



СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ КАК ПАМЯТНИК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА (ЛИТЕРАТУРЕ, БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ, КИНЕМАТОГРАФЕ)

УДК 7 :82

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-54-70>

Т. В. Портнова

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Российская Федерация

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4221-3923

Аннотация: В статье анализируется известный архитектурный памятник западноевропейского средневековья – Собор Парижской Богоматери, представляющий собой эпохальное историко-культурное явление. Цель статьи – проследить особенности трактовки образа архитектурного сооружения языком различных искусств в контексте со смысловыми установками авторов. С одной стороны, принадлежащий к французской региональной школе, собор рассматривается исключительно в связи с интерпретацией в литературе (романе В. Гюго), в балетных спектаклях и кинематографических работах. С другой – внешняя архитектура здания собора и его внутреннее пространство становится отправной точкой исследования независимо от морфологической классификации искусств. Междисциплинарный подход позволяет анализировать описываемые явления, имеющие отношение к Собору на стыке, в ракурсе его видения разными мастерами как отдельного, так и одновременного художественно-чувственного восприятия в целом. Делается вывод о том, что исследование Собора Парижской Богоматери в силу причастности авторского видения В. Гюго в историческом романе как первоисточнике, а затем интерпретированного в театральных и кинематографических постановках, позволяет представить и оценить его архитектуру в новых ракурсах, прикоснуться к вечному и непреходящему миру старины, естественно сопряженного с фабулой и образами героев рассмотренных произведений.

Ключевые слова: Собор Парижской Богоматери, В. Гюго, литературный источник, архитектурный памятник, авторская интерпретация, хореографические и кинематографические постановки, художественный синтез.

Для цитирования: Портнова Т.В. Собор Парижской Богоматери как памятник художественного синтеза в произведениях искусства (литературе, балетном театре, кинематографе) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 2 (106). С. 54-70. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-54-70>

ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения
Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA – Doctor of Art History, Professor of Choreography Art History
departments of A. Kosygin Russian State University

© Портнова Т. В., 2022



NOTRE DAME CATHEDRAL AS A MONUMENT OF ARTISTIC SYNTHESIS IN WORKS OF ART (LITERATURE, BALLET THEATER, CINEMA)

Tatiana V. Portnova

A. Kosygin Russian State University, Moscow, Russian Federation

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4221-3923

Abstract: The article analyzes the famous architectural monument of the Western European Middle Ages—the Cathedral of Our Lady of Paris, which is an epochal historical and cultural phenomenon. The purpose of the article is to trace the features of the interpretation of the image of an architectural structure in the language of various arts, in the context of the semantic attitudes of the authors. On the one hand, belonging to the French regional school, the cathedral is considered exclusively in connection with interpretation in literature (V. Hugo's novel), in ballet performances and cinematic works. On the other hand, the external architectonics of the cathedral building and its internal space become the starting point of research, regardless of the morphological classification of the arts. The interdisciplinary approach allows us to analyze the described phenomena related to the Cathedral at the junction, from the perspective of its vision by different masters of both separate and simultaneous artistic and sensory perception as a whole. It is concluded that the study of the Cathedral of Our Lady of Paris, due to the involvement of the author's vision of V. Hugo in the historical novel as the primary source, and then interpreted in theatrical and cinematic productions, allows us to present and evaluate its architecture from new angles, touch the eternal and imperishable world of antiquity, naturally associated with the plot and images of the heroes of the works considered.

Keywords: Notre-Dame de Paris, V. Hugo, literary source, architectural monument, author's interpretation, choreographic and cinematic productions, artistic synthesis.

For citation: Portnova T.V. Notre Dame Cathedral as a monument of artistic synthesis in works of art (literature, ballet theater, cinema). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 2 (106), pp. 54-70. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-54-70>

Актуальность исследования заключена в познавательной ценности многостороннего изучения известного культового сооружения Франции — собора Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris), который является не только католическим храмом и произведением архитектуры, но и объектом культурного наследия страны, а также памятником мирового значения. Эстетическое созерцание главного объекта Парижа сегодня вызывает в нас чувство прекрасного. Научный интерес к исследованию архитектурного облика собора, отраженного в других видах искусства, появляется в связи с изучением различных подходов к его интерпретации

в рамках художественного стиля, характерного для определённого периода. Несмотря на отсутствие интереса к сооружениям средневековой эпохи в XIX в. и негативные моменты в исторической судьбе Собора, он стал поистине главным действующим героем в историческом романе «Собор Парижской Богоматери», написанным французским писателем и драматургом Виктором Гюго (1802–1885) в 1831 году. Затем он появляется в графике и живописи, в сценических постановках и экранизациях. В нашем исследовании отсутствует анализ изображений Собора в произведениях, запечатленных художниками. Мы ограничиваемся его интерпретацией

в литературном произведении В. Гюго как первоисточнике, повлиявшем на последующую его трактовку в режиссерских сценических и кинематографических прочтениях. Причем в данной работе видение и восприятие Собора Парижской богородицы будут нам интересны исключительно в связи с внешним и внутренним его обликом, в рамках определённого архитектурного угла зрения в связи с его тектонической конструктивной системой, составными элементами, стилевыми особенностями и иными характеристиками, описанными в романе В. Гюго. В нашу задачу не входит всесторонний анализ избранных произведений и художественное творчество их создателей, а только то, что имеет прямое отношение к теме архитектурного облика здания. Лишь некоторые аспекты и фрагменты художественных образов персонажей окажутся интересны, поскольку они непосредственно соединены с ним, на фоне Собора и внутри его происходят важные события, а в сознании героев участвует его восприятие.

Изучению символики, конструктивным и стилевым особенностям средневековой архитектуры посвящена обширная литература [6,8,11,12]. В литературоведении есть труды, посвященные роману В. Гюго [1,2,13,14]. Однако выделение внешности Собора как особого понятия, связанного с определённой областью художественной реальности, в исследованиях не предпринималось. Отчасти схожей с нашим исследованием можно выделить статью Н. А. Дудиновой [4]. Однако архитектура Собора как физическая конструкция, как тектоническая система и здесь не становится предметом специального обсуждения, она постоянно уступает место персонажам романа, указывает на сторону литературного героя, сама остается в тени, имея поверхностную с ними связь. То же наблюдается и в имею-

щихся очерках, посвященных постановочным версиям по роману В. Гюго. В зарубежных изданиях в основном встречаются аналитические исследования, посвященные самому роману В. Гюго [15,16,17,18], а не его сценическим интерпретациям и экранизациям. Тогда как выявление архитектурного образа Собора как самостоятельной сферы исследования, на наш взгляд, позволяет более точно и системно взглянуть на активно изучаемые в теории литературы и искусства вопросы (такие как сюжет, образ, структура, визуальность), а также на произведение в целом.

Основная цель статьи – дать общий очерк художественного образа Собора Парижской Богородицы, практически не изученного с позиций воплощения его многоплановой архитектуры; выявить его характерные черты в романе В. Гюго, в хореографических и кинематографических постановках.

Задачи исследования темы:

- рассмотреть магистральные направления в хореографическом и кинематографическом прочтениях архитектурного облика Собора по роману В. Гюго «Собор Парижской Богородицы», используя цитирование первоисточника;
- проанализировать заметные прочтения данного литературного произведения, переведенные на язык балетного театра и кинематографа, ограничиваясь при этом концептуальным видением архитектуры Собора;
- раскрыть архитектурно-образную терминологию, используемую В. Гюго в романе и воссозданную балетмейстерами, художниками, режиссерами и операторами своим выразительно-изобразительным языком;
- определить концептуальные связи архитектуры Собора с сюжетным действием и образами героев;
- обозначить синтезирующее идейное начало в создании облика Собора как главного



смыслового центра, определяющего режиссерскую драматургию всех постановочных решений.

Методология исследования основана на междисциплинарном подходе, позволяющем анализировать описываемые явления сложения художественного образа, имеющие отношение к Собору на стыке, в ракурсе его видения разными мастерами как отдельного, так и одновременного художественно-чувственного восприятия в целом. В первом аспекте нашего анализа, обращение к Собору определяется как идейная программа, образ мыслей, как тенденция содержательного познания архитектурного памятника средствами литературы, хореографии и кино. Во втором – как система средств и приемов, нацеленных на достоверное воспроизведение архитектурного облика Собора, предполагающего вторичное создание его художественного образа, следующего источнику.

Практическая значимость нашей работы состоит в возможности использования материалов и выводов в дальнейшем изучении как литературного произведения В. Гюго, так и романско-готической архитектуры в контексте романа «Собор Парижской Богоматери» как значимого шедевра эпохи. Поскольку Собор, воссозданный литературным языком, может иметь ценные сведения для последующих эпох, особенно для восстановительно-реставрационных работ, по литературным описаниям возможна атрибуция архитектурных памятников, в том числе древности. Таким образом, результаты нашего исследования могут быть в какой-то мере востребованы теми разделами истории искусств, которые связаны с изучением архитектурного наследия. Они окажутся полезны в разработке лекций и спецкурсов по истории искусства, культурологии и истории Средних веков, а также

в последующих исследованиях средневекового художественного синтеза.

На протяжении многих веков Собор Парижской Богоматери был важным, если не самым главным, центром городской жизни. Здесь заседал парижский парламент, разыгрывались мистерии, заключались торговые сделки, нищие и бездомные находили в Соборе приют, а богатые горожане, отправляясь в дальнее путешествие, сдавали сюда на хранение свои ценности, здесь возносили свои молитвы рыцари, отправляясь в Крестовые походы, а также совершались другие важные события. Согласно историческим данным, ранее на этом же месте существовало несколько церквей, как христианских, так и языческих. Католический храм на острове Сите был заложен в 1163 г. на месте христианской базилики Святого Стефана Морисом де Сюлли, епископом Парижа во времена царствования Людовика VII. В 1182 г. был освящен главный алтарь собора, а к 1196 г. возведен его продольный неф, окончательно строительные работы завершились в 1345 году. За это время проектом руководили десятки архитекторов, но основными его создателями, внесшими наибольший вклад, считаются Пьер де Монтрей и Жан де Шель. Это соавторство не помешало им в итоге создать уникальный строительный объект в готическом архитектурном стиле, соединенным с более ранними романскими чертами нормандской региональной школы. Впоследствии Собор подвергался реставрациям. Основная реставрация началась в 1841 г. под руководством известного парижского архитектора Виолле-ле-Дюка (1814--1879). Ему принадлежат также реставрации Амьенского собора, крепости Каркассон на юге Франции и готической церкви Сент-Шапель, расположенной недалеко от Собора Нотр-Дам. Восстановление зда-

ния и скульптур, замена разбитых статуй и сооружение знаменитого шпиля длились 23 года. В эти же годы были снесены постройки, примыкавшие к Собору, в результате чего перед его фасадом образовалась площадь. Именно на этой площади около Собора Нотр-Дам сконцентрированы главные действия романа. В предисловии к роману говорится, что, посещая собор в 1828 году вместе со своими друзьями, В. Гюго познакомился с первым аббатом собора Эгже, автором мистических теорий, который помог ему понять архитектурную символику сооружения. «Первая сцена чтения, с которой можно столкнуться в «Соборе Парижской Богоматери» Виктора Гюго (1831), относится не к собственно рассказу, а к паратекстуальному аппарату, который автор поместил перед ним. В предисловии, датированном мартом 1831 года, объясняется, что Гюго несколько лет посещал великий собор» [19, с.78-96].

Попытаемся выделить некоторые из этих аспектов архитектурной интерпретации Собора в литературном источнике, балетном театре и кино – экранизациях, исходя при этом из предположения, что феномен реалистического воспроизведения Собора в том его виде, в каком он существует в самой действительности, и каким его видели создатели произведений, многоаспектен. Он интересен нам в точке пересечения нескольких творческих трактовок, составляющих в целом интегрированный художественный образ.

Опубликовав роман «Собор Парижской Богоматери», В. Гюго выразил в предисловии важную мысль о том, что одна из главных его целей – вдохновить нацию любовью к нашей архитектуре. В содержании романа есть отдельная глава, посвященная собору, в которой в формате историографического повествования писатель дает его описание. «Вряд ли

в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какую является фасад этого собора...» или «Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение и человека и народа, единое и сложное...» [2, с.58].

Под знаком этих задач складывается писательский стиль В. Гюго в жанре исторического романа, несмотря на то, что все персонажи в нем вымышленные. Драматические сцены, происходящие рядом с собором и спокойные эпизоды, почти лишенные движения и повествовательной завязки, позволяют сочетать поведение героев с многоликой архитектурой здания, отличающейся иератическим величием. Сам В. Гюго отмечает многозначительность в облике собора, он говорит о нем как о музыке, а в другом описании подчеркивает его мощную силу: «Но возвратимся к этому фасаду в том его виде, в каком он нам представляется, когда мы благоговейно созерцаем суровый и мощный собор, который, по словам его летописцев, наводит страх – *quae mole sua terrorem incutit spectantibus*» [2, с. 58]. В. Гюго демонстрирует достаточно профессиональные знания, определяя архитектурный стиль Собора: «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» [2, с. 60]. И дальше: «Однако изучение этих зданий переходного периода от романского стиля к готическому столь же важно, как и изучение образцов чистого стиля. Они выражают собою тот оттенок в искусстве, который без них был бы для нас утрачен. Это – прививка стрельчатого свода к полукруглому» [2, с. 61]. Характерное сближение архитектурного образа собора с литературой происходит на основании того, что автор здесь ставит себе задачу – воссоздать



самую пространственную среду, организацию которой решает любой архитектурный замысел. В. Гюго хорошо изучил композиционно-планировочную систему Собора: «Какой бы скульптурой и резбой ни была изукрашена оболочка храма, под нею всегда находишь, хотя бы в зачаточном, начальном состоянии, римскую базилику. Она располагается на земле по непреложному закону. Это все те же два нефа, пересекающихся в виде креста, верхний конец которого, закругленный куполом, образует хоры; это все те же постоянные приделы для крестных 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» [2, с.62]. Наблюдения и изучение В. Гюго Собора в реальной действительности оказало влияние на композицию и стиль изложения романа. Общие и частные архитектурные формы преобразовались в схожие субстанции, только описанные литературным языком и стали средством передачи человеческих эмоций героев, их впечатлений о жизни.

В романе есть два персонажа, наиболее тесно слитые с архитектурной системой и содержанием Собора: горбун Квазимодо и архидиакон Клод Фролло. В. Гюго, характеризуя Квазимодо, пишет: «Он был вездесущ: как бы размножившись, он одновременно присутствовал в каждой точке храма» [4, с.84]. Писатель проводит параллель между человеческим и архитектурным образом: «Квазимодо в конце концов стал на него похож; он словно врос в здание, превратился в одну из его составных частей» [2, с.81]. Архидиакон Собора был так же неразрывно с ним связан, он был для него основным местом пребывания

и объектом научного изучения: «...все могли видеть, как Клод Фролло, сидя на ограде паперти, подолгу рассматривал скульптурные украшения главного портала, словно изучая фигуры неразумных дев с опрокинутыми светильниками, фигуры дев мудрых с поднятыми светильниками, или рассчитывая угол, под которым ворон, изваянный над левым порталом, смотрит в какую-то таинственную точку в глубине собора...» [2, с.87]. Вместе с тем В. Гюго находит отличия в причастности этих героев к Собору: «Один из них – подобие получеловека, дикий, покорный лишь инстинкту, любил собор за красоту, за стройность, за гармонию, которую излучало это великолепное целое. Другой, одаренный пылким, обогащенным знаниями воображением, любил в нем его внутреннее значение, скрытый в нем смысл, любил связанную с ним легенду, его символику, таящуюся за скульптурными украшениями фасада, подобно первичным письмам древнего пергамента, скрывающимся под более поздним текстом, – словом, любил ту загадку, какой испокон веков остается для человеческого разума Собор Парижской Богоматери» [2, с. 87].

Если человеческие персонажи романа имеют свой определенный содержательный контекст с Собором, то сам его архитектурный образ писатель оценивает как собирательный: «Эта главная церковь, церковь-прародительница, является среди древних церквей Парижа чем-то вроде химеры: у нее голова одной церкви, конечности другой, торс третьей и что-то общее со всеми» [2,с.61].

Обобщенность и конкретность архитектурных форм послужила для выражения вне предметного, образно-психологического аспекта того или иного показываемого события, и любое их упоминание на страницах романа приобрело знаковый смысл, раскры-

вавшийся лишь в определенном контексте, отчего образ собора получил свойства принципиальной многозначности.

Тема архитектуры Собора Парижской Богоматери, воплощенная в сценических балетных редакциях не менее интересно преломляется в творчестве художников-сценографов. Нам известны две постановки: «Эсмеральда» — балет в трёх действиях, пяти картинах, написанный итальянским композитором Ц. Пуни на либретто Ж. Перро, премьера которого состоялась в 1844 г. в Лондонском Королевском театре, и «Собор Парижской Богоматери» М. Жарра в хореографии Р. Пети, премьера которого прошла в 1965 г. в Парижской Опере. Последний шедевр эпохи классического романтизма, поставленный во многих театрах Европы, а также в различных редакциях и на российских сценах, не исчез из репертуаров театров и по сей день. Например, балет «Дочь Гудулы» А. Симона, хореографом которого выступил А. А. Горский, а художником-постановщиком – К. Коровин (Большой театр, 1902 г.).

Своеобразие архитектурного образа собора названных постановок заключается прежде всего в том, что он составляет часть сюжетных картин сценического действия. Существовая в изображенном виде на декорациях в Лондонском Королевском театре (художники У. Грив и М. Копер) и в Парижской Опере (сценография Р. Аллио и И. Сен-Лоран), он не выдвигается на первый план, а выполняет роль фонового сценического окружения. В отсутствии приближения архитектурных элементов Собора к глазу зрителя можно видеть некоторый недостаток для детального о нем представления, но в нем же заключена и сила. Отсюда следует важная структурная особенность сценографического изображения: эмпирический материал используется

непосредственно для построения художественного образа Собора. Представление о нем опирается на действительность, которая берется как экран, на который проектируется внутренний мир художника.

Отличительная черта декорационного изображения архитектурного облика Собора – решение линии горизонта, масштаб изображения, свето-цветовая характеристика. Основным активным компонентом остается конструкция здания, а также воздух, небо и земля. Изображение неба становится одной из ведущих творческих задач художника-сценографа. В декорации могут объединяться элементы, обладающие разной степенью реалистичности; таковы дальний силуэт собора или его крупномасштабный вид. Характерно, что дальний пейзаж обычно отличается большей жизненной убедительностью и живописной тонкостью, чем сценическая площадка для священного события на переднем плане. Крупномасштабные декорации с изображением фасада Собора преимущественно предназначались для изображения площади, на которой танцевала цыганка Эсмеральда: «Взоры толпы были прикованы к ней, все рты разинуты. Она танцевала под рокотанье бубна, который ее округлые девственные руки высоко вносили над головой. Тоненькая, хрупкая, с обнаженными плечами и изредка мелькавшими из-под юбочки стройными ножками, черноволосая, быстрая, как оса, в золотистом, плотно облегавшем ее талию корсаже, в пестром раздувавшемся платье, сияя очами, она казалась существом воистину неземным» [2, с.33]. «Дитя природы, она любит пляску, шум, жизнь под открытым небом; это женщина пчела с невидимыми крыльями на ногах, живущая в каком-то постоянном вихре» [4, с.140] – такое описание дал В. Гюго главной героине в романе. Танец Эсмераль-



ды в балете показывается как священное и одновременно завораживающее событие, исполняется «исторически», так, как оно могло бы происходить в действительности. Отсюда особое сочетание конкретного и отвлеченного в трактовке событий и условий, в которых оно показывается – реальное движение танца на фоне неподвижного изображения Собора. В спектакле театра «Кремлёвский балет» (Москва, 2006 г.) в хореографии А. Петрова и художественном оформлении Г. Белова во втором акте балета декорация представляла собой крупно увеличенный перспективный портал Собора Нотр-Дам, напоминающий детализированное фотографическое изображение для научных изысканий. В балете Р. Пети, поставленном на многих сценах мира, художник Р. Аллио создает образ руинного Собора, подчеркивая тем самым его археологическую старину: «Настоящий средневековый *pas de quatre* на фоне «недостроенного» Собора (прямые ассоциации с Вавилонской башней!), у которого отсутствуют устремленные в небеса готические шпили, иными словами – верхний «божественный этаж». Зато в балете Пети во всю «задействован» нижний уровень бытия... И лишь химеры, дразняще усмехаясь, столетиями следят с высот балюстрады за этой «пляской жизни и смерти» – танцевальным квартетом на фоне Собора» [9]. В балете «Эсмеральда», поставленном в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в хореографии В. Бурмейстера и сценографии А. Лушина, несмотря на горизонтальное каноническое расположение сценического планшета, декорация вмещает в себя всю высоту собора. Художник нашел здесь необычный композиционный прием, при котором вся мощь каменного сооружения устремляется в небеса, словно поглощенная

окружающим пространством, а резкое перспективное сокращение фасада с эффектом его постепенного растворения в высоте небес придает плоскому изображению осязаемый вид. Заметим, что в декорациях крупномасштабного типа, наряду с наблюдением реальности, велика роль априорных художественных представлений о здании Собора и его окружении, уместном для демонстрации того или иного сценического события. В прессе о спектакле писали: «..большой спектакль, с развернутыми драматическими ролями, с поражающими воображение наглядными, а не условными декорациями, с красивыми историческими костюмами, с обилием игры и классических танцев!» [7].

В. Гюго в своем романе много внимания уделяет описаниям не только самого Собора, но и окрестностям Парижа, расположенным рядом и в отдалении от него. Отдельные главы чередуются со своеобразными экскурсами по городу, также не менее важными в изложении событий романа. Часто создается образ Собора таким, как его воспринимают сами герои. Например, священник Клод Фролло, для которого Собор не только объект изучения, но и вечный мир, в котором он живет: «Распахнув окно своей кельи, он указал на громаду Собора Богоматери. Выступавший на звездном небе черный силуэт его башен, каменных боков, всего чудовищного корпуса казался исполинским двуглавым сфинксом, который уселся посреди города» [2, с.94]. Или: «Весь Париж расстился у его ног, с множеством шпилей своих стрельчатых зданий, с окружавшим его кольцом мягко очерченных холмов на горизонте, с рекой, змеившейся под мостами, с толпой, переливавшейся по улицам, с облаком своих дымок, с неровной цепью кровель, теснившей Собор Богоматери своими частыми звеньями» [2, с.137].

Аналогично перед постановкой балета «Дочь Гудулы» балетмейстер А. Горский и художник К. Коровин в 1902 г. специально ездили в Париж для изучения старой части города, в которой расположен Нотр-Дам. Они стремились создать монументальный балет с акцентом на массовые сцены. Как суровый, темный колорит архитектурного образа Собора, написанного К. Коровиным массивными плоскостями, был найден уже в эскизных вариантах, так и костюмное оформление отличалось сближенным, сведенным преимущественно к коричневым цветовым решениям.

Обращение к тому или иному типу архитектурного пейзажа в балете объясняется не только избранным сюжетом и его иконографией, но и личными вкусами художника. Пейзажные декорации, на которых рисуется образ сооружения, скрепляют, соединяют все, что происходит на сценической площадке, а в отдельных эпизодах от него в большей мере зависит художественный строй спектакля в целом. Интерьерные декорации, как правило, воспроизводят витражные цветные окна, наиболее примечательным излюбленным элементом является роза в среднем ярусе собора. Она может быть крупно увеличена и подсвечена, создавать эффект преломления света, как в постановке Кремлевской труппы. В сценографии других театров (Ростовский государственный музыкальный театр, 2019) интересны декорации, в которых сделан акцент на дверном проеме портала собора, который невольно притягивает внимание зрителя: «Даже задник, на который обычно просто выводился видеоряд для создания необходимого настроения, превратился в активный элемент декораций — он изображал вход в собор и являлся важным смысловым центром.... Когда открывались двери собора, зритель видел зажженные свечи и проход дальше. Созда-

валось впечатление, что на сцене существует свой отдельный от нашего мир, а ты просто случайный наблюдатель» [10]. При этом нужно помнить, что характеризуя ту или иную архитектурную декорацию, задействованную в определенном акте балета, трудно обойтись без анализа самой сцены происходящего действия или хотя бы упоминания сюжета.

Таким образом, в декорационном изображении архитектурного образа Собора Парижской Богоматери можно выделить два приема. Один касается символического иконографического значения архитектурных форм в зависимости от содержания хореографической картины в целом. Другой включает соотношения между фигурой и архитектурным пейзажем как важнейшими компонентами спектакля. Оба приема существуют совместно, дополняя друг друга.

Итак, система связей и соподчинений, образующая в сценографической интерпретации балетного спектакля непредумышленный или продуманный «высокий порядок», будто бы непроизвольно обнаруживается в самой натуре (архитектурном памятнике) в тот момент, когда она замирает и фиксируется в объективе художественного зрения. Архитектурные законы композиционного равновесия, симметрии, контраста и нюанса в художественном образе Собора существуют здесь в качестве общих выразительных элементов, связанных с самой разыгрываемой сценической средой. Однако архитектурный образ Собора не образует в художественном оформлении спектаклей той пространственной физиогномики, как в кинофильмах, так как существует в двухмерном изображении картинной плоскости.

Теперь обратимся к выразительному языку кинематографа, способному иначе показать особенную архитеконику Собора Париж-



ской Богоматери в художественном фильме. Роман В. Гюго был экранизирован несколько раз. Первый немой короткометражный фильм «Эсмеральда» (Esmeralda) А. Ги-Блаше и В. Жассе вышел в 1905 г. Затем в 1956 г. появилась картина французского режиссера Ж. Деланнуа «Собор Парижской Богоматери» (Notre-Dame de Paris). Эта экранизация стала популярной во всем мире, а исполнительница Д. Лоллобриджида за роль цыганки получила премию Vambi Awards в номинации «Лучшая актриса». В 1982 году к экранизации романа обратились режиссеры из Великобритании и Америки. В 1997 г. вышел фильм «Горбун из Нотр-Дама» (The Hunchback) английского режиссера П. Медака. Еще одним режиссером картины с таким же названием стал М. Тачнер.

«Полюбоваться на шедевр архитектуры можно и в фильме Люка Бессона середины 2000-х «Ангел-А» (Angel-A)....Нередко собор Парижской Богоматери становился идеальным местом для сцен, в которых главные герои влюбляются, совершают романтическую прогулку на лодке по Сене или прогуливаются по берегу. Эти фильмы, как правило, показывают южную сторону собора, которая обращена к реке, здесь же находится Южная роза, создание которой датируется 1260 годом» [5].

У кинематографического взгляда есть свои особенности: жизненная достоверность и подлинность, как в изображении человеческой природы, так и в предметном окружении, созданном руками человека. Операторское искусство требует от мастера совершенно особых отношений с действительностью, тем самым предопределяя новые взаимодействия между режиссером и актером, актером и героем. Постановка фильма предполагает новую, в какой-то степени дерзкую, свободу творчества, заново открытую художником независимость персонажа от его создателя. Заглядывая

в сокровенные глубины личности, раскрывая внутренний мир героев во множестве противоречий, так или иначе соотносимых с Собором Парижской Богоматери, в несовместимых между собой планах, режиссеры должны были отказаться от традиционных приемов, принятых норм и условностей. Ведь им предстояло перенести свои знания и опыт в пространство фильма в формах, заимствованных из жизни, сказать о реальности существования на ее собственном языке.

Мы затронем три самые этапные экранизации по мотивам романа В. Гюго 1923, 1956 и 1997 гг. Интересно сравнить начальные кадры фильмов. В первых кадрах немого фильма появляется статичная черно-белая фотография, фиксирующая весь облик Собора с титрами, повествующими о нем как духовном пристанище, в котором преследуемые могут найти себе защиту. Затем этот стоп-кадр отодвигается в глубину, освобождая площадь перед Собором, на которой будет проходить фестиваль шутов, и все люди смогут отдаться безудержному веселью (операторы Р. Ньюхард, Т. Корнман, В. Миллер). В наиболее известной экранизации 1956 г. фильм начинается с высвеченного на весь кадр окна-розы, находящейся на среднем ярусе Собора, сопровождаемого звоном колоколов. (оператор М. Кельбер). Совсем иначе начинается фильм 1997 г. Взгляд зрителя сразу погружается в монотонно-мрачный звук холодного дождя, сквозь который слышится пронзительный крик младенца, подброшенного в корзине, находящейся у подножия сумрачной каменной громады Собора Нотр-Дам. При появлении общего вида Собор предстает с одной левой башней, правая утрачена; в фильме есть кадры, фиксирующие ремонтные работы на верхнем ярусе здания (оператор Э. Рагайи). Все происходящее в фильмах так или иначе связано

с Собором и характеристикой главных персонажей: «Эта обитель была как бы создана для него. Здесь не было глубин, куда бы не проник Квазимодо, не было высот, которых бы он не одолел. Не раз случалось ему взбираться по фасаду собора, цепляясь лишь за выступы скульптурных украшений. Башни, эти близнецы великаны, высокие, грозные, страшные, по наружным сторонам которых так часто видели его карабкающимся, словно ящерица, скользящая по отвесной стене, – не вызывали в нем ни головокружения, ни страха, ни дурноты. Видя, как они покорны ему, как легко он на них взбирается, можно было подумать, что он приручил их» [2, с.81]. Художественный образ Квазимодо, наиболее выразительно метафорически слитый с Собором, почти одинаково хорошо получился в экранизациях у режиссеров, начиная с немого американского фильма 1923 г. «Нотр-Дам» У. Уорсли, французского режиссера Ж. Деланнуа 1956 г. и английского режиссера П. Медака 1997 г. Иногда он показан ковыляющим по главному интерьеру или вокруг нижней открытой наружной галереи Собора. Горбун – человек с физическими недостатками – напоминает скрюченные фигуры апостолов на порталах, поддерживаемых консолями, он ассоциируется и непосредственно соотносится с внешним обликом этих изваяний. Однако основная операторская точка зрения сосредоточена на уровне верхнего, реже среднего яруса здания, на балюстраде, где горбун чаще всего обитает, подобно обезьяне, спускается вниз или поднимается вверх, умело держась за арматуру, стилизованные стрельчатые проемы и статуи святых. Иногда ракурс съемки сменяется взором снизу вверх, как это могут наблюдать зрители, стоящие на площади.

Значение физиологического компонента в съемках Собора особенно велико в филь-

ме 1997 г., есть иллюзия его пространственной структуры как снаружи, так и внутри. Переход одной зоны к другой может происходить как медленный переход и как резкий скачок. Например, от интерьера к фасаду, от нижнего яруса к высокому и, наоборот, из внутреннего пространства в открытое. Разноплановость и панорамность в точках зрения на Собор потенциально заключена в описании его значимости для Квазимодо: «Собор заменял ему не только людей, но и всю вселенную, всю природу. Он не представлял себе иных цветущих живых изгородей, кроме никогда не блекнущих витражей; иной прохлады, кроме тени каменной, отягощенной птицами листвы, распускающейся в кущах саксонских капителей; иных гор, кроме исполинских башен собора; иного океана, кроме Парижа, который бурлил у их подножия» [2, с.82]. Соответствующий строй операторского мышления Э. Рагаи в фильме «Горбун из Нотр-Дам» 1997 г. подчиняет себе элементы линейной и воздушной перспективы, которые используются здесь иначе, чем в неподвижной театральной декорации. Структура съемочного пространства, в которое попадает Собор, в огромной степени зависит от находящихся в нем актеров и окружающего предметного наполнения. Как статуя определяет характер пространства, в котором она находится, создает в нем художественно значимые членения, соотношения и точки, а ее обход позволяет взглянуть на нее с разных сторон, так же и ракурсный взгляд оператора на съемочной площадке имеет некоторый аналогичный, хотя и не тождественный смысл. Актеры в большей мере определяют значимость и эмоциональную окрашенность пространственных зон отдельных эпизодов картины. Между фигурами и их окружением существует сложное, многостороннее и многозначное взаимодействие.



Собор как главное действующее лицо имеет свою психологию и меняющееся настроение, помогающее кинорежиссеру вслед за писателем передать необходимый смысл. Так, просветленный облик собора, ставший своеобразной обителью, появляется в той части картины «Горбун из Нотр-Дам» 1997 г., которая показывает Эсмеральду, спасенную звонарем Квазимодо. Сама сцена спасения в этом фильме наиболее подробно снятая по сравнению с другими экранизациями, была сложна для актера, и выделяется смелым операторским приемом, который смог зафиксировать стремительный спуск вниз и подъем по канату Квазимодо, на самый высокий ярус Собора вместе с созданным им устройством: «Да и самый собор, этот обширный собор, который, укрывая ее со всех сторон, хранил и оберегал ее жизнь, был могучим успокоительным средством. Величавые линии его архитектуры, религиозный характер всех окружающих молодую девушку предметов, благочестивые и светлые мысли, как бы источавшиеся всеми порами этого камня, помимо ее воли действовали на нее благотворно» [2, с.204].

Используются в фильмах и замедленные, наполненные философской мыслью кадры, обыгранные освещением, как это написано на страницах романа: «Внутри собора было пусто и сумрачно. Боковые приделы погрузились во тьму, лампы мерцали, как звезды, – так 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» [2, с.138] Именно здесь со всей полнотой проявляются свобода и сложность предметно-пространственного операторского мышления. Приемы кинематографического приближения и отстранения

давали режиссерам необходимую дистанцию, Собор был отодвинут от глаз зрителя, словно увиден издали с внушительного и безопасного расстояния, или, напротив, очень близко с неожиданной стороны.

Совсем другое восприятие Собора передается посредством динамического движения персонажа в его интерьере, например в сцене безумия Клода Фролло, когда весь мир для него превратился в страшный Апокалипсис: «Он бросился бежать по церкви. Но ему почудилось, что храм заколебался, зашевелился, задвигался, ожил, что каждая толстая колонна превратилась в громадную лапу, которая топала по полу своей каменной ступней...» [2, с.198].

В кадрах фильмов 1956 и 1997 гг. есть много фрагментов, фиксирующих архитектурные детали собора – оконные и дверные проемы, отдельные ярусы, перекрытия, башни и скульптурные статуи, художественно описанные В. Гюго: «А в ночь под Рождество, когда большой колокол хрипел от усталости, призывая верующих на полуночное бдение, сумрачный фасад здания принимал такой вид, что главные ворота можно было принять за пасть, пожирающую толпу, а розетку – за око, взирающее на нее» [2, с.84]. Если в фильме «Собор Парижской Богоматери» 1956 г. танец Эсмеральды снят на общем фоне западного портала Собора, то в «Горбун из Нотр-Дам» 1997 г. ее движения словно врисованы в форму стрельчатой арки. Также монументальная аскетичная фигура архидиакона, эпизодически появляющегося на фоне Собора, еще более математически точно подчеркивает симметрию перспективного портала, вершиной которого является тимпан, заполненный рельефными композициями на тему «Страшного суда». Точка зрения снизу вверх монументализирует образ священни-

ка, символически подчеркивая значимость для него этого величественного каменного сооружения. Иногда кадр выхватывает стоящую фигуру Клода Фролло рядом со статуями Святых в нишах Собора, в этом тоже угадывается своеобразная режиссура, проводящая аналогию между ними. Схожими качествами обладает каменная скульптура и замкнутый в себе архидиакон, скрывающий свои сильные чувства.

Если сюжет требует замедления действия, оно приостанавливается, и основной мотив демонстрируется зрителю. Так, Клод Фролло, показанный внутри Собора, рассказывающий о своей ценной кафедральной библиотеке, произносит фразу о том, что он счастлив в этих стенах и здесь есть все, что ему нужно. Его вытянутая фигура в черном монашеском облачении взглядом оператора переносится в самый центр центрального нефа, оказывается снова заключенной в строгую иконографическую схему, как и само здание, построенное по каноничной каркасной системе. Или операторский взгляд на минуту замирает в кадре, демонстрирующем пустой зал удлиненной базилики, охваченный полумраком, лишь оживленный зажженными свечами и отсветами от витражных окон.

С архитектурой Собора связаны многие драматические эпизоды, происходящие с героями романа. Таковым можно считать заседание духовного суда, организованного в его стенах как своеобразного предвестника гибели Эсмеральды: «Вечерело; высокие стрельчатые окна пропускали слабый луч света, который гас, прежде чем достигал свода, представлявшего собой громадную решетку из резных балок, покрытых тысячью украшений, которые, казалось, шевелились во тьме. Кое-где на столах уже были зажжены свечи, озарявшие низко склоненные над бумагами

головы протоколистов» [2, с.167–168]. Так возникает двойственное впечатление: отснятый момент – один из многих в цепи времени, но он может остаться самодавяющим и неизменным, остановка может длиться вечно, как в фильме «Собор Парижской Богоматери» 1956 г. Образ заседающего духовного суда, как и сам Клод Фролло, здесь более приземленный и неподвижный, чем в режиссуре «Горбун из Нотр-Дам», 1997 г. Его страсть к Эсмеральде может приобретать огромные масштабы, тогда зрительский взгляд режиссера П. Медака охватывает главное интерьерное, но уходящее в бесконечность пространство готического Собора от пола до самых высоких сводов перекрытия. Архидиакон может находиться и на самой высокой галерее здания, на которой обычно зритель видит звонаря Квазимодо. Взирая своим строгим взглядом на соборную площадь, приобретающую крохотные размеры, он оценивает всю мощь и силу своей обители, Собора, строящегося веками. Образ Клода Фролло в контексте с Собором в этом фильме более контрастен, более противоречив и более философичен. В ряде эпизодов он показан у алтаря наедине с Распятием Христа, произносящим тайные мысли и раздираемый противоречиями судьбы. И наоборот, кинематографическое впечатление от Собора может быть головокружительно мимолетным, неожиданным как в рассмотренном, пожалуй, самом эффектном эпизоде спасения Эсмеральды в фильме режиссера П. Медака и оператора Э. Рагайи. Такие режиссерские трюки, снятые с невиданной высоты Собора, можно ассоциировать с романтическим литературным стилем XIX в., к которому отчасти принадлежит произведение В. Гюго: «Ночью часто видели отвратительное существо, бродившее по хрупкой кружевной балюстраде, венчавшей башни и окаймлявшей окружность свода



над хорами, – то был горбун из Собора Богоматери» [2, с.84]. Или: «Наконец в третий раз он появился на верхушке башни большого колокола и оттуда с гордостью показал всему Парижу ту, которую спас» [2, с.194].

Собор Нотр-Дам кажется поистине ожившим грозным существом в сцене защиты Эсмеральды Горбуном в интерпретации режиссеров Ж. Деланнуа и П. Медака, но все же у английского режиссера П. Медака это показано наиболее психологически экспрессивно, почти фантастически. Жидкий свинец из опрокинутого котла, проникая по водосточкам католического храма, выливался наружу из открытых пасть химер, заливал площадь, делая окаменелым все живое. Каждая новая сцена в экранизациях показывала мастерство постановщиков: появлялись и исчезали лестницы, массивные столбы и башни меняли расположение, создавая новое пространство. Зрителю оставалось только успевать следить за перемещениями то на площади перед Собором, то внутри его, то на крыше. Последние, завершающие события являются тому примером, у разных режиссеров они интерпретируются субъективно. В финале экранизаций немого фильма 1923 г. и 1997 г. драматический конец отсутствует, он завершается счастливой встречей Феба и Эсмеральды на верхней галерее Собора. Трагический исход в соответствии с содержанием романа имеет фильм 1956 г. режиссера Ж. Деланнуа, который заканчивается последним соприкосновением Квазимодо с мертвой Эсмеральдой, показанной вне Собора и прокомментированной словами из романа В. Гюго: «...Нашли два скелета, из которых один, казалось, сжимал другой в своих объятиях. Один скелет был женский, сохранивший на себе еще кое-какие обрывки некогда белой одежды. Другой скелет, крепко обнимавший первый, был ске-

лет мужчины.... Когда его захотели отделить от скелета, который он обнимал, он рассыпался прахом» [2, с.159].

Финальное впечатление от Собора остается в связи с развязкой последних событий других главных действующих лиц - горбуна Квазимодо и архидиакона Клода Фролло. Во всех режиссерских прочтениях они оба умирают, но операторский взгляд зависит от их близости к зрителю, расположения и места, занимаемого ими в иерархической системе Собора. Также во всех фильмах горбун Квазимодо, наделенный отзывчивой душой, оказывается на самой высокой точке Собора, рядом с колоколами, в которые он, раскачиваясь на них, в конце фильма неистово звонит. Когда звонаря покидают силы, он умирает рядом с ними - его «друзьями», которых он сам так называл и хорошо их знал. Он кажется малой частицей мироздания в ракурсном взгляде сверху вниз, застыл на деревянном полу колокольни с большими расщелинами, сквозь которые просвечивают небеса. Напротив, упавший с высоты Собора архидиакон лежит на грешной земле, его распластанная неподвижная фигура, снятая с высшей точки сооружения, теперь освобождена от безысходности терзаемых душевных страданий.

Как видим, в кинематографе полнее, чем в других видах творчества, проявляется истинный смысл понимания фактуры как материальной оболочки Собора, как необходимого тела его жизни, в котором заключена мощная энергетика. Люди, которые находятся рядом с ним, не вечны, он же величественен и непоколебим. Рассмотренные фильмы отличаются разнообразием выразительных средств, открывают возможности новой стилистики, связывающей игровые эпизоды с литературным документом.

Соотнесённость литературного источника В. Гюго со сценографическими и кинематографическими прочтениями Собора Парижской Богоматери рождает образ, с одной стороны, созданный будто самим творцом Вселенной и являющийся энциклопедией жизни, вобравшей в себя главные представления средневековой эпохи, а с другой - обращает нас к существенной характеристике его внешности как специфической стороне архитектурного облика. Как памятник истории, имеющий свою иконографию и стиль, он стал источником воссоздания в разных видах и жанрах искусства, в разное время и разными мастерами со своими творческими методами и художественными приемами. Художественный образ Собора Нотр-Дам, описанного В. Гюго в эпоху XIX в. с невиданной материальной достоверностью, с тонким пониманием его скрытой духовной жизни, и сегодня сохраняет свой символический смысл.

Наряду с этим прочтением образ Нотр-Дам появляется в театральном-декорационном искусстве и кинематографе как опыт визуального воспроизведения его реальной природы, которая предстает то как безупречно прекрасная и совершенная, то как более конкретная и величественная, то изменчивая и мрачная. Режиссерские способы обработки литературного первоисточника, сочетаемые с пространственным мышлением в хореографическом и кинематографическом отражении, как правило, имели тенденцию к смещению в последовательности показа событий. Подобная рекомбинация оказалась возможной в рамках собственного понимания материала, но всегда неизменной оставалась

суть литературных героев и многогранный архитектурный образ Собора. В силу синхронного культурного диалога, любая авторская интерпретация способна расположиться вокруг известного произведения В. Гюго и своим смыслом осветить его новым взглядом, выявляя в нем все новые грани.

Предлагаемая статья не претендует на единственное объяснение сложной картины созданных образов и тем более не пытается указать все особенности творческого процесса работы над ними. Представленные здесь примеры дают возможность понять некоторую общую подоснову разнообразных и разнонаправленных художественных поисков в контексте мироощущения в понимании средневековой эпохи, в которую было возведено здание Нотр-Дам, тем не менее, не ведущее напрямую в различных авторских прочтениях к определенности стилевого единства. Несмотря на то, что ни в одной из имеющихся сценических интерпретаций и кинематографических экранизаций не было создано полномасштабного, грандиозного художественного впечатления от Собора, все же можно говорить о новом подходе в искусствоведческом изучении известного архитектурного памятника. Им является художественный образ кафедрального Собора Нотр-Дам в контексте пластического синтеза архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, театра и кино, в котором общие закономерности преимущественно проявляющихся реалистических тенденций в его воспроизведении обрели весьма специфическую конкретно-историческую модификацию.

Список литературы

1. Горянская Н. В. Темы и мотивы романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в тетралогии // Культура и текст. 2005. № 10. С.42–48.



2. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери [текст] / Виктор Гюго ; [пер. Н. Коган]. Москва : АСТ , 2010. 302 с.
3. Гюго В. Собрание сочинений в 6 т. / Вступительная статья М.В. Толмачева. Москва : Правда, 1988. 656 с.
4. Дудинова Н. А., Давыдова Д. С. Образ собора в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» / Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде. Материалы I Международной научно-практической конференции. / [Под общей редакцией И. Б. Каменской]. 2018. С. 34–39.
5. Константинова Е. Больше, чем просто достопримечательность: Нотр-Дам-де-Пари в кино и литературе. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spletnik.ru/culture/89195-bolshe-chem-prosto-dostoprimechatelnost-notr-dam-de-pari-v-kino-i-literature.html>
6. Кожин Н. А. Архитектура Средневековья. : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1940. 168 с.
7. Крылова М., Наболицкова С., Федоренко Е. Эсмеральда. Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. Пресса о спектакле. [Электронный ресурс] .URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_stnd_esmeralda.htm
8. Ляковская О. А. Французская готика XII-XIV веков. Архитектура. Скульптура. Витраж. / О. А. Ляковская. Москва : Искусство, 1973. 144 с.
9. Майнище В. Балет «Собор Парижской Богоматери». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.infrance.su/forum/showthread.php?t=5115>
10. Медведева Е., Сергеева Д. Грустная история любви: рецензия на балет «Эсмеральда». [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/@rinhhburg-grustnaya-istoriya-lubvi-recenziya-na-b>
11. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. Москва : Искусство, 1988. 447 с.
12. Останина. Е. А. Соборы Парижа (Памятники всемирного наследия). Москва : Вече, 2005. 224 с.
13. Савченко А. Л. Виктор Гюго и его исторический роман «Собор Парижской Богоматери» / Попова М. К., Белопольская И. А., Ботникова А. Б., Филюшкина С. Н., Савченко А. Л. Зарубежная литература: От Эхила до наших дней. Воронежский государственный университет. Воронеж, 1997. С. 148–160.
14. Фридлендер Г. М. Комментарии: Ф. М. Достоевский. Предисловие к публикации романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Ф. М. Достоевский. Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rvb.ru>
15. Zarifopol-Johnston, I. M. "Notre-Dame de Paris" // Nineteenth-Century French Studies. 1985. Vol. 13, No. 2/3, pp. 22-35.
16. Holdheim, W. The history of art in victor hugo's "Notre-Dame de Paris" // Nineteenth-Century French Studies. Vol. 5, No. 1/2 (Fall-Winter 1976-77), pp. 58–70.
17. Grossman, K. Hugo's poetics of harmony: transcending dissonance in "Notre-Dame de Paris" // Nineteenth-Century French Studies 1983. Vol. 11, No. 3/4, pp. 205-215.
18. Nash, S. Writing a building: Hugo's Notre-Dam de Paris // French Forum. 1983. Vol. 8, No. 2, pp. 122–133.
19. Koelb, C., Est, G., Legitur, N. Hugo's. Notre-Dame de Paris. // The Revivifying Word: Literature, Philosophy, and the Theory of Life in Europe's Romantic Age, Camden House. 2008, pp.78–96.

References

1. Goryanskaya N.V. *Themes and motives of V. Hugo's novel "Notre Dame de Paris" in M. Aldanov's tetralogy "The Thinker"* // Culture and Text. 2005. No. 10. pp.42–48. (In Russ.)
2. Hugo, V. *Notre Dame Cathedral of Paris* [text] / Victor Hugo ; [N. Kogan]. Moscow : AST , 2010. 302 p. (In Russ.)
3. Hugo V. *Collected works in 6 volumes / Introductory article by M.V. Tolmachev.* - M. : Pravda, 1988. 656 p. (In Russ.)
4. Dudinova N. A., Davydova D. S. *The image of the cathedral in the novel by V. Hugo "Notre Dame Cathedral" / Formation of professional competence of a philologist in a multicultural educational environment. Materials of the I International Scientific and Practical Conference* / [Edited by I.B. Kamenskaya]. 2018. pp. 34–39.



- (In Russ.)
5. Konstantinova E. *More than just a landmark: Notre Dame de Paris in cinema and literature*. [electronic resource]. URL: <https://www.spletnik.ru/culture/89195-bolshe-chem-prosto-dostoprimechatelnost-notrdam-de-pari-v-kino-i-literature.html> (In Russ.)
 6. Kozhin N. A. *Architecture of the Middle Ages*. M.: State Architectural Publishing House of the Academy of Architecture of the USSR, 1940. 168 p. (In Russ.)
 7. Krylova M., Naborshchikova S., Fedorenko E. *Esmeralda. Musical Theater named after. Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko. The press about the play*. [Electronic resource] .URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_std_esmeralda.htm (In Russ.)
 8. Lyaskovskaya O. A. *French Gothic of the XII–XIV centuries. Architecture. Sculpture. Stained glass*. / O. A. Lyaskovskaya. M.: Iskusstvo, 1973. 144 p. (In Russ.)
 9. Mainiece V. *Ballet “Notre Dame de Paris”*. [electronic resource]. URL: <https://www.infrance.su/forum/showthread.php?t=5115> (In Russ.)
 10. Medvedeva E., Sergeeva D. *Sad love story: a review of the ballet “Esmeralda”*. [electronic resource]. URL: <https://vk.com/@rinzburg-grustnaya-istoriya-lubvi-recenziya-na-b> (In Russ.)
 11. Muratova K.M. *Masters of French Gothic of the XII–XIII centuries: Problems of theory and practice of artistic creativity*. Moscow: Iskusstvo, 1988. 447 p. (In Russ.)
 12. Ostanina. E.A. *Cathedrals of Paris (World Heritage Sites)*. Moscow: Veche, 2005. 224 p. (In Russ.)
 13. Savchenko A.L. *Victor Hugo and his historical novel “Notre Dame de Paris”* / Popova M.K., Belopolskaya I.A., Botnikova A.B., Filyushkina S.N., Savchenko A.L. *Foreign literature: From Aeschylus to the present day*. Voronezh State University. Voronezh, 1997. pp. 148–160. (In Russ.)
 14. Friedlander G.M. *Comments: F. M. Dostoevsky. Preface to the publication of the novel by V. Hugo “Notre Dame de Paris”*. F. M. Dostoevsky. F.M. *Collected works in 15 volumes*. [electronic resource]. URL: <http://www.rvb.ru> (In Russ.)
 15. Zarifopol-Johnston, I. M. “Notre-Dame de Paris” // *Nineteenth-Century French Studies*. 1985. Vol. 13, No. 2/3, pp. 22–35.
 16. Holdheim, W. *The history of art in victor hugo’s “Notre-Dame de Paris”* // *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 5, No. 1/2 (Fall–Winter 1976–77), pp. 58–70.
 17. Grossman, K. *Hugo’s poetics of harmony: transcending dissonance in “Notre-Dame de Paris”* // *Nineteenth-Century French Studies* 1983. Vol. 11, No. 3/4, pp. 205–215.
 18. Nash, S. *Writing a building: Hugo’s Notre-Dam de Paris* // *French Forum*. 1983. Vol. 8, No. 2, pp. 122–133.
 19. Koelb, C., Est, G., Legitur, N. *Hugo’s. Notre-Dame de Paris*. // *The Revivifying Word: Literature, Philosophy, and the Theory of Life in Europe’s Romantic Age*, Camden House. 2008, pp.78–96.

*

Поступила в редакцию 31.03.2022