

РУССКОЕ ИСКУССТВО НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА “ЖАР-ПТИЦА”

© 2007 Т.В. Лебедева

Воронежский государственный университет

Журнал “Жар-Птица”, издававшийся в Париже и Берлине в 1921–1925 годах, был одним из интереснейших литературно-художественных иллюстрированных журналов русского зарубежья. Важную роль в его создании и функционировании играли бывшие “аполлоновцы” Л. Бакст, Л. Лукомский, С. Маковский, А. Трубников, и естественно, что приоритеты журнала также оказались аполлоновскими: сохранение и переосмысление лучших традиций русского классического искусства в современном творчестве, активная поддержка молодых талантов.

Редактором-издателем журнала стал известный в российских и европейских журналистских кругах А. Э. Коган. С 1910 по 1916 год Александр Эдуардович Коган редактировал популярнейший в ту пору журнал “Солнце России”, созданный в одном из самых крупных издательских акционерных обществ – “Копейка”. Его имя было знакомо подписчикам журнала “Зеркало жизни” – приложения к газете “Копейка” и множества других детских и взрослых периодических изданий. Одно то, что “Жар-Птица” выходит под редакцией столь известного человека, сразу вызвало интерес читательской аудитории.

Образ сказочной жар-птицы (сирина, гамаюна) часто возникал в произведениях литературы и искусства серебряного века. Так, К. Д. Бальмонт, разрабатывая национальную тему, “поставил перед собой труднейшую задачу: “по неполным страницам” русских народных заговоров, былин, языческих мифов воссоздать “улетевшую жар-птицу”, мир психологических переживаний древнего славянина, утраченную “лживой” городской цивилизацией гармонию народной души” [6, 9]. В этой книге, вышедшей в 1907 году и названной “Жар-птица. Свирель славянина”, можно считать программным стихотворение “Жар-птица”:

*То, что люди называли по наивности любовью,
То, чего они искали, мир не раз окрасив кровью,*

*Эту чудную Жар-птицу я в руках своих держу,
Как поймать ее, я знаю,
но другим не расскажу.
Что другие, что мне люди!
Пусть они идут по краю,
Я за край взглянуть умею
и свою бездонность знаю.
То, что в пропастях и безднах,
мне известно навсегда,
Мне смеется там блаженство,
где другим грозит беда.
День мой ярче дня земного, ночь моя –
не ночь людская,
Мысль моя дрожит безбрежно,
в запредельность убегая.
И меня поймут лишь души,
что похожи на меня, –
Люди с волей, люди с кровью,
духи страсти и огня [1, 75].*

Ко времени выхода в свет одноименного стихотворением журнала многие его строки оказались пророческими. Но был и другой стимул назвать журнал именно так. На Западе был принят с триумфом балет И. Ф. Стравинского “Жар-птица”, поставленный М. М. Фокиным в Гранд-Опера, с костюмами Бакста, с самим Фокиным и Т. П. Карсавиной в главных ролях. Фарфоровые фигурки этих персонажей работы русского мастера Иванова раскупались в Париже не менее охотно, чем билеты на балет.

Триумф русского искусства дал название журналу об искусстве. И программное стихотворение журнала, опубликованное в начале первого номера, написанное редактором литературного отдела Сашей Черным (в “Жар-Птице” он подписывался исключительно как А. Черный), называлось “Искусство”:

*Бог, злой Отец, нас соблазнил Эдемом
И предал псам, и выгнал скорбно в тьму.
И только Музы ласковым гаремом*

*Как отзвук рая, сходят к нам в тюрьму.
Глаза их манят радостью могучей,
Бессмертный свет дрожит на их челе...
Вставай, мир ближний, бьющийся в падучей!
Есть мир иной на этой злой земле.
Нет Бога? Что ж... Нас обогреют Музы.
Нет правды? Пусть... Сны жажду утолят:
Распятый дух срывает гневно узы
И все безумней рвется в Светлый Сад.
Из века в век звенит мечта живая,
Всех палачей она переживет —
Она одна, всех праведных венчая,
Нетленной скорбью плещет в зшафот.
Без слов Христа, поэта из поэтов,
Без слез Бетховена, без Фидиевских грез
Одни холмы бесчисленных скелетов
Сковал бы смертью мировой мороз.
Вставай, мой брат... И робкий, и печальный,
К твоим ногам склоняюсь я во тьме;
Есть мир иной, загадочный и дальний —
Любовь поет и в склепе, и в тюрьме.
Цветут цветы. Томясь, шумят деревья.
Пока у нас не выкололи глаз,
Мы, забывая горькие кочевья,
В ладье мечты утешимся не раз [15, 75].*

Естественно, что такие строки, как “Бог, злой Отец, нас соблазнил Эдемом и предал псам, и выгнал скорбно в тьму” или “Распятый дух срывает гневно узы и все безумней рвется в Светлый Сад”, — аллегории, относящиеся не только к библейским сказаниям, но и к новейшей истории России, равно как и упоминания о “холмах бесчисленных скелетов”, склепах, тюрьмах, эшафотах, разуверенности в правде, безбожии, “горьких кочевьях”.

Горькие кочевья не ожесточили души русских интеллигентов, не умалили их любовь к родине и надежду на примирение нации. Язык искусства — наиболее удобный для этой цели. “На нем поется первая робкая песнь о примирении, — пишет Н. Рощин в рецензии на книгу “Артисты Московского Художественного Театра за рубежом”. — Он проникает в глубины никогда и ничем не истребимой человечности, за туманами сегодняшних злоб раскрывает солнечные просторы и наполняет далекую жизнь зовущими обетованиями, вдохновляющей всех чистой музыкой. И здесь человечество снова находит себя” [10, 35].

Гордость за русское искусство, с триумфом выступающее на Западе, едва ли не главная тема журнала. Андрей Левинсон в статье “Русское искусство в Европе” пишет, что до дягилевских сезонов оно оставалось в стороне от великих путей международного художественного обмена, и “в сознании Запада русский вклад был представлен

пацифистскими холстами Верещагина, столь благородными по гуманитарному своему пафосу и столь нищими живописным мастерством” [7, 9].

Первая русская выставка в Париже, “подобранная не с вялым чиновничьим эклектизмом, а с законным творческим пристрастием” [7, 9], изменила представление Запада о русском искусстве, возбудила интерес к нему, продемонстрировала многогранность русского искусства. “Какое искусство мы назовем русским? То ли, что создано мастерами, русскими по крови? — ставит вопрос автор статьи и отвечает: Едва ли, ибо как построить историю нашу без французов Брюлловых и Ге, грека Венецианова, немца Кипренского? Как представить русскую пейзажную живопись без еврея Левитана? Старую Академию — без итальянца Бруни, новую — без грека Куинджи? Что останется от группы “МИ”, если исключить из нее Бакста, Бенуа, Лансере, Рериха? Но портретисты восемнадцатого века? Луи Рео не случайно настаивает на малороссийском происхождении Левицкого и Боровиковского и их киево-галицийской культурной принадлежности. В то же время тридцатилетняя катастрофа передвижничества — дело бесспорно русских рук” [7, 14].

Обратив внимание на то, как многие российские художники работают в Италии, Левинсон приходит к выводу, что историю и характеристику русской школы пластического искусства невозможно построить ни на племенных, ни на территориальных признаках. “Рационализировать ее пока невозможно. Но мы видим отчетливо, что ее бытие есть нечто реальное, а не мистически лишь сущее” [7, 14].

Гордостью за русский театр проникнута рецензия князя Александра Шервашидзе “Светлый луч в темном царстве”. Утомленный банальностью и цинизмом бытовых пьес на Западе, автор считал, что и золотой век русского театра остался позади. От гастролей Русского Романтического театра он не ждал чуда. Его пугало “отсутствие солидарного пафоса в зрительном зале, полная изолированность его и отрешенность от того действия, что происходит на сцене” [18, 27]. Невольно напрашивалось сравнение “с мистическим, еще пахнущим ладаном храмом, превращенным во всем доступный кинематограф” [18, 27]. При виде афиши РРТ “сердце не дрогнуло, душа не зажглась. Опять нечто в виде блестящих крылышек синей птицы, которые отражаются в столь же блестящих бокалах за столиками и находят свой пластический музыкальный аккомпанемент в оживленных лубках и фарфоре?” [18, 31].

К счастью, ожидания критика не подтвердились, и он с удовольствием подводит итоги первого сезона: “В своем романтическом устрем-

лении театр обрел те образы и начертанья, которые одни и были в состоянии согреть и умирить равнодушную к театральному искусству толпу” [18,31]. После беседы с режиссером театра Б. Романовым автор делает вывод, что коллективом РРТ “найдена дальнейшая эволюция жестоко прерванного пути русского театра, осуществлены начала нового лозунга, ныне всем близкого и понятного, что под снегами воспоминаний набухают свежие ростки нового творчества и... в мрачном царстве загорелся светлый луч” [18,31].

Об интернациональных корнях русского балета пишет Александр Плещеев, утверждающий, что “русская Терпсихора расцвела с помощью старших сестер – французской, главным образом, и итальянской. Но “наш балет не оставался в долгу у своих воспитателей и не только отплатил им с благодарностью, но показал свои собственные ценности, которые встретили всеобщее признание и, в свою очередь, к концу 19-го века сделали образцами для европейского искусства” [8, 30].

Отмечая вклад в это “всеобщее признание” Стравинского, Бакста, Бенуа и в особенности приглашенного Дягилевым М. М. Фокина, Плещеев как бы передает слово ему, и Фокин сообщает, что постановка “Маркизы” – его давняя мечта.

“Я много работал над музыкой “модерн”, я люблю всех их: и Дебюсси, и Равеля, и Стравинского, и Скрябина... Я с радостью углубляюсь в их изысканные гармонии, отдаюсь всем существом моим их необыкновенным ритмам.

Но Моцарт для меня как свежий воздух после пряных, изысканных ароматов, как ясное солнце... Танцы этой эпохи трактовались как церемонная “скучища”. Мне хотелось создать сюжет игривый, задорный, пикантный и легкий” [14, 38].

Материалы о балете, как принято журналом, сопровождаются большим количеством очень качественно выполненных фотографий солистки балета Веры Фокиной в роли Маркизы на сценах Нью-Йорка и Парижа.

Гордостью за русское искусство проникнут очерк В. Светлова, побывавшего в окрестностях Лондона в “плюшевом домике” балерины Анны Павловой, создавшей “элегию-грёзу “лебединой песни”, трогательную картину “смерти лебедя”, всемирно теперь известную”. Светлов пишет, что последнее появление “царевны-лебеди русской хореографии” в Париже весной 1921 года выросло в исключительное художественное событие. “Только ее имя могло собрать в огромный, мрачный зал Trocadero – самого нелюбимого театра Парижа – такую массу публики и наполнить его сверху донизу в течение пяти вечеров” [11, 28].

“Несмотря на тяжелое – и духовное, и материальное – состояние эмиграции, искусство наше

не только не умирает, но постепенно завоевывает все шире и шире внимание западноевропейских художественных кругов” [2, 39], – с этих слов начинается свое “Рассуждение о музыке” Скрябина и Стравинского Владимир Вальтер. За этими именами великих музыкантов современности он видит две совершенно несхожие тенденции развития музыки: “Если когда-либо возможно применение шопенгауэровского определения музыки как непосредственного выражения воли, то именно в данном случае, в оценке скрябинского творчества. Весь Скрябин – в мистическом, религиозном напряженнейшем устремлении. Вся его жизнь была исканием выхода в иные, потусторонние миры. Музыка никогда не была и не могла быть самоцелью для Скрябина, она есть лишь средство, необычайно могущественное, для иных целей, стоящих уже по ту сторону человеческих делений единой стихии жизни на области искусства, религии или философии” [2, 40].

Из сказанного автор делает вывод, что “Скрябин в музыке – один из самых ярких представителей той целеустремленности в искусстве, к которой в области литературы принадлежит Достоевский, и методы воздействия их на читателя или слушателя имеют в корне что-то общее” [2, 40].

Стравинский рассматривается автором как музыкальный антипод Скрябина. Вальтер считает, что Стравинский-человек и его музыка “как будто ничего общего между собой не имеют. Музыка представляет для Стравинского как будто замкнутое царство, в котором все вещи, наши земные, реальные вещи, имеют свою музыкальную окраску, свои музыкальные свойства...”

Создание абсолютно ценных музыкальных произведений, независимо от того, будут они влиять на жизнь как реальная действующая сила или нет – вот цель творчества Стравинского. При всем своем радикальнейшем новаторстве, необычайной смелости ритмов, гармоний, сочетания тем, часто в ущерб старой музыкальной “красивости”, давая необычайные по яркости и характерности колорита моменты (стоит вспомнить хотя бы “Гулянье” в “Петрушке”), Стравинский всегда неизменно остается в области “чистой музыки” [2, 40].

Естественно, что, сравнивая этих совершенно непохожих друг на друга композиторов, автор касается и столь сильно привлекающего внимание вопроса о степени русскости того и другого: “Казалось бы, что Стравинский весь пропитан национально-русским духом. Как часто Стравинский пользуется русскими народными темами, ритмами, придавая им необычайную, брызжущую яркость и остроту. И несмотря на это, именно по характеру своего творчества Стра-

винский гораздо больше “европеец”, чем Скрябин. Скрябин никогда не брал национально-русских народных тем, но самая “устремленность” его, одержимость делают его определенно национально-русским” [2, 40].

Такие же чувства, как Скрябин и Стравинский – в музыке, вызывало у русских эмигрантов имя И. А. Бунина. С. Поляков-Литовцев начинает свой очерк о Бунине такими словами: “До сих пор не могу понять, как это мы, в старой России, просмотрели Ивана Бунина! Не вспомню, чтобы кто-нибудь прочитал о Бунине публичную лекцию. Даже в те баснословные годы, когда лекции читались решительно обо всех – чуть ли не об Анатолии Каменском – и устраивались общественные диспуты о том, что есть Лука из горьковского “На дне”: символ или просто старичок без паспорта?..” [9, 33].

Анализируя творчество этого “крупнейшего и подлинного человека”, автор подчеркивает, что “Бунин покоряет **внимательного** читателя необыкновенной остротой наблюдения и чудесной правдивостью изображения. Строгости рисунка у него соответствует аскетическая честность слова. Никогда Бунин не польстится на эффектный литературный прием, на красивую фразу” [9, 33]. Автора восхищает богатая портретная галерея Бунина, охватывающая массу деревенских типов. “Одни из них написаны масляными красками, тщательно и густо; другие намечены акварельно; третьи чуть-чуть тронуты карандашом. Но все они одинаково изумительны своей яркой жизненностью” [9, 33].

Встречи с русским искусством рождали ностальгические настроения, выражавшиеся и в прозе, и в стихах, и в публицистике, выливавшиеся в письма и на страницы дневников.

Александр Трубников начинает статью о Петербурге в иллюстрациях Лансере словами: “Что имеем, не храним, потерявши, плачем”... Кто из нас, когда Петербург был близок, когда мы жили в нем, не бранил его за слякоть, холод и тьму, не мечтал вырваться из гнилого болота в веселый Париж или к лазурному морю!.. Кто из нас теперь, когда Петербург далеко, не вспоминает с тоскою бывшего Петербурга, его широкого, величавого лика, его жизни и быта, его театров, музеев, лавок, курьезов?!” [13, 32].

Другому певцу Петербурга посвятил свой очерк С. Горный. Герой этого очерка, русский Пиросмани, Евтихий Зотов – создатель вывесок, в которых “кипела сама жизнь”, поскольку вывески, по убеждению Горного, “это театр, это музей улицы... Только мы, зачарованные путники, ходим меж символов, ходим по русской, простой улице, по Боровой и Казачьей, и думаем, что это простые будни, трактиры и булочные,

мелочные и курятные. И не знаем, что это затихший, замороженный город. Две стены с Ван-Гогам и Сезаннами с Гулярной и Ямской” [3, 32-33]. Как отмечает В. Костиков, глубоко исследовавший жизнь русской эмиграции 20-х – 30-х годов, письма эмигрантов этих лет друг к другу, своим друзьям, оставшимся в России, полны сетований на “обывательское болото эмигрантщины. Мало кто жаловался на трудности быта, на безденежье, на жизнь из милости. Жаловались на отсутствие смысла жизни, большого дела” [5, 98].

Но обстановка в России не оставляла надежды на скорое возвращение. “Русский эмигрантский поток с каждым днем все шире охватывает Европу. Бегут все, кто может бежать. Но за последнее время особенно сильно хлынула волна людей искусства... Крупное место между бежавшими занимают артисты, среди них – лучшие представители наших театров. Если посмотреть кипы эмигрантских газет со всеми их объявлениями о концертах, балетах, спектаклях, можно легко представить себе, что находишься в самом разгаре большого сезона где-нибудь в Москве или Петербурге” [4, 2], – писал журнал “Жар-Птица” в конце 1921 года. Тогда же на Запад пришло известие о гибели Н. С. Гумилева. Анализируя его стихи об Африке, “изданные незадолго до мученической смерти” (сборник “Шатер”), А. Черный пишет: “Какой шатер раскинул над головой томившийся среди красных дикарей поэт-заложник? О чем мог он писать в стране, где полный словесный паек отпущен только привилегированным Демьянам, жирным шутам, увеселяющим досуги тиранов? О чем мог он писать там, где даже несоветское выражение глаз считается смертным грехом, где выстрел наемного китаец в затылок сводит последние счета с непродавшейся музой?” [17, 36-37]

Естественно, что интерес к тем из собратьев по перу, кисти, сцене, кто еще остался в России, был особенно велик. Анализировались их книги, вышедшие как на родине, так и за ее пределами. Так, в первом номере журнала (1921 г.) опубликованы рецензии Андрея Левинсона на новые книги Блока и А. Черного – на “Подорожник” Ахматовой, изданный в Праге. Черный пишет, что “на русском Парнасе уже давно творится неладное... Тем дороже сейчас эта, написанная только для себя, книжечка, увидевшая свет... в безумные дни 1921 года. Пленителен и честен в каждом слове этих стихов русский язык (все, что у нас осталось), пленителен и дорог образ самого поэта – русской женщины, души которой не коснулась ни одна капля грязи, воюющей, кишашей накрашенными музами-проститутками улицы” [16, 43].

В третьем номере журнала опубликованы последние страницы дневника Л. Н. Андреева, сопровождаемые фотографиями — портретом самого писателя, его детей Вадима и Саввы среди сугробов, с саночками; последней обители писателя в Финляндии — двухэтажного дома в мягком свете ночных фонарей, среди деревьев в инее, с расчищенной между сугробами дорожкой. Но покой, навеваемый фотографиями, диссонирует с тревожным состоянием автора дневника: 10 сентября он описал сильную бомбежку, свое беспокойство за жену и детей, а 12 сентября Андреев умер.

О судьбе многих из земляков эмигранты вообще ничего не знали. Нередко умерших долго числили живыми, живых — погибшими. В этом смысле характерна корреспонденция Александра Трубникова “Как живет и работает И. Я. Билибин”. Этот художник надолго исчез из поля зрения современников, многие считали его пропавшим без вести и даже погибшим. Трубников обнаружил Билибина в Египте, узнал, что он не хочет уезжать оттуда, надеясь сделать что-то существенное и “не пропустить Палестины, раз находишься в двух шагах от нее”. Приведя для наглядности множество высказываний самого героя корреспонденции, автор пытается передать его мироощущение: “Я — единственный настоящий художник на весь Египет... Казалось бы, положение блестящее! — один на целую страну, никакой конкуренции, словом, золотые россыпи, а на самом деле еле удается чинить подметки. Ну да все это ерунда! Зато здесь удобно работать, и, главное, — идеально тихо и спокойно... [12, 33].

Это желание покоя после испытанных злоключений и страданий — чувство, которое роднит многих авторов и героев “Жар-Птицы”. В упоении русским искусством, окружившим их на чужбине, они черпали силы для того, чтобы жить дальше и оставаться интеллигентными людьми, патриотами растерзанной России. Естественно, что эмигрантская жизнь также накладывала отпечаток на проблематику журнала: он неназойливо, но постоянно поддерживал патриотические чувства читателей, обсуждал такие проблемы, как новый репертуар советских театров, неразумная борьба оркестрантов против диктатора дирижера за коллективное (!) руководство оркестрами, распродажа и утрата для общества бесценных предметов искусства из русских частных коллекций как в самой России, так и за ее пределами, необходимость сохранить традиции русского балета с помощью школ с русскими примамы-балеринами в роли учителей и т. д.

Как большинство литературно-художественных журналов, “Жар-Птица” публиковала и литературу, и художественную критику, соотношение между ними было примерно 1:1, при-

близительно поровну печаталось стихов и прозы. Среди близких к журналу поэтов были и снискавшие себе славу в России И. Бунин, Н. Крандиевская, Вс. Рождественский, В. Ходасевич, и начинающие — Н. Берберова, Н. Кальма, Н. Минский, Е. Полевицкая, Г. Струве, Л. Чацкий. Наиболее часто печатались К. Бальмонт, В. Сирин (Набоков), А. Черный. Из прозаиков активно сотрудничали с журналом Б. Пильняк, А. Ремизов, И. Соколов-Микитов, почти в каждом номере печаталась Тэффи. Кроме рассказов журнал публиковал маленькие повести (“Облака” И. Лукаша), короткие пьесы (“Души чистилища” Б. Зайцева), мемуары (“Десять ртов” Василия Немировича-Данченко), сказки (особенно северные — И. Сергеева и Н. Пинегина), дневники и т. п.

Среди критических материалов преобладали рецензии на произведения изобразительного искусства (их 60 %), из них две трети — именно рецензии, оставшаяся часть содержит почти в равных пропорциях заметки, корреспонденции, статьи, очерки и эссе. Наибольшей глубиной и серьезностью отличались рецензии, статьи и эссе Сергея Маковского, Андрея Левинсона и Вл. Татаринова, а также немецкого исследователя русской живописи и графики Марка Осборна. Среди материалов по изобразительному искусству преобладали персоналии: анализировались работы Бакста, Билибина, Врубеля, Головина, Б. Григорьева, Добужинского, Кравченко, К. Коровина, Лансере, Левитана, Малявина, Пастернака, Сомова, Сорина, Судейкина и Шагала — то есть в основном тех же, кому посвящал свои страницы “Аполлон”, может быть, за исключением Сорина, который расцвел уже в эмиграции.

Около 25 % критических статей и рецензий было посвящено театру. Основным поводом для публикации — гастроли в Европе и Америке балета Дягилева, Мариинки, МХАТа, Русского романтического театра, новые постановки русских режиссеров в Европе (“Саломея” О. Гзовской и В. Гайдарова, “Маркиза” М. Фокина). Среди театральные рецензий персоналий гораздо меньше, и посвящаются они выдающимся актерам: Анне Павловой, Качалову, Книппер-Чеховой, Шаляпину. 15 % материалов рассказывают о новых книгах и музыке.

Необходимо особенно отметить художественное оформление журнала. Редактор-издатель А. Э. Коган и художественный редактор Лев Бакст приложили немало усилий, чтобы журнал был подлинным произведением искусства. И полиграфическая база издательства “Русское искусство” давала возможность сделать его таким. Каждой публикации о художественном творчестве предшествовал (или сопутствовал) “пакет” прекрасно выполненных репродукций с работ

художника или объединения художников, или выставки, о которых идет речь в материале. Репродукции подбирались таким образом, что служили иллюстрациями к публиковавшимся на соседних страницах стихам и рассказам. Так, рассказ Тэффи “Соловки” (№ 1) иллюстрируется изображениями рериховских монастырей в снегу и зимними пейзажами Финляндии Василия Шухаева; рассказ А. Ремизова “Трактир” (№ 2) сопровождается портретами купцов и жанровой картиной, изображающей трактир, В. Шухаева, репродукциями декораций Кустодиева, на которых изображены торговые ряды Костромы, кустодиевскими портретами купчих; рассказ А. Толстого “Четыре картины волшебного фонаря” (№ 3) иллюстрируется натюрмортом С. Чехонина из серии “Русский фарфор” и портретом дамы в сценическом наряде с театральными масками в руках А. Яковлева.

Таким образом, значение иллюстраций оказывалось более многоплановым, чем это было принято ранее:

а) они являлись иллюстрациями к литературным произведениям — стихам и прозе;

б) они давали широкое представление о творчестве художника, которому была посвящена статья в данном номере журнала;

в) они помогали сравнить творчество данного художника с аналогичными работами его современников и тем самым выявить своеобразие его творческой манеры.

Публикации о музыке, балете и драматическом театре также чаще всего иллюстрируются “пакетами”, но уже не картин, а очень хорошо выполненных фотопортретов актеров в той или иной роли. Нередко такой “пакет” даже не сопровождается отдельным текстом, в таком случае подписи под фотографиями более подробны и содержат достаточное количество самой свежей информации.

Новым для русского литературно-художественного журнала было наличие в каждом номере нескольких рекламных текстов, очевидно, необходимых для поддержания журнала “на плаву”. Справедливости ради следует отметить, что редакция принимала в основном ту рекламу, которая соответствовала его эстетическому кредо. В основном рекламировались книги (чаще всего — по искусству), женские наряды, рояли, картины, парфюмерия, чай и сладости. Повторы объявлений были крайне редкими, примерно 1:10, более двух раз ни одна реклама не повторялась. Примерно половина ее сопровождалась хорошо выполненными иллюстрациями.

В 1925 году “Жар-Птица” прекращает свое существование, но на смену ей приходит не менее роскошный и красочный журнал “Искусство славян”, печатавшийся не только на русском, но и на других славянских языках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Стозвучные песни. Сочинения. (Избранные стихи и проза) / К. Д. Бальмонт. — Ярославль: Верхневолжское кн. изд-во, 1990. — 336 с.

2. Вальтер В. Рассуждение о музыке. Скрябин и Стравинский / В. Вальтер // Жар-Птица. — 1922. — № 6.

3. Горный С. Вывески (По русской улице) / С. Горный // Жар-Птица. — 1922. — № 9.

4. Г. Р. К постановке “Саломеи” // Жар-Птица. — 1922. — № 3.

5. Костиков В. Не будем проклинать изгнанье / В. Костиков. — М.:, 1990. — 163 с.

6. Куприяновский П. В. Поэт с утренней душой / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова // Бальмонт К. Д. Стозвучные песни. — Ярославль, 1990. — 336 с.

7. Левинсон А. Русское искусство в Европе / А. Левинсон // Жар-Птица, 1923. — № 12.

8. Плещеев А. А. М. Фокин и новый балет / А. А. Плещеев // Жар-Птица. — 1921. — № 1.

9. Поляков-Литовцев С. Иван Алексеевич Бунин / С. Поляков-Литовцев // Жар-Птица. — 1921. — № 3.

10. Рошин Н. Элегия / Н. Рошин // Жар-Птица. — 1923. — № 6.

11. Светлов В. Анна Павлова / В. Светлов // Жар-Птица. — 1921. — № 2.

12. Трубников А. А. Как живет и работает И. Я. Билибин / А. А. Трубников // Жар-Птица. — 1921. — № 2.

13. Трубников А. А. Петербург. Иллюстрации Лансере и старинные гравюры / А. А. Трубников // Жар-Птица. — 1921. — № 2.

14. Фокин М. Маркиза (по поводу моей постановки моцартовского балета) / М. Фокин // Жар-Птица. — 1921. — № 1.

15. Черный А. Искусство / А. Черный // Жар-Птица. — 1921. — № 1.

16. Черный А. “Подорожник” Ахматовой / А. Черный // Жар-Птица. — 1921. — № 3.

17. Черный А. “Шатер” Гумилева / А. Черный // Жар-Птица. — 1921. — № 3.

18. Шервашидзе А. Светлый луч в темном царстве / А. Шервашидзе // Жар-Птица. — 1922. — № 10.

Рецензент — Т. А. Дьякова.

Статья принята к печати 09.09.2006.