

---

Андрей Чернов

# ТРИ ХОЛСТА ФРАНСА ХАЛЬСА

заметки на полях атрибуции

*пятое электронное издание*

---



ДОМ ГАЛИЧА  
Санкт-Петербург  
ММХХIV

A horse! A horse! My kingdom for a horse!

*William Shakespeare. Life and Death of King Richard III*

**КОнь ЧЕРный прыГАет в огонь.**

*Загадка, которую по свидетельству  
Виктора Борисовича Шкловского  
любил Владимир Маяковский*

## 1. ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ: ДЕЛО В ШЛЯПЕ



Памятник Оливеру Кромвелю у Вестминстерского дворца.  
Лондон. 1899.  
Скульптор Уильям Хамо Торникрофт (William Hamo Thornycroft)  
использовал в своей работе посмертную маску Кромвеля





Франс Хальс. Портрет неизвестного. Ок. 1650–1652 г. или после 1658 (?)  
Х., м. 110,5 × 86,4 см. Metropolitan Museum Of Art New.

Исторические аналогии суть политические технологии. А еще то, что одни называют Промыслом Божиим, а другие Уроками Истории. Теми уроками, которые тираны прогуляли. И ведь не сказать, что не знают, чем это заканчивалось для их предшественников. Однако тот, кто претендует на заглавную роль в исторической драме, почему-то обязательно лишен чувства исторической перспективы. Его ведет вера в собственную звезду. Обычно печать этой веры (пополам с презрением ко всему человеческому) и написана на их лицах, ставших посмертными масками еще при жизни.

В 1642 г. пуританским парламентом будут запрещены театры. Запрет продлился 18 лет, и театральная традиция в Англии прервется. Отныне в Англии драмы и трагедии разыгрывались не на сцене, а на дощатых подмостках эшафота. Напомним то, что криминалисты называют *обстоятельствами происшествия*.

Первая гражданская война для английского короля Карла I закончилась пленом. Что и привело к парламентскому противостоянию двух партий – республикански настроенных левеллеров и консервативных индепендентов. Кромвель – вождь индепендентов (англ. Independent – независимые»), приверженцев одного из направлений протестантизма, отделившегося от пуритан в конце XVI века. Левеллеры (англ. Levellers – уравниатели) – размежевались с индепендентами в 1647 году. Выступление пресвитериан в поддержку короля стало причиной второй гражданской войны.

Весной 1648 г. Кромвель разгромил роялистов при Престоне, а по осени воюет с шотландскими роялистами на севере, вступает в Эдинбург и заключает мир. В декабре 1648-го, учитывая левеллерские настроения армейской массы, верхушка партии индепендентов провела чистку парламента от пресвитериан и стала править единолично. 4 января 1649 года палата общин объявила себя носителем верховной власти. Отныне ее постановления имели законную силу без согласия с королем и палатой лордов. Начинается суд над Карлом I. Кромвель добивается осуждения и казни короля. Монархия упразднена. Англия, Шотландия и Ирландия провозглашены в качестве единого государства – Индепендентской республики (под управлением радикальных пуритан).

В 1649 году армия Кромвеля оккупировала Ирландию. При штурме 10 сентября крепости Дрогеда все 2800 её защитников были по его приказу преданы мечу. 26 июня 1650 г. Кромвель был назначен главнокомандующим и подавил восстания в Шотландии и Ирландии. Вырезано полмиллиона ирландских католиков, другие бежали из страны. Население с полутора миллионов сократилось до семисот тысяч. Согласно принятому парламентом в 1652 году «Акту об обустройстве Ирландии», значительная часть земель местных собственников конфискована и роздана английским солдатам и офицерам. 3 сентября 1650 года в битве при Данбаре разбита почти вдвое превышающая по численности силы английчан шотландская армия. 3 сентября 1651 г. под стенами Вустера англичане разгромили шотландцев.

В 1650 г. Оливер Кромвель – генерал-лейтенант парламентской армии, в 1650–1653-м – лорд-генерал. С 1653 по 1658-й – лорд-протектор Англии, Шотландии и Ирландии. В 1653-м, не получив опоры в парламенте, Кромвель разгоняет его. Местное управление будет сосредоточено в руках генералов его армии. В конце 1653 г. введена конституция, получившая название «Орудие управления» и закрепившая военную диктатуру Кромвеля. Высшая исполнительная власть теперь принадлежит лорду-протектору и Государственному совету. Членов совета назначает лорд-протектор.

Конституция пожизненно объявляла Кромвеля лордом-протектором. В 1656-м, формально отказавшись от преподнесенной ему короны, он вводит то, что именуется не слишком ловким оборотом – наследственным престолонаследием. Режим личной диктатуры приведет к тому, что после смерти тирана его труп выкопают и провезут по Лондону на виселице, четвертуют, а насаженную на копьё голову выставят на площади.

3 сентября 1658 год. Кромвель умирает от тифа, за несколько часов до своей смерти назначив преемником своего сына Ричарда. 30 января 1661 года на двенадцатую годовщину казни Карла I, тела покойных Оливера Кромвеля, Джона Брэдшо и Генри Айртона подвергнуты посмертной казни – извлечены из могил и четвертованы. А ведь всё так славно складывалось...

Шекспир того падения не увидит, но сбудется по реченному:

Сгниют гроба, рассыпятся гербы.  
Тираны после смерти так слабы.

107 сонет Шекспира написан, судя по историческому контексту, в 1603 году, когда английским королем стал Яков (Джеймс) I. Со смертью деспотичной старухи Елизаветы воскресли надежды на милостивое правление нового государя, перетерпевшего казнь матери и не развязавшего гражданскую войну между Шотландией и Англией. Но не пройдет и полувека, как сын Якова спровоцирует гражданскую бойню и в Англии, и в Шотландии, и в Ирландии.

И поспешествует в этом Оливер Кромвель. Он и изображен на портрете кисти Франса Хальса.

Почему его не узнали? Видимо, потому что такого Кромвеля мы еще не видели. Прижизненные его портреты льстивы, а тут художник вложил всю силу художественного высказывания в ненависть к самодовольному ничтожеству, ставшему божьим бичом для целой нации. Даже линию носа Хальс сделал острее и кривее, чем на официальных портретах. Но именно такая она на посмертной маске тирана. С той же маской работал и скульптор Хамо Торникрофт (см. его Кромвеля, установленного в 1899 г. у Вестминстерского дворца).

Вложил Хальс и inferнальную скуку в провалы мертвых глаз лорда-протектора. А презрительную складку, идущую от угла губы, акцентировал глубокой тенью. То есть демонизировал образ диктатора. Только через полтора с лишним века мы увидим то же презрительно-надменное выражение лица на портретах другого революционера-узурпатора и великого мясника – Наполеона Бонапарта. Но Кромвель обладал одним отличительным качеством, он не был циником, он был фанатиком.

Нам ничего не известно о поездках Хальса в Англию. С 1652 по 1654 год шла морская англо-голландская война. Если поездка и была, то, видимо, до лета 1652 года, или после 1658-го. Может быть, Хальс не поверил популярным прижизненным портретам Кромвеля. Он или видел модель сам, или изучал посмертную маску Кромвеля. Но во втором случае портрет должен быть датирован не 1650–1652-м, а концом 1650-х или первой половиной 1660-х.

В восприятии потомков облик Кромвеля сформирован его официальными, парадными портретами, а на них лицо Кромвеля округло и даже лирично. И лишь холст художника Питера Лели да заострившая черты посмертная маска приоткрывают краешек правды.

В 1657 г. Кромвель заказал свой портрет Питеру Лели, который, как и Хальс, был учеником Харлемской школы и мастером гильдии Св. Луки, но в 1643 году переехал в Англию. Лели стал портретистом сперва Кромвеля, потом, с возвращением монархии, короля Карла II. Он же стал инициатором освоения в Англии меццо-тинто (новейшей технологии полутонных гравюр). И пригласил голландских граверов в Британию, чтобы скопировать его работы.

Через харлемских мастеров посмертная маска Кромвеля и могла попасть в руки Хальса. Впрочем, профиль узурпатора художник мог видеть и на монетах.



1656 г. Золотая монета в 50 шиллингов с профилем Кромвеля на аверсе

Однако не профиль с золотой монеты и не парадные портреты придворных живописцев, а какой-то не дошедший до нас портрет диктатора (с нечесаными патлами!) подсказал Хальсу написать Кромвеля во всём его inferнальном великолепии.



Слева фрагмент работы Франса Хальса.

В центре миниатюрный портрет Кромвеля. Художник Сэмюэл Купер (Samuel Cooper).

Ок. 1653 г. Высота 7,94 см. Bowhill House, Buccleuch Living Heritage Trust.

Справа посмертная маска Кромвеля

Отметим, что глаза Кромвеля разные художники писали по-разному: их цвет от голубого (Купер, миниатюра), темно-серого (Купер, 1655, погрудный портрет в латах) – до карего (Хальс) и столь черного, что роговица переходит в зрачок (Роберт Уокер, поколенный портрет 1649 г., , на котором мальчик перепоясывает Кромвеля стального цвета левеллерской лентой). Кстати, и два бородавки на лице диктатора, которых нет на холсте Хальса, изображал тоже отнюдь не каждый художник.



У Хальса Кромвель одет во всё черное. Такое платье сшили депутатам парламента для суда над королем, но ничего особенного в том нет – это будничный костюм эпохи. Однако Хальс пишет не официальный портрет, а символический. Каждая деталь должна говорить сама за себя, а всё вместе создавать образ несправедного судьи, образ убийцы – и короля, и революции. А потому не станем игнорировать совокупный смысл деталей – от черной траурной ленты на шляпе до кровавого блика, что запятал ленточку цвета морской волны на поясной сумке.

На животе у тирана не простая сумка, а охотничья – ягдташ. Чтобы приторочить дичь, к ягдташу снизу крепились ремешки или ленточки (иногда оканчивающиеся колечками). Зелено-голубую (цвета морской волны) ленту со времен гражданской войны носили левеллеры, бывшие демократическим крылом английских революционеров. Поначалу они – союзники Кромвеля, но после перешли в оппозицию и жестоко преследовались.

Сумка на Кромвеле, скорее всего, – «трофейная», добытая в ходе подавления восстаний левеллеров. И потому на крайних ленточках (на первой и на той, которая вплотную к шляпе) сукровичный блик – отсвет пожара, кровь резни и кровь из отсеченной головы монарха. Это еще и отсвет багрового знамени армии парламента (английского красного прапора XVII в.), в которой Кромвель был вторым лицом – генерал-лейтенантом и начальником всей кавалерии. (Главкомандующим был Томас Ферфакс, 3-й лорд Ферфакс из Камерона.) Некогда Кромвель и сам носил перевязь цвета волн Северного моря – стального или серебряного (цвета барашков на волнующемся море). Мы видим ее на полотне Роберта Уокера (Robert Walker), главного художника движения Круглоголовых (сторонников английского парламента) во времена республики в период с 1649 по 1660 годы. Те портреты можно разделить на два типа: более ранние, как правило, изображают Кромвеля в доспехах с перевязью на поясе, а на поздних лорд-протектор написан до пояса.

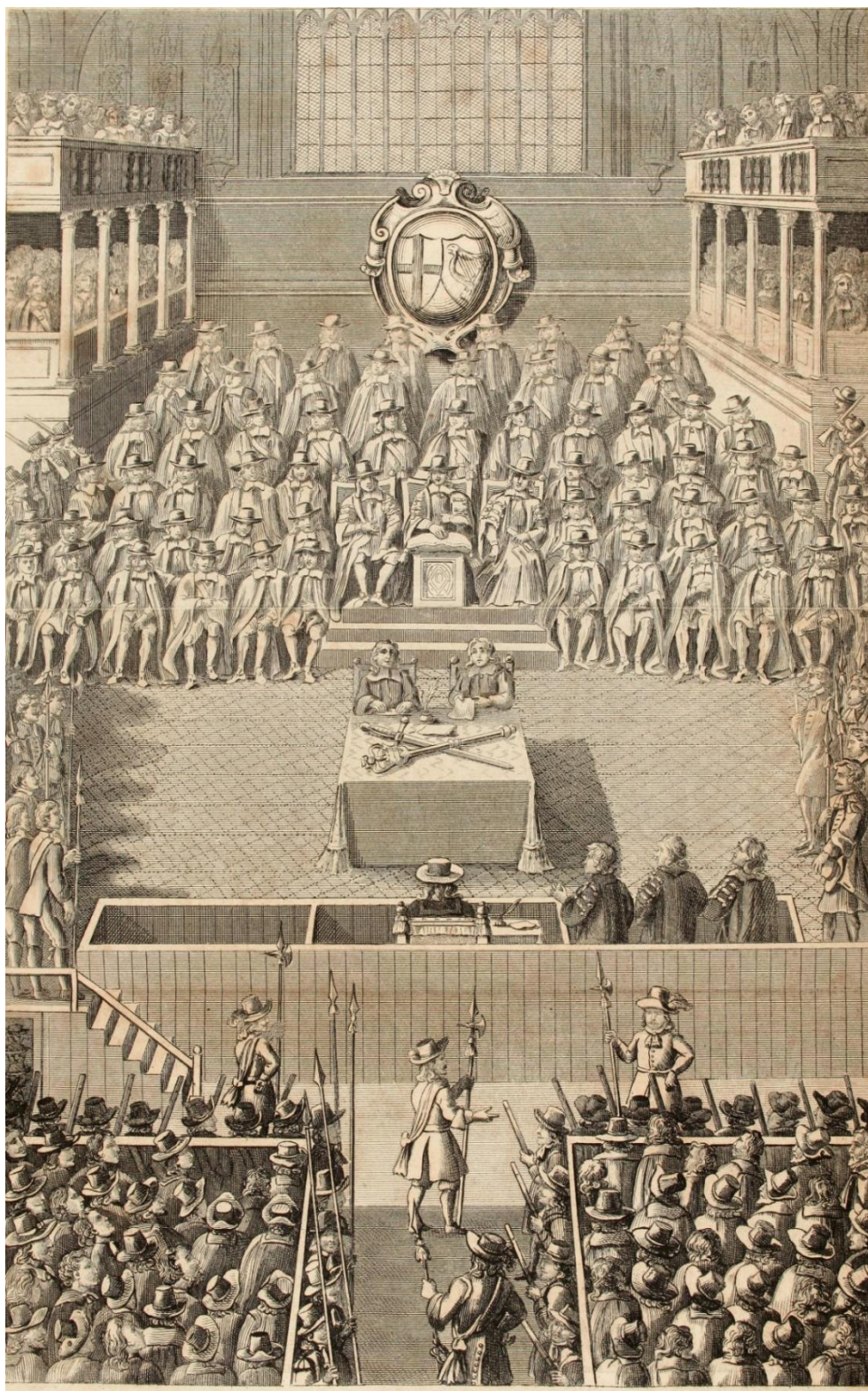
Этот подмеченный искусствоведами факт можно объяснить тем, что ленты цвета стальной волны остались символом левеллеров. Правая ленточка на ягдташе Кромвеля и впрямь левеллерская – цвета республиканского знамени парламента армии. (Может быть, кавалерии армии парламента и прозвище «железнобокие» было дано по этой стального цвета ленте?) Лорд-протектор от парламента отмежевался, и Роберт Уокер начал писать не менее льстивые, но уже не поколенные, а погрудные портреты узурпатора. Ставшая крамольной перевязь, напоминавшая о прежнем единстве с левеллерами, на них не попадала.

Шляпа с высокой тульей, которую держит перед собой Кромвель – не просто шляпа. Недаром она увенчана сложенной четырьмя траурными бантами черной лентой. Это чужая, однако известная всей Англии шляпа. Она и превращает парадный портрет в злую эпиграмму. Кромвель написан в роли охотника за головами. К ягдташу он прижимает шляпу Карла I.

В январе 1649 года Карл I отказался обнажить голову перед «Высоким Судом Справедливости». Сидел в шляпе, демонстрируя этим презрение к процедуре суда и к своим



судьям. Но Кромвель настоял на казни, то есть снял шляпу с головы монарха вместе с головой. Шляпа короля – знатный трофей для испачканного сукровицей ягдташа тирана.



«Высокий Суд Справедливости» над Карлом I. Английская гравюра.  
A plate depicting the Trial of Charles I in January 1649, from John Nalson's  
«Record of the Trial of Charles I, 1688» in the British Museum.





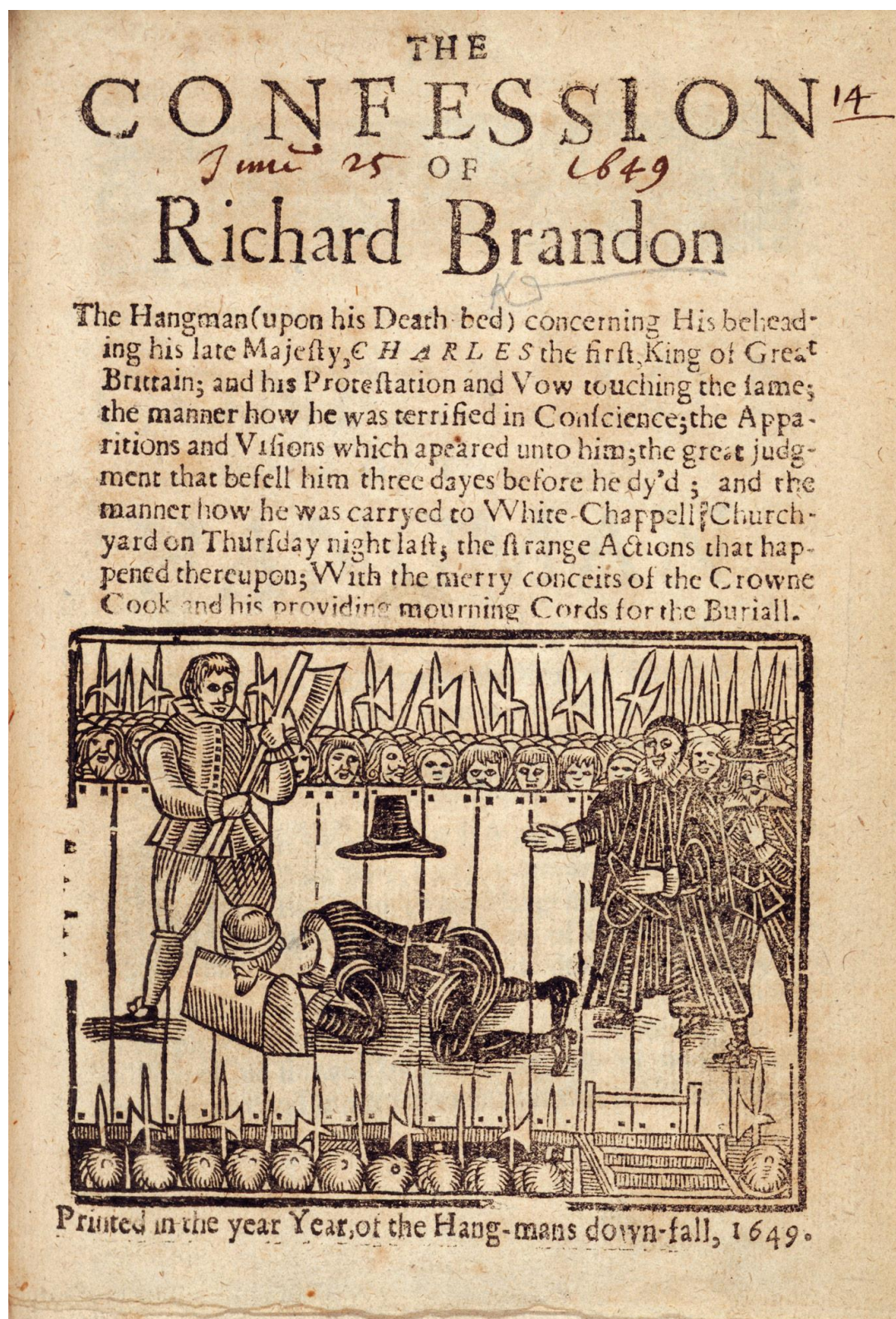
Trial of Charles I (colour litho) by English School, (20th century);  
Private Collection; (add.info.: Trial of Charles I.  
Illustration for The Young Briton's History Reader (Collins, 1905).



Суд над Карлом I. Художник Владислав Бакалович (польск. Władysław Bakaliński). 1880-е (?)



Шляпа Карла вошла в фольклор и стала центральным персонажем лубка. Ее, отлетающую, можно видеть на тогдашней карикатуре, изображающей обезглавливание короля: Карл уже обезглавлен, а шляпа парит над эшафотом.



Титульный лист «Исповеди Ричарда Брэндона», лондонской брошюры 1649 г., в которой утверждается, что Ричард Брэндон был палачом Карла



## 2. КАК ГОЛЛАНДЦЫ ОБИДЕЛИ АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ<sup>1</sup>



Франс Хальс. «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме» («*Régents de l'Hospice de S. Elisabeth à Haarlem*»). 1638–1641 г.



Профиль Карла I на серебряной монете 1630 г. в один фунт стерлингов (20 шиллингов) и неизвестный с картины Хальса «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме»

---

<sup>1</sup> Первая публикация на «Несториане» 28 июня 2021: <https://wp.me/p2IpKD-57J>

English: <https://nestoriana.files.wordpress.com/2021/06/chernov-painting-hals-the-dutch-refuse-to-help-charles-i.pdf>



Сближения бывают странными. А бывают – очень странными. Убедимся, что на хранящемся в музее Франса Хальса в Харлеме групповом портрете, написанном, как полагают, в 1638–1641 годах, изображены не «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме», а принц Фредерик Хендрик Оранский – глава Республики соединенных провинций, трое его ближайших сподвижников и английский король Карл I.

Почему искусствоведы решили, что это групповой портрет попечителей приюта, ответа я не нашел. Может быть, потому что примерно в это время другому харлемскому художнику, Иоганнесу Корнелису Верспронку (Johannes Cornelisz Verspronck), был заказан групповой портрет регентесс того же богоугодного заведения. Крайние персонажи на картине Хальса немного похожи – тип лица один, но в сидящем слева одни узнают мэра Харлема Франсуа Воутерса (Francois Woutersz; 1600–1661), другие мэра того же Харлема Йохана де Вайля (Johannes Mytens or Jan Mijtens; 1594–1663). При этом одни исследователи видят мэра Харлема в сидящем слева от стола, а другие – в том, кто сидит справа.

Вот одна из версий: «Слева направо – Сиверт Симон Уормонт, Саломон Кузерт, Йохан ван Кларенбек (секретарь, изображен с книгой), Дирк Диркс Дель (президент) и Франсуа Воутерс (идентифицируется как казначей по монетам на столе перед ним). Регенты исполнены достоинства и серьезности; они одеты в строгое черное, в соответствии с модой и в соответствии с их положением в благотворительном учреждении. Карта, висящая на стене на заднем плане, может указывать на одну из обязанностей попечителей больницы: они управляли землей, принадлежащей больнице».

Как опознавали изображенных на холсте? По логике здравого смысла, опирающейся на априорное предположение о том, что тут написаны портреты попечителей госпиталя. И неясно, существуют ли вообще их портреты.

У того, в ком увидели секретаря, под рукой не конторский грессбух, а изящная книга удлиненного формата (или удобная для ношения в кармане походная записная книжка, или молитвенник). И почему на стене карта оккупированной испанцами Фландрии?

Другими словами, мы находимся целиком в области недоказуемого и непроверяемого.

Разумеется, внешнее сходство может быть обманчивым. (Сколько таких затвержённых ошибок и недоказанных отождествлений могут сходу вспомнить искусствоведы старшего поколения?) Но в этом нашем случае нет даже намека на какое-то пусть отдаленное сходство или кажущееся подобие.

Разумеется, я далек от мысли, что предлагаемая ниже моя атрибуция верна во всех ее деталях, однако, перебрав десятки вариантов отождествления и отвергнув ряд, казалось бы, логичных предположений, я пришел к такому результату, при котором сходство изображенных на этой картине лиц вписывалось в конкретный исторический сюжет. И этот сюжет, как я понимаю, не мог не волновать современника тех исторических событий, одним из которых был художник Франс Хальс.

## КАРЛ I

В центре композиции «регентов госпиталя» – некто, так похожий на того, кто будет казнен за государственную измену – попытку склонить к интервенции ирландскую, шотландскую и голландскую армии. Неизвестный с лицом английского короля Карла I.



Антонис Ван Дейк. Портрет Карла I на охоте. 1635 г.  
(фрагмент). Лувр. Париж.

Сравним с лицом человека на групповом портрете кисти Хальса:



И с другими версиями Ван Дейка:



Антонис Ван Дейк. Портрет Карла I. 1632–1638



Антонис Ван Дейк. Тройной портрет Карла I. 1635–1636.  
Британская королевская коллекция



## ПРИНЦ ФРЕДЕРИК ХЕНДРИК ОРАНСКИЙ

Этот холст выпадает из традиции групповых портретов. Перед нами жанровая сценка – изображен некий драматический момент двухсторонних переговоров. Но о чем английскому королю вести переговоры с голландскими регентами?

На столе чернильница с воткнутым в нее пером, а на ней нож для разрезания бумаг, направленный остриём от Карла к тому, кто извиняющимся жестом прижимает руку к груди. И почти такой же жест делает сидящий напротив короля главный переговорщик. Его нетрудно узнать. Это сын Вильгельма I Оранского – штатхолдер (правитель) Нидерландов принц Фредерик Хендрик (Frederik Hendrik van Oranje).



Слева портрет неизвестного на групповом портрете Франса Хальса «Регенты госпиталя ...» (1640-е)  
В центре Фредерик Хендрик. Гравер из Харлема Йонас Суйдерхоф (Jonas Suyderhoef)  
по рисунку Питера Класа (Pieter Claesz)  
с картины Герарда ван Хонхорста (Gerard van Honthorst). 1643 г.  
Место хранения: Амстердам. Rijksmuseum.

Справа Фредерик Хендрик. Художник Михил Янс ван Миревелт (Michiel Jansz van Mierevelt).  
Между 1632 и 1640 г. Место хранения: Амстердам. Rijksmuseum.

Лицо человека с возрастом меняется. Но неизменна графика глазных впадин и в редких случаях всё той же остается выражение больших, глубоко посаженных глаз.

Он правил с 1625 по 14 марта 1647 г. Отнял у испанцев города Гроль (1627), Хертогенбос (1629), Маастрихт, Рурмонд, Штрелен и Ситтард (все в 1632-м), Райнберг, Шенкеншанс и Бреду (1637), Сас-ван-Гент (1644) и Хюлст (1647). (За что получил прозвище Покорителя Городов.) Карта с этими городами висит над головой принца, отказывающегося английскому монарху в военной помощи. Ему не до вмешательства в гражданскую войну в Англии. Взятые Бреда и Сас-ван-Гент, надо брать Хюлст. Дорога на Антверпен открыта: до него от Хюлста по прямой



каких-то двадцать пять километров. Нет, республика не станет спасать монарха, развязавшего в своей стране гражданскую войну.

Картина Франса Хальса должна называться «Голландцы отказывают Карлу I в военной помощи». Вот почему у Оранского такой смущенный, виноватый вид, когда он покаянно прижимает руку к груди. Без помощи посланных Карлом I английских войск, которыми командовал Эдвард Сесил, принц Фредерик Хендрик Оранский летом 1627 г. не одержал бы первую свою победу над испанцами и не взял бы город Гроль, а в 1629 г. город Хертогенбос. Люди чести платят по долгам. Но гражданские войны с понятием чести несовместимы. Они разводят и семьи, и друзей, и бывших союзников.



Карта Западной Фландрии (Pars Flandria orientalis. Franconatum, insulam Cadsan etc. civitate Gandavum, Brugae etc.) Составил Хенрик Хондиус (Henrich Hondius) в Амстердаме, в 1638 г. Издание 1641 г.

Висящая на заднем плане карта подсказывает, где именно происходят события, решающие судьбу Восьмидесятилетней войны. Это Западная Фландрия и ее центр – город Брюгге. (На карте этот город – точно над тульей «шапо свободы» принца.) Сверху побережье Северного моря, справа устье Шельды, за ним, в самом верху карты, кусочек Зеландии. Именно с этого берега должно начаться вторжение голландцев в Англию. Англия в кадр не попала. Она за проливом. Штабная карта на картине и по размерам, и по охвату территории несколько

больше воспроизведенного на с. 16 наст. изд. гравированного листа Хенрика Хондиуса. И картуш в нижнем левом углу немного другой. Обе карты находятся в близком родстве, однако большая, охватывающая часть дополнительных территорий к западу и востоку, не могла произойти от карты Хенрика Хондиуса. Над ней трудился какой-то другой картограф.

Штабная карта – документ не декоративный. И поскольку Фредерик Хендрик Оранский успешно воевал уже не первый год, видимо, ошибок не было. В 1649 г. восьмидесятилетняя война с Испанией закончится Вестфальским миром.

Ни до казни Карла I, ни до долгожданного мира принц не доживет.



1650 г. Вестфальский мир. Серебряная плакетка. Нюрнберг. 22 × 22 mm

Итак, на групповом портрете кисти Франса Хальса, написанном, как полагают искусствоведы, в 1638–1641 годах оказались принц Хендрик Оранский и английский король<sup>2</sup>.

Рушится последняя надежда короля. Это и написано на его лице.

Но кто же в свите принца? Кто стоит за спиной Хендрика и сжимает в кулаке некую скомканную бумагу, очевидно, ту самую, что собирался подписать Карл? Ради нее и поставлена на столе чернильница с уже воткнутым в нее пером.

Правая рука того, кого можно, наверное, назвать правой рукой принца, протянута к столу. Подготовленный к подписанию договор о введении в Англию ограниченного контингента голландских войск только что лежал там, куда по инерции тянется рука этого господина. (По этому жесту мы и понимаем, что именно взял со стола и скомкал мрачноватый помощник главнокомандующего.) Впрочем, сначала о другом персонаже этого холста.

---

<sup>2</sup> Оговоримся, что дата эта условна. Картина не могла быть создана ранее начала гражданской войны и даже ранее 1643 года, поскольку, как мы увидим ниже, на ней присутствует Корнелис де Грефф, только в том году ставший мэром Амстердама.



## МЭР ХАРЛЕМА ЙОХАН ДЕ ВАЙЛЬ

Просматривая доступную мне подборку голландских портретов того времени, нахожу, что среди живописных работ Хальса есть портрет человека, изображенного на интересующем нас холсте. Этот человек – и правда мэр Харлема Йохан де Вайль.

И, видимо, еще один портрет того же господина на картине Франса Хальса «Офицеры роты ополчения Святого Георгия в 1639 году».



*Слева:*

Йохан де Вайль, мэ́р Харлема (правая рука прижата к сердцу).  
Портрет кисти Франса Хальса (1638 г., из частной коллекции).

*В центре:*

Тот же человек и практически в той же позе на групповом портрете Франса Хальса  
«Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме».

*Справа:*

Фрагмент картины Франса Хальса «Офицеры роты ополчения Святого Георгия в 1639 году»  
(Музей Хальса в Харлеме).

Полагают, что на «Офицерах роты ополчения...» этот четвертый слева – лейтенант Франсуа Воутерс. Однако, поскольку пятый на той же картине – капитан Мишель де Вайль, четвертым, скорее всего, должен быть его брат Йохан де Вайль. Что и подтверждается не мною атрибуированным портретом кисти Хальса из частной коллекции. (Кстати, с 1627 года Йохан де Вайль был мэром Харлема девятнадцать раз.)

Итак, мы имеем дело не с одной, а с тремя независимыми друг от друга атрибуциями. И потому можем сделать вывод, что перед нами не случайное сходство, а именно портрет персоны, важной и для города, и для самого художника, жителя Харлема, к изображению которой он обращался как минимум трижды.

И характерный извиняющийся жест (прижатая к сердцу рука) адресован тому, кто сидит с другой, ближней к нам, стороны стола, – к королю Англии.

## КАРТОГРАФ И НАВИГАТОР ДИРК ВАН НИЕРОП



- Франс Хальс. Портрет Дирка Рембрантца Ниеропа (ок. 1643), который принимают за портрет его брата Альберта.  
В кулаке скомканная бумага.
- Неизвестный на групповом портрете Франса Хальса «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме» (справа).  
В кулаке та же скомканная бумага.
- Ниже справа портрет Дирка Ниеропа в молодости с титульного листа его книги «Упражнение по географии». 1674
- Внизу портрет Дирка с титула книги «Астрономия». Амстердам. 1658





Ян Мейтенс. Альберт ван Ниероп с внуком. 1663

В 1663 г. голландский живописец Ян Мейтенс (Jan Mijtens) пишет двойной портрет: Альберт ван Ниероп (Albert van Nierop; 1600–1676), член Верховного Совета Голландии, с внуком Альбертом Шасом<sup>3</sup>. Искусствоведы предположили, что на портрете Хальса, написанном ок. 1640 г., также изображен Альберт ван Ниероп<sup>4</sup>.

Сопоставим эти два портрета с профилем человека на хальсовском холсте, который принимают за групповой портрет попечителей харлемской богадельни св. Елизаветы. То же лицо. И тоже скомканная бумага в кулаке... (Не перчатки, они, как видно по другим работам Хальса, в кулаке никак не умещаются.) Перед нами младший брат Альберта – Дирк Рембрантц ван Ниероп (Dirk Rembrantsz van Nierop; 1610–1682).

Дирк курносый, и усы у него пышней, чем у брата, лицо круглее, взгляд простодушной.

Дирк ван Ниероп – знаменитый голландский картограф, геодезист, астроном, математик, преподаватель навигации и составитель научных альманахов. Его вклад в науку признавали Рене Декарт и Кристиан Гюйгенс.

---

<sup>3</sup> Агентство культурного наследия Нидерландской художественной коллекции.

<sup>4</sup> Wallraf-Richartz Museum, Кёльн.

Он родился, жил и умер в Ньиве-Ньедорп<sup>5</sup>. Специалист по навигационному оборудованию в голландской Ост-Индской компании Дирк разрабатывал модели солнечных часов, обучал навигационной премудрости рулевых и капитанов. Среди его учеников был Ян Альбертс ван Дам, учитель русского царя Петра I.

Дирк составил названную его именем морскую карту «Europes Paskaart. 1658». Похоже, что и штабная карта Фландрии, выглядывающая из-за плеча на картине Хальса, – фрагмент с одного из ранних вариантов карты Дирка.

Появление этого персонажа на картине Хальса более чем оправдано. При обсуждении возможности голландского десанта в Англию принц Хендрик должен был пригласить на тайный совет лучшего навигатора и картографа. А таким был именно Дирк ван Ниероп.

Судя по картине Хальса, Дирк первым и выступил против секретного договора с английским королем. И – поверим Хальсу! – даже порвал подготовленный документ. Когда Хальс станет писать портрет Дирка на отдельном холсте, он повторит эту знаковую деталь: видимо, скомканный бумажный лист в руке картографа о многом говорил и самому художнику, и его современникам<sup>6</sup>.



«Ради великих деяний мы открываем море».  
Голландская серебряная медаль 1655 г.  
Амстердам. Художник Дж. Пул (G. Pool)

---

<sup>5</sup> На местном западно-фризском диалекте этот маленький городок на Северном море называется Naaie Niegur. Расположен он неподалеку и от Амстердама, и от Харлема.

<sup>6</sup> Переписка Дирка Рембрантца ван Ниеропа опубликована и выложена в сеть: Марлиз Рейкс (Marlise Rijks, editor). THE CORRESPONDENCE OF DIRCK REMBRANTSZ VAN NIEROP (1610–1682). The Hague, The Netherlands. 2012.

## МЭР АМСТЕРДАМА КОРНЕЛИС ДЕ ГРЕФФ



Мраморный прижизненный портрет Корнелиса де Греффа. 1660

Якоб Адрианс Баккер (*Jacob Adriaensz de Backer*). Портрет Корнелиса де Греффа. 1643/45. (*Частное собрание. Швейцария*)

Якоб Адрианс Баккер. Регенты благотворительной организации *Nieuwe Zijds Huiszittenhuis* в Амстердаме. 1650, 1651. (*Рейксмузеум. Амстердам; фрагмент*)

Корнелис де Грефф на групповом портрете Франса Хальса  
«Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме»

У Хальса не бывает лишних подробностей – каждая деталь на холсте функциональна, и ясно, что комок бумаги в руке – это предложенный Карлом проект тайного договора. А перед мэром Амстердама на столе пяток золотых монет. Три больших – это или наградные английские монеты «Соверен» (Государь) достоинством 30 шиллингов (*fine sovereign*), или монеты в 20 шиллингов, то есть фунты.



Аверс 1 фунта стерлингов Карла I. (33×34 mm, 8,98 g. 1645 г. (?)  
и фрагмент с профилем Карла на картине Франса Хальса

Рядом на столе перед мэром и две монеты поменьше. Это голландские дукаты с символом Республики соединенных провинций – рыцарем, держащим связку стрел. Именно такой дукат Гамлет ставил, заявляя, что поразил клинком крысу за arrasским ковром, и полагал, что крыса – это король-узурпатор.





1586 г. Золотой дукат. Утрехт. Первый выпуск. 23–24 mm; 3,51 g.

Аверс: CONCORDIA RES PAR[VAE] CRES[CUNT] – ('Согласие делает малое большим').

Реверс: MO[NETA] ORDI[NUM] PROVIN[CIARUM] FOEDER[ATORUM] BELG[ICARUM] AD] LEG[EM] IMP[ERII] – ('Монета правительства Федерации Белгии в соответствии с законом Империи').

Число монет вряд ли случайно. Как неслучайно и то, какие это монеты. То, что нам, скорее всего, покажется конспирологией и «вчитыванием, для человека XVII века – норма мышления. Позднесредневековый обыватель во всём искал тайные знаки, а художник населял ими свои полотна. Это был век астрологии: современники Хальса верили, что звезды указывают путь не только мореходам, но и любому живущему, и по ним можно прочесть то, что еще только должно произойти. Любое совпадение могло быть пророчеством или предупреждением. Наполнялось смыслом и семантизировалось буквально всё – каждая мелочь, движение, жест, деталь, любая реалья зримого мира.

В XX веке такой архаический способ миропознания обернулся «знаковой шизофренией» – поиском тайных знаков и рассматриванием свежих газет напросвет. Хальс был сыном своей эпохи, он пользовался приемами мифологического мышления как ключами к сюжетам картин. Лежащие перед мэром Амстердама три больших золотых монеты, скорее всего, указывают на последнюю цифру текущего года. В XVI в. у чеканщиков монет существовала традиция обозначать год последними двумя последними цифрами. Ну а при подсчетах на абаке число монеток на строке разлинованной доски могло обозначать порядковый номер года: такое мы видим на нюрнбергском счетном жетоне 1566 г., где числом монеток на изображенном на жетоне абаке зашифрован год начала антииспанского восстания Вильгельма I Оранского<sup>7</sup>.

На картине «Регенты госпиталя Святой Елизаветы в Харлеме», которая оказалась «Заочными переговорами голландцев с Карлом I», слева от стола мэр Харлема, а справа – мэр Амстердама Корнелис де Грефф (Cornelis de Graeff; 1599–1664) – самый заметный из династии де Греффов. В 1643 г. он стал великим регентом и мэром Амстердама.

---

<sup>7</sup> Чернов А. Пленники свободы: Нидерландская революция и восьмидесятилетняя война 1566–1648 г. в золоте, серебре и на меди. Жетоны, медали и монеты. 2022. С. 24–26.  
[https://imwerden.de/pdf/chernov\\_plenniki\\_svobody\\_2022\\_izd.pdf](https://imwerden.de/pdf/chernov_plenniki_svobody_2022_izd.pdf)

Со своим братом Андриесом де Греффом и племянником Йоханом де Виттом он забрал власть в административном аппарате Нидерландов и проводил профранцузскую политику. Возглавляя республиканскую партию, Корнелис де Грефф противостоял династии Оранских. В 1654 году после Первой англо-голландской войны именно он заключил мир с Англией.

Корнелис де Грефф стал мэром Амстердама в 1643 году. Видимо, на это и указывают лежащие перед ним три крупные золотые монеты-соверены, которые не ходили на рынке, но символизировали благосклонность английских государей к тем, кто был награжден этими памятными монетами-медалями. И если так, то картина Хальса не может быть датирована 1638–41 гг.

Это уточнение исторического контекста и сюжета картины: проигрывая гражданскую войну, английский король прощупывает варианты иностранной интервенции. За что в 1649-м и будет казнен. Первая гражданская война началась 22 августа 1642 г., когда Карл I приказал поднять своё знамя над Ноттингемским замком. 14 июня 1645 в сражении при Нейзби король был разбит, и Кромвель захватил бумаги Карла, а в них обнаружили письма монарха, просившего военной помощи у иноземных держав. Карл заплатит за всё собственной головой. На картине можно заметить черную, рваную, может быть, дописанную задним числом резкую тень, отделяющую у Карла голову от ворота.

Генеральные штаты Голландии чувствовали свою вину перед монархом, которому отказали в военной поддержке, и, дабы склонить парламент отказаться от суда над королем, направили в Лондон двух послов. Но в планы лорда-протектора такой оборот не входил. Подытожим: перед нами не «групповой портрет попечителей госпиталя», а один из важнейших художественных и исторических документов эпохи. Кисть великого живописца и патриота Республики соединенных провинций запечатлела драматический момент выбора, определивший судьбу и Голландии, и всей Европы на столетия вперед.

Король Карл I в Голландию не приезжал, а принц Хендрик Оранский не покидал материка: переговоры велись по переписке, через посредников. Но Франс Хальс визуализировал ситуацию: в сознание монарха вместе с интерьером убогой комнаты, украшенной только картой Фландрии, к только что прочитавшему голландское письмо королю вошли те, кто прислал отказ от военной поддержки. Карл вряд ли знал кого-то из них, кроме принца Оранского. Но художник-то знал. А благодаря ему знаем теперь и мы. На картине Франса Хальса изображены (слева направо): мэр Харлема Йохан де Вайль; картограф и навигатор Дирк ван Ниероп; сын Вильгельма I Оранского штатхолдер Нидерландов принц Фредерик Хендрик; английский король Карл I и мэр Амстердама Корнелис де Грефф.

Заказать такую картину мог, скорее всего, тот, кто за тем столом не сидит, а стоит, доминируя над всеми и сжимая в кулаке скомканный бумажный лист – картограф Дирк ван Ниероп. Недаром же с этим клочком бумаги в кулаке Хальс напишет и другой портрет Дирка. Поскольку Корнелис де Грефф стал мэром Амстердама в 1643 году групповой портрет голландцев и Карла I надо передатировать: он написан не ранее этого года.



### 3. ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ ШЕКСПИРА И ДЖОНСОНА



Неизвестный художник. «Два шахматиста». 1603 г. (или начало 1604)  
Безрастровый оттиск фотогравюры. 1913 г.

**Первое известие об этой картине мелькнуло в 1915 г. в газете «American Chess Bulletin», а 12 марта 1916 г. большая статья вышла в «The New York Times».**

Будем исходить из презумпции художественности, хотя в среде шекспироведов эту картину принято считать фейком, чьей-то ловкой мистификацией, и в пользу такого мнения говорит многое – и темная, практически непроверяемая легенда о происхождении, и обстоятельствах находки, и сомнительность «экспертиз», проведенных в 1930-х.

Сторонники подлинности этого найденной в США картины обычно представляют ее так: «Карел ван Мандер (?). Холст. Масло. 77 × 95 см. Частное собрание семьи Хейманов. Нью-Йорк». (В левом нижнем углу копирайт Катрин Де. Хейман: «© 1913. С. De. Heuman»). Отмечается, что ходе реставрации начала XX века была размыта надпись в верхней части

картины, зато сохранилась маргиналия на обороте: «Бен Джонсон и Вильям Шекспир, 1603». Полная надпись: «англ. Ben Jonson and William Shakespeare by Isaac Oliver, 1603». Имя Оливера было кем-то подписано, видимо, по той причине, что Исаак Оливер внешне был похож на Вильяма Шекспира. Искусствоведы с ходу отметили эту атрибуцию и предположили авторство другого живописца – голландского маньериста Карела ван Мандера (нидерл. Karel или Carel van Mander; 1548–1606) поэта, драматурга, писателя и художника из Западной Фландрии, автора «Книги о художниках» (1604), первого искусствоведческого труда Северной Европы. Вторая часть «Книги» содержит биографии античных живописцев и известных итальянских мастеров.

Когда же было оспорено и авторство Карела ван Мандера, интерес к картине потускнел. В английской Википедии об этой работе, сегодня нет даже краткой заметки. Ну да, Джонсон и Шекспир похожи, но, может быть, это просто случайность, игра тени и света? Ведь и Вильям Шекспир внешне похож на Исаака Оливера. И что с того?

Если верить сторонникам аутентичности, «Два шахматиста» посвящены театральному соперничеству двух поэтов и триумфу шекспировской драматургии. Мол, такая позиция на доске свидетельствует, что Джонсон дал сопернику фору, но Шекспир, взявший лишь одну белую фигуру и потерявший несколько своих, бьет епископом (слоном) ферзя и ставит мат Джонсону. А тот уже понял, что поражение неизбежно, сморщился, как от кислоты, и всплеснул рукой, мол, твоя взяла, сдаюсь.

Шекспир познакомился с Беном Джонсоном в 1598 г. Позже крестил его сына. В конце 1603-го пьесу Джонсона «Сеянус» шекспировская труппа «Слуги Короля» показала при дворе, а в 1604 г. она была поставлена в «Глобусе». В ней играл Шекспир. В первые годы нового XVII века высокообразованный Бен Джонсон начал уступать первенство «грубому и необработанному» Шекспиру, чей «Гамлет» в сезон 1600/1601 годов, завоевал Лондон.

На заднем плане картины две чернильницы и два пера, скрещенных, как шпаги на поединке. Чернильница Бена на ларце, а чернильница Шекспира на столе. Но, хотя чернильница Джонсона выше, гусиное перо лежит рядом с ней. А в чернильницу Шекспира воткнуто не гусиное перо, а палочка. О чем прямо говорит прямой деревянный черешок. (Как заметил Андрей Минин, один из читателей этой статьи в интернете, графически чернильницы с перьями тут напоминают чаши весов, и шекспировская явно перетягивает.)

Стальное перо появится только через полтора века – в 1748-м, но Полина Спаркс, поэт и переводчик из Чешира, прислала мне такой комментарий: «Перо в чернильнице Шекспира – или деревянное с металлическим наконечником (медным и железным), или заточенная тростниковая палочка, которая, как и относительное положение чернильниц, может указывать на более скромный статус Шекспира по сравнению с Джонсоном. Это также может быть и косвенной отсылкой к шекспировскому «театру в тростниках» (как позже скажет о «Глобусе» тот же Бен Джонсон). Ставший соперником «Театра Розы», используемого труппой Джонсона, шекспировский театр был построен в 1599 году на заболоченном берегу Темзы».



Джонсон, поклонник античной традиции, упрекал Шекспира за то, что тот в угоду непредсказуемой «природе» пренебрегал законами искусства (то есть канонами драматургии древних). Эти упреки и откликнулись в таких вот шекспировских строках:

Шекспир. СОНЕТ 32<sup>8</sup>

Когда, мой друг, переживёшь меня,  
Простые эти строки перечти,  
Хоть нету в них античного огня,  
Громокипенья тоже нет почти.

Не придирайся к каждому стиху...  
Навряд ли смогут выдержать они  
Сравненья с тем, что будет на слуху...  
Но всё-таки сравни – и сохрани.

Скажи: «Ну да, ему не повезло  
Найти себя в классических шедеврах...  
Продолжил бы острить своё стило  
О камень века, сам бы стал – из первых

Мол, мастеров ценю за мастерство.  
А в этом я люблю любовь его».

В оригинале уже во втором стихе звучит анаграмма: «whEN that churl death my BoNEs...» Судя по беспрецедентной концентрации звуковых повторов на B...EN/V...AN, сонет адресован Бену Джонсону. Перед нами поручение Шекспира издать его рукописное наследие. «*And shalt by fortune once more re-survey / These poor rude lines of thy deceasd lover...*» (...И по счастливой случайности еще раз пересмотришь / Эти бедные грубые строки твоего умершего друга...) Джонсон первым из современников выпустил собственное собрание сочинений. Под «счастливым случаем» и подразумевается издание книги<sup>9</sup>.

Джонсон ответил на этот сонет фразой: «Он не принадлежал эпохе – он на все времена» и в 1623 году с помощью шекспировских актеров Джона Хеминга и Генри Кондела собрал и напечатал собрание сочинений Шекспира – Первое Фолио. Граф Уильям Герберт (друг, покровитель и соперник Шекспира в борьбе за сердце Мэри Фиттон) издание оплатил.

Искусствовед Дарья Бескина увидела в этой монограмме начальные буквы фамилий Джонсона и Шекспира: j; Sh. (Хвостик h частично перекрыт гусиным пером.) И если так, то понятно, почему Хальс более не использовал этот вариант монограммы. Это был не личный знак художника, не еще входившего в цех и потому не имевшего права подписывать свои работы, а монограмма сам-три, сконструированная специально для этого двойного портрета. Но на ее основе Хальс после придумывал разные варианты личной монограммы.

---

<sup>8</sup> Шекспир. Сонеты. Перевод и комментарии Андрея Чернова. Дом Галича. СПб, ММССП [https://imwerden.de/pdf/shakespeare\\_sonnety\\_v\\_perevode\\_andreya\\_chernova\\_2022\\_izd.pdf](https://imwerden.de/pdf/shakespeare_sonnety_v_perevode_andreya_chernova_2022_izd.pdf)

<sup>9</sup> Рукописи, которые Шекспир передал Джонсону перед смертью, и по которым тот же Джонсон печатал Первое Фолио, до нас не дошли, ибо, надо полагать, сгорели в доме Бена Джонсона. См. об этом: А. Чернов. Как погибли рукописи Шекспира. <https://wp.me/p2IpKD-44e>

## ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК ОТ ШАХМАТНОГО ЛАРЦА

Ключ к атрибуции картины – подпись художника. Деревянный ящичек, на котором стоит чернильница Джонсона и сохнет его перо, замкнут монограммой. Исследователи мало обращали внимания на застежку стоящего на заднем плане деревянного ларчика для шахматных фигурок ведь монограмма находится ровно на том месте, где у ларчика должен быть замок. Но она – и замок ящичка, и ключик к атрибуции этой работы.

Монограмму на «Двух Шахматистах» можно прочесть как *ff*, *fH*, или *fHf*. Значит, холст писал не Карел ван Мандер. Но кто?.. В XVII веке известен только один художник с такими инициалами. В 1600–1603 годах в Харлеме (и именно в мастерской Карела ван Мандера!) учился юный Франс Хальс (ок. 1582–1666). Это имя и совпадает с инициалами, стилизованными под застежку ларца: «Frans Hals». Искусствоведы утверждают, что влияние Карела ван Мандера в работах зрелого Хальса едва заметно. (Видимо, много более, чем едва, если холст ученика приписали учителю.)

Хальс был принят в гильдию св. Луки – цеховое объединение художников, скульпторов и печатников – только в 1610 г. До этого он не имеет права подписывать свои работы, и свою монограмму здесь маскирует под застежку деревянного ларчика. Разница с известными монограммами Хальса в том, что те будут выполнены прямым шрифтом, а эта курсивом.

Букв в выведенной курсивом монограмме букв как минимум: *fHf* – т. е. *Frans Hals Franchois* (Франс Хальс Франсуа). Второе «f.» – Франсуа (на эту «лишнюю» букву в монограммах живописца обратила мое внимание Наталия Введенская).

Подпись *f. hals f.* видим на картине Хальса «Весельчак» (1627), а монограмму FHF на «Портрете шута с лютней» (1623), на «Портрете Анны ван дер Аар» (1626) и др. работах.



«Два шахматиста». 1604 г. Фрагмент с монограммой и прорись монограммы *fHf*

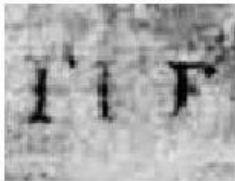


Веселящиеся на  
Масленицу  
1616–1617

# МОНОГРАММЫ Франса ХАЛЬСА



«Два шахматиста». Монограмма  $ff = fHf$



Портрет шута  
с лютней  
1623



Портрет Анны  
ван дер Аар  
1626



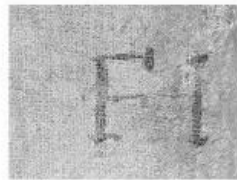
Портрет Вердонка  
1627



Весельчак  
1627



Евангелист  
Марк  
1625–1630



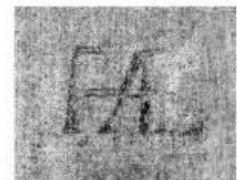
Веселый  
собутыльник  
1628–1630



«Муллат»  
1628–1630



Мальчик  
с виолой  
1630



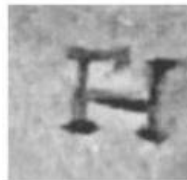
Трактирщица  
Ок. 1635



Портрет  
мужчины  
в черной шляпе  
1648–1649



Портрет  
мужчины  
с перчаткой  
Ок. 1650



Портрет  
мужчины  
в сером плаще  
1660–1663



Два шахматиста. Фрагмент.  
Картина притисывалась К. ван Мандеру



КМ 1598 –  
монограмма учителя Хальса  
Карела ван Мандера

Напоминающее прописную Н удвоенное строчное  $f$  ( $ff$ ) встречается в прописях "секретарского" почерка шекспировского времени. Видимо, в этой графике художник и увидел три своих инициала. Frans Hals Franchois (Франс Хальс Франсуа).

Составил Андрей Чернов  
23 апреля 2023



Его отец тоже носил двойное имя: Франсуа Франс Хальс (*Franschois Fransz Hals*). То есть мы наблюдаем эволюцию этого знака: художника не устроило, что первая буква фамилии читается раньше первой буквы имени. Начальное курсивное «f» (со строчной буквы!) встречается в подписи Франса Хальса: «*f. hals f.*» на его работе 1627 г. «Весельчак» или «Смеющийся человек с горшком», хранящейся в картинной галерее в Касселе. Только на «Двух шахматистах» буквы «f» строчные, а «H», которую они дают в сумме, – прописная.

Но это еще не всё. В монограмма Хальса на его шахматном холсте можно увидеть не три, а пять букв: FHFvH – «Frans Hals Franschois van Haarlem» (Франс Хальс Франсуа из Харлема). Здесь и имя художника, и имя голландского города, в котором семья будущего живописца осела после бегства от испанцев. Голландский предлог «van» означает «из». Лигатуру, сливающую в единую графему F и H (но уже не в курсиве, а в прямом шрифте) видим на работах Франса Хальса, написанных через четверть века после «Двух шахматистов». Монограмма 1627 г. «HF» (слитно, через лигатуру, но «F» вырастает из правой мачты «H») на «Портрете Вердонка»<sup>10</sup>. При этом слева от первой буквы «H» через пробел добавлено еще одно «F». На некоторых монограммах художника мы видим не одну, а две буквы F.

До конца 1620-х художник будет искать свою «прямую» шрифтовую монограмму, и найдя, ей уже не изменяет. Поэтому, судя по графике монограммы Хальса на «Святом Марке»<sup>11</sup>, эта картина, как и весь евангельский цикл художника, должен быть датирован, не «ок. 1625», а «ок. 1630». Надо думать, что «Евангелист Марк» был написан последним в этой серии, и потому запечатан прорисованной на самом видном месте сфрагидой мастера.

Повторим: другого английского или нидерландского художника с такими инициалами – да еще и в круге Карела ван Мандера – в то время не существовало. И можно быть уверенным, что монограмму в стенку деревянного ларца в «Двух Шахматистах» спрятал Франс Франсуа Хальс. Художник и позже, если того требовали обстоятельства, умел скрывать свои монограммы. К картине «Банкет офицеров гражданской гвардии *Calivermen*» (1627 г.) в электронном каталоге *Frans Hals Museum, Haarlem* есть примечание: «Подпись на левом сиденье FHF». Речь о буквах, начертанных на ручке деревянного кресла на большой картине (183,0 x 266,5 см). Только эту подпись, даже с указанием на ее место, и отыщешь-то не сразу.

\* \* \*

Хальс родился в 1582 или 1583 году в Антверпене в семье торговца тканями Франсуа Франса Хальса ван Мехелена и его второй жены Адриантье ван Гертенрик. В июле 1584 г. испанцы осадили Антверпен. Город держался год и один месяц. После его сдачи родители Хальса бежали в Республику соединенных провинций, в Харлем.

---

<sup>10</sup> Эдинбург. Национальная галерея Шотландии.

<sup>11</sup> ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва. Инв. Ж-4783.

О Хальсе пишут, что вся дальнейшая судьба Хальса будет связана с этим городом. Здесь он и станет членом харлемской палаты камер-риторов. А это значит, что юноша писал стихи. (Вот и та мотивировка, та тайная нить Ариадны, которая в Лондоне могла привести молодого голландского художника к двум знаменитым английским поэтам.)

Учеба Хальса у Карела ван Мандера закончилась, когда в 1603 г. учитель из Харлема переехал в Амстердам. Но Харлем и Лондон разделяет только морской пролив, и у Голландии с Англией в годы Восьмидесятилетней войны, то есть борьбы с испанской экспансией, заключен тесный «сердечный» союз. Весной 1603 г. король Яков VI, перепрыгнув с шотландского трона на английский, станет королем Яковом I. Но в Лондоне в тот год делать нечего: в городе бушует чума. Театры закрыты, Шекспир и Джонсон скрываются от моровой язвы, кто где. Драматург Томас Деккер, соперник Джонсона, оставил воспоминания о событиях 1603 года «The Wonderful Year» и рассказал, что люди бежали из Лондона, куда глаза глядят – кто на запад в порт Бристоль, кто на восток, в Голландию. С Голландией у Джонсона были давние отношения: в прежние времена воевал во Фландрии.

Шекспир во время чумы оставался при короле, а Джонсон мог отправиться в Харлем (известный ему по службе в армии), и там у знаменитого Карела ван Мандера познакомиться с молодым художником и поэтом Франсом Хальсом. А когда чума закончилась, пригласить его на торжества по случаю въезда в Лондон Якова I. Ну а если Джонсон в тот год страны не покидал, Хальс мог приехать в Лондон с кем-то из бежавших от чумы, но теперь возвратившихся актеров Шекспира или друзей того же Джонсона. Весной 1604-го жадному до впечатлений молодому живописцу само время отправиться на коронационные торжества Якова I. Ведь это хороший повод познакомиться с Лондоном.

Современный британский писатель и литературный критик Питер Акройд в своей «Биографии Шекспира» пишет, что король Яков прибыл из Шотландии во дворец в Гринвиче 13 мая 1603 года, а спустя шесть (!) дней была выдана патентная грамота «в пользу Лоренса Флетчера и Уильяма Шекспира», разрешавшая им представлять спектакли в их театре «Глобус», а также во всех других городах и поселениях королевства.

Теперь шекспировская команда стала называться не «Слугами лорда-камергера», а «Слугами короля». Уильям Шекспир и Лоренс Флетчер упомянуты вместе и в королевской патентной грамоте. Флетчер, прежде никогда не упоминавшийся в числе актеров «Глобуса», возглавлял труппу шотландских актеров, которым покровительствовал Яков VI и даже защитил лицедеев от нападков шотландской церкви. Флетчера знали как «комика Его Величества». Он последовал на юг за своим монархом и вошел в новую труппу – «Слуги короля». Имя Шекспира упомянуто в патентной грамоте непосредственно после Флетчера, значит, Шекспир был главой труппы «Глобуса».

Некоторое время спустя их произведут в королевские камердинеры, и их социальный статус значительно возрастет. Им вменяют в обязанность носить ливрею, состоящую из пурпурного (красного) камзола, облегающих штанов и плаща. Главный хранитель королевского

гардероба составит список на получение четырех с половиной ярдов пурпурной ткани, и в нем имя Шекспира будет стоять первым среди актеров «Глобуса».

Я увидел в правом углу картины лишь три обычных тюка алой материи<sup>12</sup>. И решил, что край ткани в среднем тюке оторочен фестонами или бахромой. Ливреи украшались: это могли быть фестоны, тесьма, бахрома или кисти. Однако Полина Спаркс нашла другое объяснение: ливреи шились из шерсти, и то, что напоминает бахрому – просто неподшитый край шерстяного сукна, из которого тянутся нити. Но сверху на эту кучу ткани водружён не бесформенный узелок, а уже почти готовый камзол. Мы видим часть рукава: шов, а вблизи шва лацкан с парой красных пуговиц. И разрез вдоль рукава выше лацкана. Такие прорезы делали на барочных камзолах в начале XVII века. Эти разрезы на рукавах есть на нескольких холстах Хальса. Например, на портрете «Смеющегося кавалера» (1624) или на картине «Банкет офицеров гражданской гвардии Calivermen» (1627). На последней картине камзолы с рукавными прорезами как минимум у четырех из двенадцати офицеров. Строго говоря, первоначально это были даже не разрезы: рукав изготавливался из двух длинных лоскутов, которые посередине перехватывались связью, а внизу обшлагом.



Параллель того же XVII века – эскизы костюмов Великой карусели Людовика XIV в парижском дворце Тюильри 5–6 июня 1662 г.

Слева в красном плаще Филипп I, герцог Орлеанский, его плащ оторочен кистями.

Такие же, только серебряные, и на другом персонаже Великой карусели.

Рисунки из библиотеки Версаля.

Пустой рукав в «Двух шахматистах» согнут. Но это именно пустой рукав: локоть человека оставил бы продав на кипе материи. Значит, мы видим часть камзола, а под ним то ли плащ, то ли еще не пущенное в дело сукно. Эти детали и помогают понять, что за ткань брошена рядом с Шекспиром в углу правом картины. Драматург уступил пурпuru стол, потому и шахматную доску приходится держать на весу. Джонсон даже помогает повернуть ее так, чтобы сопернику было удобней сделать ход. Значит, письменный стол Шекспира сейчас

---

<sup>12</sup> Предполагали, что «Два шахматиста» дошли до нас лишь фрагментом, а справа была фигура женщины в красном. Однако по правому краю холста сверху вниз тянется недокрашенная полоска (т. е. дамы в красном на картине не было). А совершенство композиции и то, что сам холст имеет устойчивую пропорцию минорного золотого сечения ( $\sqrt{5} - 1$  к 1), эту гипотезу отправляют в архив.



занят, как сказал бы поэт, «искусством кройки и шитья». Может быть, в шахматы играть стали в ожидании портного. Он вот-вот придет, и нельзя убирать со стола недошитый наряд. Ливрея уже почти готова. И, следовательно, до 15 марта 1604 года – рукой подать.

Утверждают, что пурпур камзола был фиолетовым. Полина Спаркс пишет мне: «У камердинеров была красная ливрея – они и не могли носить фиолетовый по сану». Но пурпур бывает и сиреневым, и ближе к красному. Настоящая пурпурная краска была немислимо дорогой, и перешли на красную<sup>13</sup>. На языке двора пурпурными назывались красные камзолы.



Процессия в день Св. Георгия, с королём Яковом под балдахинем, сопровождаемым Рыцарями Подвязки, священниками, певчими и др. Майкл ван Меер. Дружеский Альбом. 1615–1616. Коллекция Эдинбургского Университета

<sup>13</sup> Тирский пурпур (древнегреческий: λорφύρα πορφύρα; латинский: purpura), также известный как финикийский красный, финикийский пурпур, королевский пурпур, императорский пурпур или императорский краситель, представляет собой красновато-пурпурный природный краситель. Имя Тириан относится к Тиру (Ливан). На древнем Ближнем Востоке королевский пурпурный краситель ценился выше золота. Из двенадцати тысяч улиток *Murex brandaris* получается не более 1,4 г чистого красителя, которого достаточно, чтобы окрасить только край одного предмета одежды. Самые высокопоставленные римские магистраты носили белую тогу, окаймленную полосой тирского пурпура. Оттенки – от красно-пурпурных до фиолетовых. Производство пурпурного *Murex* для византийского двора было прекращено после разграбления Константинополя крестоносцами в 1204 году (во время Четвертого крестового похода). Европейский Запад заменил пурпур киноварью.

Питер Акройд уточняет: «Монарх совершил торжественный въезд в столицу своего королевства 15 марта 1604 года. Это стало грандиозным событием в немалой степени еще и потому, что лондонцы праздновали окончание чумы, наконец покинувшей город. Именно по этому случаю Шекспир с товарищами получили по четыре с половиной ярда пурпурной ткани; по-видимому, они должны были принять участие в праздничном шествии по улицам Лондона, от Тауэра до Вестминстера»<sup>14</sup>.

Значит, картину надо передатировать: она написана не ранее начала марта 1604 г.

#### Шекспир. СОНЕТ 125

Я не стремлюсь таскать твой балдахин,  
По протоколу воздавая почести!  
Пусть из твоих клеветов хоть один  
Один мой день тебе опишет в точности.

Я не из тех, кто тратит жизнь свою  
На видимость того благополучия,  
Которое, как яблоко в раю,  
Всегда грозит опалою падучею.

Служить твоей душе позволь и впредь.  
И приношенья – бедные, но вольные,  
Дары любви и дружбы добровольные,  
Взаимные, отнимет только смерть.

Все прочие дары нехороши!  
Осведомители, прочь от моей души!



1623 г. (?) «Золотой лавр» Якова I, выпущенный к двадцатилетию его коронации.  
1 фунт стерлингов.

На аверсе (вверху) минтмарка лондонского монетного двора – Трилистник.  
Король-поэт, в чей герб входила и лира (символ Ирландии см. реверс), увенчан лавровым венком.  
Аверс: IACOBUD G MAG BRI FRA ET HIB REX. Реверс: FACIA M EOSIN GENTEM VNAM  
Золото. 36 mm, 8,9 g

<sup>14</sup> Акройд П. Шекспир: Биография. М., 2017.  
<http://knizhnik.org/piter-akrojd/shekspir-biografija/1>

## НА ОБИЖЕННЫХ ВОДУ ВОЗЯТ

Позиция на доске ранее расшифровывалась так: «Шекспир держит в правой руке чёрного слона (стоявшего, вероятно, на b4) и готовится взять белого ферзя на с3, собираясь объявить мат». И всё же консультируюсь с шахматным гроссмейстером Эмилем Сутовским. И получаю заключение: «Если в руке слон, то он действительно бьет на с3, и это мат. С:с3 (на английском В:с3) мат (mate). А вот насчет реконструкции всей позиции не уверен».

Однако всё оказалось не так, как видели и американские, и советские знатоки шахмат. Москвич Игорь Шап (см. его статью в приложении к наст. изд.) предположил, что в руке над доской не черный слон, а черный конь, и догадался, что второй чёрный конь лежит на боку в зоне съеденных фигур. Проанализировав позицию, исследователь сделал вывод, что конь, которого Шекспир взял в руку, находился на поле b6. А на с3 стоит не ферзь, а король. И у драматурга есть два варианта поставить мат своему коллеге – приземлить коня на d5 или на a4. Джонсон потому и вскинул в досаде руку ещё до завершения хода Шекспира, ибо так мат, и эдак тоже мат. 9 июня 2021 г. шекспировед Владимир Макаров прислал ссылку на снимок картины, сделанный ок. 1913 г., и стало понятно, что в руке у Шекспира именно конь. Впрочем, на этом наш исследовательский детектив не закончился.



AB EQUIS VICTORIAS – ‘Кони приносят победу’.

Аверс счетного жетона нюрнбергского мастера Ганса Краувинкеля II.  
Конец XVI – начало XVII в., до 1606 г. включительно. Ок. 28 mm; Ок. 5 g

Эмиль Сутовский, которого я попросил прокомментировать сделанный Игорем Шапом разбор позиции, признал выводы Игоря корректными, но предположил и свой вариант объявления мата белому королю: Kb4–d5X, ибо конь на b4 оправдывает непривычное положение белого ферзя на a1, защищающего пешку.

Шекспир держит в руке коня над 4-й горизонталью, но и мы не знаем — в этот момент он опускает или поднимает руку с фигурой. Значительно уступая, Шекспир сумел нанести разящий контрудар. И это хорошая иллюстрация к пониманию парадоксальности шекспировской драматургии и природы его гения. Игорь Шап пишет мне в частном письме:



«Шахматная фигура в руке Шекспира в те времена называлась *рыцарь*. Подразумевалось, что это рыцарь на коне, хотя изображалась одна конская голова. Шахматы 400 лет назад были игрой, олицетворяющей сражение – с войском и королевским двором. И «сражение» здесь не в узком понимании – как бой, а как военная кампания. Просто коня или слона здесь быть не могло. Слон назывался епископом (у нас его в просторечии именуют офицером). Со времен Шекспира по-английски шахматный конь – *knight* (рыцарь), а не *horse* (конь)».

Я полагал, что играющий черными Шекспир ставит мат той драматургии, которая ориентировалась на античные образцы. Бен Джонсон еще будет блистать на Лондонской сцене, но первый отныне не он, а Шекспир. С восшествием на английский престол Якова I начинается новая эпоха и для Англии, и для театра, о чем и повествует это полотно. Однако возвратившийся из трехлетней творческой командировки в Индию филолог Александр Бобров (пушкинодомец и давний мой друг) задал резонный вопрос, как мог Джонсон так опростоволоситься, подставив короля под мат? Игорь объяснил это «прыжком короля».

А. Г. Бобров по-своему объяснил смысла этой картины. В средневековых шахматах разрешался прыжок короля в пределах прямоугольника c1 – c3 – g1 – g3 (это прообраз будущей рокировки). В 1603 г. такой прыжок (из Эдинбурга в Лондон!) сделал шотландский король Яков VI, ставший в один день английским Яковом I. Так, может, перед нами не реальная, а некая символическая партия, отклик на лондонские события 1603–1604 годов? (Увы, вопрос останется без ответа. «Бывают странные сближения»: реальная шахматная партия задним числом могла осознаваться как пророческая.) И, наконец, Александр Бобров реконструировал концовку партии, развив предположение Эмиля Сутовского о том, что черный конь прыгнул не с b6, а с b4.

Родовое имя Шекспира переводится как Потрясающий Копьем. Еще 1592 г. Роберт Грин в памфлете «На грош ума, купленного за миллион раскаяния», коверкая имя Шекспира, выносил приговор «этому потрясателю деревенских сцен» («Shake-scene in a country»). Грин промахнулся, но угадал. Шекспир оказался просто Shake-scene. Анализ Шапа и Боброва показывает, что в той партии Бен пал из-за человеческой привычки симметрично отвечать на обиду. «Ах, ты съел моего коня? Ну и я твоего съем!» Обида пересилила разум: око за око! (О том есть русская поговорка: «На обиженных воду возят!»)

Нам пока недоступен подлинник картины, но подлинность исторической драматургии этого шахматного поединка свидетельствует в пользу подлинности самого холста.

## **ВОСЬМОЙ ЛИШНИЙ**

...Лишняя пешка на королевском фланге белых – ошибка, свидетельствующая, что перед нами не зарисовки с натуры, а результат реконструкции, сделанной заказчиком картины для художника. Но заказчик ошибся, забыв убрать с поля и переставить на край доски свою убитую черными пешку. (Тем более, что наличие или отсутствие пешки f3 ничего принципиально не меняет.) И если так, то заказчиком, скорее всего, мог быть Бен Джонсон.

## РУИНЫ УТРАЧЕННОЙ НАДПИСИ

Попытаемся высветлить историю с утраченной надписью, которая была смыта в ходе одной из реставраций. По канонам живописи XVI века портреты надписывались над головами изображенных. И ставилась дата. Хальсу такой рутинный способ маркировки холста не нравился, он его избегал. А если подписывал свои работы, то делал так, что буквы почти сливались с фоном. И потому многие его надписи утрачены целиком или частично. Сохранившаяся на обороте маргиналия «Бен Джонсон и Вильям Шекспир... 1603» – «Ben Jonson and William Shakespeare... 1603» должна быть скопирована с той, что была на лицевой стороне и перенесена на оборот холста переводе на английский. От себя кто-то добавил только «...by Isaac Oliver», то есть имя художника. И ошибся. А вот дата – не ошибка. Хотя картина и написана в 1604-м, год 1603 – дата знаковая. (К ней мы еще вернемся.)

Подпись художника атрибуирует работу. И заставляет поверить тексту на обратной стороне картины. Но многие лицевые надписи Хальса утрачены, или дошли лишь фрагментарно. Надписи и монограммы художник наносил на холст так, чтобы не разрушить цельность картины и выбирал краску, созвучную фону. Так из нежелания нарушить композицию и наш современник, петербургский живописец Завен Аршакуни (1932–2012) будет подписывать свои работы только на обороте.

Моя атрибуция не убедит тех, кто уверен, что никакого Шекспира не было, или привык к иному, более солидному образу поэта. Почему я с первого взгляда поверил в эту «сомнительную» и на основании шатких аргументов отвергнутую большинством искусствоведов атрибуцию, мне ответить нетрудно: задолго до знакомства с этой работой именно таким видел Шекспира, когда переводил «Гамлета» и «Макбета». Таким являлся его облик и при переводе его сонетов. Это – мой Шекспир: делиться им я готов с каждым, а вот отдать, отречься от этого образа, не смогу. Я потому и разглядел его упрятанную под видом застешки ларчика монограмму, что рассматривал каждую деталь полюбившейся картины. А поскольку ее приписывали Карелу ван Мандеру, решил посмотреть, что известно об этом художнике. И прочитал, что его учеником в 1600–1603 годах был Франс Хальс.

Карел ван Мандер – первый из северных маньеристов. Не раз отмечалось, что творения маньеристов «раздражают вычурностью, нарочитой искусственностью, капризностью, позёрством, неестественностью. Но есть в них и великолепное мастерство, лёгкость кисти, раскованность, не связанность застывшими формами». Ученик Карела ван Мандера через несколько лет освоит науку вольного и вольного широкого мазка, науку неожиданного контраста света и тьмы, гармонию цветовых соотношений. И возрасте превзойдет своего учителя. На принадлежность «Двух шахматистах» кисти Карела ван Мандера указывали психологизм запечатленного мгновения и сама неожиданность динамичной композиции. (Чего стоит уходящее за правый край холста красное пятно!) Но именно эти качества роднят работы ученика и учителя, именно они станут визитной карточкой Хальса, а через два века так потрясут импрессионистов.

В поисках подлинного себя юный Хальс не стесняется подражать. Так и его начальная монограмма – подражание монограмме учителя, подписывавшего свои картины соединением заглавной буквы «К» и строчного «м» (нижняя половина первой буквы становится и левой половиной второй). Вот и Хальс в начальной своей монограмме соединяет заглавную «Н» со строчными «f». Но делает это в текучем курсиве, извивающемся, как рыба в быстрой и прозрачной воде.

Психологическое взаимодействие людей на холсте, мгновение, запечатленное в позе, жесте и мимике (то, что через век после смерти художника поразит ранних импрессионистов и определит главное направление всего европейского искусства), находит именно Хальс. Чего стоит один этот жест ладони Джонсона, всплеснувшей так обреченно? Однако и он ценен не сам по себе, а в сочетании с болью на лице проигравшего. Кто до Хальса мог так поймать тот миг, когда человек понимает, что всё кончено?

А сосредоточенное, опрокинутое в мир шахматной реальности лицо Шекспира? На нем ни тени торжества: человек целиком во власти игры, ему не до посторонних эмоций.

Механизм притягательности такого способа сворачивания действительности на холсте в том, что это то самое фаустовское остановленное мгновение. Персонажи не замерли в говорящих позах замороженного жеста, они не театральны, они не каменные изваяния, они существуют как кадр киноленты. Моргни, – и оживут...

В конце жизни Хальс перестал получать заказы – был отвергнут веком как нечто несовершенное, даже грубое. Лишь через два века, в 1870-х начнется паломничество импрессионистов в Харлем. Здесь в богадельне, где в нищете умер гений, висели его работы. И она превратилась в музей: для нужд копиистов в залах вырос строй стремянок. (Музей Хальса в Харлеме и сегодня в здании бывшей богадельни. Здесь любят вспоминать слова Ван Гога о том, что у Хальса «не менее двадцати семи оттенков черного».)

До принятия в гильдию художников в 1610 г. Франс Хальс работал в муниципалитете Харлема реставратором. Невозможно представить, что еще не получивший права подписывать свои работы («Два шахматиста – не в счет, ведь на них монограмма упрятана в застёжку деревянного ларца для шахматных фигурок!) молодой мастер долгие годы не брался за кисть. Разумеется, он не мог не писать.

Без зрелого Хальса не было бы ни Вермеера, ни Рембрандта. К тому же «Два шахматиста» Хальса – первая ласточка той живописной весны, которая прилетит в Европу ближе к концу XIX века. Но где эти ранние его холсты и картоны? Надо думать, они распылены по частным собраниям и запасникам музейных хранилищ<sup>15</sup>.

---

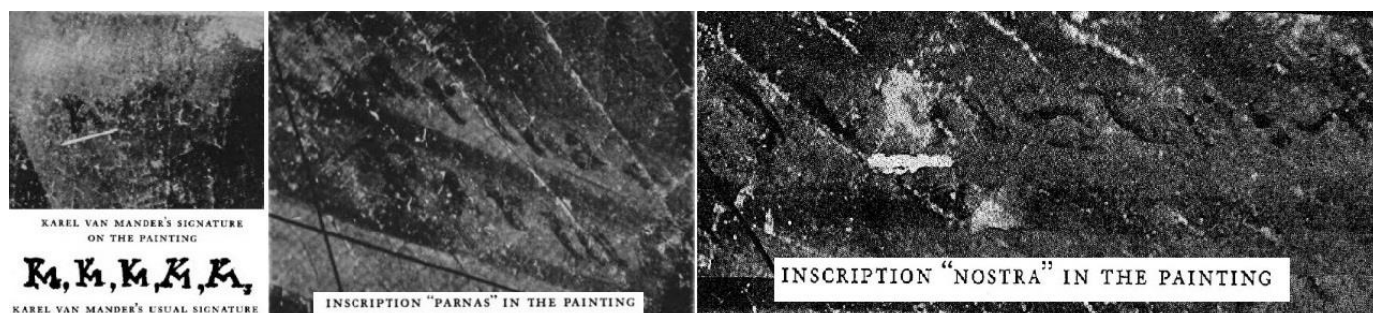
<sup>15</sup> В приложении помещаю список произведений Хальса с монограммами, либо с явными следами смытых надписей. Это около 50 работ из неполного перечня в 242 картины. Список начинается с 1611 г., с одной из немногих дошедших от 1610-х годов работ Хальса – портрета Якоба Хендрикс Заффиуса, католического архидиакона подпольных католиков Харлема.



## НАШИ ПАРМАНОСЦЫ

В 1913 г. член Немецкого шекспировского общества искусствовед Пол Вислиценус (Дармштадт) атрибуировал картину неизвестного художника, изображавшую, как утверждала легенда на обороте холста, Бена Джонсона и Уильяма Шекспира. И назвал ее одной из лучших работа Карела ван Мандера. Через два десятилетия в изданной в Нью-Йорке небольшой книжке этот вывод попытался обосновать некто Трейси Кингман<sup>16</sup>. Из-за дилетантства автора книга не произвела на специалистов положительного впечатления. Однако Трейси Кингман умел не только фантазировать, но и подмечать детали, на которые другие не обращали внимания. Он разглядел буквы «ff» на стенке ларца, написанного в глубине картины (с. 55). Впрочем, принял их за окончание какого-то слова (хотя слева нет ни намека на предшествующие буквы – только пустое место).

А прямоугольный ящик для шахматных фигур посчитал еще одним книжным переплетом. Но кто бы из писателей XVII столетия водрузил чернильницу на книгу, да еще рядом положил гусиное перо? И откуда у книги столь прямоугольные «деревянные» пропорции? Чтобы книга раскрывалась, ее корешок должен быть выпуклым. Впрочем, застежка могла быть и на книге, особенно на старинной, пергаментной, нуждающейся в хранении страниц под давлением.



Три снимка из книги Трейси Кингмана (с. 45, 51, 55):

*Снимок слева:*

Внизу монограммы Карела ван Мардера, выше мнимая монограмма на снимке из книги Трейси Кингмана. Превращение разрушенной надписи в монограмму Карела ван Мандера более чем сомнительно. Прорисованная буква «K» (или h) – часть некоего утраченного текста (возможно, с упоминанием имени учителя Хальса), или же просто грязь на холсте.

*Снимок справа:*

За спиной Джонсона стоят книги. Трейси Кингман приводит рентгеновский снимок этого фрагмента картины. На корешке одной из книг ясно читается NOSTR...\*. Кингман предлагает

---

<sup>16</sup> Благодарю Полину Спаркс, обнаружившую и приславшую это издание:  
An Authenticated Contemporary Portrait of Shakespeare by Tracy Kingman. New York. 1932.  
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.58781>

читать и NOSTRA, и – по какой-то немотивированной прихоти! – MONSTRUM (то есть частично справа налево).

*Снимок в центре:*

Трейси Кингман считает, что на одной книжке, за спиной Джонсона на корешке написано: [P]arnas, а на второй: Parn(?)as. То есть Парнас, конечно, один, но он в двух изданиях, в двух томах: один томик для Джонсона, другой для Шекспира.

Если примем за правду это чтение, перевод будет логичен, хотя и пафосен: NOSTR... PARNAS... – Наш Парнас. То есть потустороннего вмешательства «монстров» и иной конспирологии не требуется. Можно, конечно, попытаться обосновать, почему голландец называет Парнас «нашим», ведь так и Пушкин писал Василию Львовичу: «Ты дядя мой и на Парнасе!» Или: «Пора Баратынскому занять на русском Парнасе место, давно ему принадлежащее...» А, кроме того, картина могла быть написана для английского заказчика.) Но вот беда: на снимках читается (и даже дважды!) не PARNAS, а PARMA[s]. Когда Наталия Введенская произвела компьютерную расчистку рентгеновского снимка, стало понятно, что на корешках книг, стоящих на полке в глубине комнаты, написано: PARMA[s?] NOSTRUM. На латыни *parma* – слово женского рода, если имеется в виду круглый маленький щит римских кавалеристов. Но у Марциала это слово используется и в значении пармоносец, вооруженный пармой конный (!) гладиатор. Слово взято из «Энеиды», где оно тоже связано с конем: дева-амазонка Камилла, которую враг хитростью заставил спешиться, обгоняет удирающего от нее всадника, на скаку останавливает его коня и убивает врага (Песнь XI).

Вот и на картине изображен шахматный поединок двух поэтов, а надпись на корешках книг в глубине комнаты – каламбур. Как в древнерусской скоморошине «Кабаче наш!..» пародировалась самая популярная на Руси молитва «Отче наш...», как и тут эхом откликаются первые строки латинского ее варианта: «Pater noster».

«Молитва Господня» – главная молитва в христианской традиции, которая содержится в Евангелии от Матвея (6:9–13) и в Евангелии от Луки (11:2–4). Созвучно с этим и начало англиканского пасхального гимна: «Pascha Nostrum» ('Пасха наша'). Эта пасхальная классика англиканской церкви и превращена в «PARMAS(s)us NOSTRUM» ('Гладиаторы наши'). А поскольку речь о шахматном поединке двух соперников-поэтов, то некорректно прочитанное «PARNAS(s)us NOSTRUM» ('Парнас наш') по близости и созвучию, и самой ситуации поэтического поединка также может подразумеваться. Но первая ассоциация – «Pater noster», а вторая – название англиканского Пасхального гимна, начинающегося: «Pascha nostrum immolatus est Christus, alleluia...». Это тоже евангельская цитата: «Ибо Пасха наша, Христос, заклан за нас» (1Кор. 5:7). Гимн назван по первым двум словам текста<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Но это не «Наша пасха» (в именительном падеже). Английский перевод гимна: «Christ our Passover has been sacrificed for us. Тут nostrum...» – это «за нас». «Pascha nostrum immolatus est Christus» означает, что Христос, Пасха, принесен в жертву за нас. В этом случае *nostrum* относится к глаголу, а не существительному *Pascha*.



Parma[s]



Nostrum

Nostr[u]m (с лигатурой v+m, где v=u)

u W A  
m W A

Латинские лигатуры

*Parma* – не только небольшой круглый щит, но щит вообще, а еще вооружённый щитом гладиатор (так в эпиграмме Марциала). Грамматическое несогласование существительного с местоимением *Parma[s] Nostrum* – превращает двойной евангельский парафраз в каламбурный, смеховой. Грамматическое несогласование существительного с местоимением *Parma[s] Nostrum* – превращает двойной евангельский парафраз в каламбурный, смеховой. *Parma* в значении гладиатор-щитоносец встречается лишь у Марциала, и то в одном случае. В средневековом словаре латыни его нет. Но художник наверняка знал латинскую классику (Вспомни, что Хальс состоял в обществе харлемских камер-риторов, то есть в кружке поэтов.)

Смысл в воспроизведении известной конструкции, остальное определяется созвучием. Вопрос грамматического согласования этих двух слов так же не стоит, как и в формуле, которая пародируется. (Можно, конечно, попытаться сохранить винительный падеж и в переводе: «[Славим] Христа, Пасху нашу, за нас принесшего себя в жертву...»)

Каламбур, отсылающий к названию англиканского церковного гимна – это еще и возможная датировка картины. Елизавета I умерла в пасхальную неделю 24 марта 1603 г., за день до Благовещения, с которого, по церковной традиции начинался новый год. (То есть по английскому календарю королева почилa в последний день 1602 г.) Пасха 1603 года (по современному нам календарю) была 20 марта. А 25 марта в Англии начался новый календарный 1603 год. Начался с восшествия на английский престол шотландского короля Якова VI, ставшего в Англии Яковом I. (Иными словами: «Король умер, да здравствует



король!») Благовещение – один из великих непереходящих праздников, который каждый год отмечается католической церковью по григорианскому календарю 25 марта. Но Англия перешла на Григорианский календарь лишь в 1752, потеряв осенью того года 11 дней. В следующем году пасха пришлась на воскресенье 8 апреля 1604. Но холст «Два шахматиста» на обороте датирован 1603 годом по принятому в Англии в XVII в. Юлианскому календарю.

Скорее всего, картина написана через год после восшествия Якова на английский престол весной 1604 г. Наличие в правом углу красной дворцовой ливреи Шекспира, сшитой специально для участия в шествии 15 марта 1604 (дата по нашему календарю), сужает хронологический интервал создания картины. Ливрея шилась к торжественному въезду Якова в Лондон, но датировка 1603 г. свидетельствует, что 25 марта еще не наступило.

В тот год пасха следовала после Хэмптон-Кортской конференции, созванной Яковом I в январе 1604 года во дворце Хэмптон-Корт. Обсуждались религиозные разногласия между представителями англиканской церкви и лидерами английских пуритан.

Скорее всего, картина написана после въезда Якова в Лондон 15 марта, но 25 марта 1604 года. Каламбур на книжных переплетах отсылает нас и к Парнасу, и к Пасхальному гимну, и к поединку бойцов (гладиаторов-парманосцев). А еще к XI книге «Энеиды», где сюжет связан с «ходом конем». В «Энеиде» слово *parma* ('щит) впервые мелькает в IX книге (песни) и дважды в X. Но всё в единственном числе. Зато в XI есть такие строки (ст. 618–619):

Extemplo turbatae acies, versique  
Latinireiciunt parmas et equos ad moenia vertunt...

Тут же, смешавши ряды и щиты закинув за спину,  
Вспять погнали коней и помчались к стенам италийцы...

Здесь *parmas* (как и в надписях на двух корешках книг на картине Хальса!) – винительный падеж множественного числа. И речь идет о всадниках. Вот и второй раз в той же песни – тоже о конных.

Описание подвигов девы-воительницы Камиллы (ст. 690–694) начинается так:

Protinus Orsilochum et Buten, duo maxima Teucrum  
corpora: sed Buten aversum cuspide fixit  
loricam galeamque inter, qua colla sedentis  
lucent et laevo dependet parma lacerto;  
Orsilochum fugiens magnumque agitata per orbem...

Бута повергла она и за ним Орсилоха – из тевкров  
Самых могучих мужей; убегавшему Буту вонзилось  
В шею копье, где она меж кольчугой и шлемом открыта...»  
Где у всадников щит за спиной слева свисает;  
Бегством притворным потом увлекла Орсилоха Камилла...

Следующий эпизод – поединок Камиллы с лигурийцем: «Авна воинственный сын, обитателя гор Апеннинских; / Был он, покуда судьба позволяла, хитрец не последний / Среди

лигурийцев...» (Вергилий, Энеида 11 книга, ст. 700–702). Лигуриец просит деву-воительницу сойти с коня. Но, когда Камилла спешила, противник пытается ускакать. Она же обгоняет всадника, останавливает на скаку его скакуна (привет Николаю Некрасову на фоне горящей Трои!) и убивает. Вот о том, как пешая Камилла догнала и наказала лигурийца (ст. 710–720):

...trahit equum comiti paribusque resistit in armis,  
ense pedes nudo puraque interrita parma.  
at iuvenis, vicisse dolo ratus, avolat ipse  
(haud mora) conversisque fugax aufertur habenis  
quadripede que citum ferrata calce fatigat.  
«vane Ligus frustra que animis elate superbis,  
nequiquam patrias temptasti lubricus artis,  
nec fraus te incolumem fallaci perferet Auno».  
haec fatur virgo, et percibus ignea plantis  
transit equum cursu frenisque adversa prehensis  
concreditur poenasque inimico ex sanguine sumit...

...Спутницам взять скакуна приказала и спешила храбро,  
Только с мечом и гладким щитом, чтоб сразиться на равных.  
Он же, решив, что теперь одолел ее хитрым обманом,  
Больше не медлил, но вмиг повернул коня и быстрее  
Прочь полетел, торопя жеребца железною шпорой.  
«Зря заносишься ты, лигурийский хвастливый спесивец!  
Знай, тебя не спасут изворотливых предков уловки,  
К лживому Авну живым не поможет вернуться коварство».  
Молвила так и стремглав понеслась легконогая дева  
И, обогнав скакуна, к беглецу лицом повернулась,  
Повод схватила рукой – и кровавая кара свершилась<sup>18</sup>.

В XII книге слово *parma* не встречается. И так, в «Энеиде» во всех случаях, кроме трех неконкретизированных в IX и X книгах, упоминание о щите-парме связано со всадниками. Вот и на шахматной картине Хальса мы дважды встречаем слово *parma*, и видим, что мат в партии ставится именно конем. Как мы уже знаем, парма – круглый кавалерийский щит.

Но как могло это слово в значении ‘воин, вооруженный пармой’ (дошедшая до нас в единичном случае метонимия Марциала!) попасть на картину Хальса?

Начнем с имен тех, о ком повествует знаменитая античная эпиграмма:

Приск (Priscus – Древний) и Вер (Varus – Правдивый) – сценические псевдонимы гладиаторов, которые в 80 г. н. э. при императоре Цезаре Тите открывали первый бой на праздновании в честь окончания строительства Колизея. Пятый стих эпиграммы понимают так: «По закону драться со щитом, пока палец не шевельнется». А вот в переводе Ф. А. Петровского: «Ради награды борьбу продолжать до поднятия пальца». И так в переводе Г. М. Севера: «...не опуская щита до пальца поднятия биться» У Афанасия Фета: «Был закон: до перста, до щита опущенного биться...». Но в оригинале: «Lex erat, ad digitum posita concurrere parma». Полагаю, речь не о том, что поверженный гладиатор ложился на спину и, моля

<sup>18</sup> Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Художественная литература, М., 1979. Перевод С. А. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского.

о пощаде, поднимал палец. Речь не о конце, а о начале поединка, а потому, мне представляется, перевод должен быть таким: «Закон в том, чтобы по знаку пальца вступить в бой с пармой (т.е. с пармоносцем)»<sup>19</sup>.

Сделаем перевод этого стихотворения.

МАРЦИАЛ. ИЗ КНИГИ ЗРЕЛИЩ  
LIBER DE SPECTACULIS. XXXI

Битву растягивал Приск и затягивал Версус,  
Но ни тому, ни другому Марс не давал победить.  
Зрители стали просить прекратить поединок –  
Цезарь прошениям не внял, ведь неизменен закон:  
По мановенью перста пармоносцы сошлись на арене,  
Только закон есть закон – и в пирах, и в дарах, и в боях!  
Всё же случилось оно, то завершение боя:  
Вместе сражались они, вместе на землю легли.  
Цезарь того и другого пальмовой ветвью овеял  
Знаки свободы послав, ловким и храбрым рабам.  
Только при власти твоей, Цезарь, такое возможно,  
Чтоб в поединке одним тот и другой победил.

Марциал пишет ироническую эпиграмму, едва сдерживая смех. С первой же строки («Битву растягивал Приск и затягивал Версус...») понятно, что автор уверен: это был «договорняк», спектакль на публику, устроенный двумя друзьями и, скорее всего, с подачи самого Цезаря. Бились до изнеможения, но ни один не был ранен.

Значение «парма» как «пармоносец» зафиксировано в электронном Большом латинском словаре, и единственный пример взят из этой эпиграммы Марциала. Парма входила в экипировку эквита (*equus*). Буквально эквит – «всадник». Так римляне называли кавалерию, так называли и конных гладиаторов. Доспехи эквита состояли из шлема, кавалерийского круглого щита-пармы диаметром до 60 см и доспеха для предплечья (маники) на правой руке, шлема с широкими полями и перьями, забралом с решёткой. Эквит был вооружён копьём-гастой (*hasta*) и мечом-гладиусом (*gladius* – ‘гладкий’). Эквиты открывали гладиаторские бои. Метнув копье, они спешили и сражались мечами, – верховой бой до изобретения стремян не практиковался. квиты бидтсь только между собой.

Пармами были оснащены и пешие гладиаторы-гогломахи (*hoplomachus* от греческого ὀπλομάχος ‘вооруженный боец’), но они в данном случае ни при чем: на шахматной доске играющий черными Шекспир наносит решающий удар не слоном, не ладьей, не пешкой, а именно конем. Слово «парма» говорит, что речь о начальном поединке на только что построенной арене. Каждый эквит метнул копье, каждый его отбил своей пармой. После всадники спешили, и час-другой, а, может и третий, Приск и Версус рубились якобы всерьез. Зрелище было достойным, но долгим. Ни один не сделал ни одной ошибки, и народ

---

<sup>19</sup> Здесь «парма» – метонимия. Как у нас про военных – кобура или сапог.



уже требовал прервать поединок. Однако Цезарь спектакля не останавливал. И, наконец, целехонькие, но обессиленные, «противники» упали рядышком... Такой вот «интерьерный спектакль». А зачем Титу при открытии грандиозной арены лишаться двух самых лучших гладиаторов? С государственной точки зрения это незначительно. Так что перед нами именно эпиграмма, но уже, не в античном, а современном смысле. Потому-то она и запомнилась. Запомнилось и употребленное в ней слово *parma* (в значении ‘боец, оснащенный пармой’). Название картины Хальса подписано на корешках книжных томиков: «PARMAS(us) NOSTRUM» – ‘НАШИ ПАРМАНОСЦЫ’.



Колизей на сестерции императора Тита.  
Дата чеканки: 80–81 гг. Бронза. Ок. 26 г

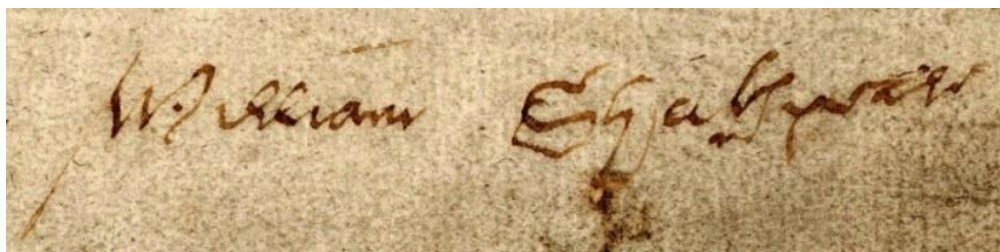
Шекспировед Владимир Макаров прислал ссылку на фотогравюру из коллекции Фолджеровской библиотеки<sup>20</sup>. В начале XX века из трех цветных негативов получал многоцветный оттиск. То есть на этом воспроизведении нет типографского раstra. В России в этой технике работал Сергей Михайлович Прокудин-Горский. На снимке видно, что художник оставлял «под раму» несколько миллиметров холста с краев картины. И правый край свидетельствует, что при перетягивании никакой обрезки холста не было. А, значит, не было и фигуры дамы в красном. Есть только алая ткань, полученная Шекспиром от королевского гардеробщика в начале 1604-го, то есть в конце 1603-го англиканского года.

Кингман ошибался, когда утверждал, что раньше холст был больше и рядом с Шекспиром находилась фигура в красном, «отрезанная либо во время написания картины, либо позже...» Этот вывод – следствие не изучения снимков, а умозаключения. Исследователь домыслил фигуру справа, не зная, что фигуры нет, и, судя по композиции картины, быть не могло. А это, как определила Полина Спаркс, рукав камзола (с прорезью на рукаве, обшлагом и двумя пуговицами), а под ней тюком – отрез неподбитой ткани для плаща.

В XX веке никому в голову не пришло, что алое пятно на картине – полученные Шекспиром в самом начале 1604 г. четыре с половиной ярда сукна, но на снимке видно, что по краю ткани

<sup>20</sup> <https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~312711~124874>

идет именно бахрома с кисточками на концах. Плащ уже тоже готов (или почти готов), перед нами небрежно брошенная в угол ливрея. Ее красный рефлекс пунцовым румянцем горит на щеке поэта. Знает ли он предупреждение Низами, сказавшего, что придворный поэт рано или поздно проглотит кусок железа? Если не знает, то должен догадываться. После того, как средний тюк материи оказался с кисеей, а кисея с мелкими кисточками, стало ясно, что это плащ, а не рулон сукна.



Подпись Шекспира на третьей странице его завещания

В 1983 г. в английском шекспироведческом журнале появилась статья «Джонсон и Шекспир за шахматами?» с рассказом об истории изучения картины и анализом книги Кингмана. Авторы – Брайан Лаффри и Нил Тейлор<sup>21</sup>. Отметив несостоятельность аргументов как за, так и против подлинности картины, авторы призвали продолжить изучение полотна. Их не услышали. Надо смотреть подлинник, но где он? В 1955 году картина выставлялась во время Шекспировского фестиваля в США. Принадлежала семейству де Хейманов. А сегодня?.. Нельзя исключить, что «Два шахматиста» не с оригинал Франса Хальса, а гениальная мистификация. Однако совершенно необъяснимо, как это художник (назвать его мистификатором язык не поворачивается!) угадал все исторические обстоятельства этого шахматного сюжета (вплоть до красного бархата, выданного Шекспиру для ливрейной униформы накануне въезда Якова I в Лондон, парафраза из англиканского пасхального гимн и т. д), все мельчайшие детали этого холста и даже манеру Хальса подписывать свои работы монограммой *fHf*, маскируя ее на изображениях деревянных предметов. Кто мог знать, что этот забытый до времен импрессионизма художник, не просто Франс Хальс, а Франс Хальс Франсуа? Допускаю, что легенда, сопровождающая появление «Двух шахматистов» может быть недостоверной, а «экспертиза» заказной. Но, отвергнув авторство Мандера и обнаружив нестыковки в книжке 1932 г., шекспироведы поторопились, поставив крест не на дилетантской «экспертизе», а на самой работе, отказав ей в праве быть прижизненным портретом Джонсона и Шекспира.

9 июля 2022

*Приношу сердечную благодарность всем, кто помогал в работе над этим и другими сюжетами моей книжки. Их имена внутри текста.*

<sup>21</sup> *Bryan Loughrey and Neil Taylor. Jonson and Shakespeare At Chess? / Shakespeare Quarterly. Vol. 34, No. 4 (Winter, 1983). PP. 440–448. Published By: Oxford University Press. <https://doi.org/10.2307/2869862> <https://www.jstor.org/stable/2869862>*

## ЖЕСТ ОТКРЫТОЙ ЛАДОНЬЮ – ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА МОЛОДОГО ХАЛЬСА

За полвека до хальсовских «Двух шахматистов» итальянская художница Софонисба Ангвиссола (1532–1625) написала картину «Сёстры художницы Лючия, Минерва и Европа Ангвиссола играют в шахматы». Латинская надпись на краю шахматной доски сообщает: «Софонисба Ангвиссола, девственница, дочь Амилькара, подлинный живописный портрет трёх своих сестёр и их служанку написала. 1555» (лат. «Sophonisba Angussola virgo Amilcaris filia ex vera effigie tres suas sorores et ancillam pinxit. MDLV»).



Софонисба Ангвиссола. «Сёстры Лючия, Минерва и Европа Ангвиссола играют в шахматы». 1555 г.

Картина некоторое время после создания находилась в доме семьи художницы, где в 1566 г. была описана итальянским живописцем, архитектором и писателем, основоположником современного искусствознания Джорджо Вазари. Когда он посетил дом отца художницы, Софонисба уже уехала в Испанию, поступив придворной художницей на службу к королеве Елизавете Валуа, третьей жене короля Филиппа II, но Вазари смог увидеть её картину и оставил восхищённую запись в своих воспоминаниях: «...теперь же я скажу, что видел в этом году в Кремонне, в доме её отца, написанную ею с большой тщательностью картину, на которой изображены за игрой в шахматы три её сестры и с ними старая их служанка, так тщательно и



живо, что поистине кажутся живыми и что не хватает только, чтобы они заговорили» (*Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнеописание Бенвенуто Гарофало и Джироламо да Карпи, феррарских живописцев и других ломбардцев*).

В 1573 году ван Мандер предпринял путешествие в Италию, во Флоренции он вместе с Джорджо Вазари писал фреску в куполе собора Санта-Мария-дель-Фьоре. И по примеру Вазари задумал написать книгу о северных живописцах.

В 1913 г. член Немецкого шекспировского общества Пол Вислиценус (Dr. Paul Wislicenus aus Darmstadt) и ссылаясь на эту картину итальянской художницы, когда атрибуировал «Двух шахматистов», назвав их одной из лучших работ голландского маньериста Карела ван Мандера. Мы не знаем, видел ли картину сам Карел ван Мантер. Похоже, что и видел, и пересказал ее сюжет своему ученику Франсу Хальсу. Разница в жестах правой руки лишь в том, что у Софонисбы Ангвиссола младшая сестра художницы, подняла руку в знак отстранения или защиты (к сожалению, мы видим не всю ситуацию на шахматной доске). И жест ее четко фиксирован. Он, скорее всего, означает: «Нет, погоди. Я еще поборюсь...».

По моей просьбе Игорь Шап проанализировал позицию на доске итальянок и подтвердил, что королю юной шахматистки ничего не угрожает. А, значит, ее жест – не жест отчаянию.

А жест игрока в «Двух шахматистах» – горестный всплеск ладони, находящейся в полете. Всплеск правой ладони Джонсона на «Двух шахматистах» – надолго станет визитной карточкой Франса Хальса. Надолго, но не навсегда. Такое (и подобное) положение открытой ладони встречаем лишь на работах 1610-х – 1630-х годов. Вот их неполный список:

- Весёлое общество. (Масленица). 1615. (Метрополитен. Нью-Йорк).
- Банкет офицеров роты св. Георгия. 1616. (Музей Хальса. Харлем). Открытая ладонь выше стола в центре композиции. И еще одна, направленная вниз, слева от центра картины ниже стола.
- Кормилица с ребенком. (Катарина Хофт с нянькой). 1620. (Берлинская картинная галерея, Берлин).
- Трое детей с козлом, запряженным в повозку. 1620. (Брюссель. Королевский музей изящных искусств).
- Поющие мальчики. 1623–1627. (Кассельская картинная галерея). Тут две открытые ладони двух детей.
- Мальчик с лютней. 1625. (Метрополитен. Нью-Йорк).
- Мальчик со стаканом и лютней. Ок. 1626. (Художественная галерея Ратуши, Лондон).
- Портрет юноши с черепом. (Гамлет). 1626–1628 (Национальная галерея, Лондон).
- «Банкет офицеров роты св. Адриана» 1627. (Музей Хальса. Харлем). Открытая ладонь левой руки в центре композиции.
- Веселый бражник. 1628–1630 (Рейксмузеум, Амстердам).
- Портрет голландской семьи. Ок. 1635. (Художественном музее Цинциннати)
- Групповой портрет роты капитана Рейнира Рела. 1633–1637. (Лувр. Париж). Но здесь распахнутая ладонь не поднята, а опущена. Так и на Групповом портрете попечителей гарлемского мужского дома для престарелых. 1664. (Музей Франса Хальса. Харлем.)

Стандартное представление о живописной манере Хальса находим в музейном путеводителе: «У художника свой оригинальный стиль письма. Его можно назвать родоначальником будущего направления – импрессионизма. У автора нет «гладкости», он свободен в размахе кисти и у него сочные, яркие и в то же время теплые и плотные краски. Но с возрастом в живописи Халса начинают все больше преобладать темные тона, черно-белые контрасты, скудной становится и цветовая палитра».

Но это же происходит и с жестом открытой ладони (почти всегда правой) персонажей картин Хальса. Ничего подобного нет на работах последнего тридцатилетия художника. У зрелого Хальса жест полураскрытой (но не раскрытой полностью!) ладонью правой руки видим лишь у мальчика, что-то протягивающего младенцу (то ли игрушку, то ли белую тряпочку). См. «Семья в пейзаже». 1647–1650. (Национальная галерея, Лондон). И еще такая же развернутая к зрителю, но не открытая, а с согнутыми пальцами кисть правой руки у женщины, протягивающей нас розу. Портрет Изабеллы Коймонс (1650–1652).

Итак, «Два шахматиста» – ранняя работа двадцатилетнего Франса Хальса. Самая первая из всех известных. Если Хальс и не видел картину «Сёстры художницы Лючия, Минерва и Европа Ангвиссола играют в шахматы», то знал подробное ее описание. На картине итальянки о том, кто и кого написал за шахматной доской, сообщает пространная латинская надпись на бортике шахматной доски. Свою подпись Хальс ужал до монограммы, в которой обозначил и себя, и игроков, разместив ее на бортике ларца для шахматных фигурок.



Справа Бен Джонсон на парном портрете «Два шахматиста» (1604).

Слева его портрет (ок. 1617 г.), написанный работавшим при лондонском дворе фламандским художником Авраамом ван Блийенберхом (Abraham van Blyenberch).

Копия начала XIX в. Национальная портретная галерея. Лондон.

Нос у человека растет до старости, а борода с годами становится гуще, темнее (но уже с проседью!).

См. на примере двух портретов Джонсона: на левом ему сорок, на правом тридцать.

## РАБОТЫ ФРАНСА ФРАНСУА ХАЛЬСА, УДОСТОВЕРЕННЫЕ МОНОГРАММАМИ

(с добавлением нескольких с плохо сохранившимися надписями)<sup>22</sup>

**Лютнист.** Ок. 1623–1624 г. Пропорция: 70 × 62 см. 1,13 к 1. Musée du Louvre. Paris. Монограмма: FH F. (Две первых буквы соединены лигатурой: внутри H внакладку на первую мачту вписано F.) Второе F – это имя отца Франса Хальса. Его тоже звали Франсуа.

**Смеющийся кавалер.** 1624 г. 83 × 67,3 см. Пропорция: 1,23... к 1, т. е.  $\sqrt{5} - 1$  к 1 (двойная минорная золотая пропорция, как у «Двух шахматистов»). Коллекция Уоллеса. Лондон. В правом верхнем углу указан возраст портретируемого, 26 лет, и дата написания картины. Рукава камзола с продольными серповидными прорезам и пуговицами на обшлаге, как на рукаве недошитого красного камзола, который мы видим на «Двух шахматистах».

**Портрет бородатого мужчины.** 1625 г. 76,2 × 63,5 см. Пропорция 6 к 5. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Полустертая надпись. и над ней проступает смытая монограмма FH.

**Портрет Мишеля де Вайлье.** 1625 г. 121 × 95,8 см. Пропорция 1,26 к 1. Художественный музей Тафта Цинциннати, Огайо. Справа внизу полусмытая монограмма белилами F–пробел!–H.

**Смеющийся мальчик.** Ок. 1625 г. Диаметр 30,45 см. Маурицхейс. Гаага. Монограмма FH.

**Мальчик, играющий на скрипке.** 1625–1630 г. 18,4 × 18,8 см. Пропорция: живой квадрат. Частная коллекция, место хранения неизвестно. Монограмма FH.

**Портрет мужчины, повернутый налево.** 1625 г. 26,2 × 20 см. Пропорция: квадрат золотого сечения пополам, или близко к 4 к 3. Государственный музей Берлина-Далема, Берлин. Монограмма FH белилами внизу, уходящая в правый край; под вопросом.

**Два смеющихся мальчика с кружкой пива.** 1626–1627 г. 68 × 56,5 см. Пропорция: 6 к 5. Hofje van Mevrouw van Aerden Leerdam. Монограмма на рамке: F–F (соединенные в H).

**Портрет Анны ван дер Аар.** 1626 г. 22,2 × 16,5 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Метрополитен-музей Нью-Йорк, Нью-Йорк. Монограмма на овальной рамке: F–F (соединенные в H).

**Евангелист Марк.** 1625–1630 г. 68 × 52 см. Пропорция 1,308 к (т.е. квадрат мажорного золотого сечения пополам). Государственный музей изобразительных искусства им. А. С. Пушкина (Москва). Монограмма FH.

**Портрет Петруса Скривериуса.** 1626 г. 22,2 × 16,5 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Музей искусств Метрополитен. Нью-Йорк, Нью-Йорк. Монограмма на овальной рамке: F–F (соединенные в H).

**Поющая девушка.** 1626–1630 г. 18,2 × 18,4 см. Пропорция: ок. квадрата. Частное собрание, место хранения неизвестно. Монограмма FH.

**Портрет мужчины с челюстной костью коровы в руке (Питер Вердонк ).** Ок. 1627 г. 46,7 × 35,6 см. Пропорция: квадрат мажорного золотого сечения пополам. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. Монограмма «HF» (слитно, через лигатуру, но «F» вырастает из правой мачты «H», а слева от монограммы косо приписано еще одно F).

**Банкет офицеров гражданской гвардии Calivermen.** 1627. 183,0 × 266,5 см. Пропорция 1,46 к 1. Frans Hals Museum, Naarlem. Помета в электронном каталоге: «Подпись на левом сиденье FHF».

**Мальчик с лютней и поднятым бокалом.** 1628 г. 100 × 90 см. Пропорция: 10 к 9. Художественная галерея Гилдхолла, Лондон. Монограмма FH.

**Весёлый собутыльник.** 1628–1630 г. 78 × 54 см. Пропорция:  $\sqrt{2} - 1$  к 1. Монограмма FH.

**Смеющийся человек с горшком, известный как «Пикелхаринг».** Ок. 1628–1630 г. 75 × 61,5 см. Пропорция: 6 к 5. Museum Schloss Wilhelmshöhe. Kassel, DE. Подпись художника на холсте: «f. hals f.» (все буквы строчным кursiveм).

«Мулат». 1628–1630 г. 72 × 57,5 см. Пропорция: 5 к 4. Museum der bildenden Künste. Лейпциг. Монограмма FH.

**Портрет (возможно) Хильке Бонер или Марии ван Тейлинген.** 1628 г. Диаметр 22,8 см. Частное собрание, место хранения неизвестно. Полустертая надпись. Внизу левая мачта от обрезанной монограммы «H».

**Портрет (вероятно) Йоханнеса Сакма.** 1628 г. 22 × 17,5 см. Пропорция: близко 5 к 4. Частное собрание, место хранения неизвестно. Полустертая надпись.

**Молодая женщина** (картина в соавторстве, женщину написал Франс Хальс) с выставкой фруктов и овощей (Клас ван Хейссен). 1630 г. 157 × 200 см. Пропорция: корень из золотого сечения. Частная коллекция. Лондон. Монограмма «H».

**Веселый пьяница** (Веселый собутыльник). 1630 г. 81 × 66,5 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Рейксмузеум. Амстердам. Монограмма FH. **Портрет Корнелиса Кониинга.** 1630 г. 106,5 × 81 см. Пропорция: 1,31 к 1 (квадрат золота пополам). Частная коллекция, место хранения неизвестно. Полустертая надпись. **Портрет Сэмюэля Амзинга.** 1630 г. 16,2 × 12,3 см. Пропорция: 1,32 к 1 (квадрат золота пополам) или близка 4 к 3. Лейденская коллекция. Нью-Йорк, Штат Нью-Йорк. Полустертая надпись.

<sup>22</sup> Список работ художника здесь:

[https://360wiki.ru/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Frans\\_Hals](https://360wiki.ru/wiki/List_of_paintings_by_Frans_Hals)

И еще на сайте музея в Харлеме:

<https://www.franshalsmuseum.nl/nl/art/regenten-van-het-st-elisabeths-gasthuis/>



- Мальчик-рыбак в пейзаже.** Ок. 1630 г. 74 × 61 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Возможно, в стеблях травы внизу справа монограмма HF.
- Улыбающаяся рыбачка.** 1630–1632 г. 80,6 × 66,7 см. Пропорция: 6 к 5. Частная коллекция, место хранения неизвестно. Монограмма FH.
- Портрет неизвестного.** Ок. 1630–1635 г. 77,7 × 66 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Частное собрание, место хранения неизвестно. Монограмма FH.
- Портрет неизвестного.** Около. 1633 г. 102,9 × 88,9 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Художественный музей Фудзи в Токио. Полустертая надпись.
- Портрете тридцатилетнего мужчины в плиссированном воротнике.** 1633 г. 64,8 × 50,2 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Национальная галерея. Лондон. Полустертая надпись. Монограмма FH.
- Портрет мужчины в шляпе.** Ок. 1634 г. 24,5 × 19,5 см. Пропорция: 1,27 к 1. Маурицхейс, Гаага. Едва угадываемая монограмма HF у самого края в правом нижнем углу (?).
- Молодая женщина со стаканом и кувшином.** Ок. 1635. Трактирщица. (Молодая женщина с серебряным кофейником и стеклянным стаканом, черты лица которой напоминают черты пьяной старухи Malle Babbe с совой на плече на портрете 1630–1635 г.) 75 × 62 см. или, по другому замеру, 77,3 × 63,5 см. Пропорция: ок. 6 к 5; по второму замеру около  $\sqrt{5} - 1$  к 1. Частное собрание. Выставлен: Музей Франса Хальса. Голландия. Харлем. Инв. os 2013-20. Уникальная монограмма «FHAL[s]» (F HALs), где «FA» вписаны внутрь «H», а «L» добавлено справа.
- Портрет Каспара Сибелиуса.** 1637 г. 26,5 × 22,5 см. Сгорел в особняке Билли Роуза, Маунт-Киско, штат Нью-Йорк. Монограмма FH.
- Портрет неизвестного мужчины (с перчаткой в руке) в возрасте 44 лет.** 94,4 × 70,5 см. Пропорция ок. 4 к 3. Штедельский музей, Франкфурт-на-Майне. Инвентарный номер 78. Монограмма FH
- Портрет Хендрика Свалмиуса.** 1639 г. 27 × 20 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Детройтский институт искусств Детройт. Полустертая надпись.
- Мужской портрет, возможно, Виллема ван Вармондта.** 1640. 85 × 70 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Музей Франса Хальса, Голландия, Харлем. Монограмма FH.
- Портрет неизвестной женщины.** 1640–1642 г. 78 × 65 см. Пропорция: 6 к 5. Кобург, Весте Кобург, Германия. Полустертая надпись. На ней читается 1643. А ниже монограмма HF (F лигатурой со второй мачтой H).
- Портрет миссис Бодольф.** 1643 г. 122,4 × 97,5 см. Пропорция: ок. 5 к 4. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут. Монограмма FH.
- Портрет мистера Бодольфа.** 1643 г. 122,4 × 97,5 см. Пропорция: ок. 5 к 4. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут. Полустертая надпись. Ниже ее Монограмма FH.
- Портрет молодого человека со скрещенными руками.** 1644 г. 79,5 × 58,4 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Частное собрание; предоставлено FHM. Харлем. Сверху практически уничтоженная надпись и слева руины монограммы.
- Портрет Доротеи Берк.** 1644 г. 83,8 × 69,6 см. Пропорция: 6 к 5. Балтиморский музей искусств. Мэриленд. Слева под медальоном полустертая подпись и монограмма FH.
- Портрет Джозефа Койманса.** 1644 г. 33 × 27 1/2 дюйма. Пропорция: 6 к 5. Уодсворт Атенеум. Хартфорд, Коннектикут. Под овальным медальоном уничтоженная надпись и монограмма FH.
- Сидящий мужчина с веткой в руке. Портрет Франса Хальса Младшего (?)** 1645–\* 42,5 × 33 см. Пропорция: ок. 4 к 3. Масло на деревянной панели. Национальная картинная галерея Канады. Оттава. Монограмма FH
- Портрет мужчины в черной шляпе, опирающегося на спинку стула.** 1646–1648 г. 68 × 56 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Национальная галерея искусств. Вашингтон, округ Колумбия. Монограмма FFH.
- Портрет Рене Декарта.** 1649 г. 19 × 14 см. Пропорция: ок. 1,36 к 1. Государственный музей искусств. Копенгаген. Надпись не читается.
- Портрет молодого человека с перчаткой в руке.** Ок. 1650 г. 80 × 66,5 см. Пропорция: 1,2 к 1 (т. е. 6 к 5). Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Монограмма FH.
- Портрет мужчины с длинными волосами и усами.** 1650–1652 г. 84,7 × 67 см. Пропорция: 1,26 к 1 (ок. 5 к 4). Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Монограмма FH.
- Портрет Виллема ван Хейтюйса.** 1653 г. 46,5 × 37,5 см. Пропорция: ок. 5 к 4. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten of Belgium. Внизу справа полустертая монограмма FH.
- Портрет молодого человека.** 1650–1655 г. 67,3 × 50,8 см. Пропорция: 4 к 3. Norton Simon Museum. Pasadena, CA. Монограмма FH.
- Портрет неизвестного.** 1655–1660 г. 65 × 45 см. Пропорция: ок.  $\sqrt{2}$  к 1. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, Spain. Монограмма FH.
- Портрет мужчины, вероятно, священника.** 1660 г. 37 × 29,8 см. Пропорция: 1,24 к 1, т. е.  $\sqrt{5} - 1$  к 1, двойное минорное золото, как у «Двух шахматистов»). Rijksmuseum. Amsterdam. Монограмма FH.
- Портрет мужчины в сером плаще и широкополой шляпе, сдвинутой под углом на затылок. Портрет Франса Хальса Младшего (?).** 1660–1663 г. 80 × 67 см. Пропорция: ок. 6 к 5. Fitzwilliam Museum. Cambridge. Монограмма FH.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### КРАСНЫЙ ПУРПУР ДЛЯ ШЕКСПИРА

На сайте Национального архива Соединенного королевства опубликован счет Мастера Великого Гардероба за отпуск красной ткани Шекспиру и его товарищам для въезда короля Якова I в Лондон. Рубрика: Players – актеры. Первое имя в списке: William Shakespeare. Ему выдано четыре с половиной ярда пурпурной ткани<sup>23</sup>.

#### *Выписка из работы Алана Х. Нельсона (Великобритания, Лондон)*

Согласно счету Мастера Великого Гардероба из бумажной записной книжки Уильям Шекспир получил 4 1/2 ярда красной ткани (*4 1/2 yards of red cloth*) для процессии в честь коронации короля Джеймса, что дает Шекспиру такой же статус, как и остальным из двадцати восьми актерам, упомянутым в бухгалтерской книге лорда Чемберлена. 24 марта 1603 года, в день смерти королевы Елизаветы на 45-м году ее правления, король Шотландии Яков VI стал королем Англии Яковом I. Узнав о своем восшествии на престол, Джеймс начал неторопливое путешествие из Эдинбурга в Лондон. Однако началась чума, и церемонию коронации пришлось отложить почти на год, до 15 марта 1604 года. По мере приближения этого дня более тысячи королевских слуг получили красную или алую ткань для пошива ливреи (мундира царского слуги). Выдача «пурпура» фиксировалась в специальном блокноте. Среди тех, кто получил по 4 и 1/2 ярда красной ткани, было девять актеров короля, десять – королевы и девять – принца Генриха. Три списка актеров расположены отдельно под слугами короля, королевы и принца в указанном порядке в соответствии с приоритетом. Вместе списки составляют, вероятно, полный список из двадцати восьми взрослых актеров, которые составляли три ведущие игровые компании королевства в 1604 году. Первым в списке указан человек, который, как известно, был ведущим артистом каждой компании. Таким образом, актеров короля возглавлял Уильям Шекспир, игроков королевы – Кристофер Бистон, а игроков принца – Эдвард Аллейн. Предполагается, что артисты участвовали в процессии, были охранниками или выполняли какую-либо другую службу. Независимые свидетельства показывают, что первые два члена команды принца – Эдвард Аллейн и Уильям Берд (псевдоним Борн), выступали на конкурсах, организованных по ходу маршрута процессии.

Список актеров Короля начинается на странице 78 и заканчивается на странице 79. Четыре члена канцелярии Королевской труппы (King's Revels) показаны внизу страницы 79.

---

<sup>23</sup> Document-specific information Creator: Lord Chamberlain's Department Title: Progress of James I through the city of London. This file mentions a grant of cloth to William Shakespeare. Date: May 15, 1604 Repository: The National Archives, Kew, UK Call number and opening: LC 2/4/5, p. 77–80.

[https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/account-master-great-wardrobe-recording-issue-red-cloth-shakespeare-and-his?fbclid=IwAR2fYIXwuKvIizFsTaoVouldkUbpdoxrQRNMNWsZI\\_2ii35PVK\\_sWXS5HbI](https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/account-master-great-wardrobe-recording-issue-red-cloth-shakespeare-and-his?fbclid=IwAR2fYIXwuKvIizFsTaoVouldkUbpdoxrQRNMNWsZI_2ii35PVK_sWXS5HbI)

### **Из письма Полины Спаркс (Великобритания, Чешир):**

На странице 78 под заголовком вверху справа *Skarlet/Red cloth* (Алое/красное сукно; и это не тафта и бархат, о которых в других частях списка) идёт список получателей, и за соколятниками (*Seriaunte of the Hawkes, далее fawkeners in Ordinary и наконец fawkeners*) следуют *Players*, из которых первым идёт *William Shakespeare* («4,5 ярдов таковой»), далее *Augustine Philipps, Lawrence ffletcher, John Hemmings, Richard Burbridge*, а на следующей странице, озаглавленной *Damask/Scarlet/Red Cloth* (т. е. в список включен и дамаск) актёры *William Slye, Robert Armyn, Henry Cundell, Richard Cowley*.

Ниже – списки чиновников, клерков и т.д. Ордер на выдачу актёрам во главе с Шекспиром (он в списке первым) красной ткани выдан заведующим королевским гардеробом (департамент Лорда Камергера) 15 марта 1604 (!) года, в числе списка выдач этой ткани для королевской процессии коронации в Лондоне. Если ткань выдавалась в 15 марта 1604 года, она не могла быть использованной в шествии. Могла быть на другом важном более позднем событии года – приёме испанского посла у Якова в августе 1604, на которой выступала уже королевская труппа. Но если ливреи шились к шествию коронации, как определяет ордер, то ткань была выдана задолго до 15 марта 1604 года, а 15 марта 1604, по завершению события, был подведён итог и оформлен список.

### **Из письма шекспироведа Владимира Макарова (Москва):**

Красное сукно получила от короля не одна компания, а три – Слуги короля, Слуги королевы, Слуги принца Уэльского, всего двадцать с чем-то человек, и уровень их значимости вполне определяется тем, что перед ними в списке стоят сокольничие. Причем посмотрите: главному сокольничему выделяется пять погонных ярдов ткани, а сержанту и остальным – по 4,5, как и актерам, и у последних своего «главного актера» нет. Актеры приравнивались к *Groom of the Chamber* (примерный эквивалент камер-юнкеров), обычно это были молодые дворяне, которые следили за соблюдением распорядка дня в покоях короля. Реальные слуги назывались *Yeomen of the Chamber*. Но ясно, что актеры повседневно при дворе не появлялись, функций не выполняли и зарплату не получали ни в каком виде. Единственный известный случай – это август 1604, когда прибыл новый испанский посол, и 18 дней 12 актеров из труппы слуг короля прислуживали ему. За это Джон Хеминг и Августин Филипс получили 21 фунт (для сравнения: в среднем гонорар за представление при дворе был больше 6 фунтов). Мы не знаем, был ли в числе этих двенадцати Шекспир. Вообще есть только одна запись о коллективном участии актеров в каком-либо шествии: это траурная процессия при похоронах Иакова I, но Шекспир до нее не дожил. Кстати, не Иаков придумал дать актерам такой статус. Еще в 1580-е (правда, недолго), была компания Слуги королевы, она имела и патент, и такой же статус, и ливрею. Иаков решил продолжить традицию. Но с вашей атрибуцией изображенных на картине лиц я все же согласиться не могу.



## НО У НЕГО В ЗАПАСЕ ХОД КОНЕМ

### Расшифровка шахматной позиции на картине начала XVII века<sup>24</sup>

Ознакомившись со статьей Андрея Чернова о двойном портрете Бенджамина Джонсона и Вильяма Шекспира, начну с легенды, сопровождающей появление этого полотна.

О картине ничего не было известно до 1878 г., когда отставной полковник Ezra Miller (1812 г.р.) приобрёл её у арт-дилера в Нью-Йорке за \$18000 вместе с документами, подтверждающими её подлинность. Полковник называл картину жемчужиной своей коллекции. В 1885 после смерти офицера в результате раздела наследства владельцем полотна стала его дочь, проживавшая в Бруклине (штат Нью-Йорк). Документы, хранившиеся в их семейной библиотеке в Mahwah (штат Нью-Джерси), сгорели в 1895 во время пожара. Новая владелица и её семья не дорожили доставшейся им «жемчужиной», и в 1903 картина была продана риелтору Mr. Frank de Neuman (коллекционеру произведений искусства, уроженцу Англии).

Мистер Хейман сумел опередить миллиардера Джона Пирпонта Моргана — быстро сторговался, пока тот наводил справки о предмете продажи. Но банкир (и коллекционер драгоценностей) не смирился и предложил новому владельцу \$1 млн., если будет доказана подлинность картины. Поначалу экспертизы проводились в США, но их выводы нуждались в подтверждении специалистов Европы. В 1912 Хейман умирает, но его дело продолжил сын, тоже Фрэнк, который отправил полотно в Германию.

«Двумя шахматистами» занялся доктор Пауль Вислиценус, шекспировед из Дармштадта, ранее изучавший посмертную маску драматурга. Он несколько месяцев проводил экспертизы, привлекал многих европейских специалистов, после чего пришёл к выводу, что Шекспир написан с натуры. Слова Вислиценуса приводит на стр. 130 «Американский шахматный бюллетень» за июль–август 1915: *«Тот, кто видел посмертную маску Шекспира и картину Шекспира и Бена Джонсона, убежден, что большего сходства невозможно себе представить... О подделке, как с исторической, так и с технической точки зрения, не может быть и речи».*

Дело продвигалось к положительному для Хейманов результату, но 31 марта 1913 скончался банкир Морган. Полотно в который раз пересекло океан и вернулось к владельцам. После полученных результатов европейских экспертиз реальная цена картины значительно возросла, страховые компании потребовали обеспечить лучшие условия хранения «Двух шахматистов». При переезде Хейманов в другой дом был украден ящик с рамой. К счастью, полотно ехало отдельно от рамы. В ноябре 1930 картина выставлялась в Бруклинском музее. 12 февраля 1931 Хосе Рауль Капабланка проводил в Нью-Йорке сеанс одновременной игры на 50 досках. Зал, в котором великий шахматист демонстрировал своё мастерство, украшала эта картина. Последний раз её видели в 1955 на шекспировском фестивале в США. Затем полотно притаилось в частной коллекции семьи Хейман. Сегодня доступны только репродукции «Двух шахматистов».

---

<sup>24</sup> Первый вариант этой работы опубликован на «Несториане» <https://wp.me/p2IpKD-55f> Второй в журнале «64 – Шахматное обозрение». № 8, 2021, С. 85–89.

Для лучшей демонстрации того, что происходит на шахматной доске, а значит и нашего «соучастия», Джонсон на картине располагается сбоку. Он даже чуть повернулся к зрителю, чтобы показать всю площадь шахматной доски. Ну и себя тоже.

Не зря говорится: «шахматы игра коллективная» — всегда найдётся море желающих указать на сильный ход... Однако не будем уподобляться героям фильма «Джентльмены удачи» и подсказывать Шекспиру, чем ходить. Движение руки Джонсона принято объяснять так: Шекспир держит в руке слона. Им он забирает белого ферзя и ставит мат. От досады Бен вскидывает руку.

Но почему Джонсон отреагировал ещё до того, как Шекспир завершил ход? Так быстро увидел место «приземления» фигуры? Шекспир взял фигуру и сразу же сделал ход или застыл на несколько секунд, обдумывая варианты конечного пути (если они были)?

Но не будем забывать, что картина — это не фотографический стоп-кадр, а художественная концентрация короткого эпизода. Надо разбираться, а потому попробуем провести «шахматную экспертизу». Приближим шахматную доску:



Фигуры и пешки (далее под словом «фигуры» может подразумеваться весь набор) прорисованы не очень чётко, пропорции и формы абсолютно не строгие. По крайней мере, так видится на репродукции. Более 400 лет назад в Европе шахматы уже приняли современный вид, то есть правила, по которым мы сейчас играем. В разных странах оставались лишь мелкие различия. Это касалось отживающего свой век правила «прыжка короля» (главная фигура до первого шаха могла «прыгать» через одно, а в ряде стран даже через два-три поля), взятия пешки на проходе, разных трактовок правил рокировки и т.д. К примеру, в Англии до начала XIX века сохранялись разночтения в правилах превращения пешки в другую фигуру — договаривались перед игрой: можно ли превращаться в фигуру, которая ещё присутствует на доске (видимо, это зависело от наличия дополнительного комплекта фигур).

На картине хорошо видны высокие короли и ферзи. Но вот «who is who»? Разница в прорисовке белой и чёрной королевских пар весьма заметна. Особенно разнятся ферзи. Но пока будем придерживаться принятой идентификации. Хорошо заметны кони — у них довольно широкий верх (голова?) Эта фигура тогда звалась «рыцарь». Всё остальное разобрать тоже можно, но в ряде мест всё-таки возникают трудности с распознаванием — прорисовка слонов («епископ»), ладей («утёс, башня») и пешек оставляет желать лучшего. А в шахматах важна любая мелочь, ошибаться нельзя. На доске имеются две зоны, куда ставятся взятые («съеденные, убитые») фигуры соперника. В «зоне Вильяма» виден взятый у Бена

конь. Другой белый конь в игре (на поле А4). Куда подевалась кавалерией чёрных — предстоит выяснить. Приведу диаграмму (№1) с расстановкой, которая до сих пор считается правильной, но с рядом оговорок:

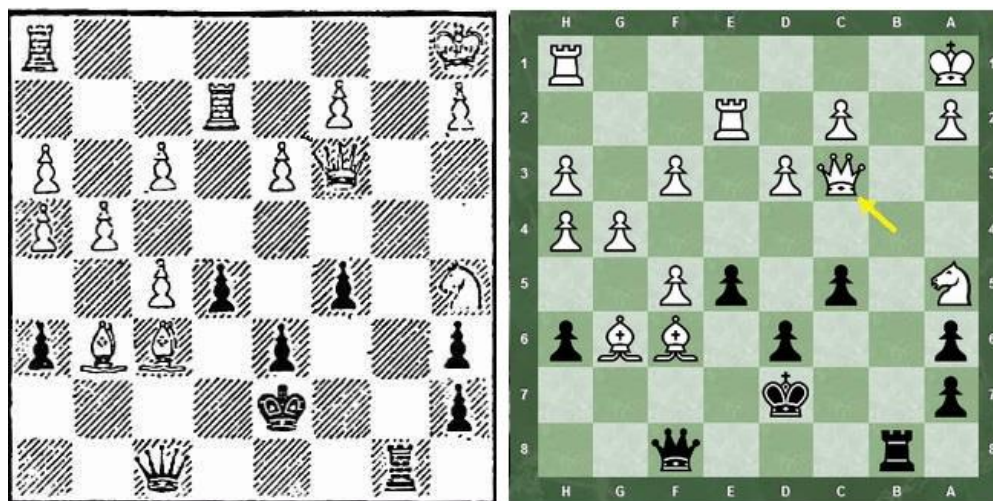


Диаграмма 1

Теоретик шахмат Илья Львович Майзелис (1894–1978), автор многих книг и шахматных учебников, называет поля, полагая, что чёрные начинали игру и стояли на месте белых. Пр процитируем его, адаптировав нумерацию под современное стандартное расположение:

*...расстановка фигур на доске была расшифрована. Без этого остался бы не вполне ясным смысл картины. В те времена черные нередко начинали игру. Шекспир держит в правой руке черного слона (стоявшего, вероятно, на b4) и готовится взять белого ферзя на c3, объявляя мат. <...> Обращает на себя внимание невозможное расположение белых пешек на королевском фланге (слева — И.Ш.) — никакими причудливыми взятиями нельзя ведь достигнуть того, чтобы из четырех белых пешек (h2, g2, f2, e2) сделалось пять. Возможно, что ошибся художник. Может быть, пешка на h4 — черная? Однако проблемисты из «Гуд Компэньон», рассмотрев снятые фигуры, дали такое заключение: «Бен Джонсон взял у Шекспира три пешки и одну ладью, одного слона и одного коня, а Шекспир взял только коня». Непонятно! У Шекспира отсутствуют ведь не три, а две пешки, и не один, а оба коня. Конечно, неразборчивая форма фигур, типичная для того времени, легко могла привести к ошибке: одного черного коня сочли за пешку. С другой стороны, кроме коня, Шекспир взял у белых еще пешку b2. Не исключено, что он мог отставить ее вбок, и она попала на поле h4. Выдвигались и другие предположения. Одно из них заключается в том, что пешку h4 и слона f6 надо поменять местами: в этом случае белая пешка b2 должна была пройти со взятием до поля f6. Мне лично кажется, что короля и ферзя у черных надо поменять местами» («Шахматы в СССР», №7, 1964).*

На доске в зоне снятых фигур есть два свободных места справа. Значит, там находится 6 фигур. Проверим: в игре на доске 9, плюс 1 в руке Шекспира, плюс 6 фигур «отдыхают». Итого: 9+1+6=16. Крайняя слева фигура лежит. И это, без сомнения, конь.

Попросил внука-шестиклассника Ивана воссоздать положение на левом фланге сбитых фигур (у меня сейчас под рукой шахмат нет). У него комплект фигур с узким основанием, и потому точно смоделировать не выйдет. Но представьте, что диаметр основание коня больше, а пешка ниже ростом. Тогда и получатся такие же, как и на картине, контуры чёрных фигур.



Джонсон, как заметил А. Ю. Чернов, неловким движением всплеснувшей руки только что сбил стоящего на краю доски черного коня. Но даже в неустойчивом положении доски, которую игроки держат на весу, конь не покатится. Соглашусь — у Бена рукав расстёгнут, а значит можно легко зацепить фигуру.



Опрокинутая фигурка коня и пешка на переднем плане

Посчитаем белые фигуры. На доске играет 15, плюс 1 (конь) в приобретении Шекспира. Никаких лишних фигур на картине нет! Поэтому отпадает бытующая версия о форе, которую Джонсон дал Шекспиру в виде лишней пешки. Да и сама фора (гандикап) обычно предоставляется в виде снятия фигуры или пешки у заведомо сильного соперника. Эта ошибочная версия с форой возникла из-за неправильной трактовки количества сбитых чёрных фигур — не разобрались слева. Таким образом, в руке Шекспира должен находиться чёрный конь, которого на доске нам не хватает. Значит, отменяется и предполагаемый мат ходом чёрного слона. Тем более, если бы слон стоял на b4, то каким образом он туда попал? Только с поля a3, но там бы его ещё ранее бил ферзь. А если слон давно стоял на b4, то выходит, что ферзь сам себя подставил под удар. Такая «подстава» может быть только в игре в поддавки, но это не тот случай, ибо расстановка фигур соответствует стандартной игре, в поддавках уже бы давно исчезли мобильные фигуры. Не забудем, что в руке Шекспира чёрный конь. Где он стоял на доске — мы пока не знаем.



Диаграмма 1 (а)

У чёрных «положение хуже губернаторского». Даже с учётом коня над доской чёрным ничего не светит, и серьёзный игрок уже давно бы капитулировал. Белые же могут и без ферзя достичь победы. Но не будем торопиться, ставя крест на «нашем Вильяме», ведь картина, безусловно, таит в себе какой-то смысл. Как справедливо многими замечено, пять левых белых пешек физически не могут находиться на четырёх левых вертикалях в данном положении. Пешка h4 явно чужеродная. Кроме того, под боем чёрного ферзя f8 висит слон f6, но Шекспир этого не видит и работает с конём, хотя сильного места для коня пока не видно, а «голый» слон стоит перед нами — «бери – не хочу». Это нонсенс. Если исходить из того, что позиция на картине реальная, то придётся поменять местами слона f6 и пешку h4. Теперь расстановка выглядит так:



Диаграмма 2

Сейчас всё стало логично с точки зрения шахматных правил — пешка f6 могла сюда пройти с первоначального поля b2. Но это путешествие было не простым, а только через четыре взятия чёрных, включая три фигуры (!). Такое в реальных шахматах столь же маловероятно, как при раздаче карт приход преферанса. Но обратим внимание на ферзевый фланг чёрных. На полях b8 и a8 видим похожие фигуры. Мне не понятно — если на b8 идентифицируется ладья, то почему на поле a8 всеми фиксируется пешка? Делаем замену:



Диаграмма 3

Чёрным стало полегче, но всё равно плохо. У них просто нет вариантов для выигрыша.

А вот и подтверждение моей правоты. Андрей Чернов пишет: «Владимир Макаров прислал ссылку на фото из коллекции Фолджеровской библиотеки. Это так называемая фотогравюра. (Так Прокудин-Горский в начале XX века из трех цветных негативов получал многоцветный оттиск.) Снимок сделан до реставрации 1931 г. У игрока черными в руке не слон, а конь. Вот и по числу фигур видно, что форы нет».

Да, это явно конь! Сравним его контуры с белым конём на а5. Двумя разными способами мы пришли к одному результату! А вот наличие двух чёрных ладей не подтвердилось — ладья на b8 имеет немного плоскую «шапку», а фигура на поле а6 носит «треуголку». Значит это слон!

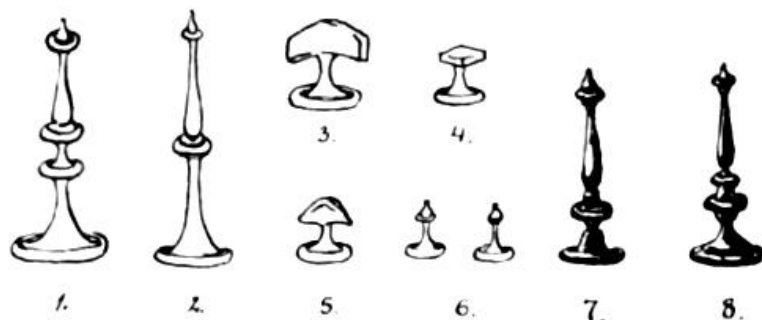
Вернемся в зону белых фигур. Справа видим, что большой палец левой руки Шекспира касается на h6 не пешки, а слона черных. (Просто другой разворот корпуса фигуры.)

А что у нас с белыми? Похоже, что на поле f6 всё-таки стоит слон (чернопольный) в «треугольной шляпе». Напрасно мы его оттуда убрали. На g6 стоит пешка (!), а не, как ранее предполагалось, белопольный слон. Но что же тогда находится на h4? От соседствующих слева пешек фигурка отличается «шляпкой». Слоном она быть не может, поскольку стоит на черном поле (по правилам — двух чернопольных, как и белопольных слонов, не бывает). Неужели это ладья туда забралась? Смотрим дальше. Если на a4 стоит ладья, то тогда из двух фигур, ранее принятых за ладей, одна таковой не является. Очевидно, на ладью более похожа фигура на h1, она и стоит на своём исходном месте. Тогда на поле e2 находится белопольный слон (!). И его «шляпа» вполне похожа на «треуголку». Восстановим диаграмму согласно проведённой идентификации:



Диаграмма 4

Первоначальная некорректность расположения пешек подтвердилась более чётким изображением фигур на доске. Но зато изменилось «материальное наполнение» многих других полей. Пришло время посмотреть — что может «натворить» конь в руке Шекспира при данной расстановке, чтобы Джонсон сделал жест рукой. Ничего существенного не видно. Как же так? В чём наша ошибка? На помощь пришли материалы, которыми меня снабдил Андрей Чернов в самом начале работы над заметкой. Вот картинка из его присланной информации. Видимо, в 1932 году исследователи картины, в отличие от меня и многих других, правильно определили — где король, а где ферзь. Белая и чёрная пары прорисованы по-разному, но я, как и остальные, ориентировался по более привычному месту белого короля на a1.



The Chess Men.

1. The white King. 2. The white Queen. 3. Knight. 4. Castle 5. Bis.  
hop. 6. Pawns 7. the black King. 8. the black Queen.

THE CHESS MEN IN USE IN HOLLAND IN 1603

Киндман, с. 49: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.58781/page/n87/mode/2up>

В различении короля и ферзя мы опирались на число «поясов» на их корпусе. Но у белой пары слева есть «нижняя талия» (под поясом), у чёрных нет. У белой фигуры справа широкий «воротник», а у такой же фигуры чёрных его нет. При этом чёрная пара более приземлистая. Общим признаком для обоих королей можно считать наличие широкого воротника.



Значит, меняем местами ферзя и короля белых. Если взаимно так сделать с чёрной парой, то на итог последнего хода это не повлияет, но рухнет вся логичность построения на королевском фланге (слева). Итак, получаем следующую ситуацию:



Диаграмма 5



Гроссмейстер Эмиль Сутовский полагает, что чёрный конь стоял на поле b4. Но, если чёрный конь, которого Шекспир взял в руку, находился на поле b6, у великого драматурга есть два варианта поставить мат своему коллеге — приземлить коня на d5 или a4. Судя по положению руки на картине, можно говорить о скачке коня на поле a4. Джонсон потому и поднял в досаде руку ещё до завершения хода Шекспира, ибо просчитывать здесь нечего — из двух реальных ходов конём оба матовые.

Соперники пожали друг другу руки.

Какой неудачный ход мог быть сделан белыми перед получением мата?

Здесь такой грубой «промашкой» видится ход Кре1 : с3, который назывался «прыжок короля». Это прообраз будущей рокировки. Король мог прыгать через поле в пределах прямоугольника с1 – с3 – g1 – g3. В нашем случае «прыжком короля» был взят конь на с3. Два фактора — *лежащий* на боку *крайним* слева чёрный конь как раз и говорят, что этот ход был совсем недавно. То есть Джонсон, увлечшись игрой, ещё не успел поставить съеденного коня вертикально, а крайнее положение этой фигуры в ряду «отдыхающих», говорит, что она была снята с доски последней. По средневековым обычаям сражение зачастую начинали вожди. Но «прыжок короля» не был первым ходом в этой партии, ибо это было бы шахматным самоубийством. А вот предматовым ходом белых он вполне мог быть. Положение на доске говорит, что именно этот ход и стал роковым для белых.

Вернёмся к вопросу некорректной расстановки белых пешек на королевском фланге. Другими словами, какая-то одна из пяти крайних пешек здесь лишняя.

После анализа позиции, включая реконструкцию нескольких ходов, предшествовавших мату (об этом далее в статье А. Боброва), можно заключить, что пешка может быть лишней на f3 или на g4. Другие три пешки должны стоять на своих местах, а иначе потеряется вся стройность шахматной позиции.

Наиболее вероятная «лишняя пешка» на g4. Если её убрать, то тогда попадание ладьи на поле h4 выглядит более логичным и становится очевидным начальное положение пешки g6 — на g2, что вполне естественно для данной позиции.

Каким образом на полотне могла оказаться некорректная, «лишняя» пешка? Об этом мы можем только догадываться. Но исключим варианты, что это дорисовка при попытке реставрировать картину, а также, что эта «лишняя» пешка стоит вне шахматного поля — у борта просто нет свободного места, как на последних горизонталях в зонах «съеденных» фигур.

Проговорим и возможные варианты попадания лишней пешки на полотно. Шахматисты играли, держа доску на весу. Поэтому после партии фигуры сразу же были убраны в ящик. Художник, делавший портретные зарисовки (доработка ещё только предстояла) попросил игроков расставить финальную позицию. На этапе восстановления и «вклинилась» лишняя пешка. Поэты-драматурги не шахматные профи, и потому не обладают такой специфической памятью.

Но не исключаем и ошибку самого художника (умел ли он играть, разбирался ли во всех тонкостях шахмат?). Кроме того, может это сделано намеренно, и в изображении спрятан какой-то пока сокрытый от нас смысл. Жест Бенджамина Джонсона – всплеск эмоции, досада от полученного мата. Вспомним кадры спортивных кинохроник начала XX века. Глядя на них,

мы улыбаемся. А тогда этого было супер как здорово. Так и с шахматами, тем более, 400 лет назад. Это сейчас мы говорим «у них дворовая игра», но на деле, уверен, они в то время были небожителями шахмат. Отдадим должное «Потрясающему Копьём». В условиях сложной защиты он выманил неприятельского короля ближе к центру доски, где и нанёс ему разящий контрудар: как на рыцарском поединке любой его ход черным «рыцарем» ставит в игре точку.

Гений сцены – он и на шахматной сцене гений.

*2021– февраль 2024*

*PS:* Напрашивается справедливый вопрос – почему на полотне белый король отличается размером и формой от чёрного «коллеги» и почему ферзи также имеют разные очертания? (Прорисовка фигур показана на стр. 60.)

Возможны несколько вариантов ответа:

Во-первых, мы привыкли, что белые король и ферзь имеют зеркально идентичные контуры со своими чёрными визави. Но это стереотип, сложившийся за несколько последних столетий, когда шахматы стали достоянием «простых смертных». Возможно, 400 лет назад всё обстояло иначе. Некоторые комплекты шахмат изготавливались по заказу, вручную, с художественной выдумкой, с историческим или ассоциативным подтекстом. Потому все четыре главные фигуры могли иметь разные очертания. Вероятно, именно такой случай мы и видим на старинной картине.

Во-вторых, художник отнюдь не скрупулёзно выписал с натуры очертания «королевских пар», впрочем, как и всех других фигур, что в конечном итоге и привело к долгому непониманию даже профессиональными шахматистами положения на доске.

В-третьих, если критерием отличия короля от ферзя поставить только количество поясков, а не их форму и всё остальное, то тогда можно говорить о неправильной расстановке фигур при восстановлении финальной позиции.

Все три ответа можно заменить одним утверждением — перед нами четыре разные фигуры, которые идентифицируются «who is who» только по положению на доске. Любая другая интерпретация (король—ферзь) как со стороны чёрных, так и со стороны белых, нарушает всю логику шахматной игры.

РЕПЛИКА А. Ч.:

Однако, сличив очертания других фигур этой партии, убедимся: предположение, что перед нами «разные наборы» неубедительно. Черные и белые изготовлены зеркально по идентичным рисункам. И, даже если это не так, то королей и играющие должны были идентифицировать по двум пояскам на фигуре, а ферзей по одному пояску. Разумеется, вручную маловероятно вырезать один в один. Однако ДВА ПОЯСКА должны маркировать фигуры одного ранга, то есть в данном случае королей. (Иначе соперник будет путать чужого короля с ферзем.) Значит, предпочтительней все же объяснять положение на доске черного короля и черного ферзя или ошибкой игроков (при повторной расстановке фигур), или ошибкой художника. Ну а длина ножки у ферзя – признак принципиальный: художник мог чуть исказить пропорции, ведь фигуры на доске изображены не «в лоб», а в перспективе.

## ПРЫЖОК КОРОЛЯ ЯКОВА

Картина «Два шахматиста» 1603 года с предполагаемым изображением Бена Джонсона и Вильяма Шекспира уже более столетия вызывает интерес исследователей истории живописи и шахматной игры. Предложенные Андреем Черновым и Игорем Шапом новые соображения об атрибуции картины молодому Франсу Хальсу и о расположении фигур на доске ведут к дальнейшим размышлениям о смысле всей композиции.

Вывод о том, что мат ставится не слоном, как считалось ранее, а конём, приводит к следующему принципиальному вопросу: какой именно ошибочный ход белых привёл к позиции, в которой они получают мат в один ход? Возможно несколько вариантов ответа, но создание картины просто ради того, чтобы запечатлеть ошибку Джонсона, приводящую к немедленному мату, выглядит неправдоподобно. Мало ли шахматисты допускают ошибок, что в этом примечательного, достойного пера живописца? Тут явно была какая-то подоплёка.

Игорь Шап полагает, что предшествующий мату ход белых был так называемым «прыжком короля» – ходом, существовавшим в правилах игры в позднем Средневековье и раннем Новом времени. Согласно исследованиям по истории шахмат, «прыжок короля» (King's Lear) был предшественником современной рокировки и совершался неодинаково в разных странах и в разное время. Король мог так «прыгать» только один раз, пока не покидал начальную позицию и не был под шахом. Согласно предположению Игоря Шапа, белый король «прыгнул» с e1 на c3, съев при этом черного коня («рыцаря» в терминологии того времени). Новая схема расположения фигур на шахматной доске кажется весьма убедительной за одним исключением. Это касается последнего хода черных – тут я бы прислушался к уточнению гроссмейстера Эмиля Сутовского, предложившего разместить коня, которого держит в руке Шекспир, не на b6, а на b4. Диаграмма с учётом замечания гроссмейстера (который, кстати, говорит о том, что при таком расположении коня осмысленным оказывается расположение белого ферзя в углу – для защиты своей пешки), выглядит следующим образом:



Диаграмма 6. Версия И. Шапа с уточнением Э. Сутовского.

Преимущество варианта Э. Сутовского заключается в том, что мат достигается не двумя возможными способами, а только одним. В шахматных композициях важна единственность решения, а не вариативность («так мат и эдак мат»). Кроме того, шахматисты ценят такое редкое явление как «мат в центре доски» (здесь в центре не король, а матующая фигура).

Каким же образом могла сложиться эта финальная сцена на шахматной доске? Вернемся к реконструируемой позиции за несколько ходов до "прыжка короля", когда все фигуры кроме пешек ещё находились в игре.



**Диаграмма 7. Предыстория «прыжка короля» (реконструкция).**

Предыдущим ходом белые, скорее всего, напали слоном на черную ладью (1. Cg5). Ладье уходить некуда, она обречена, поэтому в ответ черные съели коня: 1. ... Cg7 : h6. Белые следующим ходом съели ладью черных: 2. Cg5 : f6. И здесь черные делают ключевой ход, который реконструируется в соответствии с уточнением Э. Сутовского о положении коня перед матом: 2. ... Kd5 - b4 (конь явным образом напал на «вилку»: грозит K:c2+). Белые, казалось бы, избегают этой угрозы при помощи «прыжка короля» с защитой атакуемой пешки на c2 и со взятием другого черного коня (который на картине лежит на боку в ряду съеденных фигур): 3. Kpe1 : c3. Но первый чёрный конь с поля b4 возвращается на только что покинутое поле d5 (на картине он ещё не поставлен на доску и находится в руке Шекспира). Это неочевидный красивый мат в один ход: 3. ... Kb4 - d5 x.

\* \* \*

Предположение о «прыжке короля» со взятием коня перед матом и датировка картины 1603 годом создают интересные коннотации и позволяет увидеть аллегорическое соотнесение позиции на шахматной доске с современными политическими событиями.

После смерти 24 марта 1603 г. Елизаветы I королём Англии стал Яков VI Шотландский из династии Стюартов. 25 июля он был коронован королём Англии под именем Якова I. Этот «королевский прыжок» из Эдинбурга в Лондон вызвал неудавшийся заговор в пользу его двоюродной сестры Арабеллы Стюарт (*Gristwood S. Arabella: England's Lost Queen*. Houghton Mifflin Harcourt, 2003. P. 128–129), в котором был обвинён рыцарь Уолтер Рэли (Sir Walter Raleigh). В ноябре 1603 г. Рэли был приговорен к повешению, потрошению и четвертованию, но под нажимом общественного мнения король отложил казнь на неопределённый срок. Если «прыжок короля» намекает на переезд короля из Шотландии в Англию, то поверженный конь (рыцарь) – не намёк ли на судьбу Уолтера Рэли?



Тогда позиция на шахматной доске приобретает характер совета, предостережения, предсказания королю, призыва к отказу от опрометчивого и ошибочного решения о казни рыцаря. Такое понимание шахматной партии как аллегии современных политических событий находит косвенное подтверждение в речи Якова I перед парламентом 1609 г., где он сам сравнивает себя с шахматным королём, а своих подданных – с фигурами (Murray, H. J. R. *A History of Chess*. London: Oxford University Press, 1913. Глава XIII, Прим. 7). Уместно вспомнить и поставленную в его правление в театре «Глобус» пьесу Т. Мидлтона «Шахматная игра» (1624 г.), в которой проводится та же параллель между шахматной партией и современными политическими интригами.

Конечно, возможность аллегорического соотнесения позиции на доске из картины «Два шахматиста» с событиями 1603 года требует солидного обоснования и специального исследования, но трудно удержаться от искушения высказать такую догадку. Очень уж красивая получается «картина маслом», подтверждающая, между прочим, подлинность самого живописного полотна<sup>25</sup>.



Коробка для шахмат. Европа. XVII в.

---

<sup>25</sup> Игорь Шап на это откликнулся: «Соглашусь, такой вариант вполне реален».

## Андрей Чернов. ДВЕ РЕПЛИКИ ПОСТСКРИПТУМ

### 1. К ЛИЦУ ЛИ ШЕКСПИРУ ЛАКЕЙСКАЯ ЛИВРЕЯ?



«Два шахматиста». Компьютерная расчистка фотогравюры 1913 г.

Спустя многие месяцы после первого электронного издания этой книжки открылась одна подробность, на первый взгляд мистическая.

В 1598 году Бен Джонсон убил на дуэли актера Габриэля Спенсера, и его должны были казнить в Тайбёрне, на площади, где обычно происходили публичные казни. Тайбёрн – деревня в графстве Миддлсекс, ныне часть Лондонского городского округа Вестминстер. С 1196 по 1783 год являлась официальным местом казни осуждённых из Лондона. Виселицу так и звали: «Tyburn Tree» – Тайбёрнское Древо, а висельников Властителями Тайбёрна.

Хитроумный Бен выкрутился. В тюрьме он перешел в католичество, и его передали церковному суду, который не мог судить за уголовные преступления. В результате казнь заменили клеймением. В архиве Мидлсекской тюрьмы сохранилась запись (октябрь 1598) о том, что Джонсону выжгли клеймо в виде

буквы «Т» на тыльной стороне ладони левой руки, у основания большого пальца – напоминание о том, что по этому преступнику плачет Тайбёрн<sup>26</sup>. Графика буквы «Т» – графика Тау-виселицы.

При увеличении фрагмента картины это «Т» и проступает в основании большого пальца левой руки Джонсона (левее головы белого ферзя, стоящего в углу доски на а1). То есть и доска повернута, и вся композиция картины построена так, чтобы продемонстрировать это клеймо. «Т» вписано в круг (он хорошо читается). Хуже читается сама буква, но по тому, что она в круге сдвинута левее центра, можно догадаться, что изображена не просто Тау-виселица, но виселица с повешенным не ней.

Но Игорь Шап установил, что черный конь в руке Шекспира может опуститься перед бывшим королем на одно из двух свободных полей, но в обоих случаях это будет мат Джонсону. (Черный конь с b6 или на a4, или d5.) Это и есть отсылка к двум равновеликим концам горизонтальной реи Тау-креста.

Приговоренному нет разницы, на котором из них будет болтаться его тело. Перед нами наглядная реминисценция с графикой роковой буквы «Т».

\* \* \*

По ассоциации перенесемся в другую страну и другую эпоху.

За несколько месяцев до декабристского восстания Александр Бестужев откликнулся на выбор Жуковского, принявшего дворцовую должность и ставшего преподавателем при царских детях.

Из савана оделся он в ливрею,  
На ленту променял лавровый свой венец.  
Не подражая больше Грею,  
С указкой втерся во дворец—  
И что же вышло наконец?  
Пред знатными сгибая шею,  
Он руку жмет камер-лакею.  
Бедный певец!

Шекспир в восемнадцать лет женился на Энн Хэтвэй, которая была много старше поэта. После рождения третьего ребенка Шекспир оставляет семью, уезжает в Лондон, а в 1604-м становится придворным актером. Он вернется в семью, когда окажется, что их «брак по залёту» и был той настоящей любовью, которую он искал всю жизнь.

Вчера после нашего с Григорием Михновым-Вайтенко в Ахматовском музее Виктор Богорад предложил свою интерпретацию картины с играющими в шахматы Джонсоном и Шекспиром. Красная дворцовая ливрею (видимо, даже еще недошитая) не повешена, а брошена в углу. И приобрела форму женского стана (с большим бюстом и огромным животом). Смысл можно передать одной фразой: Шекспир, оставив семью, женится на ливрее.

Что это, если не отсылка к тому, что тихую семейную жизнь поэт поменял на ливрею? Мат черным конем в их шахматной партии он другу-драматургу Джонсону ставит. Но что будет он писать завтра, когда станет камер-лакеем?

Похоже, заказчиком картины мог быть сам Бен Джонсон. Человек свободной природы и язвительной иронии, он станет высмеивать в своих пьесах шотландский круг короля и скоро попадет за то в тюрьму.

---

<sup>26</sup> Шапиро Джеймс. «Один год из жизни Уильяма Шекспира. 1599». М., 2022. С. 25. *Ward Adolphus William* (1911). "Jonson, Ben". In Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. Vol. 15 (11-th ed.). Cambridge University Press. pp. 502–507.

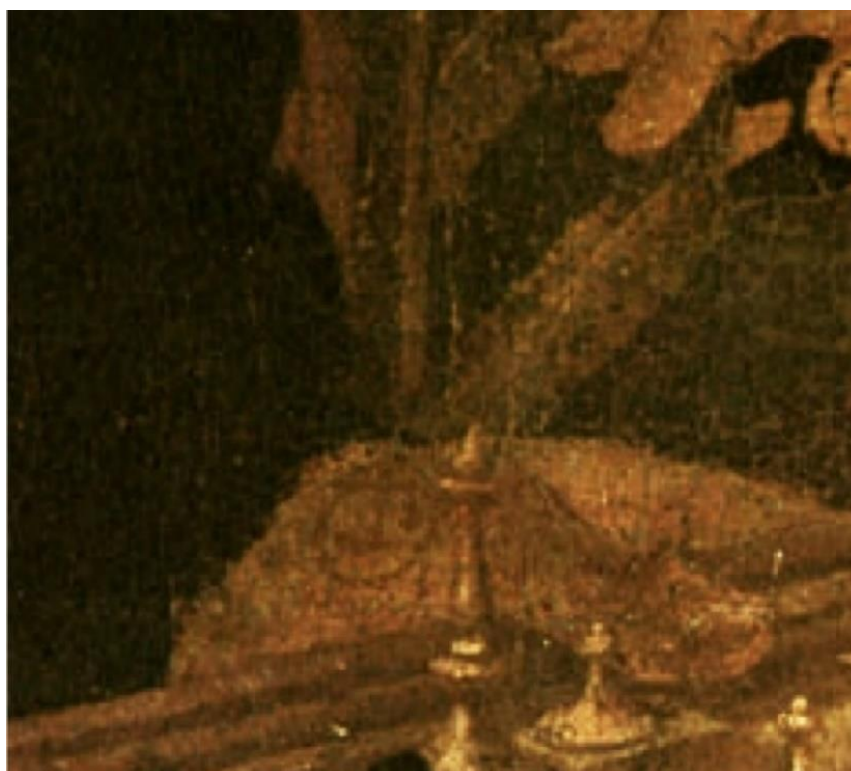


## 2. КЛЕЙМО ТАЙБЁРНА НА РУКЕ БЕНА ДЖОНСОНА

21 апреля 2023 года, готовясь к чтению в ПЕН-клубе Петербурга своего перевода «Гамлета», я копировал картинку и, увеличив один из фрагментов «Двух шахматистов», обнаружил, что в основании большого пальца левой руки Джонсона и впрямь находится клеймо: правильный круг с вписанным в него с неким знаком, напоминающем букву «Т» (с подвешенном к ее рее справа чем-то округлым):



Фрагмент картины (без ретуши)

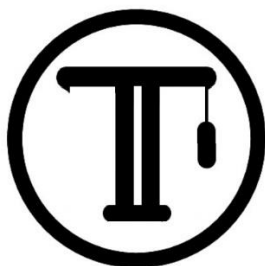


Прорись Виктора Богорада

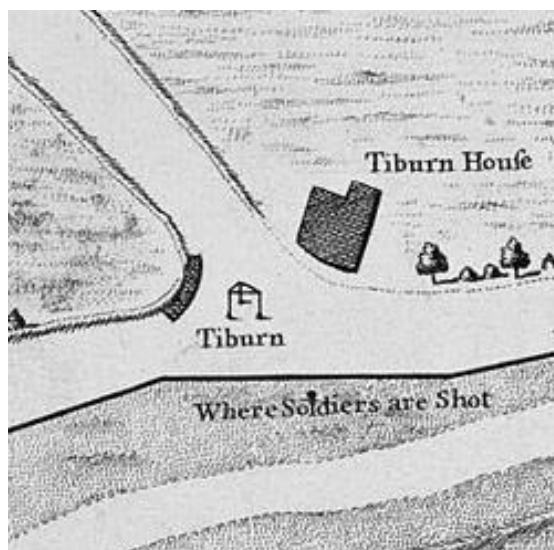


Виктор Богорад обработал тот фрагмент картины, на котором изображено клеймо каторжной тюрьмы и традиционного лондонского места казней Тайбёрн. Это буква "Т" в круге в основании большого пальца левой руки Бена Джонсона (слева от белого ферзя).

В Тайбёрне казнили с XII века, сначала просто на ветвях растущих здесь вязов, после на П-образных виселицах на «поле, где пасется кобыла о двух ногах». «Трёхногая кобыла» («трехногий табурет»), т. е. «Тайбёрнское дерево» в виде треноги, появится только в 1571 г. Это горизонтальный деревянный треугольник, поддерживаемый тремя столбами. (Однако нет уверенности, что мы корректно читаем букву внутри круга: похоже, это и впрямь «кобыла о двух ногах» – длинная горизонтальная перекладина на двух тесно поставленных вертикальных столбах).



«Двуногая кобыла»



Тайбёрн на топографическом плане 1746 г.

Отсюда и другая популярная эмблема этого проклятого места, на котором за семь веков было, как полагают, казнено не менее пятидесяти тысяч человек:



«Трёхногая кобыла»

Поздний вариант клейма Тайбёрна, на котором к кругу добавлены треугольник и петля:



В поставленной в год смерти Шекспира Слугами короля комедии Бена Джонсона «Чёрт выставлен ослом» тень Тайбёрна проходит через всю пьесу. В первой же сцене первого акта Сатана учит юного чертёнка:

– ...Даю тебе совет: сегодня утром  
Повешен в Тайбёрне воришка юный.  
Душа рассталась с телом, так что можно  
Тебе в него вселиться; а одежду  
Потом приобретёшь у палача  
Иль у старьёвщика. В таком обличье  
Ты должен, пообтёршись меж людьми,  
Явить свои таланты (там пороков  
Хватает, нет нужды их брать с собой).  
А ночью ты вернешься в ад с отчётом  
И, коль сумеешь оправдать доверье,  
Получишь назначение и должность.

*Перевод Григория Кружкова.*

Здесь же мы находим и еще одно имя Тайбёрна: «Приёмная залы лорда-мэра». Среди прочих мест казней это было местом государственных экзекуций. Здесь казнили не только простых бродяг, но и опасных оппозиционеров и бунтовщиков. 30 января 1661 г., в годовщину казни Карла I из могилы в Вестминстерском аббатстве были извлечены и доставлены в Тайбёрн останки умершего в 1658 году лорда-протектора Оливера Кромвеля. Их повесили, затем утопили в реке, а после четвертовали.

Но что же свело Джонсона и Шекспира в дни торжественного въезда в Лондон нового короля Англии? Разумеется, совместное участие в праздновании: Шекспир 15 марта 1604 года (по английскому календарю 1603) должен был пройти в придворной процессии (о чем и говорит красная ливрея в правом нижнем углу картины), а Джонсон написать Панегирик в честь восшествия на английский престол Якова I и сочинить дивертисмент к коронации, за что ему было назначено жалованье поэта-лауреата.

## В КНИГЕ

1. ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ: ДЕЛО В ШЛЯПЕ – 2

2. КАК ГОЛЛАНДЦЫ ОБИДЕЛИ АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ – 11

Карл I – 13

Принц Фредерик Хендрик Оранский – 15

Мэр Харлема Йохан де Вайль – 18

Картограф и навигатор Дирк ван Ниероп – 19

Мэр Амстердама Корнелис де Грефф – 22

3. ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ ШЕКСПИРА И ДЖОНСОНА – 25

Золотой ключик от шахматного ларца – 28

На обиженных воду возят – 35

Восьмой лишний – 36

Руины утраченной надписи – 37

Наши парманосцы – 39

Жест открытой ладонью – визитная карточка молодого Хальса – 47

Работы Хальса, удостоверенные монограммами – 50

## Приложение

КРАСНЫЙ ПУРПУР ДЛЯ ШЕКСПИРА – 52

*Игорь Шап.* «Но у него в запасе ход конем...» – 54

*Александр Бобров.* ПРЫЖОК КОРОЛЯ ЯКОВА – 63

*Андрей Чернов.* ДВЕ РЕПЛИКИ ПОСТСКРИПТУМ

1. К ЛИЦУ ЛИ ШЕКСПИРУ ЛАКЕЙСКАЯ ЛИВРЕЯ? – 66

2. КЛЕЙМО ТАЙБЁРНА НА РУКЕ БЕНА ДЖОНСОНА – 68

*Андрей Юрьевич Чернов*  
[aychernov@gmail.com](mailto:aychernov@gmail.com)

*ТРИ ХОЛСТА ФРАНСА ХАЛЬСА*  
*Заметки на полях атрибуции*

В книге три статьи. Две из них посвящены атрибуции лиц, изображенных Франсом Хальсом на двух его живописных работах. На одной портрет Оливера Кромвеля, на другой руководителя нидерландской республики принц Фредерик Хендрик Оранский, мэр Харлема Йохан Де Вайль, картограф и навигатор Дирк ван Ниероп и мэр Амстердама Корнелис де Грефф отказывают в военной помощи английскому королю Карлу I. Третья статья посвящена атрибуции загадочного двойного портрета Бена Джонсона и Вильяма Шекспира. В приложении исследование Игоря Шапа, Александра Боброва и Андрея Чернова о шахматной партии, изображенной на двойном портрете Бена Джонсона и Вильяма Шекспира.

*Первое издание выложено в сеть 15 июля 2022*

*Издание пятое*  
*Подписано в печать 25 февраля 2024*

© А. Г. Бобров, статья 2022  
© А. Ю. Чернов, 2022, 2023  
© И. Е. Шап, статья 2022



**Дом Галича**