41</sup>, «товарищи» звучит и принимается как высшая степень издевки над революцией («Коммивояж.»). Бедная сатира. Бедный зритель: он в жажде и погоне за современностью осивистывал вначале<sup>42</sup> «фараонов» в «На дне», потом устраивал овации городскому в «Днях вашей жизни» — в тоске по твердой власти<sup>43</sup>.

И можно было бы сказать, что драматическая литература, значит, и театр в том виде, в каком мы его знаем, т.е. непосредственно зависимый от нее, были глухи к современности, если не считать произведений двух поэтов-футуристов: переделанной для сцены поэмы Вас. Каменского «Стенька Разин»<sup>44</sup>, где едва ли отпечатался и нашел свое выражение подлинный дух времени, где он был скорее притянут и пришит, и «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского<sup>45</sup>.

Но о «Мистерии» следует говорить особо.

#### 4

«Мистерия-буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи<sup>46</sup>, сделанное Владимиром Маяковским в 1918 г. — это ли не самая современная современность? И в самом деле, «Мистерия» вся от начала до конца родилась из духа современности.

Славим  
Восстаний,  
Бунтов,  
революций день —  
тебя,  
идуший, черепа можжа!

Это из пролога, но у каждой строки пьесы «по жилам бунта бес снует, бунта вечного дух непреклонный», она — законное детище революции. То же и в отношении чисто театрального.

Там  
в гардеробах театров  
блестки оперных этуалей  
да плащ мефистофельский —  
все, что есть там!

<...>

Нам место!

Сегодня

над пылью театров

наш загорится девиз:

«Все заново!»

Стой и дивись!

Занавес!

(Раздирают занавес, замалеванный реликвиями старого театра)

Все заново: мистерия буфф!<sup>47</sup>

Действуют «семь пар чистых» (абиссинский негус, индийский раджа, турецкий паша, немецкий и итальянский офицеры, наш купец, студент и др.), и «семь пар нечистых» (трубочист, фонарщик, швея, кузнец, плотник и др.), дама-истерика, черти, святые, вещи: машина, хлеб, пила; человек просто. Место первого действия: вся вселенная. По канатам долгот и широт сваливаются, спасаются на северный полюс от потопа все — австралийцы, негус, раджа, офицер итальянский и немецкий. Всемирный потоп: утонули Персия, Китай, Турция, Париж, Европа. Семь пар чистых и семь пар нечистых решают построить ковчег, чтобы спастись от потопа. Нечистые строят ковчег. Второе действие на ковчеге. Чистые выбирают негуса царем. Но негус один обжирается всем, съедает все, на что метили и остальные чистые. Чистые вызывают из трюма нечистых и устраивают революцию, негуса выбрасывают за борт. «Ура Учредительному Собранию». Вместо царя — демократическая республика. Но нечистые убеждаются, что это еще хуже прежнего:

Раньше жрал один рот, а теперь

обжирают ротой

Республика-то оказалась тот же царь,

да только сторотый.

Новый мятеж. Всех чистых выбрасывают за борт. Нечистые одни. Перед ними встает призрак голода. Но они твердо надеются доплыть до Арарата. Пловцы замечают «человека просто», идущего по волнам. Это «идеальный человек», который пришел возвестить новую проповедь нагорную, откровение человека.

В ваши мускулы

я себя одеть

пришел.

Готовьте тела колонны

И человек исчезает: каждому кажется, что этот «дух неменяемый» вселился в него. Он возвестил, что «Араратов нету, приснились во сне. И если гора не идет к Магомету — то и черт с ней!» Через тучи зовет он идти в землю обетованную. Третье действие — путь в землю обетованную — через ад, где нечистые ужасают чертей земной жутью.

Твой глупый ад все равно что мед нам: человечиною, которую перегоняют в шоколад, окопами и пулеметным огнем; через рай, где нечистых угощают бутафорией и ломтиками нарезанного облачного хлеба, гостей, жаждущих в раю увидеть стул и что-нибудь посущественней.

III картина — на земле обетованной, которая оканчивается не то Вознесенском, не то Манчестером, или Шуйей, но землей знакомой. Рай оказывается тут

же под боком, «земля кругла». В земле обетованной:  
бутыли горящие ходят, булкая...

Дерево цветет,  
да не цветком, а булкою!

Там встречаются их вещи, с которыми рабочие заключают договор:

Товарищи вещи,  
знаете что?

Довольно судьбу пытаться!  
Давайте, мы будем вас делать,  
а вы нас питать.

И заканчивается мистерия так:

Хлебьтесь, поля!  
Дымьтесь, фабрики  
Славься!

Сияй!  
Солнечная наша

Коммуна!

Написана пьеса обычным языком Маяковского. Есть пафос ужаса в сцене ада, в словах о земной жути; есть юмор в сатирическом изображении рая и смены царя и республики на ковчеге; есть героические ноты в прологе и в проповеди, и в речах нечистых. Но есть много и газетно-злободневного: все эти «совнебо»<sup>48</sup>.

Товарищи!  
Это нож в спину!  
И вилка!

Есть аллегоричность и тенденциозность в пьесе — невыносимые на сцене. Этот всемирный потоп — символ социальной революции; этот интернационал чистых; эти слова о том, что «пролетариату терять нечего», переложенные в стихи, это противопоставление плачу о родине:

По свету всему гоняться  
Привык наш бродячий народина.  
Мы никаких наций:  
Труд наш — наша родина.

И все, что есть в пьесе от мистерии — мировой социальной революции от начала и до апофеоза — неудачно, от ума написано а these<sup>49</sup>. Прозрачно-аллегорично. Не все удачно и то, что от буффа. Но многое запомнится:

Обещали и делим поровну  
одному бублик, другому дырка  
от бублика.  
Это и есть демократическая  
республика..

Есть грубая сила в примитивности идеологической стороны пьесы.

Новое Евангелие и Коран:  
Нам надоели небесные сласти —  
хлебище дайте жрать ржаной!  
Нам надоели бумажные страсти —  
дайте жить с живой женой.

Или из проповеди человека:  
Судите сами: Христово небо ль,  
евангелистов голодное небо ли?

В раю моем залы ломит мебель,  
услуг электрических покой фешенебелен.

Эта бедность духа — дерево с булкой! — вот идеологическая сторона пьесы. Духа трагического нет в ней<sup>50</sup>.

Н. Пунин назвал пьесу классической<sup>51</sup>. Бунтарство духа кончилось у Маяковского. Он же назвал ее самой веселой вещью в русской литературе после «Горя от ума».

Пьеса — неудачное творение Маяковского: веселые вещи не удаются ему. Есть веселые слова, стихи, сцены, характеристики: («поп-шкаф с бородой»), но в целом произведение неудачное.

В чисто театральном смысле — эта пьеса дает новое отдельными сторонами своими: самый стих ее, соединение мистерии с буффом было бы чрезвычайно значительно для театра, если бы мистерия не была так слаба.

## 5

Выводы?

Но прежде, чем делать выводы, нужно выяснить, чего, собственно, можно было ждать, что могло произойти в искусстве театра в связи с революцией.

Старый театр разлагался и умирал своей смертью. Только великие произведения искусства не умирают; только самое искусство вечно; формы искусства нарождаются и отмирают. Каждая эпоха имеет свой театр.

Второе: художники всех искусств — люди сегодняшнего дня. Их творчество не может не быть отмечено знаком современности, теснейшим образом не быть связанным с ней. Художник всегда творит новое, до него не бывшее; он не повторяет и не перепевает старого. А новый дух ищет новых форм для своего воплощения, как новое вино нельзя влить в мехи ветхие<sup>52</sup>.

И естественно было поэтому ожидать, что революция вызовет поворот в театре в двух направлениях. Первое: творческий отклик драматической литературы, и второе: ломка и перестроение самых форм театрального искусства.

Ведь случилось это в других областях искусства. Ведь не умолкли поэзия и живопись. Пусть можно спорить о достоинствах новых созданий, но ведь их глубокий интерес, их высокая значительность, их творческая напряженность — вне всяких сомнений.

Поэты создали ряд вещей, исполненных необычайной остроты. Живописцы вынесли свои кисти и краски на улицы и площади<sup>53</sup>. Это они праздновали грандиозные народные празднества; это они вместо комнат и сцен декорировали площади, парки, проспекты, колонны.

Всего этого можно было ждать и в театре. «Революция вызвала большой поворот во всех областях творчества, а значит, и в области театрального искусства», — заявлял Озаровский<sup>54</sup>, — «Театр, как явление суммарное, в противоположность элементарным явлениям, эволюционирует всегда последним» И, в самом деле, как мы видели, драматурги не создали ничего, если не считать «Мистерии». Не были продиктованы театру драматургией новые формы, новые приемы творчества. Не было создано нового репертуара.

Но даже репертуар старый мог быть по-новому использован театром. Великие создания искусства живут — это значит — они движутся и изменяются; неподвижное мертво. По-новому, иными глазами, иной ду-

шой смотрим мы на древние создания<sup>55</sup>. Древнее изречение гласит: «Всякому, и юноше, и старцу Гомер дает столько, сколько они могут взять»<sup>56</sup>. Прибавим и распространим: всякое истинное создание искусства дает каждому *то и так, что и как* он берет. Читатель и зритель *воссоздают* поэму, и трагедию, и статую. У каждой эпохи свой Гамлет. Само произведение только возможность, которую осуществляет своим творчеством зритель, читатель<sup>57</sup>. «Нет Гамлета вообще, есть Гамлет мой, твой, Гервинуса, Мунэ-Сюлли» (А. Горнфельд)<sup>58</sup>. Гамлет в постановке Шекспировского театра<sup>59</sup>, Гамлет Крэга<sup>60</sup>, Каратыгина<sup>61</sup> — это все разные создания театра не в рабской зависимости от литературы.

И если в театр пришел новый зритель, если театр перестал обращаться к сидящим за буфетными столиками, если из комнат-студий и расширенных салонов-зал — двинулся на площадь, — можно было ждать появления нового приема в этом искусстве. Иначе говорят в зале или комнате<sup>62</sup> и иначе на площади; иначе танцуют в балагане и иначе в гостиной. Можно было ждать перестройки театральных форм театра на котурнах, в маске и с рупором<sup>63</sup> — не в смысле возрождения технических приемов античного театра, а в смысле восприятия и усвоения его монументальной грандиозности, его величественной огромности — приподнятых, преувеличенных движений, возвышенного усиленного голоса, раскрашенного облика. Можно было ждать героического театра, человеческого множества взамен изображения того, как люди едят, пьют, любят, носят пиджаки<sup>64</sup> — взамен театра уединенной мечты.

Вместо этого: старые формы театра не только не уступают места новым, но, напротив, развиваются и увеличиваются. Москва увлекается Диккенсом<sup>65</sup>. Необычайно распространяется искусство Московск. Худож. театра в том виде, в каком мы знаем его по работе Студии. Там искусство это идет не вперед, а назад, кристаллизуется в примитивы, разлагается на элементы — от сложного к простому. Это — комнатное искусство в полном смысле слова. Недаром уничтожена здесь всякая видимость театра, и зритель попадает в обыкновенные комнаты, где разобраны даже подмости, чтобы уничтожить последний след приподнятости. Действие разыгрывается тут же на полу. Такова же и внутренняя сторона этого искусства, названного одним критиком толстовским<sup>66</sup>. Оно будит круг чувств добрых, но ни глубоких бездн духа, ни вершин, ни творческих взлетов, ни выси, ни дали, ни шири, ни глубины оно не знает.

Те незначительные попытки, которые были сделаны, не в силах изменить общей картины. Новый театр трагедии в Петербурге<sup>67</sup>, открытый при учас-

тии Юрьева, Горького, Андреевой; Красный театр<sup>68</sup> там же, где карусель и Петрушка, балаганный дивертисмент и драматическое представление — все это бессильное и малое. В области искусства постановки нельзя назвать ничего почти, что говорило бы о театре, рассчитанном на иную публику, не на комнату и расширенный салон, а на площадь. «Драма родилась на площади»<sup>69</sup>, — сказал Пушкин. В комнате она умерла — в книге, за рабочим домашним столом, куда перенес ее Айхенвальд<sup>70</sup>, когда Евреинов объявил чтение тайной театрализацией, «театром для себя»<sup>71</sup>.

В одном еженедельнике прочел я о новшествах в советском театре (б. опера Зимина)<sup>72</sup> в Москве, где режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский сделал из «Бориса Годунова»<sup>73</sup> карикатуру на современные политические темы. Достаточно указать, что на хоругвях во II картине изображены главы прежнего правительства в пьяном виде, а в другой сцене народ выходит с красными флагами.

Были отдельные попытки, напр., «Театр 4 масок»<sup>74</sup> в Москве, который предполагал выйти на улицы и площади со старинными французскими фарсами; кукольный театр, ставивший «Войну королей» в стиле карточных фигур, где войну вели короли, а двойки и тройки отказывались драться (художник Кандауров)<sup>75</sup>.

Но все это не меняло дела. Даже постановка «Мистерии-буфф» — увы! — не дала ничего. Вот что писал о ней Н. Пунин в «Искусстве коммуны»: «Новый театр может быть, и он, по многим признакам, близок. Симптоматично хотя бы уже то, что вместо режиссерских теорий появляются пьесы, вместо постановок — театральные произведения, которые диктуют, как нужно их ставить. К числу этих диктаторов-пьес принадлежит обозрение Маяковского, поставленное Мейерхольдом в октябрьскую годовщину на сцене Музыкальной Драмы. Старый Мейерхольд, от кого автор и не ждал ничего, но и Малевич был — «Головин»<sup>76</sup>.

...Так и надо было ухнуть сцену в зрительный зал. Почему не разломали барьер, не расшатали кулис. Подумать только, небо было, как у Айвазовского»<sup>77</sup>.

Новый театр, который расшатает кулисы, — это то, чего не было, но что должно быть, что идет и будет. И он не будет ждать диктаторов-пьес, которые диктуют, как нужно их ставить. Он Шекспира из комнаты вынесет на площадь, и его величественная гипербола, героический стиль, приподнятый торжественный танец действия, подавляющая грандиозность слова, все это, монументальное, рассчитанное не на «театр для себя», — великолепный материал для нового театра, который из русла комнатного, домашнего искусства перейдет в искусство большое, всенародное.

По этому пути ведет театр революция<sup>77</sup>.

## Theatre and Revolution

L.S. Vygotsky

**For citation:**

Vygotsky L.S. Theatre and Revolution. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2015. Vol. 11, no. 1, pp. 86–90. (In Russ., abstr. in Engl.).