

Наталья ЩЕРБАКОВА

БЕРДСЛЕЙ И ЕГО МАСКИ

В изобразительном наследии Бердслея маска Пьеро занимает особое место – и по частоте ее появлений в работах мастера, и с точки зрения изобразительной и характерной его самобытности, вскрывающей важность этого героя для автора. Белый паяц перескакивает с листа на лист в произведениях художника начиная с 1893 года, появляясь порой в совершенно несвойственных для него местах, – например, в иллюстрациях к уайльдовской «Саломее». Иные же маски итальянской народной комедии – Арлекин, Коломбина, Доктор и проч. – встречаются среди бердслеевых работ лишь однажды: в иллюстрации «Смерть Пьеро» к шестому номеру журнала «Савой»¹. Впрочем, художник, довольно свободно обращавшийся с иконографической традицией изображения персонажей *Commedia dell'Arte*, частенько рассыпает арлекино- и коломино-образных персонажей по своим шутивно-язвительно срежиссированным журнальным заставкам, пригластительным билетам и иллюстрациям, вверяя их гротескным фигурам почетные полномочия представлять современное английское общество.

На фоне общеевропейской увлеченности фигурой Пьеро, который с середины XIX века становится частым героем произведений изобразительного искусства и литературы, заметным персонажем театральных постановок (главным образом пантомимических), завсегдааем частных и публичных

маскарадов, его появление в творчестве Бердслея вполне закономерно. К моменту обращения Обри Бердслея к образам *Commedia dell'Arte*, Пьеро в континентальной традиции уже обладал четко определенным внешним обликом², набором психологических свойств и специфической символической нагрузкой, которая копилась и прирастала со времен пристального интереса к этой фигуре со стороны немецких и французских романтиков. На протяжении XIX столетия фигура белого паяца беспрестанно мелькала в театральных и цирковых афишах, пригластительных билетах, зовущих на разного рода публичные развлечения театрализованного и маскарадного толка, обложках журналов. Вырвавшись из ряда вторых ролей «мальчика для битья», которые



¹ Страница 33 журнала «Савой», № 6 за октябрь 1896 г.

² Окончательно он сформировался благодаря творчеству Гаспара Дебюро, который облачил паяца в белый с черными помпонами балахон, точно вторящий движениям артиста. Длинные рукава и широкие панталаны Дебюро дополняет маленькой черной шапочкой, подчеркивающей белизну обсыпанного мукой лица. Для Дебюро была важна максимальная выразительность мимики, которую он усиливал, очерчивая черной краской брови и глаза.

О. Бердслей.
«Смерть Пьеро»,
журнал «Савой» №6
за октябрь 1896 г.,
частная коллекция

занимал вплоть до реформы Дебюро, он становится – на пару с Арлекином – главным лицом итальянской народной комедии, ее представителем, воплощением игрового маскарадного духа в целом, любимцем поэтов, художников и почтеннейшей публики.

Однако в работах Бердслея образ Пьеро обретает удивительную художественную и содержательно-символическую свободу трактовки канона. Это заставляет предположить, что перед нами не только дань моде и общая примета времени, но факт особой личной связи между персонажем и автором, которая требует раскрытия. Пьеро здесь – не просто привлекательный для мастера-декадента визуальный образ, но личина, от имени которой напрямую говорит сам Бердслей. Он – маска, одновременно и скрывающая личность автора, и позволяющая ему вести открытый диалог со зрителем в сфере художественного пространства.

Паяц вступает на подмостки двумерного графического «театра» Бердслея в 1893 году на страницах иллюстрированного сборника «Острословия» (*Bon-Mots*) С. Смита и Р. Шеридана³. К этому моменту художник вернулся из путешествия в Париж. Юный франкофил впервые оказался за границей, в городе своей мечты, в окружении культуры, которой всегда интересовался, чьей неотъемлемой частью на протяжении веков являлась фигура Пьеро. Возможно, эта поездка послужила толчком к появлению маски Пьеро в его творчестве⁴.

«Острословия» – второй заказ на иллюстрации к литературному произведению исполненный Бердслеем. Первым опытом была работа над «Смертью Артура»



Томаса Мэлори. В «Острословиях» характер изображений и взаимоотношения между иллюстрациями и текстом полностью отличаются от тех, что сопровождают роман Мэлори, однако все проявившиеся там художественные увлечения Бердслея – пристрастие к японскому искусству, творчеству прерафаэлитов и классическому наследию итальянского Возрождения – здесь получают свое развитие.

Гротесковые изображения сплошь покрывают заглавную страницу к сборнику, обрамляя лаконичное окно с названием и списком авторов издания. Причудливый растительный арабеск сплетает воедино виньетки, опутывает персонажей и прорастает сквозь них. Тут находится место и для устрашающих маскарон с раскрытыми пальцами, и для фигурок то ли карликов-шутов, то ли плотно сбитых маленьких человечков с волосами, трактованными наподобие клоунских колпаков, и для уиллеровских бабочек и японских масок. Изобразительные мотивы заставки определяют круг образов, с которым столкнется читатель «Острословий». Все ее герои (наряду с множеством антропо- и зооморфных изображений во всевозможных вариациях), переходя с титула внутрь книги, расселяются

О. Бердслей.
Виньетка со стр.188
первого издания
«Острословий»
под редакцией
У. Джерольда,
опубликованного
издательством
Д.М. Дент и Компания,
1893г., собрание Музея
Виктории и Альберта,
Лондон

³ *Bon-Mots of Sydney Smith and R.Brinsley Sheridan, edited by Walter Jerrold with grotesques by Aubrey Beardsley. Published by J.M.Dent and Company, London, 1893. Далее страницы, на которых располагаются виньетки, указаны по этому изданию.*

⁴ Согласно Н.Н. Евреинову (который обнаружил этот факт в переписке художника с друзьями), весь 1895 год Бердслей увлекался идеей «Книги масок», так и оставшейся незаконченной. См.: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М., 1992. С. 86. (Далее – Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. . .)

Pro memoria

затем по всему миру иллюстраций сборника.

Присутствует на этой заставке и весьма загадочный персонаж с лицом ухмыляющегося Пьеро, классическую маленькую черную шапочку которого окружает венец из овальных листьев или лепестков. Его бесплотная фигура облачена в подобие белого балахона или сарафана, нога в черном сапожке ступает на спину павлина. Среди всего многообразия гротесковых изображений сборника выбеленное лицо Пьеро попадает неоднократно.

В гротесковых виньетках-иллюстрациях «Острословий» зритель практически не найдет канонического облика белого паяца – таких наберется, от силы, один-два. В большинстве случаев он сталкивается с этой маской в сильно измененном виде. В одной виньетке Бердслей наделяет чертами Пьеро персонажа, видимо представляющего собой творческую личность – из его ушей вылетают что-то напевавшие ему гении⁵. В другой раз паяц изображен толстяком с лъстивым, притворно ласковым лицом⁶. А вот и подлинно демонический образ – вместо рук и ног Бердслей «выращивает» у Пьеро козлиные копыта и длинные, тонкие остроконечные уши, напяливает на него широкий белый воротник с черным бантом, наподобие тех, что вяжут пуделям, совершенно не идущий к его ехидной ухмылке и коварно-глумливому выражению сощуренных глаз⁷.

После работы над «Смертью Артура» рисунки Бердслея-иллюстратора крайне редко следуют за сюжетом произведения. Они – скорее изобразительный комментарий, пластическая

ассоциация, отражающая впечатление художника от прочитанного. В подавляющем большинстве случаев работы мастера – это фантазии, порожденные текстом произведения. Глядя на них, порой сложно угадать, к какому моменту текста они относятся, определить персонажей, место действия. Такая фантазийность особенно свойственна рисункам к «Саломее», о которых ниже речь пойдет особо. В «Острословиях» литературная сторона редко объясняет, почему Бердслеем был выбран тот или иной сюжет маленькой пластической сценки, мотив виньетки. В связи с этим, опираться на нее при разборе работ художника не представляется возможным.

На одном из рисунков персонаж, более всего напоминающий клоуна, стоит, опершись одной рукой на трость, а другой жестом зазывалы представляет зрителю Пьеро⁸. Облик Клоуна вполне типичен: его лицо покрыто гримом, на нем шутовской колпак и костюм с пуговицами-помпонами. От фигуры Пьеро Бердслей оставляет одну лишь голову, размеры которой поистине монструозны (она зрительно равна половине тела Клоуна и прямо-таки «нависает» над своим ехидно ухмыляющимся «импресарио»). Несмотря на размеры и композиционное расположение, Пьеро очевидным образом находится в подчинении у второго участника сценки. Начинающийся от ног Клоуна то ли стебель, то ли нитка, прихотливо извиваясь, идет прямо к голове белого Паяца, прочно привязывая его к своему мучителю. Открытый в мольбе рот Пьеро, напряженно сведенные и беззащитно вскиннутые его брови, широко раскрытые глаза говорят

⁵ Виньетка на с. 150.

⁶ С. 162.

⁷ С. 42.

⁸ С. 139.

Театральное пограничье

о совершенной беспомощности. Несчастный находится в полной власти Клоуна и подобен воздушному шару в руках жестокого ребенка.

Такому положению Пьеро легко найти объяснение с исторической точки зрения. Если во Франции маски *Commedia dell'Arte* с XVII века имели большой успех и ловко поглощали конкурентов – народные фарсовые маски, вбирали в себя черты их натуры и внешности, почти полностью сохраняя собственное «лицо», то в Англии битву за зрительские сердца итальянцы проиграли традиционному Клоуну. Островные комики обладали большой способностью обживать чужое, импровизировать поверх континентальных веяний свое, а их аудитория отличалась традиционализмом и была верна национальным «героям». Благодаря этому свойству, именно клоун присовокупил к своему набору комических приемов черты итальянских масок, а не наоборот.

Выходец с континента Джузепе Гримальди, – отец самого знаменитого английского клоуна Джо⁹ – в первое время после переезда в Лондон выступал в маске Панталоне или Пьеро, что не принесло ему ни славы, ни денег, ни успеха. Позднее, распознав вкус местного зрителя, он завоевал особую любовь публики, перекалифицировавшись в Клоуна, которого снабдил всем буффонным арсеналом масок *Commedia dell'Arte*, приобретенным в странствиях по Италии и Франции.

Типичным свойством английского клоуна (лучшими исполнителями его маски в XVIII-XIX вв. считаются представители семейства Гримальди) была способность

к трансформации – умение играть образами и характерами, которые как бы накладывались на основную личину. «Гримальди – писал Ю. Кагарлицкий – мог, казалось, сыграть столько же ролей, сколько все тамошние комедианты вместе взятые... Притом он сыграл все эти бесчисленные роли, оставаясь самим собой. Гримальди был узнаваем и неисчерпаем. Иными словами, он был клоун – каким клоуну полагается быть и какими, увы, удавалось стать лишь очень немногим из этого, столь расплодившегося после Гримальди племени»¹⁰.

Этим свойством обладает и бердслеевский Пьеро. В «Острословиях» паяц примеряет на себя разные амплуа – комические, лирические, демонические. В описанной виньетке классический по своим внешним характеристикам Пьеро выступает в традиционной роли неудачника, вынужденного плясать под дудку своего более успешного, благодаря его грубоватой наглости, антагониста. Впрочем, возможных смыслов этой работы может быть несколько. Подобной «расстановкой сил» Бердслей мог отдавать дань английской традиции, в которой клоун «победил» все пришлые итальянские маски, или высказаться на столь болезненную для него тему превосходства вкусов большинства над творчеством гения, всегда одинокого, чей тонкий и деликатный нрав не позволяет ему за себя постоять. Столь же вероятно, что эта сценка раскрывает классическую тему превосходства «рыжего», земного комедианта над лунным «белым»¹¹.

Если принять последнюю гипотезу, то зритель легко подберет ключ к раскрытию загадки еще одной сценки из «Острословий» с

⁹ Джузеппе Гримальди (1778–1837 гг.) – легендарный английский клоун-мим, игравший на сцене Королевского театра Ковент-Гарден, столь же популярный при жизни и после смерти, как Дебюро. Сделал традиционную маску клоуна центральным персонажем арлекинад.

¹⁰ Записки Джузеппе Гримальди. М.: Искусство, 1979. Вст. ст. Ю. Кагарлицкого. С. 18–19.

¹¹ Подробно о «рождении» концепции «Лунного Пьеро» см. работу Луизы Джонс: Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Paris, 1984 (далее – Jones L. E. Pierrot-Watteau. . .). Исследователь выделяет три «типа» Пьеро, важных для XIX века: «романтический» – порождение театрального гения Дебюро; «Пьеро-Ватто» – культурный миф о грустном, меланхолическом Пьеро как alter ego художника, созданный на волне увлечения как пантомимой Дебюро, так и искусством XVIII века, преимущественно Ватто; и «Лунный Пьеро» – образ конца XIX века, близкий символистам, в котором мелодраматические черты достигли своего предела.

Pro memoria

участием классического по своим внешним признакам, континентального, Пьеро¹². В этой работе Пьеро передает младенцу перо, с которого капает несколько капель чернил. Композиция поделена на две приблизительно равные части: справа находится выгнувший спину кот, ступающий по тонкой извилистой линии (она оказывается ребром пера павлина), и восседающий на нем младенец, а слева – поясное изображение Пьеро вровень с черными остовами деревьев, фланкирующими пространство, где расположены кот и его «всадник». Таким образом, Пьеро являет собой воплощение художественного гения, из мира потустороннего и нематериального протягивающего перо юному созданию мира здешнего, благословляя его на творческие подвиги.

Отношение к фигуре Пьеро как к символическому воплощению творческой личности художника сложилось уже в первой трети XIX века во Франции, в среде писателей, вдохновленных пантомимой Гаспара Дебюро, однако быстро распространилось по всей Европе. В трактовке Дебюро этот персонаж имел мало отношения к меланхолическому образу, выдуманному современниками и последователями. Дебюро создал персонаж насмешливый и сатирический, сочетающий в себе черты ловкого слуги из итальянской комедии масок, грубую буффонаду английских клоунов, грацию и изящество французского юмора. Своего Пьеро он играл с помощью традиционных приемов ярмарочно-буффонного театра, обращаясь к привычным формам гротеска и эксцентрики. Это все еще была комическая маска, доводящая до хохота

почтенную публику райка всевозможными трюками и колотушками.

В то же время известную глубину и тонкость создаваемой маске, без которых Дебюро вряд ли смог бы стать основоположником авторской пантомимы и прародителем «классического» Пьеро и обратить на себя внимание высококолобой публики, придавало, как отмечает А. Румнев, умение мима «сочетать серьезное со смешным, лирическое с гротеском, философию с фарсом»¹³.

В пантомиме Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал: ему соответствовала череда магических перемещений героев в другие миры и страны¹⁴, трюки, переодевания и уловки традиционных персонажей народного театра, сопровождавшиеся немой игрой всегда одинокого, высокого худого белого клоуна.

Однако не только театральный образ и великий актерский гений мима стали основой популярности этой маски среди интеллектуальной элиты. Сама личность, нелегкая судьба Дебюро были не менее привлекательны для поклонников его сценического персонажа. В основе «Романтического Пьеро» лежала, в том числе, история гения-скитальца, приехавшего в Париж из родной Богемии, пережившего долгие годы неудач и одиночества, попыток добиться признания, бедности¹⁵. Импонировал создателям «мифа» и меланхолический характер актера, его неприязнательность в быту, нежелание ставшего известным мима переходить на большую сцену и получать крупные денежные гонорары.

Ядром концепции «грустного белого клоуна», визуальным

¹² С. 188.

¹³ Румнев А. О пантомиме. М., 1964. С. 94. (Далее – Румнев А. О пантомиме. . .).

¹⁴ Во многих пантомимах Дебюро действию, начавшееся в обыденной реальности, продолжается в фантазийном мире – в чреве кита, на арабском Востоке, в магическом лесу и т.п.

¹⁵ По словам А. Румнева, посвятившего великому романтическому паяцу главу в своем историческом обзоре пантомимы, «в жизни Дебюро был прост и скромен, был добрым товарищем и ответственным, дисциплинированным актером. Непрактичный и нетребовательный – в родном театре у него не было даже пристойной артистической уборной – он переодевался в погреб, в котором, по воспоминаниям биографов, от сырости росли грибы» (Румнев А. О пантомиме. С. 108).

Театральное пограничье

воплощением которого по сей день является утопающий в балахоне длинный Пьеро, стал такой базовый элемент философии и эстетики романтиков, как ощущение ими своей отчужденности от мира обывателей. Это чувство явилось основой для возвышения фигуры художника, формирования представления о нем, как о Демиурге – создателе собственных «миров». В то же время положение творца двойственно. С одной стороны, всякий художник вознесен над обычными людьми, целиком подавленными повседневностью, он стоит на границе перехода из мира реального в сферу воображаемого, волшебного. С другой, – его величие оборачивается зависимостью от обывателя, которому он может быть неуютен, который в силах обречь его на голодную смерть. Художественная душа вынуждена скитаться, подобно бродячему лицедею, и развлекать публику, торгуя собственным гением, приносить себя в жертву толпе – непредсказуемой и жестокой.

Популярность белого паяца породила целое поколение меланхолических, грустных мимов, повторяющих костюм Дебюро, но претворявших его игру согласно романтическим канонам. Они часто плакали на сцене, делали акцент более на трагической, чем на комической составляющей роли. С середины века Пьеро нередко воплощает *alter ego* художника, олицетворяет собой фигуру поэта-демиурга, не признанного ограниченной, нечуткой к творческому гению толпой, деклассированного, находящегося вне буржуазных социальных норм и законов. Таким предстает он в пантомимах наследников Гаспара Дебюро – Поля

Леграна и Дебюро-младшего, в работах многих художников, как первой величины (Оноре Домье), так и салонных мастеров (к примеру, в полотнах Тома Кутюра).

Бывший комический буффонный персонаж, Пьеро объединил в себе в XIX веке все загадочное, меланхолическое и даже трагическое. Пьеро – маска страдающая, маска неудачника, которая на протяжении веков вызывала исключительно смех – проходит «обряд» гуманизации. Арлекин и Пьеро становятся откровенными антиподами. Пьеро с аристократически бледным лицом и тонким внутренним миром – идеал художника-романтика – противостоит успешному Арлекину, олицетворяющему материальное начало. Главной пружиной в отношениях двух ведущих масок становится антитеза: один – решительный, другой – робкий, один – нахальный, другой – деликатный, один – «красный» или «рыжий» и веселый, другой – белый и печальный.

Такой коннотации образа Пьеро, вероятно, и следует Бердслей в описанных ранее виньетках из «Острословий», подставляя родного английского Клоуна на место континентального Арлекина. Необходимо еще раз подчеркнуть, что в указанных примерах Бердслей сохраняет каноническую внешность белого паяца, вариант, принятый во Франции после Дебюро, что влечет за собой такое же общепринятое символическое «внутреннее» его наполнение.

Строго говоря, можно выделить два типа авторских, не типических Пьеро в художественном наследии Бердслея. Первый характером более всего походит на архаического баловника-Трикстера или

Pro memoria

английского Клоуна в их стремлении безобразничать и во все вмешиваться. Еще одной важной чертой сходства является их жажда подражать, прикидываться, рядиться во всевозможные маски и одежды. Бердслеевский паяц даже способен менять пол. Такого комедианта никак нельзя назвать персонажем страдающим, гостем из хрупкого поэтического мира. Это типичный романтический Пьеро, вывернутый наизнанку. В образном целом произведения он всегда нагнетает обстановку театральности происходящего, он – агент сценического мира «наизнанку», мира, дублирующего нашу реальность в гротесковых формах. Разного рода несовершенства окружающей художника жизни паяц выявляет в трагикомическом свете рампы.

Второй тип наследует континентальной традиции меланхолического «Пьеро-Ватто»¹⁶. В отличие от первого, вечно вытворяющего разного рода эскапады, этот персонаж бездействует. Пьеро печален, замкнут, угрюм. Он традиционен и в том смысле, что среда его обитания – сады и парки XVIII века, а его окружение – классические маски *Commedia*. Однако меланхолия романтического паяца здесь разрастается до всепоглощающего пессимизма, абсолютного одиночества, осознания себя пережитком прошлого, и все, что ему остается – это пребывать в придуманном поэтическом мире или умереть, столкнувшись с настоящей жизнью.

Разочарованность в современном человеке и его созданиях – общая черта обоих типов и ощущение, несомненно, присущее самому Бердслею. Оно приводит прежде однородную маску Пьеро к расщеплению. Одна его половина, словно обезумев,

врывается в мерное течение обывательской жизни, в среду свойственных ей «достойных» литературных героев и начинает безобразничать, издеваться, высмеивать, тогда как другая, не находя в себе подобных сил, вынуждена удалиться в искусственный фантазийный мир. Таким образом, Пьеро распадается на активную и пассивную ипостаси, на «рыжего» и «белого», на лукавого бесенка и хрупкое ангелоподобное существо.

Эта сложность, противоречивость маски, которая всегда обладала определенным амплуа, традиционным набором качеств (в том числе внешних, пластических), наводит на мысль, что конфликт автора с миром и самим собой разрешается в его творчестве с помощью личины Пьеро. Бердслей сочетал в себе черты щеголеватого денди весьма гротесковой наружности¹⁷ и нежного романтика с трепетной душой. Первый беззастенчиво высмеивал современное чопорное викторианское общество средствами своего провокационного искусства, балансирующего на грани пошлости и порнографии, второй – страдал от жестокости мира, находил отраду в музыке, литературе, изобразительном искусстве прошлого и только там ощущал себя «дома». Внутренний конфликт разрывает единую натуру Художника-Пьеро на две составляющие – этаких Доктора Джекила и Мистера Хайда.

Пьеро-Хайд в работах Бердслея – более частый тип. Именно он, впервые появляется в «Острословиях»¹⁸, паясничает в иллюстрациях к «Саломее», на пригласительных билетах и меню, разработанных художником.

¹⁶ Термин введен Луизой Джонс.

¹⁷ Известно, что Бердслей был очень недоволен своей внешностью, считал себя некрасивым, едва ли не уродом. У него была чрезвычайно худая, высокая фигура, оттопыренные уши, острый длинный нос, глубоко посаженные глаза и бледная кожа.

¹⁸ С. 156. Здесь этот персонаж обнаруживает себя в женском образе. Он, или лучше сказать она, спрятав руки в черный плащ и «подперев» огромную шишковатую голову пыльным воротником, щеголевато демонстрирует зрителю свое нагое женское тельце, лукаво улыбаясь и внимательно уставившись на зрителя, словно с интересом наблюдая за его реакцией на такую выходку.

Театральное пограничье

Внешне он далеко не привлекателен, у него необычайно большая по отношению к туловищу лысая голова, с мелкими, «недопеченными» чертами лица (как у эмбриона или брахоцефала) и черная полумаска, акцентирующая взгляд востреньких глаз. Костюм Пьеро часто состоит из пышного воротника-жабо, белой или черной рубашки с кружевными, вспененными манжетами и широких панталон – длинных или укороченных, какие носил Пьеро во времена Ватто.

Лукавый плут всегда несерьезен, его сардоническая улыбка говорит о доле цинизма, некоторого презрения к происходящему, которое с его появлением приобретает характер недоброй шутки. Пьеро, а вместе с ним и сам автор, подсмеиваются и как будто издеваются над героями произведения. В листе «Странные создания Лукиана»¹⁹ Пьеро находится в самой гуще причудливых персонажей, погруженных во тьму. Их фигуры и лица лишь частично высвечены, будто лучом прожектора. Однако Пьеро, по первому впечатлению являющийся частью этого макабрического месаива, к нему на самом деле не принадлежит. Кажется, что именно он вывел на свет всех этих чудовищ и демонстрирует их зрителю. Пяц игриво щекочет толстую лысую даму на первом плане, словно помогая ей раскрепоститься и не стесняться нашего пристального внимания. Он выступает как некий посредник между миром воображаемого и реального, как существо, свободно шныряющее туда и обратно, когда ему вздумается.

На рисунке пригласительного билета по случаю открытия «Женского гольф-клуба Принца»²⁰

Пьеро примерил на себя роль юного паж, подающего клюшки. Для пущей убедительности он снял свою черную маску, нацепил пышный берет и притаился у ног разодетой леди, будто бы готовый исполнять ее прихоти. Впрочем, глумливое выражение лица выдает его с головой. Зритель так и ждет, что в любую секунду проказник выкинет нечто неподобающее: то ли клюшка, которую он готовится передать гольфистке, обратится отвратительной змеей, то ли сам он вдруг материализуется в деталь прихотливой прически или шляпки героини, откуда станет

¹⁹ Лист, не вошедший в сборник иллюстраций к «Правдивой истории Лукиана».

²⁰ *Prince's Ladies Golf Club at Mitcham in Surrey in July 1894*, бумага, перо, чернила, 22,8x14 см, частная коллекция, Лондон.

О. Бердслей.
«Странные создания Лукиана», 1894г., ксилография, 17,7x12,8 см, собрание Музея Виктории и Альберта



насмешливо подмигивать зрителю. Этот Пьеро, подобен Чеширскому коту из «Алисы в стране чудес», он всегда готов выкинуть какой-нибудь комический фортель, выводящий из равновесия чопорных великосветских дам. Так Бердслей при посредничестве Пьеро превращает внешне исполненный чисто английского достоинства «правильный мир» в балаган.

Функционально подобная роль Пьеро – прямой наследник инновации, введенной в пантомиму Гаспаром Дебюро. Из второстепенного героя пассивного комизма мим превратил свою маску в активное действующее лицо – в центрального персонажа спектакля. При этом его паяц по-прежнему оказывался «встроен» в традиционный сюжет не напрямую. Он не являлся любовником или отцом, лишь изредка играл роль соперника Арлекина. В представлениях «Фюнамбюля» все маски следовали своему амплу, один Пьеро его как будто не имел. А. Деспот приводит 12 сценариев пантомим с участием Дебюро²¹, которые (отличаясь более или менее замысловатым, фантастическим сюжетом с любовной интригой масок) схожи в одном: Пьеро каждый раз предстает в новой роли – то он военный, то зеленщик, то слуга, etc.

В пантомимах Дебюро Пьеро может вмешиваться в действие, а может наблюдать за ним со стороны, мимически и пластически комментируя его зрительному залу. Важной чертой искусства французского мима было то, что его паяц, проходя через все действие пьесы, никогда не ввязывался в него всерьез. В спектакле он был своего рода связующим звеном, сплетающим волшебный мир сцены и



реальности. Казалось, что бы ни делал Пьеро, он делает это для публики, показывая, как ловко он одурачил Кассандра или как удачно поколотил Арлекина.

В иллюстрациях Бердслея Пьеро точно так же всегда обращается напрямую к зрителю. Он – посредник, и находится в пространстве листа именно для осуществления диалога автора и его аудитории. Само появление театральной маски в неуместной ей среде создает дополнительное пространство – промежуточное, находящееся между миром художника и миром героев рисунка. Это среда, в которой сталкиваются выразитель авторской мысли, его «агент», и адресат, зритель. Принцип работы здесь, как в сцене шекспировской «Мышеловки».

В рисунках к «Саломее»²² появление Пьеро еще более усиливает ощущение театральности

Пригласительный билет по случаю на открытия «Женского гольф-клуба Принца»

²¹ См.: Despot A. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // *Educational Theatre Journal*, Vol. 27, No. 3, *Popular Theatre*, Oct., 1975. P. 367.

²² Первое издание «Саломеи» с иллюстрациями Бердслея вышло в 1894 г. (*Salome*. Oscar Wilde. Translated from French by Alfred

Театральное пограничье

происходящего, некоторой неустойчивости, неоднозначности смыслов, нагнетает атмосферу чересполосицы иллюзии и реальности, мнимости и яви, действительной серьезности и иронии. Очевидно, что если бы не существовало столь личных и тесных отношений с автором с паяцем, у него не было бы возможности появиться в пьесе.

Известно, что художник был очень увлечен творением Уайльда и мечтал сам перевести его текст (изначально написанный по-французски) на английский язык, а не только проиллюстрировать его. В этом желании Бердслею было отказано. К моменту выхода пьесы отношения между ним и Уайльдом (по невыясненным до конца причинам) испортились, перевод был доверен роковому фавориту писателя Альфреду Дугласу. Однако характер иллюстраций, созданных Бердслеем, обнаруживает такую мощную художественную волю, такое стремление во чтобы то ни стало стать соавтором, со-творцом мира «Саломеи», досочинить детали, не нашедшие себе места в тексте, что они имеют право быть рассмотрены как совершенно самостоятельная, авторская «пьеса в изображениях».

Бердслей заявил свое присутствие в истории Саломеи, свое нравно облачив персонажей в стилизованные костюмы в духе расцветшего в это время в Европе модерна (art nouveau), – например, «Черный капот», трактованный как японское кимоно, или «Павлинье платье»²³. Художник досочинил некоторые сцены («Танец живота» или «Саломея, дирижирующая оркестром, сидя на кушетке») и ввел в плоть пьесы фигуру Пьеро. Паяц

появляется в двух очень важных моментах: в середине действия, когда он готовит Саломею к выходу перед исполнением знаменитого танца семи покрывал («Туалет Саломеи»), и в самом конце – вместе с сатиром (чье, появление, впрочем, тоже никак не может быть оправдано текстом²⁴) они укладывают тело мертвой принцессы в изящную пудреницу. Таким образом, Пьеро-Бердслей, протагонист и художник, напрямую, физически создает ту убийственную красоту, что приводит к известным кровавым событиям. После их свершения, он сам, как истинно ироничный декадент, склонный относиться к жизни и смерти с известной долей цинизма, прячет свое прекрасное создание (подобно исчерпавшей свое назначение безделушке) в изящную коробочку.

Заметим, что Бердслеем были созданы два варианта «Туалета Саломеи». В обоих Пьеро, прихорашивающий героиню, использует для этих целей пуховку из той самой пудреницы, в которой она будет погребена. Более того, во втором варианте на столике перед Саломеей стоит такая же коробочка с пудрой (в духе любимого художником XVIII века), что и на финальном листе. Это решение сцены более лаконично. Бердслей избавляется от обилия деталей первого варианта (фигурка эмбриона на столике, вазы с цветами и всевозможные скляночки), убирает музицирующих слуг и прочих свидетелей таинства. Пьеро в черной полумаске, в традиционном белом костюме с воротником-жабо и с пышными кружевными манжетами остается один на один с Саломеей в окружении книг Золя, маркиза де Сада, аббата Прево и

Douglas, pictured by Aubrey Beardsley, published by Elkin Mathews and John Lane, London, 1894.

²³ Определения даны в кавычках, поскольку это оригинальные названия Бердслея к двум листам цикла, на которых в первом случае изображена одна Саломея, а во втором она же в сопровождении Иоканаана. Идентификация последнего, впрочем, принимается не всеми исследователями, некоторые из них настаивают, что рисунок иллюстрирует разговор Саломеи с юным стражником, охраняющим плененного Иродом пророка.

²⁴ Художественный мир Бердслея – его иллюстрации к различным произведениям, оформление журналов и рисунки к ним – помимо основных, центральных, персонажей практически во всех случаях населяют также существа, которых можно назвать «труппой художника». Среди них есть гротесковые маленькие человечки в нелепых пышных костюмчиках, карлики-шуты, загадочные андрогинные существа, кто с крыльями, кто с розами, фигурка эмбриона и сатира. Любопытно, что на странице 185 второго номера журнала «Савой» (Апрель 1896 г.), в котором публиковалась часть литературного произведения Бердслея «Под Горой», был помещен автопортрет художника, названный им «Подстрочное замечание». Бердслей изображает себя в полный рост на фоне парка и степи с торсом Сатира, от которого к ноге художника тянется веревка – вероятно, знак того, что и душой, и телом он привязан к этим причудливым существам, что они – неотъемлемая часть его художественного мира.

прочих любимых художником произведений²⁵. Он одевает героиню в пышное платье, в крое и рисунке которого многое заимствовано из японского искусства, создает сложную пышную прическу – в общем, всячески «декорирует» ее, словно светскую даму перед званым ужином.

Бердслей нарочито пользуется образом-маской как отдельной художественной фактурой, внедряя ее в сценическую ткань спектакля совсем иного характера. «Точка зрения здесь – точка зрения Пьеро»²⁶. Все современные детали (в том числе и показ самой Саломеи как светской львицы) сообщают библейской истории вневременной характер, и, одновременно, снижают ее пафос. Трагедия превращается то ли в анекдот, разыгравшийся по прихоти избалованной, начитавшейся модной литературы дамы, то ли в посредственную мелодраму с амурным сюжетом, осложненным буффонадой комических масок. В этом Бердслей – подлинный декадент. Подобно дез Эссенту, персонажу романа Гюйсманса «Наоборот», художник все серьезное выставляет в легкомысленном свете – оно как бы ничего не значит для него. Тогда как малозначительные детали – туалетные принадлежности, сложные наряды, испещренные завитками и прихотливыми складками – подаются всерьез и приобретают жизненно важное значение.

Стоит сразу же оговориться, что ключевые сцены пьесы даны Бердслеем с подлинным трагизмом и даже пафосом. Однако мощь истинного переживания, к которой был склонен Бердслей, должна быть уравновешена (ввиду ее разрушительной силы)



саркастическим юмором и приглушена цинизмом.

Бердслеевский Пьеро, сеющий смуту в привычном, мерном течении жизни, способный перевернуть все с ног на голову, созвучен одноименной маске в пьесах Ж.К. Гюйсманса, Ж. Лафорга.

В их произведениях находит воплощение трансформация Пьеро. Т. Готье, братья Гонкуры, А. Уссе, Ж. Де Нерваль и многие другие писатели их круга, увлекавшиеся изобразительным искусством XVIII столетия, живописью А. Ватто, в частности, прочно утвердили связь между фигурой Пьеро-Жиля²⁷ и образом Художника.

О. Бердслей.
«Туалет Саломеи»
(вариант 2), 1894г.,
бумага, индийские
чернила, 22,4х13,4 см,
собрание Британского
Музея, Лондон

²⁵ Бердслей весьма четко прописывает названия книг на туалетном столике, нарочито обращает их корешками к зрителю.

²⁶ Так характеризовал искусство Бердслея его друг и коллега по журналу «Савой» писатель Артур Симонс в биографической статье о художнике. Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. ... С. 244.

Театральное пограничье

Однако начиная с 1850-х гг. самый характер творческой природы постепенно меняется – из романтического мечтателя она превращается в отчаявшегося, лишенного надежд пессимиста. Вместе с нею меняется и Пьеро.

Рука об руку они проделывают путь из мира грез – райских садов Ватто, где все цветет, играет музыка и прекрасные люди упиваются возвышенной любовью друг к другу (во всяком случае именно таким представлялся этот мир романтикам) – к жестокой правде большого города, в которой люди не прекрасны и не чутки, в которой путешествие на остров любви более подходит на посещение публичного дома²⁸, а художнику необходимо угождать публике, чтобы выжить. Неудовлетворенность человеком

и миром, желание изменить это положение вещей побуждали творцов на протяжении всего XIX века искать все новые методы борьбы за свои идеалы. Поначалу художник стремился в райские земли искусства прошлого, в прекрасную Аркадию, призывая зрителя последовать за ним. Затем, в пору реализма, утративший веру в мечты творец решает выставить перед человечеством зеркало, взглянув в которое, оно ужаснулось бы само себе. В последнюю четверть века отчаянье достигает своего апогея, художественный гений не может выбрать единый путь и распадается на мечтателей-символистов и пересмешников-декадентов. Символисты искали спасение в горних сферах, тогда как декаденты заменили ясное зеркало реализма

²⁷ См. об этом подробно: Jones L. E. *Pierrot-Watteau*...

²⁸ Именно таким, вывернутым наизнанку, предстает мир Ватто в стихотворении Ш. Бодлера «Путешествие на остров Цитеры».



О. Бердслей.
«Похороны Саломеи»,
1893г., чернила и
карандаш на веленовой
бумаге, 16,4 x 17,4 см.,
собрание Музея Фогга,
Гарвардские музеи
искусств, Кембридж

Pro memoria

кривым, уверяя, что искаженное гротескное существо, там появившееся, и есть человек.

Два типа бердслеевых Пьеро, по сути, воплощают в себе эти оба противоположных стремления, с той лишь разницей, что символический паяц (в силу особенностей биографии и искусства художника) почти не имеет шансов на жизнь. Несмотря на знакомство с некоторыми французскими символистами (например, с Пюви де Шаванном – оба мастера были увлечены творчеством друг друга), Бердслей, как с точки зрения мировоззрения, так и по характеру художественного пути, очевидно стоял на позициях декадентства. Свидетельства современников мастера, письма к родственникам и друзьям, самый образ его жизни говорят о мягкости и деликатности характера художника, его скромности, некоторой даже застенчивости. Однако творческий путь, выбранный Бердслеем, откровенно публичен. Его авторская позиция – провокативна. Он сознательно скандализирует свою публику, показывая ей отражения ее самой в том самом кривом зеркале.

Мир Пьеро-Ватто 1880–1900 гг. в стихотворениях Бодлера и Верлена окрашивается в мрачные тона, цветущую весну сменяет холодная промозглая осень. В пантомимных сценариях французских декадентов сады и парки – прежнее место обитания паяца – сменяет урбанистический пейзаж. В сцене свадьбы из пантомимы Жюля Лафорга «Пьеро Обманщик» протагонист зовет своих гостей отправиться на остров Цитеры, «в край Ватто»²⁹, а покидает празднество на катафалке, удаляясь в чащу грязных парижских улиц.

В трактовке континентальных декадентов Пьеро меняет белый мешковатый костюм на строгий, черный фрак. Немалую роль в этом переодевании сыграла труппа Ханлон-Ли, совмещавшая пантомимические в основе своей номера с чисто цирковым трюкачеством. Артисты выступали в черных обтягивающих костюмах и прославились макабрическим характером юмора, жестоким, грубым смехом, который царил в их пантомимах. Родом труппа была из Англии. В начале 1840-х она состояла из шести братьев Ханлон и поначалу ставила преимущественно акробатические номера и грубые буффонные сценки с пинками, тычками и подзатыльниками. Затем у труппы появился французский антрепренер, ее репертуар быстро адаптировался ко вкусам галльской публики и приобрел более рафинированный и жестокий характер. Их спектакли были с восторгом встречены Т. де Банвиллем и Э. Золя, а Ж.К. Гюйсманса они вдохновили написать в соавторстве с Леоном Энником сценарий пантомимы «Пьеро Скептик» (1881 г.). В этом сценарии (как и в некоторых других работах Гюйсманса из цикла «Парижские арабески») черный Пьеро фланирует по городу и подчиняет течение собственного бытия и жизни окружающих его людей минутным капризам своего воспаленного сознания. Он вмешивается в работу пекарей, влюбляется в женский манекен и влезает в портняжную мастерскую, проказничая и безумствуя там. Результатом его бесчинств становятся смерти и увечья тех, кто попадает в его орбиту, в здании ателье разгорается пожар и паяц

²⁹ Цит. по: Jones L. E. *Pierrot-Watteau...* P. 71.

покидает его без всяких угрызений совести, дьявольски хохоча и крутясь в вальсе в обнимку с объектом своих вздыханий.

«Все говорит о распаде и сулит потрясения, похоть, соперничество, и торжество этих разнужданных инстинктов»³⁰, – справедливо замечает исследовательница французской литературы XIX века Луиза Джонс. Энергичный, коварный и хитрый Пьеро-сладостолобец у Гюйсманса не задается целью примирить душу, сердце и тело, для него существует только плоть и ее желания. В своем черном костюме он не выделяется из толпы – он ее гротескно утрированный представитель. Паяц тут не равен художнику, но он, безусловно, выразитель его мыслей о состоянии общества.

В отличие от демонического Пьеро у Гюйсманса (с произведениями которого Бердслей был знаком, однако не любил их), черный герой английского художника вне всякого сомнения – проводник «в мир» идей автора.

Меланхолический белый паяц – воплощенная трепетная душа Бердслея – прорывается в публичную сферу изобразительного искусства много реже, чем его бойкий собрат. Внешность этого Пьеро едва ли можно назвать карикатурной: он носит белый костюм и сдвинутую на затылок широкополую шляпу в духе «Жиля» Ватто (или объемный берет), у него печальное худое лицо, высокий лоб, всегда несколько поджатые тонкие губы и отстраненный взгляд, направленный внутрь себя, даже если глаза впрямую обращены к зрителю. Белого Пьеро не встретить среди большого города, его место обитания – выдуманный театрализованный мир, прекрасная сказка. В



иллюстрациях к поэме Э. Доусона «Пьеро Минуты» Бердслей помещает его в идиллический парк, обрамляет изящнейшими виньетками, медальонами и вензелями, окружает цветущими лилиями и розами, парковыми вазами, скульптурами. Однако внешнее сходство с атмосферой полотен художников

О. Бердслей. Иллюстрации к поэме Э. Доусона «Пьеро Минуты». Фронтиспис, 1897г., ксилография. Коллекция Розенвальда. Библиотека Конгресса, Вашингтон

³⁰ Jones L. E. *Pierrot-Watteau*. . . P. 72.

Pro memoria

рококо обманчиво – в этом мире нет солнца, радости жизни, музыки и танцев. Он больше похож на слишком красивый, но жуткий сон, на ловушку, в которую попадают дети из страшных сказок братьев Гримм, на пряничный домик колдуньи, откуда не выбраться. Паяц блуждает вдоль беседок, боскетов и садовых решеток, увитых цветущими растениями. Он совершенно один в холодном пространстве, которому, кажется, недостает воздуха. Оба они – и этот мир, и его единственный обитатель – похожи на безжизненную тень, на призрак и морок.

Сфера мечты, куда Бердслей помещает светлую часть своей души, не может стать ее вечным пристанищем. Она – суррогат, и автор знает об этом. Для него, его паяцев и всего человечества Аркадия утеряна навсегда и путь в нее не отыскать. Можно лишь воссоздать в своем воображении и на бумаге макет, но он не избавит от одиночества. Блуждая по зловещему в своей пустоте парку, Пьеро постоянно озирается, испуганный звуком собственных шагов. Этот Пьеро – оголенная душа, спрятанная для сохранения под маску, в стерильный мир.

В 1894 г. художник нарисовал «Автопортрет», изобразив себя в постели конца XVII века, под огромным пышным балдахином, в нахлобученном ночном колпаке-берете, похожем на тот, что позднее будет носить один из паяцев в «Библиотеке Пьеро»³¹. Двумя годами позже для октябрьского номера журнала «Савой» он выпускает рисунок «Смерть Пьеро», в котором умирающий комедиант лежит в кровати под балдахином (хотя и не столь причудливом и пышном, как в «Автопортрете»), и точно так же,

как сам автор на предыдущем рисунке, утопает в подушках и одеялах. На стуле рядом с постелью паяца лежат его широкополая шляпа, белый костюм с воротником-жабо и тапочки с развязанными лентами.

Художник с раннего детства знал о своем смертельном диагнозе – туберкулез – и о том, что ему предстоит умереть в юные годы. Мысли о мучительной кончине и постоянно преследовали художника. Болезнь с каждым годом прогрессировала. Если в 1894 году еще рано было собираться в последний путь, то в 1896 к тому имелись все основания – состояние художника резко ухудшилось.

Несмотря на то, что у него было достаточно много друзей и любящая семья³², Бердслей всегда чувствовал себя одиноким и очень боялся умереть, покинутый всеми. Свой «Автопортрет» художник сопровождает надписью в верхнем углу, слева от полого балдахина: «Честное слово, не все монстры живут в Африке»³³. Еще со школы Бердслей очень стеснялся своей внешности, которую поначалу винил в преследовавшем его чувстве одиночества. Юный художник всегда участвовал в домашних и школьных театральных постановках, давал музыкальные концерты и не был изгоем в классе, тем не менее, с тех самых пор он воспринимал себя уродливым гротескным монстром, шутком, развлекающим сверстников своим умением рисовать карикатуры на преподавателей и другими забавными набросками.

В этой связи параллели между собственными ощущениями художника и классическим представлением о белом Пьеро-неудачнике, который завоевывает любовь

³¹ Иллюстрации к пятитомному изданию сборника новелл с одноименным названием. Опубликовано Джоном Лейном в Лондоне в 1896 г.

³² Семейей художника были его мать и сестра, женат Бердслей никогда не был и детей не имел.

³³ Перевод С.Маковского. См.: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. ... С. 255.

Театральное пограничье

публики комическими сценками, пародиями и манерой получать тумачи, вполне очевидны. В рисунке «Смерть Пьеро» к постели умирающего *zanni* приходят его традиционные спутники – маски *Commedia dell'Arte*. Эту работу художник также сопровождает надписью: «Когда взошла заря, Пьеро заснул последним сном. И тогда, на цыпочках, тихонько вверх по лестнице, молчаливо в комнату пришли комедианты: Арлекин, Панталоне, Доктор и Коломбина, которые с большой любовью унесли на своих плечах одетого в белое клоуна из Бергамо, а куда – мы не знаем».

Белый Пьеро Бердслея умирает, столкнувшись с реальностью. Его труппа, создания выдуманного литературно-театрального мира, появляются лишь в тот миг, когда художник-Пьеро «засыпает последним сном» и его более ничто не связывает с нашим миром.

Бердслей, вопреки распространенному мнению, не был визионером в прямом смысле слова – он настаивал, что «может позволить себе видеть сны только на бумаге»³⁴. Вряд ли в пылу горячего бреда ему представлялась собственная кончина в окружении масок, сатиров, и монстров всех родов. Самым тяжелым для него, для его *alter ego*, была сама жизнь в обстоятельствах смертельной болезни, пошлая публика, осуждавшая его искусство, напускная праведность развращенного общества etc. Вполне вероятно, что художественно-биографические параллели, прослеживающиеся между «Автопортретом» и «Смертью Пьеро» – не случайны, и Бердслей воображал собственную кончину

как избавление от «светского» одиночества и переход в счастливый мир созданных им героев³⁵.

Дебюро дал Пьеро право не только получать, но и отвешивать оплеухи. Однако наследники его маски предпочли развивать меланхолическую сторону образа великого мима, истончили радостный буффонный юмор его паяца и подменили его плаксивой, почти женской сентиментальностью. Разочарованному до ожесточения художнику конца века, Бердслею становится невыносимой роль простого шута или плаксивого моралиста. Поэтому он соединяет в одном образе две крайности – язвительного до демонизма пересмешника-денди, и запертого в сказке художника, взирающего оттуда на реальность взглядом, полным экзистенциальной тоски и скорби об утраченной человеком красоте и чистоте.

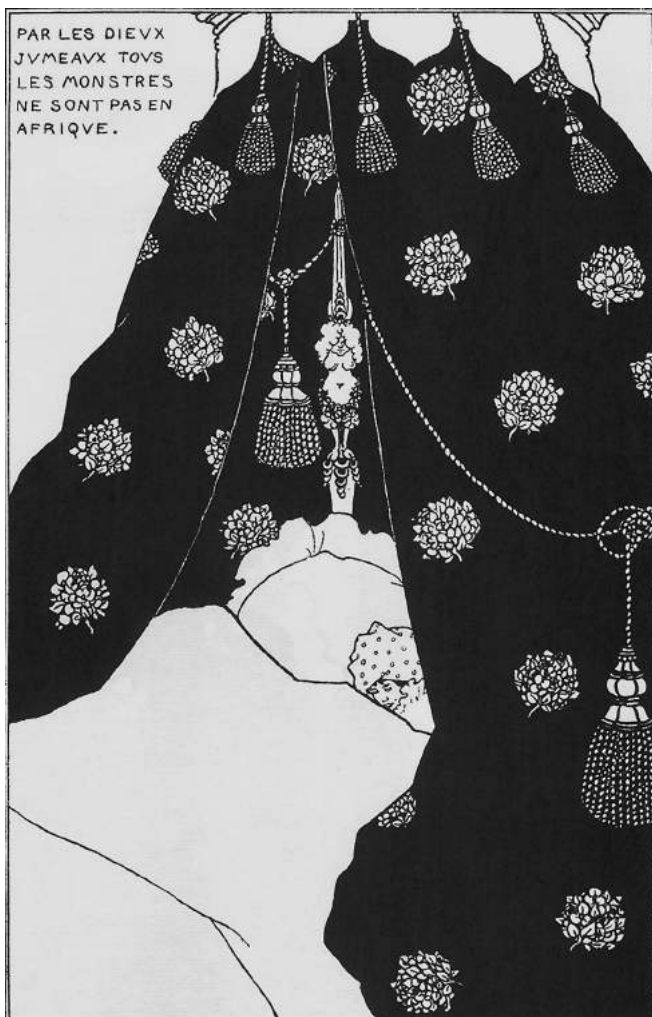
Трещина, которая расколола маску на две части, порождена была несоответствием между идеалами и окружающей действительностью, между свойствами внутреннего мира и выбранной мастером социальной, публичной ролью изобличителя, критика современных нравов. Трепетное сердце Пьеро остыло, свет и жизнерадостность, переполнявшие его, оказались невостребованными, не модными. Паяц ожесточился, его начал пронизывать потусторонний холод. Это мистическое обморожение души выразилось в озлобленности, излилось в яде, который начал источать Пьеро. Таковы герои романов Гюйсманса, образы стихов Верлена и Рембо. Такова и маска Бердслея. Тычки и оплеухи,

³⁴ Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи... С. 242.

³⁵ Заметим, что оба рисунка выполнены до принятия Бердслеем католичества. Этот шаг серьезно перевернул его мировоззрение. Известно, что многие свои взгляды, и даже ощущения, он после этого яростно отрицал, а перед самой смертью умолял друзей и издателей сжечь его работы к «Лисистрате».

раздаваемые Пьеро, утратили потешность и стали наказанием человечеству за века побоев, за навязанную паяцу роль неудачника. Они превратились в месть художника обществу за отсутствие чуткости, за нежелание слышать и понимать, за то, что в жестоком мире почти невозможно быть настоящим – чутким, трепетным, восторженным, счастливо влюбленным, понятным.

«Пьеро, один из типов нашего времени, один из типов момента, в котором мы живем, или, вернее, момента, который мы теперь отживаем, – писал о герое Бердслея А. Симонс. – Пьеро пылок, но не верит в пламенные страсти. Он всегда словно изнемогает в лихорадке или неизлечимо болен, ибо любовь – болезнь, которую он не в силах перенести или преодолеть. Он так долго носил свое сердце на рукаве, что оно заледенело от холода. Он знает, что лицо его напудрено, и если он рыдает, то без слез; и трудно разглядеть под белилами, какая гримаса искажает его уста: смех или насмешка? Знает, что он осужден быть всегда на людях, что всякие внешние проявления чувств будут дисгармонировать с его костюмом, что, если он не хочет быть простым посмешищем, должен стараться быть как можно более фантастичным. И делается утонченно-фальшивым, опасается больше всего “прикосновения жизни”, которое нарушило бы его инкогнито и оставило бы его беззащитным. В нем наивность была бы самым смешным качеством в мире, поэтому он становится опытным, извращенным; он осмысливает свои наслаждения и притупляет свой ум. Его грустное



PAR LES DIEUX
JYMEAVX TOVS
LES MONSTRES
NE SONT PAS EN
AFRIQUE.

миросозерцание становится родом смешной радости, которую он может выразить только теми символами, какие находятся в его распоряжении, выводя с изяществом пируэта свое восклицательное “о” в стиле Джотто»³⁶.

О. Бердслей.
Автопортрет с надписью «Честное слово, не все монстры живут в Африке», иллюстрация для Альманаха «Желтая книга», 1894г., бумага, перо, чернила, 10,5 x 10 см, собрание Музея Виктории и Альберта

³⁶ Цит. по: Бердслей О. Рисунки.
Проза. Стихи... С. 244.