Глава 1. НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Основные сведения о Нотр-Дам де Пари

«С соборами тесно связана духовная и интеллектуальная история нашей страны; в их стенах развивались наиболее известные научные школы Европы XII — XIII вв.; они способствовали религиозному и литературному просвещению народа; дали импульс к развитию искусств, сравнимому лишь с греческой античностью[[1]](#footnote-1)». Это строки из книги, написанной Э.-Э. Виолле-де-Дюком, известнейшим французским историком искусства и архитектуры. Инженер и архитектор, реставратор и теоретик, историк и педагог, — он получил признание не столько благодаря научным трудам или собственным проектам, сколько своей безустанной работой по изучению, консервации и реставрации архитектурных памятников. Среди них и великий Нотр-Дам де Пари. С 1845 года под руководством этого выдающегося архитектора начинается его реставрация[[2]](#footnote-2).

Около 700 лет назад ныне огромный единый собор представлял собой два здания, первое из которых было освящено в честь святого мученика Этьена, а второе — во имя Святой Девы Марии. В 1163 епископ Парижа Морис де Сюлли, решив объединить две церкви в одну, начал строительство того собора, что поражает воображение зрителей и в наши дни. Этот собор был первым из тех, что были созданы по новым планам, предполагавшим более вместительные и просторные здания, которые могли бы удовлетворить и религиозные, и политические стремления XII века. Возводился собор приблизительно 150 лет. Ко времени смерти Мориса де Сюлли в 1196 году стены трех пролетов нефа[[3]](#footnote-3) были воздвигнуты всего лишь на несколько метров над землей. Далее строительством собора занимался преемник Мориса Эд де Сюлли. Только после его смерти, при епископе Пьере де Немур в 1218 году были разрушены мешавшие строительству остатки старой церкви Святого Этьена, и было начато возведение фасада. К 1223 году, когда умер французский король Филипп II Август, фасад был завершен лишь до уровня основания большой ажурной галереи, которая ныне соединяет две башни. Затем, если судить по стилю верхней части фасада и используемым материалам, строительство ускорилось, и башни, а также галерея у их основания была завершена к 1235 году.

Первоначальный план собора не предполагал пристроек, строительство которых было начато позднее. В этой просторной базилике[[4]](#footnote-4) не было капелл[[5]](#footnote-5), а если они и существовали, то, судя по нахождению внешнего карниза[[6]](#footnote-6), их было не более трех, и размеры их были очень небольшими. Такой подход к строительству объясняется тем, главной целью создателей столь простого плана было обеспечить достаточное пространство для духовенства и прихожан около главного алтаря, находящегося в центре собора. он способен был вместить одновременно до 9 тыс. человек. По плану также была возведена двухэтажная просторная галерея. Она огибала церковь над боковыми нефами, и попасть на нее можно было по четырем винтовым лестницам, ширина ступеней которых достигала около 1 м. Галерея также предоставляла верующим дополнительное пространство, коего было недостаточно на первом этаже[[7]](#footnote-7).

В архитектурном строении собора Парижской Богоматери присутствуют два стилистических направления. Традиции романского стиля, господствовавшего в X — XII веках в странах Западной Европы, уже практически отсутствуют в соборе в период его строительства в конце XII века. К ним относятся лишь колонны, суровые и мощные, без декоративных излишеств, но с изысканно украшенными капителями[[8]](#footnote-8). Остальные же элементы этого памятника архитектуры выполнены в готическом, без сомнения, самом загадочном и эффектном, стиле Средневековья[[9]](#footnote-9).

К сожалению, в скором времени после завершения строительства Нотр-Дам утратил первоначальные простоту и величественность, претерпев значительные изменения. В период с 1235 по 1240 случился пожар. Упоминаний о нем не сохранились, но следы его обнаруживаются на самом здании. И, вместо того, чтобы восстановить пострадавшие от пожара конструкции, в собор начали вносить изменения. В спешке были перестроены карнизы, венчающие части здания и верхние окна, внутреннее устройство тоже претерпело значительные изменения. В 1245 году началось строительство капелл, а в 1247 году их вынуждены были реконструировать. Еще много изменений было внесено до 1345, когда к просторному собор, строительство которого было завершено еще в 1235 году, больше нечего было добавить.

В строительстве Нотр-Дам принимало участие немало архитекторов. Известны лишь некоторые мастера, художники и скульпторы, приложившие руку к украшению собора. К главным его создателям причисляют Жана де Шелля[[10]](#footnote-10) и Пьера де Монтерея[[11]](#footnote-11), работавших с 1250 года. Первый руководил строительством боковых фасадов собора. Второй, прозванный «тончайшим и изощренным» художником, «ученым дел геометрических», закончил возведение южного трансепта и создал невероятную Святую Капеллу. Были и многие другие, но общими усилиями Собор Парижской Богоматери был восстановлен после пожара и предстал перед зрителями в измененном, но все таком же величественном виде.

Но к 1831 году, когда вышел в свет одноименный роман Виктора Гюго, находился в откровенно плачевном состоянии. Его не пощадило ни время, ни разрушительные революции, ни веяния безвкусной моды. Отсутствовал ряд статуй, занимавших ниши трех порталов, и Галерея Королей (Galerie des Rois), состоявшая из двадцати восьми изваяний, изображавших древних королей Франции. Посреди центрального портала была вырублена арка, цветные витражи заменены белым стеклом, стены выкрашены желтой краской, 90-метровая стела снесена. Это лишь немногие повреждения, которым подвергся некогда величественный собор.

Благодаря революции, совершенной Виктором Гюго в умах французов, реставрация Нотр-Дам начинается в 1841 году под руководством Виолле-де-Дюка. Архитектор был убежден, что необходимо именно восстанавливать здания, доводить до того вида, какой оно имело или могло иметь ранее, а не подновлять на свой вкус, как делали многие другие. Реставрация длилась 23 года. В мастерских Виолле-де-Дюка была восстановлена стела, создана невероятно качественная копия розетки с разноцветными стеклами, декоративные дверные петли, статуи королей и многие другие утраченные элементы. И вот собор был снова великолепен. Конечно, эпоха оказала влияние на его облик, но время, как писал Гюго, «вернуло собору, быть может, больше, чем отняло: оно придало его фасаду темный колорит веков»[[12]](#footnote-12).

«… если в течение прошлых веков наша страна допустила добровольное уничтожение этих бесценных свидетельств общенационального объединения, беспримерного со времен первых христиан, то будем надеяться, что в нынешнем столетии мы будем более справедливы к нашим предкам и благодарны им» — говорит Виолле-де-Дюк о памятниках архитектуры. И его слова подтверждаются хотя бы на примере Собора Парижской Богоматери, ныне одного из самых известный соборов в мире, снова восхищающего как французов, так и иностранцев своим величием и красотой.

1.2. Зрительные образы в творчестве Виктора Гюго

Виктор Гюго известен миру как писатель и поэт, один из ярчайших представителей французского романтизма, но не каждый знает, что он был также и талантливым художником. Около 4000 его работ, выполненных тушью или карандашом, находятся сейчас в музеях и в частных коллекциях. Гюго тонировал бумагу углем ил кофе, пробовал разные техники и нетрадиционные методы, в том числе, рисование пальцами, существует даже информация, что он регулярно рисовал левой рукой вслепую, стремясь заставить подсознание делать работу. При жизни Гюго предпочитал не показывать свои рисунки общественности. Среди его работ есть и импровизации, образованные произвольными линиями, обретающие форму лишь за счет фантазии зрителя; и рисунки-экспромты, превращенные в законченную композицию из случайного пятна, например, пролитого кофе; и карикатуры; и даже спиритические зарисовки, созданные во время столоверчения[[13]](#footnote-13). В своей графике, по мнению М.В. Толмачева, он предвосхищает «черный» период Одилона Редона[[14]](#footnote-14), одного из основателей символизма, и соперничает с Уильямом Тернером[[15]](#footnote-15), мастером романтического пейзажа. Часть работ Гюго являются иллюстрациями к его произведениям, часть — зарисовками пейзажей и памятников архитектуры, которые он сделал в путешествиях. Кроме того, он выполнил серию рисунков в четырех тетрадях, двумя из которых, названными «Спиритическими альбомами», сейчас владеет Национальная библиотека. Необычны методы рисования, использованные художником, необычны сюжеты, выбранные им, но и сами рисунки стилем и образностью поражают воображение зрителя и производят потрясающее впечатление.

Возможно, именно благодаря таланту художника Гюго удавалось создать в своих литературных произведениях столь живые и неповторимые зрительные образы. По словам А.В. Луначарского, «есть глубочайшее единство» в творчестве его писательского пера и творчестве живописном. Настоящие картины, динамичные, яркие, непохожие друг на друга, он рисует словами:

«Это была обширная площадь неправильной формы и дурно вымощенная, как и все площади того времени. Там и сям на ней горели костры, вокруг которых кишели странные кучки людей. Люди эти уходили, приходили, шумели. Слышался пронзительный смех, хныканье ребят, голоса женщин. Руки и головы этой толпы тысячью черных причудливых силуэтов вычерчивались на светлом фоне костров. Изредка там, где, сливаясь со стелющимися по земле темными гигантскими тенями, дрожал отблеск огня, можно было различить пробегавшую собаку, похожую на человека, и человека, похожего на собаку. В этом городе, как в пандемониуме, казалось, стерлись все видовые и расовые границы. Мужчины, женщины и животные, возраст, пол, здоровье, недуги — все в этой толпе казалось общим, все делалось согласно; все слилось, перемешалось, наслоилось одно на другое, и на каждом лежал какой-то общий для всех отпечаток»[[16]](#footnote-16).

«На самой верхней галерее, над центральной розеткой, между двух колоколен, поднималось яркое пламя, окруженное вихрями искр, — огромное, беспорядочное, яростное пламя, клочья которого по временам вместе с дымом уносил ветер. Под этим пламенем, под темной балюстрадой с пламенеющими трилистниками две водосточные трубы, словно пасти чудовищ, извергали жгучий дождь, серебристые струи которого сверкали на темной нижней части фасада. По мере приближения к земле оба потока жидкого свинца расходились снопами, точно вода, брызжущая сквозь тысячу отверстий лейки. И над этим пламенем громадные башни, стороны которых — одна багровая, другая совершенно черная — резко отделялись друг от друга, казалось, стали еще выше на всю безмерную величину отбрасываемых ими теней, достигавших самого неба»[[17]](#footnote-17).

Эти отрывки из «Собора Парижской Богоматери» — всего лишь два примера создания писателем невероятного «словестного рисунка» из множества иных, столь же интересных. Другой фрагмент романа и вовсе восхищает тем, как удачно Гюго сумел перевести звуковой образ в зрительный:

«Вы увидите, как по сигналу, данному с неба, — ибо подает его солнце, — сразу дрогнут тысячи церквей. Сначала это редкий, перекидывающийся с одной церкви на другую перезвон, словно оркестранты предупреждают друг друга о начале. Затем, внезапно, глядите, — ибо кажется, что иногда и ухо обретает зрение, — глядите, как от каждой звонницы вздымается как бы колонна звуков, облако гармонии. Сначала голос каждого колокола, поднимающийся в яркое утреннее небо, чист и поет как бы отдельно от других. Потом, мало-помалу усиливаясь, голоса растворяются один в другом: они смешиваются, они сливаются, они звучат согласно в великолепном оркестре. Теперь это лишь густой поток звучащих колебаний, непрерывно изливающийся из бесчисленных колоколен; он плывет, колышется, подпрыгивает, кружится над городом и далеко за пределы горизонта разносит оглушительные волны своих раскатов»[[18]](#footnote-18).

"Поэт должен советоваться... с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа". По мнению Гюго, воображение художника призвано преобразовывать романтизировать действительность, за ее будничной оболочкой показать извечную схватку добра и зла, двух полярных начал[[19]](#footnote-19).

Гюго обладал необычайно острым зрением. Он видел мир контрастным и четким, таковым и изображал его в своих произведениях. «Гюго был… словесным живописцем светотеней…» — пишет А.В. Луначарский. И действительно, он часто строил образы на разительных контрастах, а также останавливал взгляд читателя на тонких остриях, на глубоких трещинах, на резких рельефах[[20]](#footnote-20). Сгущая, усиливая, преображая действительность, Гюго показывал не обыкновенное, а исключительное, изображал крайности. В своем творчестве он постоянно прибегал к контрасту, к преувеличению, к гротескному сопоставлению прекрасного и безобразного, трагического и смешного[[21]](#footnote-21).

Таким образом, Гюго, будучи талантливым гравером и рисовальщиком, умел создать и в своих литературных произведениях великолепные зрительные образы, интересные, живые, зачастую построенные на контрастах и резких деталях. Эта живописность, красочность описаний сыграла немаловажную роль в популярности романа «Собор Парижской Богоматери» среди современников и последующих поколений, которая возникла вопреки враждебности прессы и, несомненно, повлияла на дальнейшую судьбу самого Нотр-Дам де Пари.

1. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 400. [↑](#footnote-ref-1)
2. Гордиенко, А.Н., Ефимова Е.А. Э.-Э. Виолле-де-Дюк и его книга. — В кн.:   
   Виолле-де-Дюк. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 5. [↑](#footnote-ref-2)
3. Неф (фр. nef, от лат. navis — корабль) — прямоугольное внутреннее пространство здания, ограниченное с продольных сторон наружными стенами или стенами и рядом колонн. Неф обычно делится вдоль двумя рядами колонн на три части: главный и два меньших боковых нефа (обычно вдвое уже и ниже центрального). [↑](#footnote-ref-3)
4. Базилика (от лат. basilicae — дом басилевса) — в более широком значении: удлиненное в плане здание — в отличие от центрических. Западноевропейские христианские базилики имеют план в виде удлиненного латинского креста. Поперечный неф подобного типа храма называют трансептом, восточная часть заканчивается апсидой. [↑](#footnote-ref-4)
5. Капелла (итал. cappella, от лат. capere — вмещать) — здесь: небольшое помещение, придел в храме или соборе. Иное значение — малая церковь, часовня. [↑](#footnote-ref-5)
6. Карниз (нем. karnies, от лат. coronis — венчающий, загнутый) — венчающая часть здания, выступ, край кровли. Его утилитарна функция — отводить сток дождевой воды от стены, а эстетическая — зрительно завершать композицию здания. [↑](#footnote-ref-6)
7. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 401—402. [↑](#footnote-ref-7)
8. Капитель (нем. kapitell, от лат. capitellum — головка) — верхний элемент колонны или пилястры, расположенная между фустом (стволом колонны) и антаблементом (горизонтальным перекрытием). [↑](#footnote-ref-8)
9. Цейтлина, М. Архитектура. Для тех, кто хочет все успеть. — М.: Э, 2016. С. 61—64. [↑](#footnote-ref-9)
10. Жан де Шелль (фр. *Jehan de Chelles*) — французский архитектор середины XIII века. [↑](#footnote-ref-10)
11. Пьер дн Монтерей (фр. *Pierre de Montreuil*) — французский архитектор первой половины XIII века. [↑](#footnote-ref-11)
12. Останина, Е.А. Соборы Парижа. — М.: Вече, 2005. С. 59—61. [↑](#footnote-ref-12)
13. Столоверчение — спиритический сеанс воображаемого общения с душами умерших, сопровождаемый верчением стола. [↑](#footnote-ref-13)
14. Одилон Редон (фр. Odilon Redon) — французский живописец с график, чей первый период творчества, названный «черным», приходится на последнюю четверть XIX века. [↑](#footnote-ref-14)
15. Уильям Тернер (англ. William Turner) — знаменитый британский живописец и гравер конца XVIII — первой половины XIX века. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 107. [↑](#footnote-ref-16)
17. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 484—485. [↑](#footnote-ref-17)
18. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 170. [↑](#footnote-ref-18)
19. Толмачев, М.В. Свидетель века Виктор Гюго. — В кн.: Гюго. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. — М.: Правда, 1988. [↑](#footnote-ref-19)
20. Луначарский, А.В. Виктор Гюго. Творческий путь писателя. [Электронный ресурс] // <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-6/viktor-gugo-tvorceskij-put-pisatela#t53>. Ссылка действительна на 11.12.16. [↑](#footnote-ref-20)
21. Толмачев, М.В. Свидетель века Виктор Гюго. — В кн.: Гюго. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. — М.: Правда, 1988. [↑](#footnote-ref-21)