ГБОУ Гимназия №1505

«Московская городская педагогическая гимназия-лаборатория»

**Диплом**

**Нотр-Дам де Пари через призму романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери»**

*Автор*: ученица 10 класса «Б»

Соколова Мария

*Руководитель*: Полякова С.П.

Москва

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ………………………………………....………………………………….….….... 3

Глава 1. Некоторые теоретические аспекты исследования …………………….….….…. 6

1.1. Основные сведения о Нотр-Дам де Пари .………………………………..…….. 6

1.2. Зрительные образы в творчестве Виктора Гюго ……………………….…….... 9

Глава 2. Достоверность описания архитектуры Нотр-Дам де Пари в романе Виктора Гюго ………………………………………………………………………………………… 12

2.1. Сопоставление описания внешней архитектуры Нотр-Дам де Пари в романе
с реальными данными …………………………………………………………...……..….. 12

2.2. Сопоставление описания внутреннего устройства Нотр-Дам де Пари в романе с реальными данными ……………………………………………………………………... 15

2.3. Сопоставление описания скульптурных украшений Нотр-Дам де Пари в романе с реальными данными ………….………………………………………………… 20

Заключение ………………………………………………………………………………… 25

Список литературы ……………….……………………………………………………….. 26

Приложения ………………………………………………………………………………... 28

ВВЕДЕНИЕ.

«Роду человеческому принадлежат две книги, две летописи, два завещания — зодчество и книгопечатание, библия каменная и библия бумажная[[1]](#footnote-1)». Собор Парижской Богоматери, также известный как Нотр-Дам де Пари (фр. Notre-Dame de Paris) запечатлен в обеих «летописях»: он стоит, застывший в камне, в центре Парижа
на острове Сите, и он же изображен на страницах одноименного романа В. Гюго. Им восхищались во все времена, он стал символом Средневековья и сейчас является одним из самых знаменитых памятников архитектуры в Европе.

Его строительство началось в 60-х годах XII века, когда парижский епископ Морис де Сюлли решил объединить две церкви, находившиеся на месте современного собора: церковь Святого Этьена и церковь Святой Девы Марии. Первый камень в основание Нотр-Дам в 1163 году заложил папа Александр III, а в возведении собора так или иначе участвовал практически каждый парижанин. Люди жертвовали деньги или стремились оказать посильную помощь в строительстве, так как участие в подобном деле считалось в те времена богоугодным. Благодаря помощи народа и мастерству архитекторов к 1345 году величественный собор, сочетавший в себе отголоски сурового романского стиля
и изящные черты готики, был завершен[[2]](#footnote-2).

И вот, спустя почти полтысячелетия, в начале XIX века ставится вопрос о сносе Нотр-Дам. После событий Великой французской революции собор, некогда потрясавший своим великолепием, находится в плачевном состоянии. Тогда в 1828 году французский писатель Виктор Гюго (фр. Victor Hugo) решает написать роман,
в котором впервые поднимет серьезную социально-культурную проблему —
о сохранении архитектурных памятников старины. В предисловии романа он пишет: «…так в течение вот уже двухсот лет поступают с чудесными церквями средневековья. Их увечат как угодно — и изнутри и снаружи. Священник их перекрашивает, архитектор скоблит, а потом приходит народ и разрушает их». Изданный 16 марта 1831 года «Собор Парижской Богоматери» совершил настоящую революцию
в художественных взглядах Франции. К строениям, возведенным до эпохи Возрождения, которые вот уже несколько столетий считались варварскими
и разрушались, теперь относились с трепетом и почитали. Созданный при Министерстве внутренних дел Комитет по изучению исторических памятников и их охране начал приглашать мастеров для восстановления некоторых наиболее красивых памятников Средневековья[[3]](#footnote-3). И наконец, через 10 лет после публикации романа в 1841 году начинается реставрация Нотр-Дам де Пари под руководством одного из самых известных французских архитекторов и реставраторов Эжена-Эммануэля Виолле-де-Дюка (фр. Eugène Emmanuel Viollet-de-Duc). Так, благодаря Гюго, был спасен от сноса знакомый каждому в наши дни собор, а также многие другие памятники архитектуры.

К работе над романом, которому суждено было совершить переворот во взглядах французов на ценность памятников древности, Гюго отнесся очень серьезно
и внимательно. В течение трех лет он тщательно собирал материал: осматривал то, что осталось от построек времен Людовика XI, бесчисленное множество раз посещал собор, разбирался в его архитектурной символике с помощью первого его викария[[4]](#footnote-4) аббата Эгже, читал исторические труды и хроники, среди которых: «История
и исследование древностей города Парижа» А. Соваля (фр. Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris), «Хроники» П. Матье (фр. Histoire de Lovys XI. Roy de France) и многие другие. Стремясь максимально точно передать обстановку, он досконально изучил собор и знал даже «винтовые лестницы», «таинственные каменные каморки» Нотр-Дам[[5]](#footnote-5).

Опираясь на вышеперечисленные факты, можно предположить, что в данном романе Гюго удалось достоверно описать архитектурные элементы собора. Тем не менее, «Собор Парижской Богоматери» — художественное произведение, и автор имеет право в целях лучшего преподнесения сюжетной составляющей несколько исказить информацию, пожертвовать точностью деталей архитектуры.

Итак, целью работы является доказательство или опровержение гипотезы
о том, что описанные в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» архитектурные элементы Нотр-Дам де Пари соответствуют действительности.

Исходя из поставленной цели, можно сформулировать следующие задачи:

1. Изучить теоретические аспекты исследования: основные сведения о Нотр-Дам де Пари и некоторые особенности творчества Виктора Гюго.

2. Проанализировав текст романа, выделить внешние описания Нотр-Дам де Пари
и сравнить их с реальными данными из достоверных источников. Сопроводить исследование собственными иллюстрациями.

3. Выделить из текста романа описания внутреннего устройства Нотр-Дам де Пари
и сравнить их с реальными данными из достоверных источников. Сопроводить исследование собственными иллюстрациями.

4. Выделить из текста романа описания скульптурных украшений Нотр-Дам де Пари и сравнить их с реальными данными из достоверных источников. Сопроводить исследование собственными иллюстрациями.

Актуальность моей работы обусловлена, в первую очередь, востребованностью исследуемых в работе произведений искусства во все времена. Оба памятника — архитектурный и литературный, являются шедеврами мировой культуры
и заслуживают самого внимательного и детального изучения. Кроме того, исследуемый роман сыграл первостепенную роль в спасении и последующей реставрации легендарного Нотр-Дам де Пари, а также многих других исторических памятников.
И наконец, автору данного исследования не известны работы, посвященные определению достоверности описанной Виктором Гюго архитектуры Собора Парижской Богоматери.

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[[6]](#footnote-6)». 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[[7]](#footnote-7).

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 году 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[[8]](#footnote-8) 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[[9]](#footnote-9) не было капелл[[10]](#footnote-10), а если они
и существовали, то, судя по нахождению внешнего карниза[[11]](#footnote-11), 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[[12]](#footnote-12).

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[[13]](#footnote-13). Остальные же элементы этого памятника архитектуры выполнены в готическом стиле,
без сомнения, самом загадочном и эффектном стиле Средневековья[[14]](#footnote-14).

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 собору, 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[[15]](#footnote-15) и Пьера де Монтерея[[16]](#footnote-16), 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[[17]](#footnote-17), и Галерея Королей (фр. Galerie des Rois), состоявшая из изваяний, изображавших древних царей Иудеи. 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 они имели или могли 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»[[18]](#footnote-18).

«… 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 известных 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 или 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 свою 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[[19]](#footnote-19). В своей графике, по мнению
М.В. Толмачева, он предвосхищает «черный» период Одилона Редона[[20]](#footnote-20), одного
из основателей символизма, и соперничает с Уильямом Тернером[[21]](#footnote-21), 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»[[22]](#footnote-22).

«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»[[23]](#footnote-23).

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»[[24]](#footnote-24).

"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[[25]](#footnote-25).

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[[26]](#footnote-26). 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[[27]](#footnote-27).

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.

Глава 2. ДОСТОВЕРНОСТЬ ОПИСАНИЯ АРХИТЕКТУРЫ НОТР-ДАМ ДЕ ПАРИ В РОМАНЕ ВИКТОРА ГЮГО

2.1. Сопоставление описания внешней архитектуры Нотр-Дам де Пари в романе
с реальными данными

Собор Парижской Богоматери представляет собой пятинефную базилику. Его главный фасад выходит на запад. Построенный на заре готики в 1235 году, он впоследствии стал каноническим образцом для возведения фасадов готических соборов[[28]](#footnote-28). Именно его величественный образ воссоздает перед нами Гюго в своем романе, отзываясь о нем с нескрываемым восхищением: «…следует указать, что вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какою является фасад этого собора»[[29]](#footnote-29). Детально описывая его, писатель не обходит вниманием и тот факт, что он обращен на запад: «…солнце, уже склонившееся к закату, стоит почти напротив фасада собора»[[30]](#footnote-30).

Простые горизонтальные линии визуально делят западную сторону собора на три «этажа». Гюго рисует «три стрельчатых портала», образующих нижний «этаж»[[31]](#footnote-31): центральный — портал Страшного суда (фр. portail du Jugement), правый (южный) — портал Святой Анны (фр. portail Sainte-Anne) и левый (северный) — портал Девы Марии (фр. portail de la Vierge). Порталы действительно имеют стрельчатую форму и один из них, северный, венчает щипец[[32]](#footnote-32), разновидность треугольного фронтона[[33]](#footnote-33). В то время, когда происходит действие романа, их приподнимала над землей паперть высотой в одиннадцать ступеней[[34]](#footnote-34). К сожалению, непрерывно растущий уровень парижской мостовой заставил лестницу вскоре исчезнуть. Под глубокими сводами каждого из порталов располагаются массивные врата, украшенные кованным узорами, центральные были упомянуты Гюго: «обе створки главных дверей как бы сами собой повернулись на своих завизжавших, словно флейты, петлях»[[35]](#footnote-35). Они были «сделаны наполовину из металла»: «прошиты железными полосами»[[36]](#footnote-36). Эти двери выдерживали удары дубового тарана, направляемого сотнями рук: «…створы трещали, чеканные украшения разлетались вдребезги, дверные петли при каждом ударе подпрыгивали
на своих винтах, брусья выходили из пазов, дерево, раздробленное между железными ребрами створ, рассыпалось в порошок. К счастью для Квазимодо, в двери было больше железа, чем дерева»[[37]](#footnote-37). Над порталами расположен «зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восьмью королевскими нишами». Так автор романа описывает Галерею Королей (фр. Galerie des Rois), протянувшуюся вдоль всего фасада. Она состоит из 28 ниш, в которых находятся «королевские статуи, изваянные прямо над стрельчатой аркой портала»[[38]](#footnote-38), статуи легендарных библейских царей, каждый из которых являлся в некотором роде прототипом одного из королей Франции, начиная с Хильдебера и кончая Филиппом Августом. Гюго называет расстояние, отделявшее галерею от земли в XV веке — 80 футов и поясняет: «Галерея французских королей ныне находится на высоте около шестидесяти футов над мостовой. А в те времена одиннадцать ступеней крыльца поднимали ее еще выше»[[39]](#footnote-39). 60 футов составляют примерно 18 м, что, судя по чертежам собора, вполне соответствует действительности.

Средний «этаж» западного фасада состоит из Балкона Девы
(фр. Le balcon de la Vierge) и трех витражных роз[[40]](#footnote-40), над которыми располагается еще одна аркада[[41]](#footnote-41). Гюго в своей неповторимой манере описывает эти детали: «…предстают перед нами… громадное центральное окно-розетка с двумя другими окнами, расположенными по бокам, подобно священнику, стоящему между дьяконом
и иподьяконом; высокая изящная аркада галереи с лепными украшениями в форме трилистника, несущая на своих тонких колоннах тяжелую площадку» [[42]](#footnote-42). С особенным вниманием относится автор к окну, действительно достигающему невероятных размеров — 9,6 м в диаметре. Он не раз обращается к описанию этого элемента, освещенного заходящим солнцем: «…центральная розетка пылает, словно глаз циклопа, отражающий пламя кузнечного горна» [[43]](#footnote-43), «…глубок был мрак, окутывавший своды. Лишь большая розетка фасада, разноцветные стекла которой купались в лучах заката, искрилась в темноте, словно груда алмазов, отбрасывая свой ослепительный спектр на другой конец нефа»[[44]](#footnote-44).

Потрясающий мистический образ западного фасада создает Виктор Гюго, используя архитектуру двух его первых «этажей»: «А в ночь под Рождество, когда большой колокол хрипел от усталости, призывая верующих на полуночное бдение, сумрачный фасад здания принимал такой вид, что главные врата можно было принять за пасть, пожирающую толпу, а розетку — за око, взирающее на нее»[[45]](#footnote-45).

Две гигантские башни прямоугольной формы — северная и южная — венчают фасад собора. Их невероятный образ преподносит нам Виктор Гюго в своем романе: «…необъятные башни Собора Богоматери, покоившиеся на главном корпусе здания, вырисовывались черными силуэтами на огромном багровом фоне площади, напоминая два гигантских тагана в очаге циклопов»[[46]](#footnote-46). Гюго подмечает «увенчивающие башни трилистники» и «хрупкую кружевную балюстраду», расположенную у их оснований[[47]](#footnote-47), «каменные стены» и «свинцовую кровлю». Автор даже дает конкретную числовую характеристику: «…он приподнял… самую длинную балку, просунул ее в одно
из слуховых окон башни, затем… спустил ее в бездну. Громадная балка, падая
с высоты ста шестидесяти футов, царапая стену и ломая изваяния, несколько раз перевернулась в воздухе…»[[48]](#footnote-48) Сто шестьдесят футов примерно равняется 50 м, а высота башен собора — 69 м, следовательно, расположение слуховых окон вполне соответствует действительности.

До конца XVIII века еще один шпиль, деревянный, покрытый свинцом, возвышался над средокрестием[[49]](#footnote-49) трансепта собора на целых 90 м, но в ходе Великой французской революции она была снесена. Гюго не обходит вниманием это событие: «А если мы… поднимемся на самый верх собора, то спросим себя: что сталось с той очаровательной колоколенкой, опиравшейся на точку пересечения свода… хрупкой и… смелой…? Стройная, остроконечная, звонкая, ажурная, она, далеко опережая башни, так легко вонзалась в ясное небо! Один архитектор, обладавший непогрешимым вкусом, ампутировал ее, а чтобы скрыть рану, счел вполне достаточным наложить на нее этот свинцовый пластырь, напоминающий крышку котла»[[50]](#footnote-50). После издания «Собора Парижской Богоматери» эта потрясающая стела была восстановлена в мастерских Виолле-де-Дюка.

«Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые одни
над другими в пять гигантских ярусов, безмятежно в бесконечном разнообразии разворачивают перед глазами свои бесчисленные скульптурные, резные и чеканные детали, могуче и неотрывно сливающиеся со спокойным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа; единое
и сложное, подобно “Илиаде” и “Романсеро”, которым оно родственно; чудесный результат соединения всех сил целой эпохи, где из каждого камня брызжет принимающая сотни форм фантазия рабочего, направляемая гением художника; одним словом, это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению бога,
у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие
и вечность» — так характеризует Гюго фасад Нотр-Дам и добавляет: «То, что мы говорим здесь о фасаде, следует отнести и ко всему собору в целом»[[51]](#footnote-51).

В романе встречается упоминание «Красных врат»: «Он знал, где найти ключ
от Красных врат, соединявших монастырь с собором»[[52]](#footnote-52). Такое название носит портал, расположенный на северном фасаде, которым заканчивается трансепт. На момент написания романа он действительно служил проходом в монастырскую обитель, расположенную радом с собором.

Итак, на станицах романа «Собор Парижской Богоматери» мы можем обнаружить подробное, местами даже детальное описание внешней архитектуры Нотр-Дам де Пари, представленное в ярких, неповторимых образах, вышедших из-под пера Виктора Гюго. Автор уделяет внимание даже тем деталям, которые по тем или иным причинам
не сохранились до момента написания романа. Чаще всего мы встречаем упоминания архитектуры западного фасада, единожды — северного, восточная же и южная стороны собора в произведении не описаны. Это объясняется тем, что действие романа происходит в основном именно в западной части острова Сите на площади
перед собором. Но, тем не менее, через описание лишь части собора Гюго стремится показать весь легендарный Нотр-Дам.

2.2. Сопоставление описания внутреннего устройства Нотр-Дам де Пари в романе
с реальными данными

«Искусство меняет только оболочку. Самое же устройство христианского храма остается незыблемым. Внутренний остов его все тот же…» Планировка Собора Парижской Богоматери действительно отвечает всем канонам католического храма. Гюго знакомит читателя с основами, объясняя таким образом внутреннее устройство Нотр-Дам: «Какой бы скульптурой и резьбой ни была разукрашена оболочка храма,
под нею всегда находишь, хотя бы в зачаточном, начальном состоянии, римскую базилику... Это все те же два нефа, пересекающихся в виде креста, верхний конец которого, закругленный куполом, образует хоры[[53]](#footnote-53); это все те же постоянные приделы для крестовых ходов внутри храма или для часовен — нечто вроде боковых проходов,
с которыми центральный неф сообщается через промежутки между колоннами. На этой постоянной основе бесконечно варьируется число часовен, порталов, колоколен, шпилей, следуя за фантазией века, народа и искусства. Предусмотрев и обеспечив все правила церковного богослужения, зодчество в остальном поступает, как ему вздумается. Изваяния, витражи, розетки, арабески, резные украшения, капители, барельефы — все это сочетает оно по своему вкусу и своим правилам. Отсюда проистекает изумительное внешнее разнообразие подобного рода зданий, в основе которых заключено столько порядка и единства»[[54]](#footnote-54). Описание планировки собора полностью соответствует действительности: несмотря на многочисленные перестройки он сохранил исконную форму западноевропейской христианской базилики, состоящей из главного нефа и трансепта, при пересечении образующих форму латинского креста.

Далее Гюго обращает внимание на принадлежность собора к архитектурному стилю. Он пишет: «Собор Парижской Богоматери не может быть, впрочем, назван законченным, цельным, имеющим определенный характер памятником. Это уже
не храм романского стиля, но это еще и не вполне готический храм. Это здание промежуточного типа». К такому заключению Виктор Гюго приходит, сравнивая Нотр-Дам с другими известными французскими соборами той эпохи: «Собор Парижской Богоматери не имеет, подобно Турнюсскому аббатству, той суровой, мощной ширины фасада, круглого и широкого свода, леденящей наготы, величавой простоты зданий, основоположением которых является круглая арка. Он не похож и на собор в Бурже, великолепное, легкое, многообразное по форме, пышное, все ощетинившееся остриями стрелок произведение готики… Таким образом, Собор Парижской Богоматери —
не чисто романского происхождения… и не чисто арабского». Гюго относит собор
к переходному периоду и называет одной из важнейших страниц в истории искусства, отражающий его особый оттенок, оттенок смешения стилей. Автор знакомит читателя
с деталями Нотр-Дам де Пари, которые построены в соответствии с традициями романского стиля — колоннами[[55]](#footnote-55). Он пишет: «Не успел саксонский зодчий воздвигнуть первые столбы нефа, как свод… победоносно лег на широкие романские капители, предназначенные поддерживать полукруглый свод…[они] по объему
и тяжести напоминают еще здание аббатства Сен-Жермен-де-Пре времен каролингов[[56]](#footnote-56)». В остальном, по заключению Э.Э. Виолле-де-Дюка, реставратора Нотр-Дам, этот потрясающий памятник архитектуры практически полностью относится
к готическому стилю. В романе Гюго мы находим множество достоверных примеров: Красные врата, упомянутые выше, «по своему изяществу почти достигают предела утонченности готического зодчества XV столетия», «…стрельчатый свод определяет формы всего собора в целом. Неискушенный и скромный вначале, этот свод разворачивается, увеличивается, но еще сдерживает себя, не дерзая устремиться остриями своих стрел и высоких арок в небеса»[[57]](#footnote-57).

В тексте романа мы встречаем описания и конкретных внутренних помещений собора. В первую очередь, конечно, стоит обратить внимание на изображение пространства центрального нефа. Виктор Гюго предоставляет нам возможность заглянуть внутрь Нотр-Дам через двери центрального портала: «…обе створки главных дверей как бы сами собой повернулись на своих завизжавших, словно флейты, петлях. И тут взорам толпы открылась во всю свою глубину внутренность мрачного храма, обтянутого траурными полотнищами, еле освещенного несколькими восковыми свечами, которые мерцали в главном алтаре. Будто огромный зев пещеры внезапно разверзся среди залитой солнцем площади. В глубине, в сумраке алтарной части высился громадный серебряный крест, выделявшийся на фоне черного сукна, ниспадавшего от самого свода до пола. Церковь была пуста. Только на отдельных скамьях хоров кое-где смутно виднелись головы священников»[[58]](#footnote-58). Размеры внутреннего пространства собора действительно впечатляют: его протяженность — десять пролетов (130 м), его ширина составляет около 12 м, его своды поднимаются над «каменными плитами пола» на 33 м. Главный алтарь располагается у входа на хоры и на них
до наших дней еще сохранились резные деревянные скамьи. Внутри храма
и в настоящее время царит полумрак, несмотря на то, что в ходе реставрации в боковых стенах нефа были проделаны дополнительные окна, в XV веке внутреннее пространство храма было действительно мрачным. Гюго рисует потрясающий образ этого же помещения, но в ночное время суток: «В храме царили пещерный мрак
и тишина. По большим теням, падавшим отовсюду широкими полосами, он понял, что траурные сукна утренней церемонии еще не были сняты. В сумрачной глубине церкви мерцал большой серебряный крест, усыпанный блистающими точками, словно млечный путь в ночи этой гробницы. Высокие окна хоров поднимали над черными драпировками свои стрельчатые верхушки, стекла которых, пронизанные лунным сиянием, были расцвечены теперь только неверными красками ночи: лиловатой, белой, голубой, — эти оттенки можно найти только на лике усопшего. Увидев вокруг хоров эти озаренные мертвенным светом островерхие арки окон, архидьякон принял их
за митры погубивших свою душу епископов»[[59]](#footnote-59).

На верхние ярусы Нотр-Дам де Пари, к жилым помещениям и на колокольни ведут «бесконечные» винтовые лестницы с «извилистыми сводами»[[60]](#footnote-60). «Их темные спирали вертикально пронзают массивные стены колоколен», чтобы вывести на «высокие, полные воздуха и света террасы»[[61]](#footnote-61) или на «небольшую площадку, устроенную
в боковом углублении, к низенькой стрельчатой дверке под сводом, где свет, падающий из бойницы, пробитой против нее в круглой стене лестничной клетки, позволяет разглядеть огромный замок и массивные железные скрепы»[[62]](#footnote-62). Если судить
по фотографиям, сделанным в наше время внутри собора, лестницы и в самом деле имеют форму спирали, очень довольно крутые, и невероятно длинные, например, чтобы подняться на смотровую площадку северной башни, нужно преодолеть
422 ступеньки.

Одна из лестниц Собора Парижской Богоматери, лестница св. Жиля[[63]](#footnote-63), ведет
в описанную в романе таинственную келью, расположенную в северной башне, которая по сюжету принадлежала архидьякону. «В келье… было только одно окошечко, выходящее на купол собора» — пишет Гюго, — «…это было мрачное, слабо освещенное помещение… большой очаг… находился под слуховым окном. Дневной свет, проникавший в это отверстие, пронизывал круглую паутину, которая изящно вычерчивала свою тончайшую розетку на стрельчатом верхе слухового оконца;
в середине ее неподвижно застыл архитектор-паук, точно ступица этого кружевного колеса… на стенах, по обычаю герметиков[[64]](#footnote-64), также были начертаны многочисленные надписи: одни — написанные чернилами, другие — выцарапанные металлическим острием. Буквы готические, еврейские, греческие, римские, романские перемешивались между собой, надписи покрывали одна другую, более поздние заслоняли более ранние, и все это переплеталось, словно ветви кустарника, словно пики во время схватки. Поистине это было весьма беспорядочное столкновение всяких философий, всяких чаяний, всякой человеческой мудрости»[[65]](#footnote-65). Информации о том, была ли такая келья
на самом деле, не найти в общедоступных источниках. Но Виктор Гюго дает нам весьма веские основания предполагать, что была. Он описывает ее такой, какой она сохранилась в момент написания романа в первой половине XIX века: «…внутрь нее можно заглянуть еще и теперь сквозь четырехугольное слуховое оконце, проделанное на высоте человеческого роста, с восточной стороны площадки, откуда устремляются ввысь башни собора. Ныне это — голая, пустая, обветшалая каморка, плохо отштукатуренные стены которой там и сям «украшены» отвратительными пожелтевшими гравюрами, изображающими фасады разных соборов»[[66]](#footnote-66).

Другие башенные лестницы Нотр-Дам ведут в просторные звонницы. В башнях, проемы в отвесных стенах которых перекрыты «широкими шиферными щитками»[[67]](#footnote-67), Собора Парижской Богоматери на данный момент находится 13 колоколов, девять
из которых были отлиты в 2013 году специально для Нотр-Дам де Пари в Нормандии
и Нидерландах с использованием старинных технологий. В XV веке в звонницах собора находилось 15 рабочих колоколов, каждый из которых имел свое имя. Виктор Гюго на страницах своего романа указывает на их расположение и даже представляет читателю некоторые из них: «…сильнее всего он любил большой колокол. Среди шумливой этой семьи… он отличал его особо. Этот колокол носил имя «Мария».
Он висел особняком в клетке южной башни, рядом со своей сестрой «Жакелиной», колоколом меньших размеров... Во второй башне висели шесть других колоколов,
и, наконец, шесть самых маленьких ютились в звоннице средней башенки вместе
с деревянным колоколом, которым пользовались лишь на Страстной неделе, с полудня чистого четверга и до светлой заутрени христова воскресенья. Итак, Квазимодо имел
в своем гареме пятнадцать колоколов…» В том веке, в который погружают нас события романа, колокол Мария действительно был самым большим, так как знаменитый Эммануэль, масса которого достигает 12,8 тонн, был установлен в южную башню лишь по приказу Наполеона I в 1802 году. Мария, как и многие другие, была уничтожена в ходе Великой французской революции, но через много лет была восстановлена в числе вышеупомянутых девяти и снова возвращена на южную башню. Из шести «певцов» северной башни Гюго называет по имени четыре: Тибо, Паскье, Гильом (самый большой из них) и Габриэль[[68]](#footnote-68) и не забывает о самых маленьких «колоколах средней стрельчатой башенки». Автор сравнивает колокольни с «тремя громадными клетками, в которых заливаются птицы». Вот как он в своей неповторимой манере изображает колокольный звон: «Разнузданный, яростный колокол разверзал то над одним просветом башни, то над другим свою бронзовую пасть, откуда вырывалось дыхание бури, разносившейся на четыре льё окрест. Квазимодо становился перед этой отверстой пастью… он вдыхал этот сокрушающий смерч, глядя… на исполинский медный язык, ревевший ему в уши» [[69]](#footnote-69).

Таким образом, Виктор Гюго в своем произведении дает уникальную возможность даже не сведущему в архитектуре читателю познакомиться с ее основами. Это позволяет представить наиболее полную, завораживающую картину внутреннего устройства собора. Рисуя удивительные образы, уделяя непосредственное внимание деталям, автор демонстрирует нам интерьеры помещений, в которых разворачивается действие романа.

2.3. Сопоставление описания скульптурных украшений Нотр-Дам де Пари в романе с реальными данными

Не беспочвенна фраза о том, что в Средние века Собор Парижской Богоматери был Библией для не умеющих читать, ведь его бесчисленные скульптуры рассказывают всю историю христианства от грехопадения и до Страшного суда. Снаружи и во внутренних помещениях собора, на каждом из четырех фасадов, практически на всех уровнях этого огромного здания расположились самые разные скульптуры: барельефы[[70]](#footnote-70)
и горельефы[[71]](#footnote-71), статуи[[72]](#footnote-72) и скульптурные группы[[73]](#footnote-73). Многие из тех, кои мы сейчас имеем возможность созерцать, сильно пострадали или вовсе были уничтожены во времена Великой французской революции. Например, такая участь постигла статуи двадцати восьми правителей Иудейского царства: революционеры приняли их за увековеченных в камне французских королей, безжалостно обезглавили и сбросили со стены собора.
В 1977 году в ходе археологических раскопок более 20 их каменных голов были найдены и переданы в Государственный музей Средневековья (фр. Musée national du Moyen Âge — Thermes et hôtel de Cluny). Огромное количество изваяний и рельефов
не пощадили безжалостные волны революций и религиозных смут, множество подверглось варварскому разрушению лишь за то, «что их головы венчали короны»
или митры, головные уборы высшего духовенства. Эти скульптуры были реконструированы в ходе реставрации Нотр-Дам де Пари в XIX веке и возвращены
на прежние места, кроме того, в мастерских «лекарей старины» родились и некоторые новые изваяния, которые по сей день притягивают взгляды посетителей собора.
И Виктор Гюго в своем романе не обошел вниманием «роскошный скульптурный наряд» Нотр-Дам де Пари.

Много веков назад две статуи колоссальных размеров встречали горожан на площади перед собором, и хотя к XIX веку, когда Гюго приступил к написанию романа, они давно уже отсутствовали на привычных постаментах, автор нашел для них место на страницах своего произведения: «Говорили, что архидьякон досконально исследовал исполинскую статую святого Христофора и высокое загадочное изваяние, высившееся в те времена у главного портала, которое народ в насмешку называл «господином Легри»***[[74]](#footnote-74)***. Огромная скульптура святого Христофора с младенцем Иисусом на руках действительно несколько веков стояла на площади, установленная камергером Карла VI в 1413 году[[75]](#footnote-75). А в книге французского писателя Амеде де Понтье (фр. Amédée de Ponthieu) «Легенды старого Парижа» (фр. Légendes du vieux Paris) мы находим строки о второй загадочной статуе, упомянутой Гюго: «Devant ce temple se dressait un monolithe sacré que le temps avait rendu informe. Les anciens le nommaient Phœbigène, fils d’Apollon; le peuple le nomma plus tard Maître Pierre... il se nommait aussi messire Legris...[[76]](#footnote-76)». В 1748 году то, что осталось от некогда величественных статуй, убрали, когда расширяли площадь перед собором (фр. Place du Parvis de Notre-Dame)[[77]](#footnote-77).

Множество сокровенных смыслов вкладывали создатели в скульптурное оформление Собора Парижской Богоматери, в нем заключено бесчисленное множество библейских сюжетов, разгадывать которые можно часами. Виктор Гюго, как человек, трепетно относящийся к искусству, отмечает «скрытый в нем [соборе] смысл… связанную с ним легенду, его символику, таящуюся за скульптурными украшениями фасада, подобно первичным письменам древнего пергамента, скрывающимся под более поздним текстом… ту загадку, какой извечно остается для человеческого разума Собор Парижской Богоматери»[[78]](#footnote-78).

Главный портал западного фасада известен именно благодаря потрясающему скульптурному оформлению, изображающему сцены Страшного суда по Евангелию
от Матфея. Виктор Гюго не оставляет без внимания «барельеф главного портала, изображавший, по мнению одних, жертвоприношение Авраама, а по толкованию других — алхимический процесс, где ангел символизирует солнце, вязанка хвороста — огонь, а Авраам — мастера» [[79]](#footnote-79). Автор целенаправленно приводит в романе заведомо ложные суждения необразованных людей. На самом деле в центральной части тимпана[[80]](#footnote-80) изображен Иисус Христос на троне, ангелы с орудиями Страстей в руках
и коленопреклонённые фигуры Иоанна Крестителя и Девы Марии, молящихся
за грешников, расположены по обеим сторонам от него. Под ними изображен град небесный — Новый Иерусалим, а еще ниже показаны души: с одной стороны — праведники, заслужившие спасение, возносятся на небо, с другой — грешники, закованные в цепи, двигаются в ад. В самой нижней части тимпана показана сцена Воскресения. На другой странице романа мы смотрим на тот же центральный портал, но уже глазами архидьякона и видим «фигуры неразумных дев с опрокинутыми светильниками» и «фигуры дев мудрых с поднятыми светильниками»[[81]](#footnote-81). Действительно, на каждой из боковых пилястр[[82]](#footnote-82) у врат портала Страшного суда изображены по пять дев, олицетворяющих одну из притч Иисуса Христа, приводимых в Евангелии
от Матфея, «Притчу о десяти девах»[[83]](#footnote-83).

Глазами все того же архидьякона, посвященного в некоторые тайны символики собора, мы наблюдаем «угол, под которым ворон, изваянный над левым порталом, смотрит в какую-то таинственную точку в глубине собора, где, несомненно, запрятан философский камень» [[84]](#footnote-84). Старинная легенда гласила, что французский философ Гийом Парижский (фр. Guillaume de Paris), известный также как Гийом Овернский (фр. Guillaume d'Auvergne), некогда спрятал бесценное сокровище — Философский Камень — в один из столбов огромного нефа, и единственным ориентиром были глаза ворона, указывающие на точное место скрытого хранилища. Символическая птица находилась в цокольной части портала Святой Девы, между наружными сторонами аркатур[[85]](#footnote-85).

Одни из самых любимых скульптурных деталей Собора Парижской Богоматери — гаргульи[[86]](#footnote-86), «каменные чудовища фасада», как именует их Виктор Гюго. Автор использует эти архитектурные элементы, чтобы создать потрясающе точный образ: «Никто до сих пор не приметил на галерее... странного зрителя, который до этого мгновения пристально наблюдал за всем происходившим; он был так неподвижен, так далеко вперед вытянул шею, так безобразен, что… его можно было бы принять за одно из тех каменных чудовищ, через пасти которых вот уже шестьсот лет извергают воду длинные дождевые желоба собора»[[87]](#footnote-87). Именно гаргульи становятся важными участниками происходящих в романе событий: «…он заметил в эту минуту чуть пониже балюстрады… две длинные водосточные каменные трубы, оканчивавшиеся как раз над главными вратами… у него мелькнула одна мысль. Он побежал в свою конуру
за вязанкой хвороста... и, расположив, как должно, этот костер перед отверстиями двух сточных желобов, он запалил его при помощи фонаря… то, что предстало перед ними, было необычайно… под темной балюстрадой с пламенеющими трилистниками, две водосточные трубы, словно пасти чудовищ, извергали жгучий дождь, серебристые струи которого сверкали на темной нижней части фасада»[[88]](#footnote-88).

Скульптурами изобилуют и внутренние помещения собора. Гюго с нескрываемым возмущением отзывается о варварстве людей, посмевших посягнуть на столь прекрасные творения эпохи средневековья: «Кто столь грубо изгнал из храма мириады статуй, которые населяли все промежутки между колоннами нефа и хоров, — статуи коленопреклоненные, стоявшие во весь рост, конные, статуи мужчин, женщин, детей, королей, епископов, воинов, каменные, мраморные, золотые, серебряные, медные, даже восковые? — Уж никак не время»[[89]](#footnote-89).

На первый взгляд кажется странным то обстоятельство, что в романе не встречается ни единого упоминания химер, своеобразного символа Нотр-Дам де Пари,
и великолепной статуи Мадонны с Младенцем в окружении ангелов, расположенной прямо перед центральным окном-розой западного фасада. Дело в том, что идея водрузить каменные изваяния химер на балюстраду[[90]](#footnote-90) принадлежит реставратору Собора Парижской Богоматери Виолле-де-Дюку. Архитектор сам нарисовал эскизы чудовищ, а выполнены они были пятнадцатью выдающимися скульпторами
под руководством Жоффруа Дешома (фр. Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume) в середине XIX века. Статуя Парижской Богоматери с Младенцем и скульптуры Адама и Евы, расположенные в той же галерее по обеим сторонам, также появились на своих постаментах лишь во время реставрации Нотр-Дам, что полностью объясняет их отсутствие в романе.

Итак, Виктор Гюго с точностью описывает в «Соборе Парижской Богоматери» самые интересные и загадочные элементы скульптурного оформления храма. Он
не забывает ни те, что сильно пострадали в ходе революций и от времени, ни те, что были уничтожены к моменту написания романа и мастерски вписывает их в свой сюжет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«В этом здании тысячи этажей. Повсюду на наружной стороне здания искусство щедро разворачивает перед нашими глазами свои арабески, свои розетки, свою резьбу. Здесь каждое отдельное произведение, каким бы причудливым и обособленным оно ни казалось, занимает свое место, свой выступ. Здесь все источает гармонию. Начиная
с собора Шекспира и кончая мечетью Байрона, тысячи колоколенок громоздятся как попало в этой метрополии всемирной мысли.

Впрочем, чудесное здание все еще остается незаконченным. Печать, этот гигантский механизм, безостановочно выкачивающий все умственные соки общества, неустанно извергает из своих недр новые строительные материалы для своего творения. Каждый ум — это каменщик».

Эти великолепные строки мы находим на страницах романа Виктора Гюго,
и используя его же метафору можем с уверенностью сказать, что он воздвиг одно из самых величественных и чудесных зданий в мире, достойное того собора, чье название — Нотр-Дам де Пари.

Во всем романе не было обнаружено ни единой неточности в описании как внешней и внутренней архитектуры, так и скульптурных украшений памятника, ради спасения которого и создавалось это произведение, заслуженно причисляемое к шедеврам мировой литературы. Виктору Гюго удалось не только познакомить читателей
с основами архитектуры целой эпохи, сформировать в их сознании полную картину огромного собора, передать необыкновенную атмосферу, веками царящую в его стенах и детально прорисовать те его уголки, где происходило действие романа. Гюго
не просто не пожертвовал точностью описаний собора ради свободы художественного текста, но ему кроме прочего удалось объединить вольнолюбивые повороты сюжета
и скрупулезное прописывание элементов архитектуры в яркие, запоминающиеся образы, удалось заставить столь сложносовместимые на первый взгляд инструменты языка работать на одну цель.

В заключение хотелось бы сказать о силе слова. О том, как слово это, рождаемое одаренным умом, направляемое умелыми руками, поддерживаемое вдохновленным сердцем, оживает. Оно оживает, начинает играть бликами и переливаться бесчисленным количеством оттенков. И в душах тех, кто слушает, оно зажигает отклик, окрыляет, заражает идеей и пробуждает мудрость, мирно спавшую на дне сознания. Благодаря этой невероятной силе был спасен от уничтожения великий исторический памятник архитектуры, и есть надежда, что с ее помощью будет сохранен еще один.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брахман, С. О романе «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго» [Электронный ресурс] // <http://www.tverlib.ru/gugo/sobor.htm>. Ссылка действительна на 11.12.2016.

2. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. —
512 с.

3. Власов, В.Г. Архитектура. Словарь терминов. — М.: Дрофа, 2004. — 191 с. — (Мир искусства: словари терминов).

4. 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.

5. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. — 592 с.

6. Евангелие от Матфея.

7. Картины Виктора Гюго. [Электронный ресурс] // <http://funtema.ru/blog/illustrations/12476.html>. Ссылка действительна на 11.12.16.

8. 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.

9. Моруа, А. Олимпио, или жизнь Виктора Гюго. Перевод Немчиновой Н. и Трескуновой М. — М.: Радуга, 1983. — 640 с.

10. Останина, Е.А. Соборы Парижа. — М.: Вече, 2005. — 224 с. — (Памятники всемирного наследия).

11. Пастре, Э., Экерлин, П., Циприк, Й. Париж. Путеводитель — СПб.: Дискус Медиа, 2009. — 96 с.

12. Робертсон, Б., Уайт С. Архитектура. Формы, Конструкции, Детали. Иллюстрированный справочник. — М.: АСТ, 2005. — 112 с.

13. Сафронова, Н.Н. Виктор Гюго: Кн. для учащихся ст. классов сред. шк. — М.: Просвещение, 1989. — 176 с. — (Биография писателя).

14. Собор Парижской Богоматери. [Электронный ресурс] // <http://virginhram.ru/hram/p/pa/pa_bm_so.html>. Ссылка действительна на 11.12.2016.

15. Татаринов, В. Вдохновенный творец и обольститель. — В кн.: Гюго. Собор Парижской Богоматери. — М.: Э, 2016.

16. Толмачев, М.В. Свидетель века Виктор Гюго. — В кн.: Гюго. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. — М.: Правда, 1988. — 295 с.

17. Трескунов, М. Предисловие. — В кн: Гюго. Собор Парижской богоматери. — Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1970. — 544 с.

18. Цейтлина, М. Архитектура. Для тех, кто хочет все успеть. — М.: Э, 2016. — 128 с. — (Энциклопедия быстрых знаний).

19. Школьный словарь иностранных слов. — М.: ВАКО, 2010. — 288 с.

20. Amédée de Ponthieu. Légendes du Vieux Paris*.* — Paris: Bachelin-Deflorenne, 1867. — 382 p.

21. Cathédrale Notre-Dame de Paris. [Электронный ресурс] // <http://www.notredamedeparis.fr>. Ссылка действительна на 25.03.2017.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 228. [↑](#footnote-ref-1)
2. Останина, Е.А. Соборы Парижа. — М.: Вече, 2005. С. 49—50. [↑](#footnote-ref-2)
3. Сафронова, Н.Н. Виктор Гюго: Кн. для учащихся ст. классов сред. шк. — М.: Просвещение, 1989. С. 49. [↑](#footnote-ref-3)
4. Викарий (от лат. vicarious — «заместитель») — помощник епископа по управлению епархией. [↑](#footnote-ref-4)
5. Моруа, А. Олимпио, или жизнь Виктора Гюго. Перевод Немчиновой Н. и Трескуновой М. — М.: Радуга, 1983. С. 230. [↑](#footnote-ref-5)
6. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 400. [↑](#footnote-ref-6)
7. 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-7)
8. 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-8)
9. 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-9)
10. Капелла (итал. cappella, от лат. capere — вмещать) — здесь: небольшое помещение, придел в храме или соборе. Иное значение — малая церковь, часовня. [↑](#footnote-ref-10)
11. 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-11)
12. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 401—402. [↑](#footnote-ref-12)
13. Капитель (нем. kapitell, от лат. capitellum — головка) — верхний элемент колонны или пилястры, расположенная между фустом (стволом колонны) и антаблементом (горизонтальным перекрытием). [↑](#footnote-ref-13)
14. Цейтлина, М. Архитектура. Для тех, кто хочет все успеть. — М.: Э, 2016. С. 61—64. [↑](#footnote-ref-14)
15. Жан де Шелль (фр. Jehan de Chelles) — французский архитектор середины XIII века. [↑](#footnote-ref-15)
16. Пьер де Монтерей (фр. Pierre de Montreuil) — французский архитектор первой половины XIII века. [↑](#footnote-ref-16)
17. Портал (фр. portal, от лат. porta — вход, ворота) — архитектурное оформление входа в здание. [↑](#footnote-ref-17)
18. Останина, Е.А. Соборы Парижа. — М.: Вече, 2005. С. 59—61. [↑](#footnote-ref-18)
19. Столоверчение — спиритический сеанс воображаемого общения с душами умерших, сопровождаемый верчением стола. [↑](#footnote-ref-19)
20. Одилон Редон (фр. Odilon Redon) — французский живописец с график, чей первый период творчества, названный «черным», приходится на последнюю четверть XIX века. [↑](#footnote-ref-20)
21. Уильям Тернер (англ. William Turner) — знаменитый британский живописец и гравер конца XVIII — первой половины XIX века. [↑](#footnote-ref-21)
22. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 107. [↑](#footnote-ref-22)
23. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 484—485. [↑](#footnote-ref-23)
24. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 170. [↑](#footnote-ref-24)
25. Толмачев, М.В. Свидетель века Виктор Гюго. — В кн.: Гюго. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. — М.: Правда, 1988. [↑](#footnote-ref-25)
26. 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-26)
27. Толмачев, М.В. Свидетель века Виктор Гюго. — В кн.: Гюго. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. — М.: Правда, 1988. [↑](#footnote-ref-27)
28. #  Пастре, Э., Экерлин, П., Циприк, Й. Париж. Путеводитель — СПб.: Дискус Медиа, 2009. С.18.

 [↑](#footnote-ref-28)
29. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 135. [↑](#footnote-ref-29)
30. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 282. [↑](#footnote-ref-30)
31. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 135. [↑](#footnote-ref-31)
32. Щипец (от щепотка — прядь, пучок) — островерхий фронтон. В отличие от обычного треугольного фронтона не отделяется снизу горизонтальным карнизом, а является частью фасадной стены. [↑](#footnote-ref-32)
33. Фронтон (фр. fronton, от лат. frontis — лоб, лицевая сторона) — верхняя часть фасада здания, образуемая горизонтальным и двумя наклонными карнизами (*гейсонами*) двускатной кровли, или в меньшем масштабе аналогичное завершение портала, двери или окна. Фронтоны бывают треугольные или полуциркульные — лучковые. [↑](#footnote-ref-33)
34. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 478. [↑](#footnote-ref-34)
35. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 405. [↑](#footnote-ref-35)
36. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 480. [↑](#footnote-ref-36)
37. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 483. [↑](#footnote-ref-37)
38. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 410. [↑](#footnote-ref-38)
39. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 489. [↑](#footnote-ref-39)
40. Роза (нем. Rose) — большое круглое окно в центре западного фасада храма (в средневековой архитектуре Западной Европы романского и готического периодов). [↑](#footnote-ref-40)
41. Аркада (фр. arcade) — ряд одинаковых арок, опирающихся на колонны или пилоны, либо свободно стоящих, либо примыкающих к строению [↑](#footnote-ref-41)
42. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 135. [↑](#footnote-ref-42)
43. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 282. [↑](#footnote-ref-43)
44. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 301. [↑](#footnote-ref-44)
45. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 190. [↑](#footnote-ref-45)
46. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 534. [↑](#footnote-ref-46)
47. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 188—189. [↑](#footnote-ref-47)
48. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 481—482. [↑](#footnote-ref-48)
49. Средокрестие (ср.-греч. amphallion) — центральная часть храма, место пересечения главного нефа
и трансепта. [↑](#footnote-ref-49)
50. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 137. [↑](#footnote-ref-50)
51. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 135. [↑](#footnote-ref-51)
52. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 445. [↑](#footnote-ref-52)
53. Хоры (греч. choros — совместное пение, единение) — огороженное пространство главного нефа
от средокрестия до алтаря (в западноевропейских базиликах). [↑](#footnote-ref-53)
54. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 143—144. [↑](#footnote-ref-54)
55. Виолле-де-Дюк, Э.-Э. Энциклопедия готической архитектуры. — М.: Эксмо, 2013. С. 403. [↑](#footnote-ref-55)
56. Каролинги (лат. Carolingi) — королевская (с 751 года) и императорская (с 800 года) династия
в государстве франков, существовавшая до X века. [↑](#footnote-ref-56)
57. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 140—141. [↑](#footnote-ref-57)
58. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 405. [↑](#footnote-ref-58)
59. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 422. [↑](#footnote-ref-59)
60. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 300. [↑](#footnote-ref-60)
61. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 144. [↑](#footnote-ref-61)
62. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 313. [↑](#footnote-ref-62)
63. Святой Эгидий (фр. Gilles; рус. Жиль) — христианский святой, покровитель калек, отшельник, живший ок. 650—710 гг. [↑](#footnote-ref-63)
64. Имеются в виду приверженцы герметизма или герметической философии, религиозно-философского направления поздней античности, изучавшего тексты с сокровенными знаниями, приписываемыми Гермесу Трисмегисту,  синкретическому божеству, сочетавшему в себе черты древнеегипетского бога мудрости и письма Тота и древнегреческого бога Гермеса. [↑](#footnote-ref-64)
65. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 313—315. [↑](#footnote-ref-65)
66. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 289. [↑](#footnote-ref-66)
67. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 310. [↑](#footnote-ref-67)
68. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 309. [↑](#footnote-ref-68)
69. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 186—188. [↑](#footnote-ref-69)
70. Барельеф (фр. bas-relief — низкий рельеф) — тип выпуклой рельефной скульптуры, фигуры которой выступают из плоскости фона менее, чем на половину своего объема. [↑](#footnote-ref-70)
71. Горельеф (фр. haut-relief — высокий рельеф) — тип выпуклой рельефной скульптуры, фигуры которой выступают из плоскости фона более, чем на половину своего объема. [↑](#footnote-ref-71)
72. Статуя (от лат. statua) — тип круглой скульптуры, изображающий фигуру человека или животного
в полный рост. [↑](#footnote-ref-72)
73. Скульптурная группа — тип круглой скульптуры, изображающий две или более фигуры, составляющих одну композицию. [↑](#footnote-ref-73)
74. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 195. [↑](#footnote-ref-74)
75. Останина, Е.А. Соборы Парижа. — М.: Вече, 2005. С. 71—72. [↑](#footnote-ref-75)
76. Перед храмом стоял священный монолит, который время сделало бесформенным. В древности его именовали Фебигеном, сыном Аполлона; позднее народ называл его Господином Пьером… его называли также Мессир Легри…» (фр.) [↑](#footnote-ref-76)
77. Amédée de Ponthieu. Légendes du Vieux Paris*.* — Paris: Bachelin-Deflorenne, 1867. P. 91—92. [↑](#footnote-ref-77)
78. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 196. [↑](#footnote-ref-78)
79. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 408—409. [↑](#footnote-ref-79)
80. Тимпан (греч. tympanon — бубен, кожа, натянутая на обруч) — внутреннее поле фронтона, фрагмент, ограниченный горизонтальным карнизом и гейсонами. [↑](#footnote-ref-80)
81. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 195. [↑](#footnote-ref-81)
82. Пилястра (от лат. pilae — столб) — плоский вертикальный выступ на плоскости стены. Имеет прямоугольное сечение, подобно колонне имеет стол, в верхней части дополняется капителью,
а в нижней — базой. [↑](#footnote-ref-82)
83. Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли навстречу жениху. Из них пять было мудрых и пять неразумных. Неразумные, взяв светильники свои,
не взяли с собою масла. Мудрые же, вместе со светильниками своими, взяли масла в сосудах своих.
И как жених замедлил, то задремали все и уснули. Но в полночь раздался крик: «вот, жених идёт, выходите навстречу ему». Тогда встали все девы те и поправили светильники свои. Неразумные же сказали мудрым: «дайте нам вашего масла, потому что светильники наши гаснут». А мудрые отвечали: «чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе». Когда же пошли они покупать, пришёл жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: «Господи! Господи! отвори нам». Он же сказал им в ответ: «истинно говорю вам: не знаю вас». Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который приидёт Сын Человеческий. (Мф.25:1-13) [↑](#footnote-ref-83)
84. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 195. [↑](#footnote-ref-84)
85. Аркатура (фр. arcature) — ряд оформляющих фасад ложных (рельефных) арок на поверхности стены, скомпонованных в виде фриза. Такой декоративный элемент возник в средневековой архитектуре романского периода в результате последовательного уплощения галерей с аркадами на колоннах, вплоть до превращения в декорации. [↑](#footnote-ref-85)
86. Гаргуйль или гаргулья (фр. gargouille, от лат. gargarе — булькать) — желоб для стока дождевой воды
с кровли и галерей храма (в западноевропейской средневековой архитектуре). Гаргульи изготавливались из камня и имели форму фигуры человека или фантастического существа, из открытого рта или пасти
во время дождя выливалась вода. [↑](#footnote-ref-86)
87. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 410. [↑](#footnote-ref-87)
88. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 483—485. [↑](#footnote-ref-88)
89. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери. Перевод Коган Н.А. — М.: Э, 2016. С. 136. [↑](#footnote-ref-89)
90. Балюстрада — ограждение балконов, лестниц, крыш, пандусов, состоящее из ряда балясин (элемент балюстрады, представляющий собой столбик веретенообразной формы), соединенных сверху поручнем. [↑](#footnote-ref-90)