

1  
2

# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

---

ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВА  
КРИТИКИ  
И БИБЛИОГРАФИИ

---

1923  
КНИГА СЕДЬМАЯ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

# СОДЕРЖАНИЕ.

## СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

	Стр.
1. А. В. Луначарский. Л. Д. Троцкий о литературе . . . . .	1
2. А. Дивильковский. Разложение меньшевизма . . . . .	17
3. И. Завич. Уитон Синклер и американские университеты . . . . .	25
4. Я. Зунделович. О современной польской литературе . . . . .	40
5. П. Эттингер. Из мира графики на Западе. (I. О новейшей немецкой гравюре. II. Новый иллюстратор Достоевского) . . . . .	46
6. Б. Арватов. Язык поэтический и язык практический . . . . .	58

## ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ.

7. М. Лиров. Об упростительстве и попустительстве. (По поводу книги А. Воронского «На стыке») . . . . .	68
8. К. Локс. Современная проза . . . . .	75
9. Валерий Брюсов. Среди стихов . . . . .	82
10. Р. Головин. Обреченные . . . . .	87
11. Ю. Соболев. Чеховиана за 1917—1922 г. (обзор) . . . . .	92
12. М. Рейнер. Обзор литературы о религии и церкви . . . . .	105

## В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ.

13. Синеира. Заключительное слово к дискуссии об элементах бланкизма в марксизме . . . . .	119
14. Б. Горев. Письмо в редакцию (Т. Синеира и чувство смешного) .	123

## ИЗДАТЕЛЬСКОЕ И ПЕЧАТНОЕ ДЕЛО.

15. Н. Гарелин. Выставка немецкой книги . . . . .	125
---	-----

## ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

М. Зеликмана, Б. Горева, В. Невского, М. Брагинского, И. Завича, М. Павловича, Ц. Фридлянда, Р. Гальперина, Я. Фина, В. Дитякина, В. Кряжина, П. Лепешинского, А. Слуцкого, М. Клевенского, М. Рафеса, И. Кашиня, Н. Шербакова, М. Мебеля, Г. Лелевича, Ф. Коша И. Волковичера, В. Виленского (Сибириакова), С. Плютковского, К. Добрницкого, Б. Козьмина, К. Злинченко, П. Преображенского, К. Грасиса, М. Григорьева, С. Геллерштейна, П. Стучки, А. Пионтковского, Н. Чехова, Б. Жеребцова, М. Слуховского, Л. Хавкиной, Н. Орлова, Н. Здобнова, В. Адарюкова, М. Гремицкого, М. Виноградова, Н. Андреева, Б. Андреева, В. Михельсона, Ф. Капелюша, И. Евдокимова, В. Фриче, И. Гливенко, Н. Фатова, В. Переверзева, А. Розенталия, Э. Бика, Д. Благого, Ю. Соболева, М. Эйхенгольца, В. Волькенштейна, И. Аксенова А. Юрлова, И. Кубикова, Д. Фурманова, С. Бугославского, Л. Сабанеева, А. Сидорова, И. Горбункова, А. Некрасова, Г. Жидкова, Б. Арватова, Н. Тарабукина, А. Греча, С. Милеева, А. Хавина, С. Обручева.

В номере свыше 35 иллюстраций в тексте.

Портреты В. Я. Брюсова и С. А. Серафимовича.

повести, навеян каким-либо произведением мастера, преимущественно теми, которые здесь же воспроизведены.

Приходится пожалеть, что лишь немногим будет доступно обаяние этой прекрасно изданной книжки (типография быв. Голико и Вильборг и непременное наблюдение В. И. Анисимова). А ведь Кустодиев, вопреки односторонности своего восприятия жизни и «стилизаторским» тенденциям, по-своему народен и мог бы получить более широкое распространение.

Л. Розенталь.

**М. Я. ГИНЗБУРГ. Ритм в архитектуре.**  
Изд. «Среди коллекционеров». Москва.  
1923 г. Стр. 120. Тираж 2000. Цена 3 руб-  
ля золотом.

Вопросы ритма принадлежат к самым сложнейшим проблемам теории искусства. Явления ритма с большей тщательностью разработаны в теории искусств временной категории. В искусствах пространственных форм ритм в своем роде еще *tabula rasa*, ожидающая заполнения письменами теоретической мысли. Существуют последовательно проводимые взгляды, отрицающие саму постановку вопроса о ритме в плоскости искусств пространственных. Эти воззрения утверждают, что в живописи, скульптуре, архитектуре можно говорить об архитоническом распределении, расположении изобразительных и материальных элементов, но не о ритме—явлении исключительно временном.

Тем более, при существовании столь невозделанного поля для работы, всякая попытка решения вопроса о пространственном ритме приобретает удвоенный интерес как для автора, так и для читателя. Книга Гинзбурга не разочаровывает, а во многом оправдывает тот импульс любопытства, который посыпает читатель, заинтересованный особенностю темы. Разделяя книгу на две части, автор в первой дает анализ ритма, а во второй—конкретно демонстрирует на ряде архитектурных сооружений основные положения первой, общей части. Анализ ритма строится путем постепен-

ного сужения в начале широко формулированного понятия и путем усложнения его привнесением новых элементов. «Сущность всякого ритмического явления заключается прежде всего в движении» (стр. 10). «Ритмом проникнута вселенная. В движении планетных систем, в работающем человеке, в изгибе дикого зверя и струящемся потоке реки мы встречаемся с его законами». В таком широком охвате дается первоначальная формулировка понятия. В пространственной форме ритм утверждается в самой элементарной кривой, бросая взгляд на которую «мы мысленно повторяем поступательное движение точки, некогда действительно совершившей это активное движение» (с. 13). Но далее вводится понятие соотносительности ряда элементарных форм. Ритм возникает благодаря наличию отношения между несколькими элементами пространственной формы. Отсюда «повторность является существенной частью ритма» (с. 20). Симметрия представляет «наиболее органический, наиболее простой ритм» (с. 24). «Поскольку всякая кривая может иметь свое уравнение движения, поскольку всякая пространственная фигура может иметь свой закон образования,—постольку форма ритмичных не существует вовсе» (с. 27).

Далее, начиная с первобытных менгир, дольменов, через пирамиды к греческим храмам намечаются схемы ритмических повторностей основных элементов пространственных форм. Усложнения проблеме, автор подходит к вопросу об интеграции ритма: «отдельные составные части объединяются для образования в нашем сознании представления о целом» (с. 46). Так появляется «сложный ритм». Качество ритма повышается. Создаются «передаточные» и «соединительные» ритмы (с. 50 и 51). Появляются параллельные ритмы, «которые, переплетаясь, догоняют друг друга, создавая нечто в роде архитектурной фуги» (с. 61). Так постепенно автор приходит к утверждению, «что хотя законы ритма сказываются в образовании каждой отдельной архитектурной формы, каждой отдельной массовой группировки, однако, подлинная действенная динамика его отчетливее всего прояв-

вляется в закономерном чередовании ритмических ударов и интервалов всего архитектурного произведения, в расположке и оттенении этого закономерного заполнения интервалов» (с. 64).

Но мало создать ритмическую композицию движения, надо уметь и знать «где и каким образом поставить ритму пределы» (с. 97), суметь остановить его. «Надо создать ритм для того, чтобы суметь преодолеть его: такова сущность новой проблемы» (с. 95). «Очарование греческого храма потому так велико, что в нем есть не только сила ритмической экспрессии, но и воистину гениальная мощь его преодоления» (с. 97).

В историческом аспекте смена архитектурных стилей сказалась в трех основных проблемах: проблема монументальности (Египет, архаика Греции, начало Ренессанса), проблема гармоничности (век Фидия, век Браманте) и проблема живописности (римский стиль, Барокко) (с. 115 и 116).

Как видно из изложенного, Гинзбург распространяет понятие ритма на всякую пластическую и изобразительную форму и затем уже, конденсируя его элементы, рассматривает ритм, как сложное целое. Отсюда у Гинзбурга и не возникает противопоставления ритма, как формы движения, как рисунка движения той основе, той канве, на которой ритмический рисунок вышивается.

Так в искусствах временной категории, напр., ритм в музыке развертывается на фоне тактического деления музыкального звукоряда. В поэзии канвой ритма служит метр. В живописи таковой основой будет симметрия. Исходя из своеобразных свойств ритма, устанавливающего свой особый рисунок движения на фоне однообразия метрической схемы, Ан. Белый определял ритм, как некое начало «закономерных отступлений» от метрических схем. Гинзбург, напротив, и симметрию включил в ритм, как его простейшую и органическую форму.

Широкая формулировка ритма Гинзбургом не дает возможности провести линию раздела между ритмическими и неритмическими движениями (которые ведь все-таки существуют в противовес его утверждению). А также разгра-

ничить ритм от такта, метра, простого пространственного чередования, т.е. от тех явлений, которые по существу имеют иную природу, нежели явления ритма и едва ли могут быть сведены к простейшим функциям ритма.

Николай Тарабукин.

**Беседы о прикладном искусстве. I. П. П. ВЕЙНЕР. О бронзе. «Аквилон». Петербург. 1923.**

**120. Стр. 78 + 1.**

История бронзового дела очень мало разработана и на русском языке настоящий труд является первым опытом.)

Автор скромно заявляет, что он хочет «поделиться с досужим читателем тем, что за много лет собирательства и всякого касательства к бронзе, мне пришлось о ней узнать». В своем исследовании он дает чрезвычайно интересную картину истории бронзового дела XVIII и первой половины XIX века, главным образом, во Франции, где эти чисто декоративные работы достигли высокой художественности. Автор дает целый словарь в 123 имени чеканщиков, позолотчиков, литейщиков, фабрикантов бронзы и архитекторов-рисовальщиков для бронзы, более подробно останавливаясь на тех из них, роль которых в производстве бронзы, была наиболее выдающейся, как, напр., семья Кафиери, Пьер Гутьер, Пьер Филипп Томир, Барбельни и др., попутно отмечая, какие именно и где из произведений этих мастеров находятся в России. Особенную ценность исследованию автора придают сведения о русских мастерах бронзового дела, появляющиеся в печати впервые и о иностранных мастерах, работавших в России. В числе первых из них он называет: Василия Якимова, И. В. Бавыкина, С. С. Балдырева, И. Н. Баженьева, С. Я. Зайцева, А. Булгакова, Г. Безродного, А. Иванова и др., а в числе вторых—Ажи, Гатеклу, Арнуль, Ролан, Симон, К. Эштедт, Дюваль, Шопен, Берто и др.

Автор исследования — бывший редактор-издатель великолепных «Старых Годов», сумел в этой маленькой книжке еще раз доказать свой большой художе-