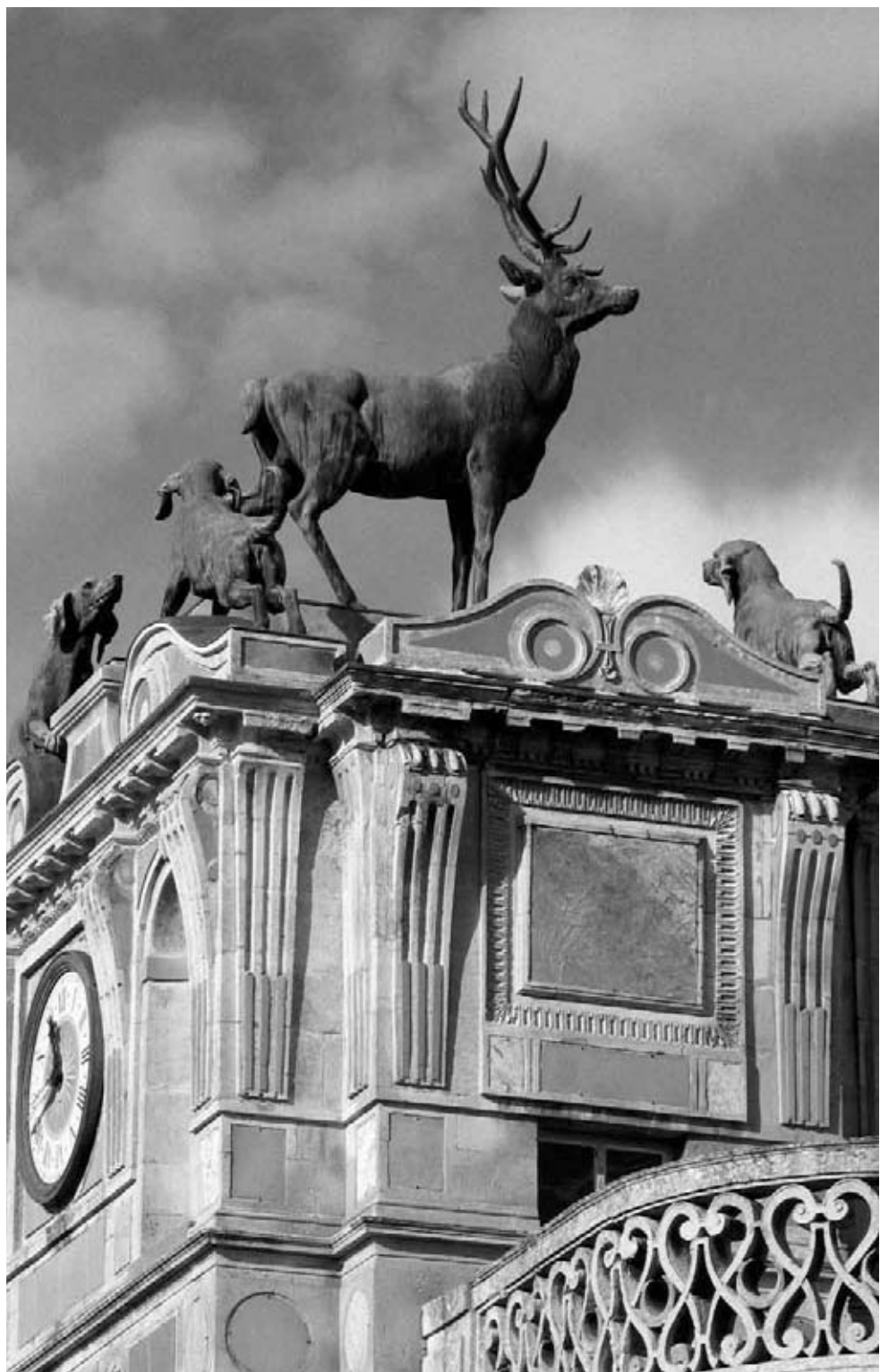


**АРХИТЕКТУРА
И МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**



Французская архитектура XVI века. Сложение национальной школы.

Часть II

Екатерина Золотова

В предлагаемом очерке (его первая половина опубликована в выпуске «Искусствознания» 1–2/2014. С. 244–269) автор представляет обобщающее актуальное научное видение проблемы сложения национальной архитектурной школы во Франции. В нем на примере классических образцов королевских резиденций, дворцовых ансамблей и замков Турени, Иль-де-Франса и Бургундии анализируется зарождение и развитие французской архитектурной теории и практики Нового времени на протяжении более чем столетнего периода – от середины XV до второй половины XVI века.

Ключевые слова: архитектор, дворец, классический, национальная школа, королевская резиденция, Ренессанс.

Себастьяно Серлио (1475–1554) принадлежал к поколению Микеланджело и Рафаэля, работал в Болонье, Риме и Венеции, был хорошо знаком с опытом Браманте, Джулио Романо, Якопо Сансовино и Бальдассаре Перуцци. Его истинным призванием стала не архитектурная практика, а обучение и популяризация греческих основ. Еще в 1528 году он издал пособие по использованию греческих ордоров, в котором не было текста, но были превосходно гравированные иллюстрации – Серлио с самого начала сделал ставку на наглядность изложения. Главным делом его жизни стал многотомный трактат об архитектуре. В нем были преподаны уроки настоящей классической архитектуры, основанные на изучении пропорций памятников римской античности.

Публикацию своего трактата Серлио начал в 1537 году у Альда Мануция в Венеции с главной – четвертой книги «Общие правила пяти ордоров». Подробное систематизированное изложение особенностей каждого ордора, способов их использования (на фасадах, галереях и порталах, в малых формах алтарей или каминов) составило грамматический свод современного архитектурного языка. Книга Серлио была новой более по форме, чем по содержанию – она не перегружала читателя теорией, а предлагала, скорее, учебник для архитектора-практика. В соотношении текста и иллюстраций, где предпочтение отдавалось последним, была ее новизна.

Следующей, там же, в Венеции, в 1540 году увидела свет книга III трактата, посвященная памятникам римской античности. Колизей и театр Марцелла, храм Вакха и триумфальные арки были представлены в планах, разрезах и деталях. Здесь же читатель знакомился с произведениями Донато Браманте – главного, по убеждению Серлио, наследника античности и лучшего архитектора современной Италии. На фронтиспис издания был вынесен многозначительный девиз «Даже развалины Рима говорят о его величии». Книгу автор посвятил французскому королю Франциску I – возможно, уже в это время обсуждались условия его приезда во Францию. Именно в качестве хранителя заново обретенной античности французский король захотел его видеть при дворе.

Во Франции Серлио сразу получил титул «королевского архитектора» и поручение осуществлять надзор за строительством в Фонтенбло, где начал проектировать купальный павильон, лоджию и портал. Здесь же маэстро продолжил издавать книги трактата. В 1545–1547 годах в Париже увидели свет книга I о принципах геометрии, книга II о перспективе и книга V об архитектуре храмов. Серлио издавал трактат на латыни, рассчитывая на европейскую читательскую аудиторию. Но уже с 1539 года начали выходить в свет переводы трактата на фламандский, немецкий, испанский и английский языки. В Париже в 1545 году вышел французский перевод, выполненный Жаном Мартеном, гуманистом и архитектором-любителем, который познакомил французского читателя не только с Серлио, но и с Витрувием, а позже с Альберти. VI и VII книги трактата, посвященные соответственно архитектуре частного жилища и разбору случаев из реальной архитектурной практики, увидели свет лишь после смерти мастера.

Труды Себастьяно Серлио сыграли огромную роль в приобщении французских архитекторов к античной архитектуре и подняли изучение Италии на новую высоту. Филибер Делорм и Жан Гужон глубоко чтит итальянского архитектора, видя в нем учителя и пропагандиста великих уроков классической античности. Понять причины столь искреннего уважения к чужаку, которого на королевских стройплощадках ревниво оттирала в сторону местная администрация, помогает книга VI его трактата, посвященная архитектуре частного жилища. Она была составлена после многих лет пребывания во Франции автором, с глубоким уважением и пристальным вниманием изучившим особенности местной архитектуры. Большой заслугой Серлио стало признание того факта, что французское жилище не может быть копией итальянского, что оно есть отражение и выражение национального образа жизни и сложившихся традиций. Его проекты Лувра, несохранившийся дворец кардинала Феррарского в Фонтенбло, жемчужина архитектуры французского Возрождения Ансиле-Фран и многие другие оставшиеся лишь на бумаге замыслы стали образцами *translatio studiorum* классического архитектурного наследия на французской почве. Отдавая дань французской *commodità*, умению под-

чинить план функции здания и сосредоточиться на устройстве интерьера (что, заметим, станет важнейшей чертой всей классической архитектуры во Франции), Серлио идет дальше своих предшественников Альберти и Фра Джокондо. Предлагая вслед за ними в трактате типы городского и загородного жилья, он добавляет к этому варианты, предназначенные для различных социальных групп общества. Для наглядности Серлио помещает в книге итальянские и французские проекты рядом, давая возможность сравнивать *modo italiano* и *costume di Francia*. Французский дом в соответствии с требованиями климата всегда имеет высокую кровлю и люкарны (Серлио отмечал благородство французской шиферной кровли, а пышно украшенные люкарны сравнивал с короной); его фасад, фланкированный угловыми башнями-павильонами с коническими крышами, членится вертикальными травеями в строгом соответствии с национальной традицией.

Несмотря на покровительство Франциска I и почетный титул «королевского архитектора», практическая карьера Себастьяно Серлио сложилась во Франции не слишком удачно. В самом Фонтенбло заказчиком Серлио стал не король, а лишь феррарский кардинал Ипполито д'Эсте. Для него в рекордно короткие сроки в 1544–1546 годах был спроектирован и построен особняк, получивший название «Большой Феррарец». Здесь Серлио использовал схему замка Бюри в городских условиях: главный корпус находился в глубине двора, а боковые торцами выходили на линию улицы и соединялись невысокой стеной с входом в ее центре (до наших дней сохранился лишь рустованный портал левого крыла). Кардинал с удовлетворением отмечал, что архитектор использовал ордер в соответствии с французской модой. «Большой Феррарец» стал базовой моделью парижского аристократического особняка французского Возрождения.

Многим проектам Себастьяно Серлио суждено было остаться на бумаге. Не следует забывать, что прогресс архитектуры во Франции середины XVI века затронул лишь узкие слои образованных меценатов. Смелые новаторские идеи Серлио даже в столице приветствовались далеко не всеми, не говоря уже о консервативной провинции. Не были построены капелла, заказанная парижским братством ювелиров, здание биржи в Лионе (где итальянский архитектор окончил свои дни).

И, как это уже было при Людовике XII, инициативу у короны вновь перехватили частные заказчики. Одновременно с Ипполито д'Эсте в 1544 году граф Клермон-Тоннер, близкий родственник Дианы де Пуатье и крупный меценат, заказал Себастьяну Серлио новый дворец на своих землях в Бургундии. Так появился Анси-ле-Фран – первый во Франции дворец, построенный от начала до конца в соответствии с единой концепцией его автора. (Ил. 1, 2.) Четыре двухэтажных корпуса с возвышающимися угловыми павильонами образуют замкнутый квадратный двор. Здание окружено рвами, через которые перекинута подъемные мосты. Снаружи фасады членятся строгим тосканским орденом. Для двора Серлио выби-

рает более нарядный коринфский ордер. Сдвоенные каннелированные пилястры на мощных пьедесталах чередуются с арочными проемами на первом и большими прямоугольными окнами на втором этажах. Высокая кровля с небольшими люкарнами у ее основания, украшенными изящным резным декором, – дань национальной традиции и память о Первом французском Ренессансе. Но все остальное – пропорциональный строй, рисунок и строгий ритм членений, распределение декора – делают дворец в Анси чистым примером классической архитектуры. В членении дворового фасада Анси сказалась любовь Серлио к римской *grandezza* Донато Браманте – здесь повторен оригинальный ритм травей фасада верхнего двора ватиканского Бельведера. Сдвоенные пилястры с заключенными между ними узкими нишами чередуются с арочными проемами – настоящими в центрах фасадов (входы – триумфальные арки) и ложными ближе к краям (в которых заключены большие окна). Линии импостов, как на римских триумфальных арках, разделяют арочный и квадратный проемы, расположенные один над другим между пилястрами. Тем самым плоские, едва выступающие из стены пилястры выполняют функцию большого ордера и легко справляются с нагрузкой, «держат» широкий антаблемент по всей протяженности фасада. Окна второго этажа больше нижних, но верхние пилястры имеют меньшие размеры и зрительно облегчают второй этаж. С постройкой Анси во французской архитектуре классический ордер перестает быть лишь забавой резчиков по камню: теперь логике ордерной системы целиком подчиняются обновленная структура и архитектурный образ.

После 1540 года стала очевидной необходимость перестройки Лувра. Для участия в разработке проекта были приглашены Себастьяно Серлио, Джакомо Бароцци да Виньола, Бенвенуто Челлини. В августе 1546 года, всего за несколько месяцев до своей смерти, Франциск I неожиданно для всех выбрал проект молодого французского дворянина Пьера Леско, который к этому времени уже был известен своими архитектурными опытами. Интуиция не подвела короля, его выбор оказался символическим.

Ближе к середине XVI века благоприятная ситуация (социальная, экономическая и демографическая) во Франции способствует бурному динамичному развитию городов и расцвету всех сфер интеллектуальной жизни. Для французской ренессансной культуры, достигшей своей зрелости, это был период национальной самоидентификации. Везде царил дух новаторства и свободы. В 1549 году Жоашен Дюбелле публикует манифест в «Защиту и прославление французского языка». Молодые поэты во главе с Пьером Ронсаром отстаивают независимость родного языка, утверждают право говорить и писать по-французски, обращаться к великим поэтам древности напрямую, без посредничества Италии. В истории архитектуры в эту эпоху происходит смена поколений: на авансцену художественной жизни выступают молодые Пьер Леско и Филибер Делорм, Пьер Бонтан и Жан Гужон, Жан Бюллан и Жак Андруэ Дюсерсо.



Ил. 1. Себастьяно Серлио. Дворец Анси-ле-Фран. 1544–1550. Общий вид. Фото

Все они освоили архитектурную науку по итальянским книгам и трактатам; все рано или поздно побывали в Италии и из первых рук получили уроки античности; все стремились зафиксировать в слове свое понимание прошлого и настоящего архитектуры. Как и поэты «Плеяды», молодые придворные архитекторы отстаивали право проектировать и строить «по-французски». Дюсерсо в «Книге об архитектуре» пишет в посвящении королю: «...в нашем процветающем королевстве с каждым днем появляется столько великолепных зданий, что вашим подданным незачем ездить в другие страны в поисках лучшего...» Смысл этих слов ясен: Франция не нуждается более в учителях и наставниках, она сама может строить так, как того требует время. «Если древние архитекторы других народов создавали новые колонны – что мешает нам, французам, изобрести одну-другую и назвать ее французской?» – задает решительный вопрос Филибер Делорм и создает смелую архитектурную фантазию – колонну «французского» ордера, украсившую многие постройки как самого Делорма, так и его последователей.

Молодым архитекторам благоприятствовала и политическая ситуация. К концу 1540-х годов в обществе резко усилились антиитальянские настроения, вызванные тотальным присутствием итальянцев едва ли не во всех сферах культуры и общественной жизни. Выходцы с Апеннинского полуострова преуспевали в политике, финансах, медицине, искусствах. Их можно было встретить на любой стройплощадке, в ремесленной мастерской, на репетиции театрального дивертисмента. Генрих II, унаследовав-



Ил. 2. Себастьяно Серлио. Дворец Анси-ле-Фран. 1544–1550. Двор. Фото

ший вместе с престолом и засилье итальянцев, использовал эти настроения для смены окружения. Управляющим королевскими резиденциями был назначен Филибер Делорм, молодой архитектор из Лиона, с которым Генрих сблизился, еще будучи дофином. Таким образом, впервые во французской истории на этом важном посту оказался не администратор из аристократов, а профессионал и человек искусства. За Пьером Леско Генрих сохранил всю полноту ответственности за новый дворец Лувра как в административной, так и в художественной сфере. Факт, безусловно свидетельствующий о признании заслуг молодого французского архитектора.

Парижский дворянин Пьер Леско, сеньор де Кланьи (1515–1578), изучал геометрию и математику, был связан с кружком гуманистов и поэтов, принят при дворе. Но в его биографии, в том числе и творческой, остается еще немало белых пятен. Современники хвалили его дар живописца, упоминали картины и даже рукописи, украшенные его миниатюрами. Но до нас не дошли живописные произведения Леско. Нет сомнения, что он превосходно знал классическую архитектуру, хотя, скорее всего, это было книжное знание, так как его постройки трудно связать с конкретными итальянскими образцами. В Италию он попал с официальной миссией лишь в 1556 году. Архитектура была его истинным призванием, как призванием Пьера Ронсара была поэзия. Сохранилась лишь малая часть того, что сделал Пьер Леско – несколько достоверных сооружений и контрактов с частными заказчиками на строительство дворцов.

К тому моменту, когда Франциск I выбрал проект нового дворца Лувра Леско, молодой архитектор уже успел профессионально зарекомендовать себя в Париже. С достаточными основаниями ему приписывают исполнение алтарной преграды в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа (прим. 1541–1544 гг., разрушена ок. 1750 г.). Возведение алтарной преграды (а точнее, той ее спрямленной части, которая обращена на запад к центральному входу и носит название jubé) было одним из наиболее популярных в XVI веке способов модернизации церковного интерьера. Преграда дробила пространство, а ее пышный резной декор увеличивал его зрелищность – это отвечало художественному вкусу времени. Немногие сохранившиеся алтарные преграды в провинции дают самые неожиданные примеры следования моде: в Лиможе в 1530-е годы преграду собора украсили рельефы с изображениями подвигов Геракла. В 1540-е годы алтарные преграды стали объектом классицизирующих экспериментов.

Благодаря сохранившемуся в архивах плану церкви Сен-Жермен-л'Осеруа, а также анонимному рисунку XVI века, который, по общему признанию исследователей, изображает именно алтарную преграду Леско, мы можем судить о ее облике. Преграда воспроизводит формы римской трехпролетной триумфальной арки. Три арочных проема одной высоты (средний был чуть шире) разделены сдвоенными каннелированными коринфскими колоннами. Композицию венчает мощный аттик-балюстрада. Пазухи арок украшают фигуры ангелов с атрибутами Страстей (они не сохранились), а балюстраду – барельефы с четырьмя евангелистами и сценой «Снятия со креста» (находятся в Лувре). Судя по документам, Леско сначала пригласил скульпторов-декораторов из Фонтенбло. Вероятно, по их рисункам или при их непосредственном участии были сделаны фигуры ангелов. Изображения евангелистов и сюжетная сцена над центральным пролетом принадлежат резцу Жана Гужона. Он появился на стройплощадке много позже, но сразу занял на ней ведущие позиции.

Строгая архитектурная композиция, благородство пропорций, четкий изящный рисунок архитектурных деталей, органичность включения скульптурного декора в ансамбль делают алтарную преграду Сен-Жермен-л'Осеруа одним из типичных памятников зрелого классицизирующего стиля Второго Ренессанса во Франции. Неудивительно, что в следующем столетии, в эпоху расцвета классицизма, это сооружение Пьера Леско считалось одним из лучших в королевстве и образцом жанра.

Как предполагают, присутствие мастеров из Фонтенбло сказалось не только на сложении ансамбля. Возможно, от них молодой Леско получил и навыки создания и организации работы сплоченной команды. Именно с командой, которую украсил его творческий дуэт с Гужоном, Леско перебрался на стройплощадку луврского дворца осенью 1546 года.

По иронии судьбы последняя инициатива короля-мецената вошла в историю искусства под именем его преемника – как дворец Генриха II.

Интерес к проекту Леско Генрих проявлял с самого начала строительства, и многое менялось по ходу работ именно с учетом его пожеланий. Леско предполагал возвести большой двухэтажный жилой корпус на старых фундаментах с выступом по центру фасада, скрывающим двухпролетную лестницу, проект которой был заимствован у Витрувия. Однако по просьбе короля частично построенная лестница была разобрана и перенесена в угловую часть корпуса: таким образом, увеличивался большой нижний зал. В нем со стороны лестницы Жан Гужон возвел портик кариатид. В противоположном конце зала располагался подиум для королевского трона, отделенный шестнадцатью дорическими колоннами.



Ил. 3. Пьер Леско, Жан Гужон. Фасад Лувра. 1546–1556. Фото

Лестничный выступ в центре фасада остался, а по краям фасада добавились еще два, чуть меньшей ширины. В 1551–1553 годах Леско достроил еще один небольшой этаж-аттик, в котором разместили жилые покои для придворных дам. Генриху понравился дворец, он распорядился разобрать старые постройки и, следуя конфигурации двора, замкнуть его аналогичными корпусами. Было решено возвести на месте южного крыла павильон короля, где на втором этаже над залом Совета располагались его покои – спальня с передней (что, заметим, было большим новшеством планировки для того времени), а затем – аналогичный павильон для королевы. Однако из-за отсутствия документов судить о дальнейших работах Леско представляется делом почти невозможным. Западный фасад был закончен к 1556 году, а южный корпус строился с 1558 по 1574 год.

В окончательном виде фасад дворца Генриха II приобрел четкую трехъярусную структуру. (Ил. 3, 4.) Но в отличие от итальянских палаццо с преобладающим горизонтальным членением, фасад Лувра сохраняет традиционную сетку членений с ясно обозначенными вертикалями. Композиция Леско легко читается благодаря строгой симметрии: по сторонам от центрального выступа располагаются по три травеи, фланкированные одинаковыми боковыми выступами. Фасад членится классическим орденом: первый этаж – коринфским, второй – композитным. В углубленных травеях это плоские каннелированные пилястры, а на выступах сдвоенные, и тоже каннелированные, полуколонны. Окна



Ил. 4. Пьер Леско, Жан Гужон. Фасад Лувра. 1546–1556. Фрагмент. Фото

первого этажа со скругленным верхом заключены в неглубокие арки, на втором этаже они украшены сандриками в виде треугольных и лучковых фронтонов. Окна аттика, небольшие по размерам, выделены выступающими бровками. Все три выступа, увенчанные мощными лучковыми фронтонами, членятся по одной и той же схеме: каждый ярус повторяет трехчастную форму римской триумфальной арки, уже использованной архитектором в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа. Над дверными проемами первого этажа размещены окулусы, плоскости между сдвоенными колоннами заняты нишами для статуй и прямоугольными или овальными плоскими вставками.

Леско виртуозно использует прием ритмического чередования элементов. Изгибам аркады первого этажа вторят линии окулусов и узких

ниш. На втором этаже, где преобладают прямые линии, для форм картушей между сдвоенными колоннами Леско выбирает не прямоугольник, как внизу, а овал. Чтобы избежать монотонности, он венчает окна второго этажа попеременно лучковыми и треугольными фронтонами в травеях и горизонтальными перемычками в выступах, а в самих выступах карнизы с той же целью раскрепованы на первом и третьем ярусах. Все вместе создает прихотливую игру света и тени на поверхности фасада. Но главный художественный эффект достигается благодаря скульптурному декору. Барельефы Жана Гужона столь искусно вписаны в сетку членений фасада, что кажется, будто архитектурное обрамление задумано лишь с целью наилучшим образом представить зрителю великолепные образцы скульптуры. В фасаде Лувра содружество двух мастеров позволило добиться удивительной гармонии двух видов пластических искусств и заложило основу для будущего синтеза архитектуры и скульптуры в оформлении дворцов и особняков.

Расположение скульптурного декора нарастает снизу вверх и отвечает идее вертикализма ансамбля. На первом этаже женские фигуры – аллегории Славы – обрамляют окулусы, замковые камни арок, картуши и фризы украшает растительный орнамент, а стены – вензеля Генриха II и Дианы де Пуатье. На втором этаже на оконных перемычках появляются антропоморфные маски, композиции с эмблематическими знаками короля и зооморфными образами. По фризу второго этажа сплошной лентой тянется гирлянда с вплетенными в нее инициалами и эмблемами короля, которую поддерживают пухлые путти. Пышнее всего украшен аттик. Вся поверхность стены между окнами заполнена вырезанными в плоском рельефе фигурами пленников, воинов, мифологических божеств, композициями из военных трофеев. Тончайшей резьбой покрыты многопрофильные карнизы, в которых представлен едва ли не весь репертуар классического архитектурного орнамента: резные консоли, кессоны с розетками, пальметты, маскароны-водостоки, фризы с овами, листьями и наконечниками копий и т.п. Венчает ансамбль тянущийся кружевной лентой вдоль основания кровли орнаментальный фриз с вензелями и эмблемами короля.

Фасад Лувра Пьера Леско и Жана Гужона – программное произведение молодой национальной архитектурной школы. В нем властвует логика ордерной системы, а изысканный декоративизм, в котором угадывается незримое присутствие поздней готики, придает архитектурному образу неотразимое обаяние. Влияние луврского фасада на современную архитектурную практику было очень сильным. Он стал образцом хорошего вкуса в архитектуре для строителей Люксембургского и Версальского дворцов в эпоху классицизма и даже для архитектора середины XVIII века Жака-Франсуа Blondela. Заметим также, что четырехскатная крыша, вошедшая в историю архитектуры под названием мансардной много позже, впервые была возведена именно над луврским дворцом Пьером Леско.

Документально подтверждено, что Леско был архитектором фаворита Генриха II маршала де Сент-Андре и строил для него в 1550-х годах дворец Валлери в Бургундии, который, если верить описаниям, роскошью превосходил королевский Лувр. Строительные работы так и не были доведены до конца, Леско возвел два корпуса дворца, из которых до наших дней сохранился лишь один, с угловым павильоном. (Ил. 5.) Архитектура Валлери – это своеобразное воспоминание о французских средневековых замках, изложенное классическим языком архитектуры середины XVI века. Дворец возведен на внушительных размеров пьедестале и окружен рвами. Схема фасадов вызывает в памяти Плесси-ле-



Ил. 5. Пьер Леско. Дворец Валлери. Ок. 1555. Фасад. Фото

Тур и крыло Людовика XII в Блуа: стена сложена из красного кирпича, а углы и обрамления оконных травей – из камня. Этот своеобразный триколор (вместе с серым цветом шиферной кровли) также имел большой успех и широко использовался во французской архитектуре XVI–XVII веков. В кладке фасадов Валлери использован мощный римский руст. Во дворе каменные блоки плоские и гладкие, а снаружи – выпуклые, с поверхностью, специально обработанной под дикий камень. Впечатление суровой неприступности стен снаружи становится от этого еще сильнее.

Скульптура в оформлении фасадов на этот раз почти полностью отсутствует (лишь замковые камни арок над входами во дворе украшены изящными масками в гужоновском стиле). В Валлери Пьер Леско извлекает художественный эффект из контрастного использования материалов, мастерски играя сопоставлением различных фактур и сочетаний красок на поверхности стены. В фасадах двора царит строгая гармония классических форм и членений, поэтому здесь преобладают гладкий полированный камень, мраморные вставки. Снаружи серая рустованная кладка каменных связей и обрамлений окон объемна, но она использована не только для того, чтобы оттенить неприступную мощь сооружения. Камень обработан по-разному на каждом ярусе дворца. Руст необычно массив-

вен и его блоки имеют почти полукруглый профиль на углах фундамента, зрительно утяжеляя его. Первый этаж оказывается слегка приподнятым благодаря рустованным вставкам в основаниях оконных травей. Здесь профиль рустованных блоков меньше, но на окна они наложены так, что наполовину скрывают гладкие каменные оконные косяки. Наконец, на втором этаже руст становится еще более плоским, светлые оконные косяки полностью видны. Стихия дикого камня успокаивается, архитектура как будто освобождается из каменного плена, побеждает природу и царит над ней. Таков архитектурный образ новой эпохи, созданный одним из самых ярких ее представителей.

Другой выдающийся французский архитектор середины XVI века Филибер Делорм (1514–1570), в отличие от своего современника Пьера Леско, архитектора-любителя и самоучки, был сыном лионского каменщика и прошел выучку на стройплощадках отца, постигая на практике секреты мастерства. В середине 1530-х годов, еще совсем молодым, он провел несколько лет в Италии, где, подобно многим, увлеченно рисовал античные руины. В Риме он работал для папы Павла III, познакомился с Марчелло Червини (будущим папой Марцеллом II). Особенно важной для его дальнейшей карьеры стала встреча с кардиналом Жаном Дюбелле. Секретарь кардинала Франсуа Рабле стал его другом, а сам кардинал – покровителем и одним из первых заказчиков по возвращении во Францию. В 1545 году Делорм был назначен Франциском I управляющим строительством в Бретани. Когда в 1547 году на престол вззошел Генрих II, Делорм кроме поста Управляющего Королевскими резиденциями получил от короля чин аббата. Церковная карьера, в которой его поддерживал кардинал Дюбелле, обеспечила ему достойное материальное положение при дворе, а официальный пост – исключительный авторитет. Одиннадцать лет после смерти короля его должность передали Приматиччо, последовали несколько лет опалы, а затем в 1563 году архитектора пригласила Екатерина Медичи и поручила ему осуществить сразу несколько проектов. В 1561 и 1567 годах Делорм опубликовал два своих главных теоретических труда «Новые изобретения чтобы строить хорошо и недорого» и первый том «Книги об архитектуре», написанные в годы опалы. Из всего, что он построил за долгие годы, до наших дней дошла лишь одна четвертая часть.

Сразу по возвращении из Италии Филибер Делорм около 1536 года получил заказ в родном Лионе от казначея Антуана Бюлью на перестройку дома. Он надстроил открытую галерею второго этажа с использованием оригинального конструктивного решения: аркада с ионическими пилястрами опиралась с одной стороны на трюмп. Молодой архитектор блестяще справился с криволинейной формой, продемонстрировав знание геометрии и архитектурной теории, а также мастерство обработки камня.

Первым большим архитектурным заказом стал дворец Сен-Мор-де-

Фоссе в окрестностях Парижа, возведенный Делормом для его римского покровителя кардинала Дюбелле (1541–1544, полностью перестроен архитектором для Екатерины Медичи в 1560-е годы, разрушен в конце XVIII века). Кардинал заказал загородную виллу в итальянском вкусе. Сен-Мор стал образцом архитектурного «авангарда», новой ученой архитектуры. Стоит обратить внимание на дату начала строительства: в 1541 году Франциск I еще достраивает Шамбор, а Виньола и Серлио только появляются во Франции. Проект француза Делорма был гораздо более итальянским, чем выстроенный самим Серлио несколько лет спустя Анси-ле-Фран. Делорм полностью отказался от угловых павильонов, высокой французской кровли и люкарн. Вместо этого квадратный в плане дворец с большим внутренним двором получил совершенно плоскую крышу, которую маскировал широкий аттик. Дворец имел всего один этаж на высоком фундаменте и трехчастный фасад с сильно выступающими центральным и боковыми ризалитами, украшенными мощными рустованными пилястрами.

С приходом к власти Генриха II Делорм сразу оказался загружен королевскими заказами. В 1547 году он начал одновременно перестраивать дворец короля в Сен-Леже-ан-Ивелин (не сохранился), рядом с ним в Анэте – дворец фаворитки Дианы де Пуатье, а в некрополе базилики Сен-Дени ему было поручено возвести надгробие Франциска I и Клод Французской. (Ил. 6.)

Филибер Делорм продолжил традицию французских ренессансных надгробий, в которых еще с конца XV века – значительно раньше, чем в других видах пластических искусств, – стали использоваться классические античные формы. Подобные надгробия, возведенные флорентинскими или генуэзскими мастерами, украшали соборы Нанта и Тура, Толедо и Севильи. Далеко за примерами Делорму ходить не пришлось: здесь же, в базилике Сен-Дени, находилась мраморная гробница Людовика XII и Анны Бретонской, исполненная братьями Джусто из Флоренции в 1515–1531 годах. Идея возведения вместо традиционного саркофага самостоятельного архитектурного сооружения, скорее, напоминающего погребальную камеру (возможно, своеобразный отзвук микеланджеловского проекта гробницы папы Юлия), на этот раз была реализована французским мастером. Филибер Делорм поместил между пилонами базилики сооружение, напоминающее с фасада римскую триумфальную арку Септимия Севера с большим центральным проемом, под которым располагался саркофаг с лежащими фигурами усопших (*gisants*), и двумя малыми проемами по бокам, обеспечивающими доступ к саркофагу. При этом Филибер Делорм полностью изменил конфигурацию арки. Чтобы уместить саркофаг под центральным проемом, архитектор сильно выдвинул проем вперед, усложнив тем самым пространственную структуру сооружения, подчеркнув выразительную мощь архитектурной конструкции шестнадцатью ионическими колоннами и антаблементом, пышно украшенным резьбой и вставками из черного камня. Для скульптурного оформления

надгробий придворный архитектор пригласил нескольких мастеров, среди которых ведущую роль играл Пьер Бонтан: ему принадлежат фигуры на саркофаге и, возможно, отдельно стоящая урна с сердцем Франциска I, украшенная восемью барельефами, в которых увековечена деятельность умершего короля-мецената. Стоящим в боковых арках были видны сцена «Вознесения» на своде и изображения евангелистов. На крыше надгробия размещались коленопреклоненные король и королева с тремя детьми. Цоколь арки в соответствии с итальянской традицией был украшен барельефами с военными эпизодами правления Франциска I. Архитектурная концепция в надгробии Франциска I и Клод Французской, безусловно, главенствует, а скульптура довольствуется подчиненной ролью.

Главным архитектурным сооружением Делорма на рубеже 1540–1550-х годов стал дворец Анэт для Дианы де Пуатье. Диана, получив Анэт в наследство от мужа, сама выбрала Филибера Делорма в качестве архитектора. Три смежных двора в передней части и огромный сад в задней – таков был план обширного земельного владения, которое Делорм заключил в четырехугольник с укрепленными стенами, угловыми павильонами и рвами по всему периметру. Центральный и боковые корпуса образовали курдонер. К нему слева примыкал хозяйственный двор со слу-



Ил. 6. Филибер Делорм и Пьер Бонтан. Надгробие Франциска I и Клод Французской. 1548–1559. Базилика Сен-Дени. Фото

жебными корпусами и оранжереей, украшенный в центре фонтаном с фигурой Дианы-охотницы (сейчас находится в Лувре). В правом дворе по просьбе Дианы Делорм сохранил жилой корпус XV века из камня и красного кирпича, а вплотную к боковому крылу центрального дворца возвел капеллу, в которую из крыла вела галерея. Все три двора с юга закрывала невысокая каменная ограда, в центре которой, напротив входа в главный корпус дворца, был построен входной павильон с воротами в форме триумфальной арки. Огромный ансамбль дошел до нас в руинах. Сохранились надвратный павильон, портал центрального входа во дворец (перенесен во двор парижской Школы изящных искусств) и капелла, в которой нетронутым остался лишь интерьер.

Центральный портал дворца в Анэте – великолепный образец классической архитектуры зрелого французского Ренессанса*. В трехъярусной композиции Делорм свободно использует выразительные возможности трех основных ордеров античной архитектуры, располагая их в классической последовательности, как в римском Колизее. Первый этаж – суровая дорика, со стоящими почти на земле гладкими сдвоенными колоннами и триглифо-метопным фризом на мощно раскрепованном антаблементе. На втором этаже – изящные ионические колонны на высоких пьедесталах, на две трети украшенные каннелюрами, обрамляют ниши со статуями и картушами. Третий этаж самый нарядный: здесь большая полукруглая ниша (предназначенная для статуи покойного мужа Дианы) сплошь окружена барельефами – под окном, в проемах между колоннами, в арочных пазухах. Коринфские колонны в нижней трети покрыты резным орнаментом – отсюда совсем недалеко до французского ордера, который позже Делорм сочинил и ввел в архитектурную практику. Пышный антаблемент сооружения венчают картуши с инициалами и эмблемами короля и его фаворитки. В отличие от строгой и сдержанной классики луврских ризалитов Леско, портал Делорма являет зрителю пластическую мощь, монументальную силу и выразительную энергию архитектурных форм.

Многоярусное сооружение надвратного павильона Анэта свободно объединяет элементы средневековых укреплений с античными формами триумфальной арки. (Ил. 7, 8.) Композиция его фасада основана на строгой симметрии. Объемы различных очертаний уступами постепенно поднимаются к венчающему арку центральному бельведеру. Но в композиции преобладают горизонтальные членения ярусов с мощными аттиками, подчеркнутые лентами резного декора. Такую же ступенчатую композицию имеет павильон и в плане. Он не вытянут по линии фасада, как требовала традиция; напротив, вперед сильно вынесена центральная его часть, а боковые также уступами уходят в глубину. Если в гробнице

*Фото см.: Золотова Е. Французская архитектура XVI века: сложение национальной школы // Искусствознание. 1–2/2014. С. 253.



Ил. 7. Филибер Делорм. Дворец Анэт. 1549–1552. Входной павильон. Фото

Франциска I в Сен-Дени это было оправданно функционально, то здесь это сделано с целью извлечь максимальный пластический эффект из сопоставления объемов и контрастов света и тени.

Делорм не только увлеченно комбинирует архитектурные формы, он смело меняет их привычный облик. Так, пилястры бельведера словно оживают и, пульсируя, превращаются в консоли под карнизом. Цветная инкрустация, которая украшала антаблемент надгробия в Сен-Дени, широко использована и здесь: прямоугольные вставки различных размеров распределены по всем ярусам фасада, а круглые смело включены в метопы дорического фриза. Профили архивольта по всей дуге главной арки собраны декоративными стяжками, которые перекликаются с триглифами первого яруса. Вкус к криволинейным формам, который проявил Делорм уже в 1536 году в лионском доме Бюлью, очевиден и здесь, в Анэте: изгибам стен, волют и консолей вторят прихотливые упругие линии резных ажурных узоров на балюстрадах (кстати, в Анэте в углу главного корпуса дворца Делорм воспроизвел еще раз конструкцию тромпа). Охотно обыгрывает он и сочетания различных материалов: камня с кирпичом во фланкирующих частях фасада, камня с черным мрамором и бронзой в центре (тимпан арки занимал знаменитый барельеф Бенвенуто Челлини, исполненный им для Франциска I, а затем подаренный Генрихом Диане; оригинал находится в Лувре).

Вплотную к заднему фасаду правого крыла, образующего курдонер Анэта, Делорм возводит капеллу – сооружение нового типа во французской архитектуре. (Ил. 9, 10.) Капелла имеет в плане греческий крест со

слабо выступающими рукавами и перекрыта куполом. Внутри стены членятся плоскими каннелированными коринфскими пилястрами, между которыми в двенадцати нишах расставлены статуи апостолов. В рукавах креста, перекрытых цилиндрическими сводами, прорезаны большие окна с арочными завершениями. Через них, а также сверху из фонаря через окулус падает свет и равномерно освещает внутреннее пространство, давая возможность оценить изящество форм, благородство пропорциональных членений, тонкость архитектурного рисунка. На сводах рукавов, украшенных эмблематическим орнаментом (как и везде в Анэте), парят ангелочки с атрибутами Страстей, исполненные в тонком рельефе. Под основанием купола в узких вертикальных вставках расположены живописные изображения евангелистов, а вокруг них рельефы с аллегориями Славы.

Купол капеллы – жемчужина классической ренессансной архитектуры во Франции. Его ромбовидные кессоны с резным золоченым орнаментом сходятся к окулусу и повторяются в мраморной полихромной мозаике пола. Рисунок свода с компартиментами проникнут классическим духом, но вместе с тем его жесткий линейный каркас читается как спиралевидное пересечение готических ребер-нервюр. В этом нет противоречия. Филибер Делорм утверждает свободу вариаций не только всей своей архитектурной практикой (и ансамбль Анэта – тому яркое подтверждение), но и на страницах трактата, где сам объясняет купол Анэта как двуединство старого и нового, как синтез национальной традиции и античного наследства на новой классической основе.

В Анэте Делорм полностью отвечал за внутреннее убранство, так же как Леско в Лувре. И, как Леско, главному итальянскому нововведению – настенной живописи – Делорм предпочитает традиционные виды декора: ковры, скульптуру, витражи.



Ил. 8. Филибер Делорм. Дворец Анэт. 1549–1552. Входной павильон. Фрагмент. Фото

Интерьеры дворца отличались необычайной роскошью и были воспеты придворными поэтами. По рисункам Делорма создавались деревянные резные панели стен и дверей, кессонированные потолки. Эмблемы и инициалы Дианы и Генриха в бесконечных сочетаниях встречали зрителя буквально везде. В интерьерах Делорм трансформирует привычные формы: камин в залах выполнен в виде саркофагов, одной из эмблем вдовства Дианы де Пуатье. Главной иконографической темой здесь стал миф о Диане-охотнице. Архитектор заказывал ее изображения камнерезчикам, бронзовщикам, ковроделам и витражистам. Судя по описаниям Дени Годефруа, относящимся к середине XVII века, целая галерея была украшена образами хозяйки дворца в роли античной богини или в роскошных костюмах по моде своего времени.

В 1550-е годы Филибер Делорм был занят переустройством едва ли не всех королевских резиденций. В Венсеннском замке он перекрыл сводом королевскую капеллу, построил внутреннюю галерею. В Бальном зале Фонтенбло свод Ле Бретона был заменен по рисункам Делорма деревянным потолком с восьмигранными кессонами; у входа в центральный корпус двора Белой



Ил. 9. Филибер Делорм. Дворец Анэт. 1549–1552. Дворцовая капелла. Фото

Лошади он возвел лестницу (заменена в XVII веке). В Сен-Жермен-ан-Ле по его проекту начали строить Новый дворец (разрушен в XVIII веке). В Шенонсо, который Генрих подарил Диане де Пуатье, архитектор перекинул мост от замка на другой берег Шера (который позже Жан Бюллан превратил в галерею). Наконец, Делорм построил в Париже свой собственный дом на улице Серизе – в том же рустованном стиле, что и дворец Валлери Леско.

В парке замка Виллер-Котре Филибер Делорм возвел



Ил. 10. Филибер Делорм. Дворец Анэт. 1549–1552. Купол дворцовой капеллы. Фото

капеллу, напоминающую капеллу Анэта. Здесь он впервые опробовал новый ордер своего изобретения, получивший название «французский». Не имея возможности вытесать колонну из монолитного блока (этой возможностью пользовались итальянцы, имевшие в своем распоряжении мрамор, которого не было во Франции), французские мастера использовали несколько каменных блоков. Чтобы замаскировать образовавшиеся швы составной колонны, Делорм придумал одеть ее ствол орнаментированными кольцами. В середине 1560-х годов архитектор начал возводить для Екатерины Медичи дворец Тюильри рядом с Лувром. От него в тюильрийском саду осталась лишь колонна «французского» ордера как памятник выдающемуся классику-новатору.

Филибер Делорм был мастером широчайшего творческого диапазона. И редким примером архитектора, для которого слово было таким же важным способом самовыражения, как и камень. Его книги об архитектуре, опубликованные в 1560-е годы, стали прежде всего итогом и теоретическим осмыслением многолетней деятельности архитектора-практика, который свою основную задачу видел в том, чтобы научить французов строить по-новому. Именно архитектор – главный герой Делорма: он проектирует и строит сам, руководит процессом, начиная с выбора места под будущее строительство и материалов для него и кончая отделкой дверных и оконных проемов, каминов и дымоходов.

Основы стереотомии – искусства обработки камня, – которые много веков были профессиональным секретом каменщиков и передавались

от отца к сыну на стройплощадке, Делорм впервые сделал достоянием гласности. Архитектор, по его убеждению, должен уметь хорошо считать и измерять, и его главный инструмент (возводит он фундамент или свод) – не молоток, а циркуль. Знание геометрии даст необходимый результат, если оно соединяется с основами линейной перспективы Возрождения, без которой строить невозможно. Архитектурные формы римской античности – вот что, по мнению Делорма, является лучшим образцом для современных архитекторов. Поэтому главные разделы «Архитектуры» Филибера Делорма посвящены пяти ордерам, к которым сам Делорм добавляет «французский». Шестой ордер, как и многое в его книгах, рожден строительной практикой самого автора.

Современный архитектор, в понимании Делорма, не должен подражать древним или копировать их. Его задача – использовать свое воображение, а для этого он обязан овладеть не только техническими знаниями, но и знаниями в области истории, философии, музыки и других наук. Синтез теории и практики в самом широком смысле – такой видит Делорм цель современного архитектора.

Предлагая то или иное положение, он предпочитает проиллюстрировать его примером из собственной архитектурной практики. Благодаря этому наши знания о его произведениях становятся полнее, а кое-что мы узнаем только из текста трактата, например описание собственного дома архитектора в Париже. Сам факт существования этого дома говорит о новом статусе архитектора во французском обществе середины XVI века.

Делорм пользуется каждой возможностью напоминать французам об их национальных приоритетах. Франция – это страна камня, и негоже увлекаться мрамором, когда есть столько своего разнообразного материала. Франция – это страна готики, и каждый, кто строит, вправе свободно пользоваться своим богатым наследством, заимствовать и комбинировать архитектурные формы. Филибер Делорм старается как можно меньше говорить о современной итальянской архитектуре: описывая ватиканский Бельведер, он сосредоточен на античных постройках, а Браманте удостоивает лишь упрека за недостатки в обработке камня. Это естественный отзвук антиитальянских настроений, царивших в эпоху манифеста «Плеяды», а может быть, и обида на преемников Генриха II, лишивших его возможности строить. Это критика мастера, который ведет разговор на равных с итальянцами и утверждает независимость французской национальной архитектурной школы.

В 1560-е годы, когда Филибер Делорм публиковал свои теоретические труды, общественно-политическая ситуация во Франции стала резко ухудшаться. Религиозный кризис, уже давно подтачивающий страну, все больше углублялся, нация раскалывалась на два непримиримых лагеря. Распри католиков и гугенотов затормозили культурное развитие. На многие десятилетия замерла бурная работа на стройплощадках всей страны. Францию покидали несогласные с преследованиями мастера: в 1562 году

ухеали Жан Гужон, Пьер Бонтан. Реакцией гугенотов на гонения стало иконоборчество, которое в третьей четверти века приняло катастрофический размах. Гугеноты соревновались в осквернении и уничтожении «папистских» святилищ – в соборе Везле в 1559 году была устроена конюшня; принц Конде, покидая Орлеан в 1578 году, разрушил городской собор. Список утрат огромен. Таков был печальный финал правления династии Валуа и финал французского Возрождения. Гражданский мир с трудом был восстановлен лишь при Генрихе IV Бурбонском. В новый век Франция опять вошла ослабленной и отставшей в искусствах от своего извечного соперника. Рим снова стал культурной столицей мира, а Францию по воле Бурбонов накрыла очередная волна италянизации.

После смерти Филибера Делорма дела на многих строительных площадках принял его современник Жан Бюллан (1520–1578). Представитель того же поколения архитекторов-новаторов и последовательный сторонник классического стилиа, Бюллан не был наделен таким универсальным талантом, как Делорм. Он ездил в Италию, в 1564 году опубликовал свои «Правила архитектуры», долгие годы был архитектором коннетабля Франции де Монморанси и строил в его поместьях Экуане и Шантийи. После убийства коннетабля гугенотами в 1567 году Бюллан перешел на службу к Екатерине Медичи. Для нее он продолжил работы во дворцах Тюильри, Сен-Мор, Шенонсо и построил Отель де Суассон.

В Экуане, где по строительным кампаниям коннетабля можно изучать историю французской архитектуры на протяжении нескольких десятилетий, Бюллан в 1550-е годы возвел два портика на боковых корпусах со стороны двора. В них различные варианты соединения ордера отражают поиск большого стилиа. Особенно примечателен дворовый портик левого южного крыла: его мощный сильно вынесенный антаблемент поддерживают четыре коринфские колонны колоссального ордера. Монументальный эффект усиливали стоявшие в нишах статуи «Рабов» Микеланджело (сейчас в Лувре). Колоссальный ордер Бюллан использовал и на фасаде Малого Дворца в Шантийи (ок. 1560 г.), где колонны портика занимают по высоте полтора этажа. Окна второго этажа разрезают антаблемент и словно устремляются ввысь, и их пышные фронтоны на фоне высокой кровли напоминают готические люкарны. Стремление к монументальности и всегда неожиданные попытки включения старых форм в новый архитектурный образ сближают Жана Бюллана с Филибером Делормом.

Поколение французских архитекторов, создавшее национальную архитектурную школу в середине XVI столетия, было созвездием ярких индивидуальностей. Стили Леско и Делорма сильно различались между собой. Этому легко найти объяснение, если вспомнить, что молодые новаторы кроме античности получили в наследство в сжатом виде целый век развития италянской архитектуры: просветленные образы кватроченто, высокую римскую классику, напряженную пластику позднего Микеланджело (который стоял у истоков того, что в XVII веке называли «ар-

хитектурным вольнодумством») и пришедших за ним маньеристов. Да и маэстро Серлио не был столь строгим последователем римской *grandezza* Браманте, каким хотел казаться. Нельзя забывать и о Фонтенбло, являвшемся рассадником маньеристических вкусов. И о главном маньеристе Приматиччо, который в Фонтенбло пробовал себя также в качестве архитектора. Каждый из французских мастеров середины века по своему распоряжался столь богатым наследством. Искры маньеристического вольнодумства попадали на тлеющие угольки готической стихии. Они почти совсем не задели Пьера Леско, но, безусловно, освещали удивительные архитектурные фантазии Филибера Делорма и следовавшего за ним Бюллана.

И все же то, что было построено во Франции в 1540–1560-е годы, в период «между Лувром и Тюильри», несет отпечаток единого национального стиля. Классический язык античности, который стал национальным языком архитектуры, предназначался для правящей верхушки общества. Для Филибера Делорма архитектура – часть незыблемого социального порядка. Национальный стиль был, в его понимании, прежде всего и главным образом придворным стилем. Архитекторы эпохи, безусловно, подняли общественный статус своей профессии, но остались в полной зависимости от покровителей, чьи имена в документах по-прежнему стояли первыми и часто единственными рядом с названиями построек. Эта важная особенность французской художественной культуры Нового времени сложилась в XVI веке и надолго определила ее дальнейшее развитие.

Младший современник Пьера Леско и Филибера Делорма Жак Андруэ Дюсерсо (1520–1584), архитектор, гравер и рисовальщик, родоначальник большой семьи архитекторов, работал вместе с Бюлланом в Шенонсо и Тюильри. Его собственные постройки 1560-х годов – дворец Верней на Уазе для Филиппа де Буленвилье и Шарлеваль для Карла IX – не сохранились. Но в историю архитектуры Дюсерсо вошел как автор десятков гравированных сборников и книг по архитектуре, которые он начал публиковать еще в конце 1540-х годов после нескольких путешествий в Италию. Сборники новых образцов мебели и гротесков, римских триумфальных арок и других памятников античности, храмов, типов жилых домов для различных сословий французского общества (которые начал разрабатывать первым Серлио) – вот неполный перечень публикаций, которые предназначались для практического использования и сыграли огромную роль в распространении классического стиля по всей Франции.

Главной заслугой Жака Андруэ Дюсерсо стало издание двух томов «Самых замечательных построек Франции» (1575, 1579). В гравюрах на меди представлены планы, фасады и общие виды с высоты птичьего полета тридцати лучших французских замков и дворцов столетия. Только благодаря Дюсерсо мы знаем, как выглядели Бюри, Гайон, Мадрид, Сен-Мор, Анэт и многие другие, перестроенные, разрушенные и навсегда потерянные архитектурные ансамбли французских мастеров Возрождения.

Аналогичного издания не было ни в одной стране Европы. Пафос этой книги – прославление деяний власти и увековечение лучших достижений нации. В том, что величие Франции воплощает отныне архитектура, трудно усомниться. Последующие эпохи развивали то, что было заложено XVI веком. У истоков блестящей истории садово-паркового искусства Франции стоит неаполитанский садовник Пачелло да Меркольяно, привезенный в обозе Карлом VIII. С момента его появления едва ли не у каждого замка и дворца разбивался сад, и тщательно вычерченные партеры и террасы сохранили до наших дней гравюры Дюсерсо. Отсюда берет свое начало история городских особняков аристократов и богатых буржуа и грандиозных дворцовых ансамблей королевства.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Blunt A. *Art and Architecture in France. 1500 to 1700.* London, 1953.
2. Hauteceur L. *Histoire de l'architecture classique en France. T. I: La formation de l'idéal classique. Vol. II: La Renaissance des humanistes.* 2e éd. Paris, 1965.
3. Chastel A. *L'Art français. Temps modernes. 1430–1620.* Paris, 1994.
4. Zerner H. *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme.* Paris, 1996.
5. *Histoire de l'Art. Temps modernes. XVe – XVIIIe siècles.* Sous la dir. de Claude Mignot et Daniel Rabreau. Paris: Flammarion, 1996.
6. Montclos J.-M. P. de. *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514–1570).* Paris, 2000.
7. Jacques Androuet du Cerceau: «un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France». Sous la direction de Jean Guillaume. [Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 10 février – 9 mai 2010]. Paris, 2010.