

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Научная статья

УДК/UDC 72.014:72.034(44)

DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-30-48

**Ордер в архитектуре французского Ренессанса.  
Опыт изучения и интерпретации****Солях Ахмедович Котиев<sup>1</sup>**

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

solyakh10@gmail.com

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема интеграции языка классического ордера в архитектуру Франции XVI века. Проанализировав обширный историографический материал, посвященный этой проблеме, автор рассматривает такие ее аспекты, как: генезис французских вариантов классических ордеров, их развитие в рамках национальной строительной традиции. Ключевым из рассматриваемых вопросов является влияние инноваций мастеров архитектуры итальянского маньеризма на принципы формального и образного решения ордера во Франции эпохи Ренессанса.

**Ключевые слова:** Ренессанс, архитектура французского Ренессанса, архитектура итальянского маньеризма, классический ордер, архитектура Нового времени, Филибер Делорм, Пьер Леско, Жак Андруэ Дюсерсо, Себастиано Серлио

**Для цитирования:** Котиев С.А. Ордер в архитектуре французского Ренессанса. Опыт изучения и интерпретации // Architecture and Modern Information Technologies. 2024.

№3(68). С. 30-48. URL: [https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/02\\_kotiev.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/02_kotiev.pdf)

DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-30-48

## ARCHITECTURAL HISTORY AND CRITICISM

Original article

**Order in the architecture of the French Renaissance:  
actual studies and interpretations****Solyakh A. Kotiev<sup>1</sup>**

Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia

solyakh10@gmail.ru

**Abstract.** The article deals with the question of the integration of the classical order language in the XVI century's French architecture. The author considers the aspects like: genesis of the French variants of the classical order forms and their development in the national building tradition after having analyzed a large number of historical sources. The key point of the considered questions is the question of the Italian mannerist innovations' influence on the principles of formal and imaginative solution of the French Renaissance order.

**Keywords:** Renaissance, French Renaissance architecture, Italian Mannerism architecture, classical order, Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jacques Androuet du Cerceau, Sebastiano Serlio

**For citation:** Kotiev S.A. Order in the architecture of the French Renaissance: actual studies and interpretations. Architecture and Modern Information Technologies, 2024, no. 3(68), pp. 30-48. Available at: [https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/02\\_kotiev.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/02_kotiev.pdf) DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-30-48

---

<sup>1</sup> © Котиев С.А., 2024

## Введение

Основой языка классических архитектурных форм с древности и до наших дней является система ордеров. Эта система, пережив период латентного существования в эпоху Средневековья в Европе, стала предметом научного изучения и практической интерпретации в эпоху Ренессанса. Система ордеров, будучи плотью от плоти античного мира, позволяла приблизиться к нему, выстроить новую художественную систему, отражающую представления о мире эпохи гуманизма. В основании интереса к ордеру лежали попытки понять и систематизировать законы его построения, что придавало ордеру черты нормативности. Вместе с тем опыт архитектуры Ренессанса в разных европейских странах говорит о том, что ордер не превратился в свод непреложных правил, а стал поводом для изобретения новых форм, соответствующих вкусам современного общества. В этом отношении большой интерес представляет использование ордера в архитектуре ренессансной Франции, которая наглядно демонстрирует готовность ордера к метаморфозам, причем метаморфозам, не только эмпирически найденным в процессе архитектурной практики, но и обоснованным теоретически.

Переход от готической средневековой традиции строительства к ордерным формам Ренессанса был обусловлен распространением в обществе гуманистических идей, логично требовавших новой архитектуры. Рубиконом можно считать основание «Коллеж де Франс» в 1530 г. королем-просветителем Франциском I под руководством его личного библиотекаря и известного переводчика античных текстов Гийома Бюде. Проникновение же данных идей в архитектуру и искусство в целом началось с перестройки королем своих охотничьих резиденций, в первую очередь дворца Фонтенбло (1528-1547 гг.). В августе 1531 г., в замке началось возведение выходящих в Овальный двор капеллы и парадной лестницы, ведущей в монаршие покои. Композиция портика (рис. 1), которым лестница открывается во двор, явственно восходит к идее римской триумфальной арки. Часовня снаружи также облачена в классицизирующие формы. «Эти два новых строения, капелла и парадная лестница, выглядели инородными элементами среди старых строений. Можно сказать, что они были ориентированы не на внутреннюю структуру здания, к которому были присоединены, а, скорее, на пространство двора. Лестница и фасад новой капеллы превращают Двор донжона в парадный и задают новые маршруты передвижений», – пишет М.А. Демидова в своей книге, основываясь на мнении Франсуазы Блекон [1, С.75-76]. Речь пока шла исключительно об отдельных вставках в тело существующей архитектуры, выполненной в ином стилистическом ключе.

Но поразительным образом почти тридцатилетнее «отставание» Франции в области освоения классической традиции в архитектуре преодолевается буквально за десять лет к 1540-м гг. Одни из наиболее значимых произведений – замок Сен-Мор-де-Фоссе (рис. 2а), замок Анэ (рис. 2б), подвергшиеся перестройке части дворца Лувр (рис. 2в), – уже демонстрируют превосходное владение новым ордерным языком, определяющим облик зданий, воздвигаемых по всей Франции, и доказывают, что ордера, освоенные французскими мастерами, за этот промежуток времени стали привычным средством выражения. Это внезапное изменение имеет, по мнению Жана Гийома, несколько объяснений: лучшее знание античного и современного Рима, распространение книги IV Себастьяно Серлио, изданной немного позже 1540 г., появление нового поколения архитекторов. Однако ни одна из этих причин не является по-настоящему определяющей, также нельзя объяснить внезапный успех ордера королевской инициативой, потому что новаторские постройки до 1546 г. создавались не по королевскому заказу, как например, знаменитый двор отеля Бюллиу (рис. 2г) в Лионе по проекту 1536 г. Филибера Делорма, созданного по приезду мастера из Рима.

Однако именно в рамках строго выверенной теории и ее практического воплощения собственный ордерный язык складывается во Франции в 1530-1540-е гг. и сразу же становится предметом теоретического осмысления [2].

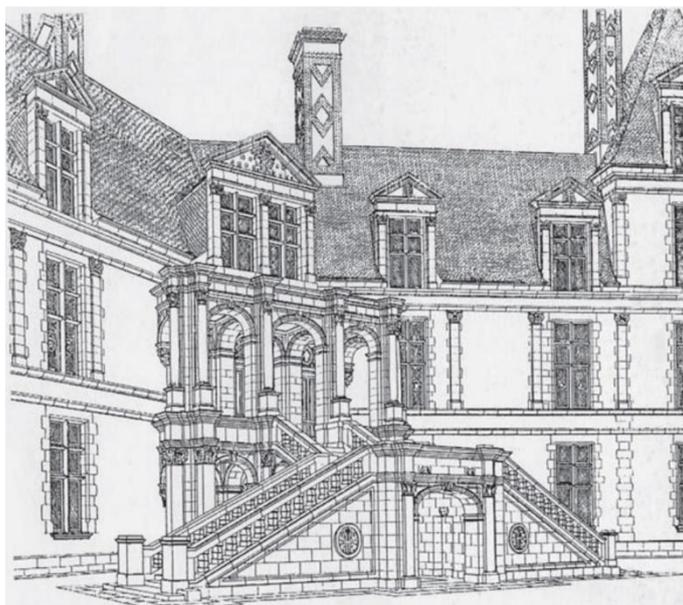
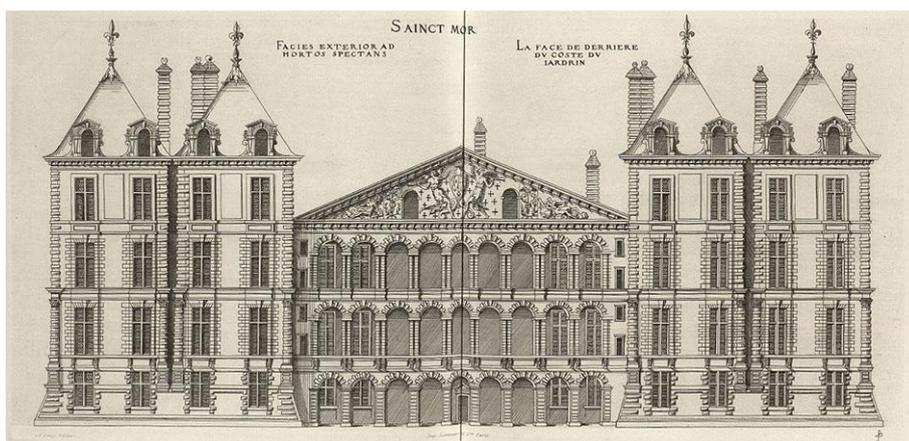


Рис. 1. Портик Королевской лестницы. Реконструкция А. Брейя (Bulletin monumental. 1940 г.)



a)



б)



в)



г)

Рис. 1. Наиболее показательные памятники: а) замок Сен-Мор-де-Фоссе (Дюсерсо); б) портик замка Анэ (Делорм); в) проект реконструкции Лувра (де Леско); г) галерея отеля Бюллиу (Делорм)

Один из ключевых вопросов, связанных с интерпретацией ордера во французской архитектуре эпохи Ренессанса, ответ на который и является целью данной работы, – это вопрос о том, в какой мере культура использования ордера была результатом подражания итальянским открытиям в этой области, а в какой – результатом самостоятельных изобретений. На этот счет у исследователей существуют разные мнения, которые будут проанализированы в данной работе, на основе которых в заключение будет представлена собственная интерпретация данного феномена, а также проанализирована степень влияния конкретно приемов итальянского маньеризма на формирование французской национальной школы.

### **Творческое подражание французскими мастерами итальянской архитектуре как метод работы с ордерам**

Жан Гийом в своей фундаментальной статье «Les Français et les orders» («Французы и ордера») [2] заметил, что распространенное мнение о «введении ордера» во Франции не вполне корректно. Чтобы ордераый язык можно было бы просто взять и «ввести», он должен был бы представлять собой жесткую каноническую систему. Однако, очевидно, что настоящий ордер никогда не сводится к абстрактному рисунку из иллюстраций к итальянским изданиям «Десяти книг об архитектуре» Витрувия и «Правилу пяти ордера архитектуры» Виньола. Французы, как отмечает М.А. Демидова, конечно, считали себя полноправными наследниками античности, не менее законными, чем итальянцы [3]. Главный теоретик и, можно сказать, основоположник французской классической архитектурной традиции Филибер Делорм в своем трактате «Первый том Архитектуры» 1567 г. [4], изданном Фредериком Морелем в Париже, когда мастер уже имел за плечами обширную архитектурную практику, утверждал, что именно сама античность, а не современные итальянские произведения является единственным образцом для подражания, хотя в своих проектах Делорм позволял себе играть с пропорциями, рисунком декора, создавая формы далекие от античности. Трактат Делорма, бесспорно, являлся своеобразной реакцией и ответом Себастиано Серлио, который посвятил один из разделов своего сочинения важности адаптации теоретической модели к местным условиям [5]. Но при анализе трактата Делорма в сопоставлении с итальянским прообразом Е.А. Ефимова находит, что «его теоретическая позиция совершенно иная: он не рассматривает национальные формы как частности – *accidenti*, – которые архитектор вынужден учитывать при реализации своего проекта, основанного на универсальной идее. Делорм полагает, что

при создании проекта архитектор должен исходить не из идеальной формы, а из реальных условий местности, где ему приходится строить, и учитывать все особенности, включая наличие уже существующих построек. Предлагая варианты согласования старого и нового, он обучает архитектора адаптировать средневековые здания, приспособив старые сооружения к новым требованиям. «Архитектор, имеющий доброе понимание», согласно Делорму, не должен «...поступать так, как часто делают невежды, которые советуют немедленно все снести подчистую, чтобы начать и построить все вещи заново...». Ему следует, внимательно изучив условия места и потребности заказчика, применить свое искусство, «...и изобрести все так, чтобы то, что будет сделано, соответствовало желаемому; как например, устроить двор ортогональным, иначе говоря, восьмиугольным и восьмигранным, или гексагональным из шести граней, или полукруглым или какой-нибудь другой прекрасной формы...». Иными словами – искусство и талант архитектора проявляются в его гибкости и умении действовать в реальных обстоятельствах, придавая ренессансный характер существующим средневековым зданиям» [6, С.45]. Очевидно, что Делорм просто «оправдывает» свою архитектурную практику, предшествующую написанию данной работы, так как и в замке Анэ, и в лионском отеле Бюллиу, и в проекте надгробия Франциска I, архитектор был вынужден «встраивать» классические ордерные композиции в существующую средневековую среду. Для Филибера Делорма как эмпирика первична его практика, а не теория.

Похожий подход, по мнению Фредерик Лемерль, мы видим и в комментарии Гийома Филандера к Витрувию 1545 г. [7, 8], отмечая более директивный и теоретический характер данной работы.

Итальянские мастера, включая Браманте, Рафаэля и архитекторов семьи Сангалло применяли ордера, ориентируясь на античные образцы, но соотносили их с собственным представлением о пространстве, о плоскости стены, о декоре. Они использовали ордер иначе, чем мастера античности, последователями которых они себя считали. Мы видим, что французские мастера в основном также идут по пути творческого освоения ордера, но смотрят как на античные примеры, которые тщательно изучались и зарисовывались, так и на современные итальянские произведения. Такой подход Жан Гийом назвал "*imagination créatrice*" («творческое подражание») [2, С.194]. Таким образом ордер, «пришедший из Италии», меняет свою природу, потому что он включается в другую архитектурную систему. Однако не стоит преувеличивать бесспорное влияние Италии на архитектуру Франции чинквеченто, так как тот же Ж. Гийом и Ж.-М. Перуз де Монкло во многом пересмотрели тезис о исключительном переосмыслении французами заальпийского опыта. Перуз де Монкло отстаивает идею обособленной ренессансной школы, самоопределению которой итальянская «экспансия» подчас мешала. Анри Зернер более корректно высказывается по этому вопросу: «Мы не являемся свидетелями последовательного приятия итальянизмов по мере освоения новых форм, как многие историки пытаются это представить. Идея имплантации итальянизмов на уровне их понимания, а затем все более полной и правильной адаптации заальпийского искусства неосновательна» [1, С.16].

По этой причине единственным действенным способом вычленения итальянизмов во французской архитектуре времен Франциска I и Генриха II, является сравнительный анализ памятников, сопоставляя их с возможными прототипами и вычленением локальных веяний, в ходе которого разные исследователи в разных работах приходят в общем к похожим выводам, отмечая следующие черты, характерные именно для французской версии ордера системы.

### **Утонение ордера во Франции как реакция на интеграцию в новую строительную систему**

Первое впечатление от французских памятников эпохи Ренессанса, будь то более ранние, как галерея отеля Бюллиу в Лионе или более поздние, как дворцы Лувр и Тюильри в Париже – невероятная стройность ордера. Эта тенденция к «*affaiblissement de l'ordre*»

(утонению ордера), как охарактеризовал ее Жан Гийом [2, С.196] прослеживается не только в архитектурной практике, но и официально документируется в одном из первых написанных по-французски трактатов, посвященных ордеру «La Digression» (или *отступление*) Гийома Филандера. Так у Серлио отношение диаметра колонны к ее высоте для тосканского ордера равно 1:6, для дорического – 1:7, для ионического – 1:8, для коринфского – 1:9, а для композитного ордера – 1:10. Такие пропорции [9, С.34] для французского вкуса кажутся слишком приземистыми и тяжеловесными, не отвечающими национальному характеру архитектуры. Поэтому Филандер разрабатывает свою собственную систему пропорций колонн, где отношения Серлио – это лишь высота фуста колонны без баз и капителей (табл. 1).

Таблица 1. Ордерные пропорции Филандера

Ордер	Фуст	База	Капитель	Колонна
Тосканский	6	1/2	1/2	7
Дорический	7	1/2	1/2	8
Ионический	8	1/2	1/3	85/6
Коринфский	9	1/2	1	101/2
Композитный	10	1/2	1	111/2

Сложно, однако сказать, был ли Филандер первопроходцем вытянутых пропорций, так как на практике у Филибера Делорма уже в верхней проходной галерее отеля Бюллиу, построенной мастером по приезду из Рима в 1536 г., мы видим ионический ордер неканонически вытянутых пропорций. Для работ Дюсерсо и Леско также характерна некая *svelte* или стройность ордера, тяга к вертикализму.

В своей статье «Филибер Делорм и ионический ордер» («Philibert de l'Orme et l'ordre ionique») [10, С.227-228] Ив Пауэлс подробно рассматривает пропорции ионического ордера Делорма, сравнивая их с предписаниями Витрувия. Так по Витрувию диаметр (он же модуль) ионической колонны к ее высоте до архитравной балки равен 1:8. Но у Делорма так же, как у Филандера (или у Филандера, как у Делорма?) – это, снова, высота только фуста без базы и капители. Высота базы Делорма = 1/2 диаметра, что выше рекомендуемой в IV книге Серлио ~ 1/3 диаметра колонны. Хотя стоит признать, что в данном случае и в предписаниях Виньолы, и в представлениях Палладио высота базы – это полмодуля.

Делорм в своем позднем трактате [4], который наиболее репрезентативен для определения французского стиля Генриха II, прямо заявляет о бессмысленности канонов для построения пропорций, подкрепляя свою правоту обмерами и рисунками античных памятников, выполненных им во время своей поездки по Италии (многие из них, правда, вероятно, являются лишь фантазиями мастера). Означает ли это, что в игре французов с пропорциями новаторства нет? Ведь даже Витрувий писал о допустимости изменения пропорций в постройках. Правда у римлянина эти изменения всегда оправдываются оптическим характером, которые визуалью опять-таки должны создать иллюзию его идеальных и канонических пропорций. Делорм же в принципе отвергает идею канона. Идеальная модель ордера для него – не более чем шаблон, который может и должен меняться в зависимости от конкретных практических условий, ведь теория, по мнению Филибера, существует ради практического воплощения.

В одном из первых своих проектов, отеле Бюллиу в Лионе, Делорм принимает за отношение ширины ордера к высоте значение 1:9,6. Учитывая, что данные ионические пилястры также стоят на высоком пьедестале, это еще сильнее увеличивает их в высоту. Этот вертикальное устремление объяснимо расположением ордерного декора на высоком этаже галереи и узостью внутреннего двора – восприятие зрителя идет с близкого расстояния снизу, пилястры априори будут в сильном перспективном сокращении, значит, требуют значительного удлинения для визуального сохранения утонченных пропорций.

Похожие причины, очевидно, сподвигли мастера установить подобные значения и для второго яруса центрального ризалита замка Ане (1547-1552 гг.), где пропорции ионического ордера равны 1:45. Также удлинены пропорции одного из последних проектов Делорма. Во дворце Тюильри (1570 г.) высота ионики равна 9,24 модуля.

Гораздо более загадочным остается мотив применения вытянутых пропорций в балдахине надгробия Франциска I (1558 г.) в аббатстве Сен-Дени (рис. 3), где высота колонн ионического ордера равна 9,78 модуля – рекорд в творчестве Делорма. Здесь неуместно говорить о коррекции оптических отношений, скорее, это просто французский вкус к вытянутым пропорциям. Ионика Делорма стройна, как коринфский ордер Серлио. Но, вероятно, удлинение колонн в усыпальнице может быть вдохновлено маньеристическим ордерам Микеланджело во дворце Фарнезе, который (или проект которого) Филибер мог видеть во время своего второго путешествия в Рим в 1553, о чем пишет Жан Гийом в своей статье «Филибер Делорм и Микеланджело» [11, С.280-281].



Рис. 3. Надгробие Франциска I (Делорм)

Подход Делорма можно характеризовать как нарочито эмпирический, как у Микеланджело. Эта образная близость, особый подход, свободный от пристрастия к канону позволяет говорить о маньеристической природе французского ордера. Хотя, возможно, французский вариант более рационален, нежели скульптурен, как у великого итальянца.

Все это является подтверждением, что несмотря на вольность в обращении с ордерными пропорциями у французов в общем оправдана как античными, так и современными итальянскими образцами.

### **Избыточная декоративность французского ордера**

Особенности ордера во Франции не сводились к его «утонению» (*affaiblissement*) [2, С.196], французы от Жана Бюллана до Делорма и Дюсерсо всегда добавляли своему ордеру богатый декор.

Если для итальянцев ордер носит строго тектонический характер, следовательно, снаружи почти не украшается как часть несущей конструкции стены, то французы даже на фасаде стремятся, например, каннелировать колонны, как в замке Бурназель (рис. 4), где

дорические колонны первого этажа не только прорезаны тонкими желобками (не совсем характерными для дорики), но и все обломы колонн и антаблемента тоже обладают богатой пластикой, редко встречаемой на итальянских ренессансных фасадах.



Рис. 4. Замок Бурназель

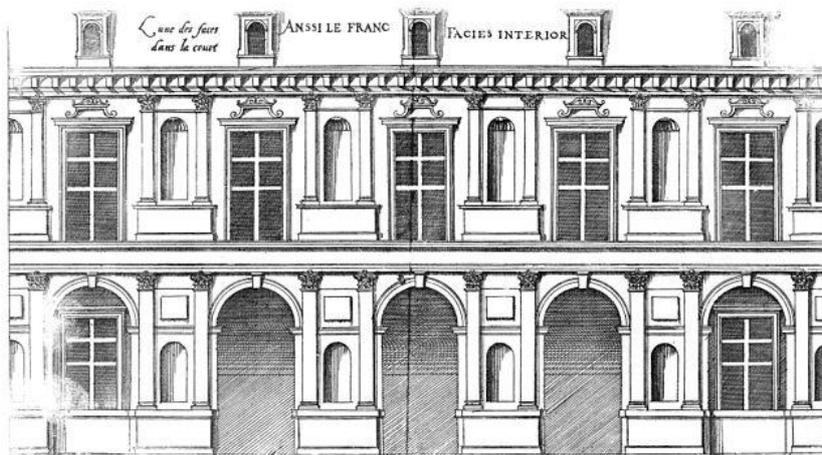
Филибер Делорм в воротах замка Анэ применяет тонкий, практически ювелирный декор: профили с порезкой, богато украшенные триглыфы, метопы с рельефами. Казалось, укрепленные ворота замка XVI в., наоборот, требуют крепостного, мужского характера, не более декоративного, чем микеланджеловские ворота Пиа в Риме.

Эти два примера особенно важны, так как они иллюстрируют, что даже простые ордера, к которым относится дорика, олицетворяющая мощь и прочность, во Франции обретает невиданное изящество не только за счет устремленных ввысь пропорций, но и благодаря этой декоративности, во многом атектоничной, но очень французской. Так даже дворовый фасад замка Анси-ле-Фран, построенный итальянцем Серлио именно за счет своего богатого декора в вполне «рафаэлевской» композиции дает зрителю понять, что перед ним именно французское, а не итальянское здание.

Однако хоть французский фасадный декор и более богат, чем итальянский, он всегда геометричен, строг, в нем не чувствуется та экспрессивность и яркость, характерная для украшений ордера в итальянских интерьерах: южная чувственность чужда французам. Скорее, декор призван придать ордеру невесомость и добавить холодной величественности.

Но в чем же причина неожиданной французской тяги к дематериализации и приданию эфемерности ордеру за счет пропорций и декора? Жан Гийом, рассуждая на данную тему [2, С.195-197], утверждал, что причина кроется в интеграции ордера в традиционную французскую систему. Об этом писал и сам Серлио, считавший, что универсальный ордерный язык обязан подстраиваться под местные реалии [5, С.43-44]. Так для французских замков характерна меньшая высота этажа в сравнении с итальянскими палаццо (не беря в расчет королевские резиденции, как Лувр). Меньшая высота приводит и к утончению самого ордера, а высота последнего также дополнительно уменьшается за счет добавления пьедесталов, которые логически всегда ограничены высотой подоконного блока во Франции. Следовательно, ордер часто выглядит непропорционально низким по отношению к пьедесталу. Сравнивая гравюру Серлио двора замка Анси-ле-Фран с действительно построенным сооружением, видно, как отношение высоты пилястры к

пьедесталу уменьшилось от 3 к 2,8. Минимальное значение, казалось, но уже критическое для такой чувствительной системы, как ордер. Значит, мастеру не оставалось другого выхода, как сделать пилястры немного тоньше для сохранения гармонии (рис. 5).



а)



б)

Рис. 5. Замок Анси-ле-Фран: а) проект Серлио; б) существующий фасад

Конечно, также стройность ордера – это напоминание о вертикальном устремлении готических опор. Определенно, классицизм насаждался во Франции не во имя, а вопреки готической традиции, но 400 лет последней не могли не повлиять на вкус французов к утонченности и эфемерности. А тяга к декору вполне могла переключиться во французский ордер из искусства пламенеющей готики.

### **Ордер в фасадно-пространственных композициях: итальянская и французские модели**

Одно дело пропорции ордера, другое дело – вписать их в общую композицию здания. Очевидно, что французские и итальянские архетипы сильно отличались друг от друга, что не могло не повлиять на применение ордера. Жан Гийом в уже не раз процитированной нами статье приходит к следующим выводам [2, С.199].

1. Для Италии вертикальные опоры (колонны и пилястры) и антаблемента имеют собственное влияние, таким образом, там, где их используют они становятся главным мотивом фасада. Этот эффект проистекает одновременно из их размеров по отношению к ансамблю здания и всем другим использованным мотивам, из их пропорций и декора, использование которого всегда скромнее снаружи здания: фусты колонн гладкие, лепка антаблемента слаборазвита. Соответственно, ордера приобретают «тектонический» характер: визуально они будто несут и составляют несущие элементы стены. Антаблемента и междуэтажные тяги же создают мощнейшие горизонтальные эффекты. Это наследие древнеримской, стеновой, конструктивной системы.

Для Франции же доминирование ордера затрудняется упомянутой выше вертикальностью архитектуры. Французская система устройства фасадов предполагала использование окон-травей: остекление, часто с каменными импостами могло простирается от подоконного блока практически на всю высоту этажа, и это затрудняло применение горизонтальных тяг. До 1540 г. антаблемента вообще редуцировались до небольшого тонкого профиля, составленного из нескольких объемов. Пожалуй, именно введение ордера заставило французов начать подчеркивать разделение на этажи. Однако они и не думают переходить на итальянскую систему. Вместо этого мастера пытаются вписать новый мотив в существующую архитектурную реальность. Например, обращаются к популярному в Италии выносу окна в виде небольшого ризалита (как в отеле на рю Паради в Лавале), что позволяет сохранить вертикальность при общих горизонтальных членениях.

Другим решением этой проблемы был разрыв антаблементов как в замке дю Гран-Жарден в Жуанвиле примерно 1540 г. постройки, где архитектор сохраняет выступы полноценного антаблемента исключительно над сдвоенными пилястрами. Единственной горизонтальной линией остается карниз, до которого окно «добирается» лишь верхней кромкой наличника. Пожалуй, именно замок Гизов и есть один из наиболее ярких примеров интеграции ордера во Французские реалии.

2. В Италии ордера оживляют и упорядочивают фасад. Одной только игры рельефа пилястр достаточно для разнообразия впечатлений и акцентирования опорных частей. Похожую картину мы видим в композициях Джулио Романо в Палаццо дель Те в Мантуе, у Рафаэля и у Микеланджело, как, например, в проектах фасада Сан-Лоренцо, где игра ризалитов и креповка профилей подчинены большой общей форме. В Италии здание по большому счету представляет собой скульптуру, а ордер является ее частью.

Совершенно другая картина во Франции. Так как французский загородный дворец – это именно замок, очевидно, что даже ренессансный шато – это набор объемов. Классические ризалиты – это наследие дозорных башен и донжонов. Ордер, следовательно, призван подчеркнуть важнейшие места, как это происходит в замке Сен-Мор Филибера Делорма.

3. Наконец, римские ордера кажутся всегда неотделимыми от поля стены. Гладкие фусты, кажутся исполненными в том же материале, что и стена, колонны, чаще всего связанные, не формируют первый план, зрительно оторванный от поля ограждения, свободностоящие же колонны, прислоненные к стене, встречаются редко. Потребность в тесной привязке ордера к стене, появившаяся с Браманте, объясняется любовью к обрамлению (*specchiatura*) и пилястрам, что обеспечивает плавный переход от поля стены к пилястре, изобретение «абстрактного ордера», которое сводит его к простому выступу лопаток на поверхности или немногим позже к популярности колонны, врезанной в стену, которая не в состоянии высвободиться из стены (например, вестибюль библиотеки Лауренциана Микеланджело). Затем все эти элементы: лопатки, пилястры, связанные колонны – могут накладываться друг на друга и создавать даже еще более яркий прием, который менее отделяется от стены, который не выносит ее вперед чередующимися ризалитами.

Эта римская модель выражается в восхитительных зданиях, расположенных неподалеку от античных руин, которые служат ей своего рода гарантом, которая могла бы быть

источником вдохновения для французов – как минимум для тех, кто имел привилегию ее узнать, как Делорм и Бюллант. На самом деле здесь находят несколько отзвуков великого искусства: мощь ниш-эдикул, несуразных, но рано появившихся: капеллы Даниело в Ваннах (1537 г.) или прекрасный фасад церкви со связанными колоннами, воздвигнутый (предположительно) Филандером в завершении собора Родеза. С 1551 г. врезанный ордер появляется даже в двух уровнях, на фасаде дома де Лош. Однако такой подход редок во Франции [2, С.200-203], где, наоборот, нехарактерно применение сложных ордерных композиций: пучка пилястр, полколонны врезанной в пилястры и т.д. Французы любят именно *colonne adossé* (колонну, прислоненную к стене). В крайнем случае это не свободностоящая, а трехчетвертная или врезанная на 1/6 в стену колонна (Бурназель, Гран-Призины, Месниер). Часто такое решение сопровождается раскрепованным антаблементом. При этом интересно, что раскреповка в многоярусных ордерных композициях обычно не встречается в верхних завершающих ярусах из практических соображений: сложнее организовать устройство кровли. Ордер в архитектуре французского Ренессанса, таким образом, контрастирует с плоскостью стены.

### **Французский ордер как отдельный вид**

Могла ли французская интерпретация ордера привести к возникновению собственно французского, в полном смысле этого слова, ордера, не имеющего аналогов ни в предшествующей, ни в современной ему традициях? На этот вопрос отвечают утвердительно Ив Пауэлс: «Следуя примеру поэтов Плеяды, французские архитекторы XVI в. пытались найти французскую манеру работы в новых ордерных формах. Строгое следование канонам гармонии, принятое в середине столетия, не способствовало развитию национального стиля. Филибер Делорм и Пьер Леско пытались найти французский ордер, применяя ряд решений», описанных в статье «Французы в поисках манеры. Неканонические ордера Филибера Делорма и Пьера Леско» [9].

### **Композиционный подход: комбинирование элементов разных ордеров в одном**

Ярким примером, оправдывающим новаторство и в то же время дающим план действий, является композитный «римский» ордер. Древнеримские архитекторы соединили в нем черты ионического и коринфского ордеров (о чем заявляет название). По крайней мере, что об этом говорит Альберти и с большей точностью Серлио: «Древние римляне, вероятно, не имея сил превзойти изобретения греков, первооткрывателей дорической колонны, подражающей мужской фигуре, ионической, изображающей матрону, и коринфской, чьи формы похожи на деву, составили композицию из двух женских ордеров...» [9].

Идея ясная. Древние греки исчерпали возможности «естественного» созидания ордера, уподобляя его человеческим формам. Таким образом не остается возможности инновации, кроме комбинирования элементов, представленных в трех исконных ордерах. Римляне поступили так, и французы XVI в., стремившиеся стать их правопреемниками, могли лишь следовать примеру древних в поисках новых композиций.

В «Первом томе Архитектуры» [4] Филибер Делорм отводит важное место именно композитному ордеру. Однако непосредственно «природных» ордеров француз насчитывал четыре. Пятый, композитный, необязательно являл в его трактате привычный римский ордер: это могло быть сочетание элементов любого из ордеров. Филибер Делорм показывает причудливую капитель «ионическую, служащую композитному ордеру» (рис. 6) и два карниза, универсальных для всех трех ордеров. Для каждого из этих примеров определяется исконная природа элементов, входящих в композицию: коринфской симы, ионического слезника, небольших дорических триглифов. Филибер подразумевает, что комбинация одного из этих элементов с капителью, заимствованной из ионики, упомянутой выше, позволяет создать наиболее новаторское и оригинальное сочетание.

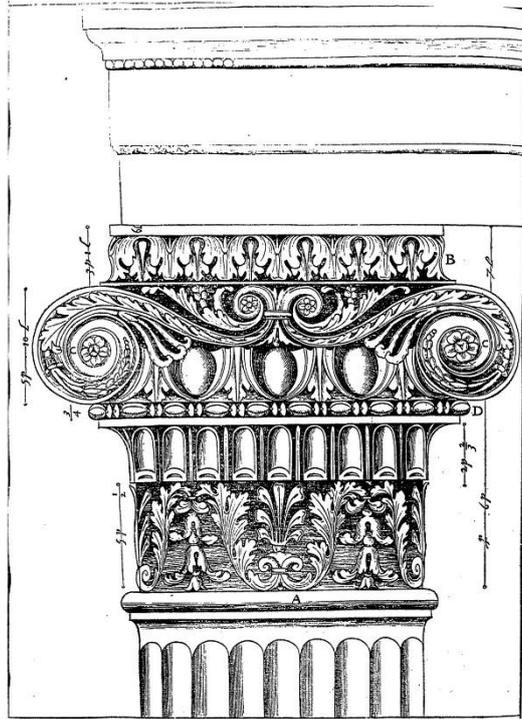


Рис. 6. Композитно-ионическая капитель

Многие изображенные в трактате детали представлены как античные, которые архитектор якобы измерил во время своей поездки в Рим. Но Делорм уточняет, что множество из этих руин уже исчезли, пав жертвой «обжигателей извести». Достаточно для объяснения этого феномена, что никто из коллег Делорма не изобразил эти необычные элементы, эксцентричность которых не могла не привлечь внимание? Скорее, Филибер намеренно вставляет в трактат свои архитектурные фантазии среди обмеров реальных руин ради их легитимации. Также среди рисунков Делорма, заявлявшего об уместности вдохновляться только античными материалами, неожиданно находятся и непосредственные цитаты из современного итальянского опыта, отсылающие к работам Микеланджело. Вероятно, Делорм изображает данные детали, так как он предполагал, что Микеланджело когда-то обмерил их античные образцы [11, С.281]. Тем самым Филибер Делорм хотел добавить значения вдохновившим его формам.

Комбинирование и изменение элементов разных ордеров Делорм активно продвигает и в своей практике. На входе замка Анэ венчающий карниз не соответствует ни одному каноническому образцу. Он поддерживается опорами в форме консолей, которые, вероятно, являются отсылкой к элементам, увиденным французом в библиотеке Лауренциана во Флоренции [11, С.280]. На карнизе, собственно, находится дентикулы и система модульонов, напоминающих дорические (в них прорезаны небольшие желобки, как на триглифах) и ионические своей квадратной формой выступающей части. Розетки, украшающие плафон между модульонами, отсылают к традиционному мотиву коринфских карнизов. Все это в духе композиций, представленных Делормом в «Первом томе».

Не менее иллюстративен пример часовни Анэ. Ордер ее интерьера часто оставался без внимания исследователей, лишь замечаящих нетривиальный рисунок капителей. Ордер, визуально напоминающий модифицированный пергамский, имеет плоскостной рельеф. Вероятно, это решение было применено для простоты соединения этих гигантских столбов под тупым углом. Также эти геометризованные опоры придают непрерываемое мощными горизонталями (сильный выступ капители, антаблемента) вертикальное устремление, провожающее взгляд зрителя к восхитительному куполу.

Сам ордер остается родственным традиционной системе. Он приближается к коринфскому и композитному ордером размерами капителей и общими вытянутыми пропорциями. Фусты каннелированы и заполнены прутиками на одну треть по высоте. Что этот мотив найден в римском Пантеоне, Делорм отмечает, приводя рисунок, в «Первом томе». Прием, вновь использованный Рафаэлем в капелле Киджи и Сангалло в капелле Сан Джакомо дельи Спаньоли на площади Навона, во всех примерах связан с коринфским ордером [9, С.10]. В этом ордере часовни ожидаются и базы, вдохновлённые примером Пантеона. Однако они ионические, сообразные примеру, описанному Витрувием в книге III [13]. Это первые базы данного типа в работах Филибера, который следует пропорциям, измененным Серлио, с верхним валом равным трети высоты базы и отсутствующим плинтом. Этой ионической базе отвечает в верхней части антаблемент, восходящий к тому же ордеру. Карниз имеет модульоны характерного рисунка: квадратной формы в их наиболее выступающей части. Эти модульоны, которым есть пример в храме Сатурна на Форуме, относятся к ионическому ордеру: Серлио их рисует в «Четвертой книге»; Палладио их охотно использует [10, С.228-233].

Таким образом базы и карниз – несомненно ионические элементы, скомбинированные в ансамбль в пропорциях и по профилю коринфского ордера. Ордер капеллы – это скорее композитный ордер из ионического и коринфского, совершенно в духе образцов из «Первого тома», украшенный капителями нового рисунка: декоративные растительные мотивы: узкие листья, фрукты – не являются новаторством, но ансамбль – изобретения Филибера. Эта композиция остается в рамках архитектуры *аль-антика*; но она больше не отвечает каноничной грамматике Витрувия.

В то время как Делорм задумывает часовню, Пьер Леско разрабатывает для «Суда» нижнего зала Лувра не менее оригинальный ордер (рис. 7). На первый взгляд он является дорическим: верхняя часть капители составлена из эхина и абаки. Но эта капитель оснащена высокой шейкой, покрытой листьями аканта, которые как своим декором, так и пропорциями, напоминают коринфскую корзину. Она визуалью является «композитной» капителью из дорического и коринфского ордеров, напоминает образец, предложенный Серлио в гравюрах, посвящённых пятому ордеру. С базами, сформированными плинтом и торусом, вводится тосканский элемент. Фуст, слишком вытянутый для дорики, но как сказано выше, это традиционно для Франции. Антаблемент, лишенный триглифов и метоп, имеет архитрав из двух фасций, характерный для ионики; суперпозиция, в карнизе из дентикул и четверного вала, украшенного иониками, напоминает прецеденты античного ионического ордера или современные теоретические модели коринфского. Как Филибер в Анэ, Леско создает в Лувре новый ордер, сочетая нетривиальные элементы. Таким образом Лувр и Анэ являются двумя главными стройками 1550-х годов: оба композитных ордера, которые там воздвигаются, могут рассматриваться как манифест французской оригинальности [9, С.10-11].

Однако, сочетания элементов разных ордеров – это необходимый для архитектурных инноваций путь. В XVIII в. аббат Ложье, сам искавший французский ордер, сказал: «Имеются два способа создания нового ордера в архитектуре. Первый – придумать новый профиль, который до этого не был известен. Второй – комбинировать по-новому античные профили».<sup>2</sup> Но как мы видим, этого подхода придерживались и итальянские архитекторы, как Микеланджело, и испанские, и немецкие... Результат этих сочетаний все-таки больше выражал вкус конкретного мастера. Да, комбинирование особенно активно распространилось во Франции, но это нельзя назвать сугубо французской чертой.

<sup>2</sup> Laugier M.A. Observation sur l'architecture. Paris, 1765. P. 265.

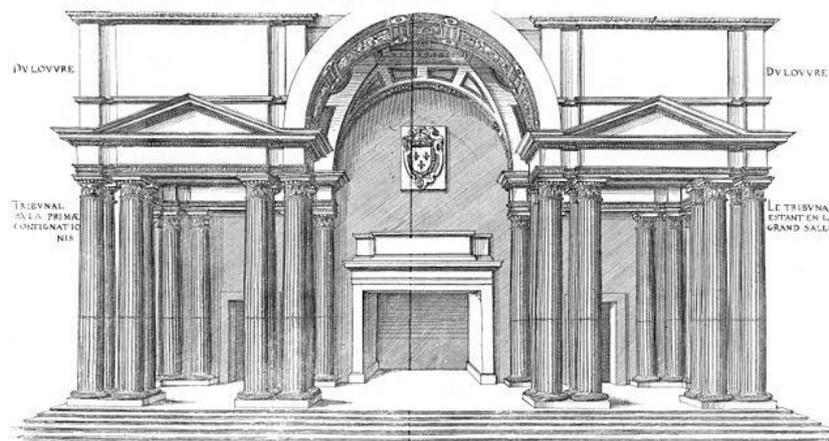


Рис. 7. Ордер нижнего зала Лувра (Пьер Леско)

### Ионика как национальный ордер Франции

В середине XVI в. немецкий архитектор Ганс Блюм [12, 14, С.71-73], как пишет Ив Пауэлс [9], в поисках национального ордера, представляет германский ордер. По сути, это тосканский ордер Витрувия [2]. Рациональный, строгий, лишенный всего лишнего. Действительно, немецкий характер можно косвенно увязать именно с колонной такого вида (как бы абсурдно ни звучало присвоение ордера целой нации, но дискуссии в XVI в. велись).

Очевидно, что и французы не могли не размышлять, что определенный ордер может соответствовать именно их стилю. Национальным стали считать ионический ордер. Он наиболее часто встречался во французской архитектуре XVI в. И на то было несколько причин [14, 16].

Французам близка некая холодность, сдержанность и рациональность, а не итальянская игра с пластикой и формой. Умеренность во всем. «Срединный» путь. А ионика – это второй, средний ордер. Не такой простой как дорический, но и не такой экспрессивный, как коринфский. При этом завитки ионического ордера носят математический характер, что близко рациональному вкусу. А балюстры – это отдельная тема для творчества. Как уже говорилось выше, французы ценили отдельностоящие и прислоненные колонны, а ионический ордер идеален для такого расположения, так как имеет различные виды сбоку и анфас (надо сказать, что в эпоху возрождения французы почти не применяют угловые колонны, поэтому Делорм активно экспериментирует с формой балюстр) (рис. 8). Французы, не наблюдая в Италии широкого распространения ионического ордера посчитали, что именно ионика (к тому же название) – это самый греческий, то есть первородный из ордеров. Значит, Франция самая легитимная из наследниц античной художественной культуры?

Привычно, что дорический ордер – это образ воина, ионический – матрона, коринфский – дева. Но у Серлио ионический ордер олицетворяет не только матрону, но также символизирует «*huomini litterati*» – мудрецов [5, С.158]. Тогда сразу становится ясным почему для резиденций Тюильри и Лувра Делорм и Леско выбирают именно ионику. Почему Делорм использует этот ордер в надгробии Франциска I? Потому что он, как никакой другой подходит для увековечения памяти короля-просветителя, покровителя искусств, носителя сакрального знания.

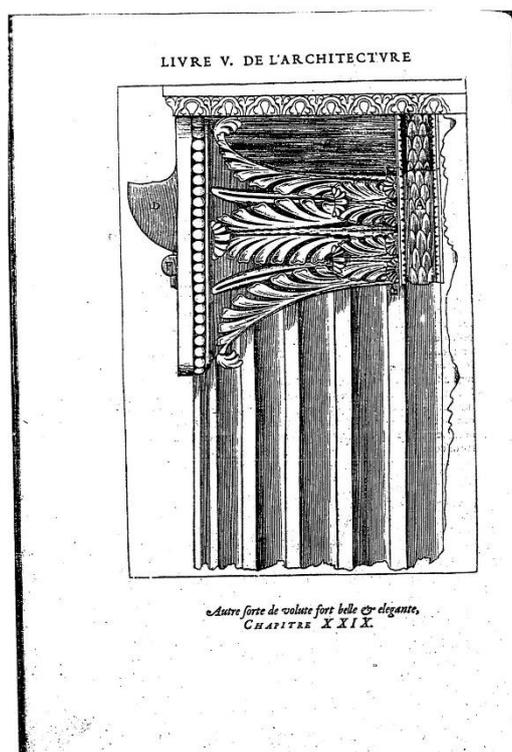


Рис. 8. Балюстра ионической капители из трактата Филибера Делорма

### Эксперименты с фустом колонны

Однако для неподготовленного зрителя ионическая колонна – просто ионическая колонна. Поэтому Делорм начинает эксперименты со стволом колонны, создавая причудливые композиции. В книге VII в главах X-XVIII Делорм уделяет внимания именно фусту колонны, ведь добавив ему оригинальности, можно создать неповторимый ордер. В его рисунках встречаются и «афинская», квадратная, колонна, и с необычным фустом в виде канделябра, и с фустом в виде дерева [9, С.13-14]. Одной из инноваций Делорма является изобретение «муфтированной» колонны, которая и получила название французской. Впервые такое решение Делорм применяет в 1560-е Вилье-Коттье (не сохранилось). Также фусты колонн, опоясанные рустом, встречаются в проекте садового фасада Тюильри. Таким образом французская манера определяется больше риторикой (расположение колонны, рельефы), чем морфологией.

Однако можно ли считать подход с вариативом фуста французским? Снова нет. Та же колонна со стволом в виде дерева уже встречается во дворе «Каноника» Донато Браманте в 1490-е, похожее решение представлено в трактате Франческо ди Джорджо Мартини «Трактат об архитектуре гражданской и военной» [15, С.39], а рустовку на колонне, пожалуй, первым применил Джулио Романо в Палаццо Маккарани в Риме. Вклад Делорма – это именно внешний вид самого руста. Не грубый и первоприродный, как у Серлио и Романо, утяжеляющий колонну, а наоборот, в виде редко разбросанных тонких колец, которые только подчеркивают стройность самого фуста (рис. 9).

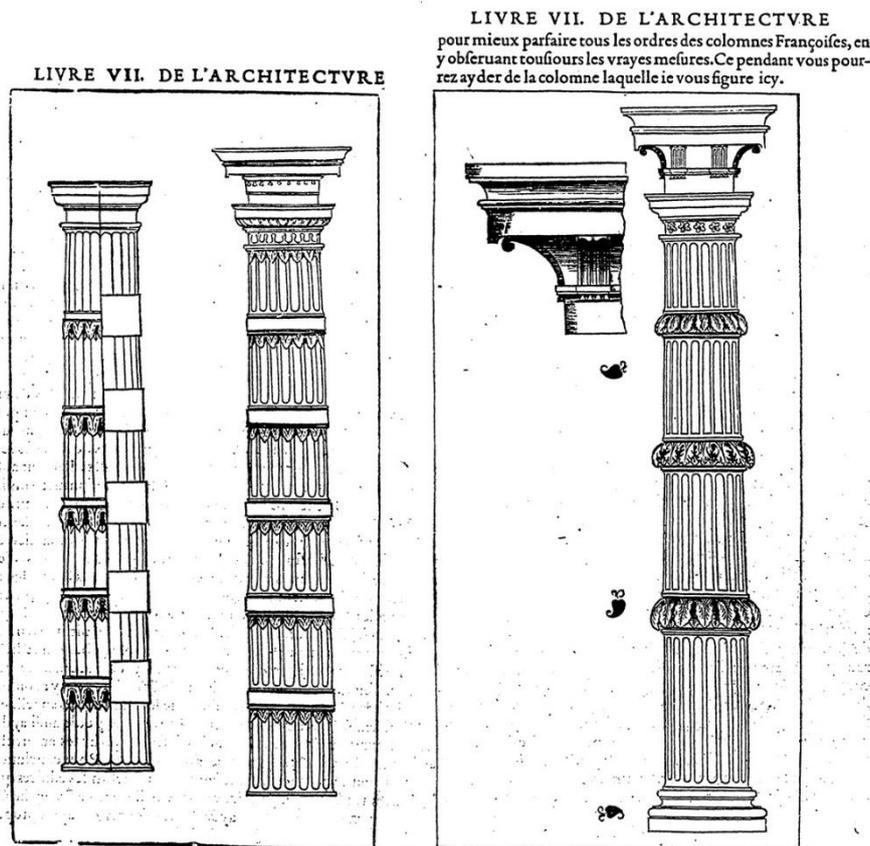


Рис. 9. Варианты муфтированных колонн из трактата Филибера Делорма

## Выводы

Французский ордер XVI в. ориентируется на итальянские образцы: как античные, так и современные. Архитекторы эпохи Валуа перенимают современный, то есть маньеристический подход к ордеру, а именно авторскую интерпретацию античных форм, а не проектирование по канону, учитывая сам факт, что каноны как таковые (кроме имевшегося трактата Витрувия) еще только находились на стадии их четкого формулирования. При этом важную роль в данном процессе наряду с итальянцами сыграли и французские мыслители, как Филандер и Делорм, которые вдохновились опытом дидактически-практического трактата Серлио, но полемизировали с выработанными в нем правилами. Архитекторы ренессансной Франции адаптировали ордер к местному вкусу, на который сильно повлияла недавно закончившаяся эпоха Пламенеющей готики, чьи традиции в искусстве все еще были живы, и локальным архитектурным реалиям, когда часто мастера были вынуждены вписывать новомодные формы в уже существующий средневековый контекст, что не могло не сказаться на пропорциях, которым уже не получалось следовать настолько строго. А это свидетельствует о большей практической и эмпирической направленности архитектуры французского Ренессанса.

Все это еще раз подтверждает, что язык ордерных форм – это необычайно гибкая система, которая не сводится к следованию канонам, выработанным в античности. Несмотря на свою универсальность, ордер способен подчеркнуть особенности той или иной национальной архитектурной традиции, в которую он интегрируется. Это свидетельствует о том, что практическая и эмпирическая направленность сочетались в творчестве мастеров французского Ренессанса с большим художественным чутьем и изобретательностью.

**Источники иллюстраций**

Рис. 1. [1, С.75].

Рис. 2. а) URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Saint-Maur#/media/Fichier:Chateausaintmaur.jpg/](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Saint-Maur#/media/Fichier:Chateausaintmaur.jpg/) (дата обращения: 01.07.2024); б) фото автора;

в) URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:LouvreLescot.jpg/> (дата обращения: 01.07.2024); г) URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galerie\\_Philibert\\_Delorme.JPG?uselang=fr/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galerie_Philibert_Delorme.JPG?uselang=fr/) (дата обращения: 01.07.2024).

Рис. 3. URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Francois-1-Claude-de-France2.jpg/> (дата обращения: 01.07.2024).

Рис. 4. URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fa%C3%A7ade\\_de\\_l%27aile\\_nord\\_du\\_ch%C3%A2teau.JPG?uselang=fr/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fa%C3%A7ade_de_l%27aile_nord_du_ch%C3%A2teau.JPG?uselang=fr/) (дата обращения: 01.07.2024).

Рис. 5. а) URL:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Bastiments\\_v1\\_%28Gregg\\_1972\\_p81%29\\_-\\_Ancy-le-Franc\\_elevation\\_court\\_facade.jpg/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Bastiments_v1_%28Gregg_1972_p81%29_-_Ancy-le-Franc_elevation_court_facade.jpg/) (дата обращения: 01.07.2024); б) URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancy-le-Franc\\_%2889%29\\_Ch%C3%A2teau\\_-\\_Cour\\_int%C3%A9rieure\\_-\\_01.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancy-le-Franc_%2889%29_Ch%C3%A2teau_-_Cour_int%C3%A9rieure_-_01.jpg/) (дата обращения: 01.07.2024).

Рис. 6. [4].

Рис. 7. URL:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bastiments\\_v1\\_\(Gregg\\_1972\\_p25\)\\_-Louvre\\_large\\_hall\\_tribunal.jpg/](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bastiments_v1_(Gregg_1972_p25)_-Louvre_large_hall_tribunal.jpg/) (дата обращения: 01.07.2024).

Рис. 8. [4].

Рис. 9. [4] в авторской интерпретации.

**Список источников**

1. Демидова М.А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I. Москва: Прогресс-Традиция, 2010. 400 с.
2. Guillaume J. Les Français et les ordres, 1540-1550 // De architectura. L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris, 1992. S.193-218.
3. Демидова М.А. «Своя» и «чужая» античность в искусстве французского возрождения // Искусствознание. 2012. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoya-i-chuzhaya-antichnost-v-iskusstve-frantsuzskogo-vozhrozhdeniya> (дата обращения: 06.06.2024).
4. De l'Orme Ph. Le premier tome de l'architecture. Paris: Frédéric Morel, 1567-1568. 585 s.
5. Serlio Sebastian. Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastian Serlio, Bolognese. Venezia, 1619. 784 s.
6. Ефимова Е.А. «Национальное» и «интернациональное» в архитектуре французского Ренессанса // Исторический журнал: научные исследования. 2020. № 4. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32637](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32637) (дата обращения: 08.03.2022).
7. Lemerle F. Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio // Revue de l'Art. 1994. № 103. P. 33-41. URL: [https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1994\\_num\\_103\\_1\\_348107](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1994_num_103_1_348107) (дата обращения: 08.03.2022).
8. Philandrier Guillaume. Gulielmi Philandri Castilionii Galli civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes: cum indicibus Graeco & Latino locupletissimis. Paris: Parisii, 1545. 432 s.
9. Pauwels Y. Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot // Revue de l'Art. 1996. № 112. S. 9-15.

10. Puawels Y. Philibert de l'Orme et l'Ordre ionique // De architectura. L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris, 1992. S. 227-237.
11. Guillaume J. Philibert de L'Orme et Michel-Ange // Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel. Rome-Paris, 1987. S. 279-288.
12. Блюм Г. V Columnae или Описание и применение пяти ордеров / перевод с немецкого А.И. Венедиктова, А.Л. Саккетти; вступительная статья А.И. Венедиктова; редакция А.Г. Габричевского. Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. 111 с.
13. Витрувий. Десять книг об архитектуре / перевод Ф.А. Петровского. Москва: URSS, 2015. 320 с.
14. Таруашвили Л.И. Эстетика архитектурного ордера. Москва: Architectura ГНИМА им. А.В. Щусева, 1995. С. 22-26; 61-66.
15. Ревзина Ю.Е. История архитектуры Италии эпохи Возрождения. Москва: Архитектура-С, 2019. С. 41-48.
16. Chastel A. Le Sac de Rome, 1527: Du premier maniérisme à la Contre-Réforme. Paris: Gallimard, 1984. 376 s.
17. Chastel A. Maniérisme et l'art du cinquecento // Bolettino CISA. 1967. № 10. S. 227-232.
18. Tafuri M. Architettura dell'umanesimo. Bari: Universale Laterza, 1968. S. 227-245.

## References

1. Demidova M.A. *Ideal'naya rezidenciya renessansnogo pravatelya. Dvorec Fontenblo epochi Franciska* / [Perfect residence of the Renaissance ruler. Fontainebleau palace of the epoch of Francis I]. Moscow, 2010, 400 p.
2. Guillaume J. Les Français et les ordres, 1540-1550. De architectura. L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris, 1992. S.193-218.
3. Demidova M.A. «Svoya» i «chuzhaya» antichnost' v iskusstve francuzskogo vozrozhdeniya ["Own" and "foreign" antiquity in the French Renaissance art]. Art history, 2012, no. 1-2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoya-i-chuzhaya-antichnost-v-iskusstve-frantsuzskogo-vozrozhdeniya>
4. De l'Orme Ph. De l'Orme Ph. Le premier tome de l'architecture. Paris, Frédéric Morel, 1567–1568, 285 p.
5. Serlio Sebastian. Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastian Serlio, Bolognese. Venezia, 1619, 784 p.
6. Efimova E.A. «Nacional'noe» i «internacional'noe» v arhitekture francuzskogo Renessansa. ["National" and "International" in the French Renaissance architecture]. Historical magazine: scientific research, 2020, no. 4. Available at: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32637](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32637)
7. Lemerle F. Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio. Revue de l'Art, 1994, no. 103, pp. 33-41. Available at: [https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1994\\_num\\_103\\_1\\_348107](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1994_num_103_1_348107)

8. Philandrier Guillaume. Gulielmi Philandri Castilionii Galli civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes : cum indicibus Graeco & Latino locupletissimis. Paris, 1545, 432 p.
9. Pauwels Y. Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot. *Revue de l'Art*, 1996, no. 112, pp. 9-15.
10. Pauwels Y. Philibert de l'Orme et l'Ordre ionique. De architectura. L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque de Tours. Paris, 1992, pp. 227-237.
11. Guillaume J. Philibert de L'Orme et Michel-Ange. Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel. Rome-Paris, 1987, pp. 279-288.
12. Blyum G. *V Columnae ili Opisanie i primenenie pyati orderov* [V Columnae or the description of the use of five orders]. Moscow, 1936, 111 p.
13. Vitruvius. *Desyat' knig ob arhitekture* [Ten Books on Architecture]. Moscow, 2015. 320 p.
14. Taruashvili L.I. *Estetika arhitekturnogo ordena* [Aesthetics of the architectural order]. Moscow, 1995, pp. 22-26; 61-66.
15. Revzina Yu.E. *Istoriya arhitektury Italii epohi Vozrozhdeniya* [Architectural history of the Italian Renaissance]. Moscow, 2019, pp. 41-48.
16. Chastel A. Le Sac de Rome, 1527: Du premier maniérisme à la Contre-Réforme. Paris, 1984, 376 p.
17. Chastel A. Maniérisme et l'art du cinquecento. *Bolettino CISA*, 1967, no. 10, pp. 227-232.
18. Tafuri M. *Architettura dell'umanesimo*. Bari, 1968, pp. 227-245.

## ОБ АВТОРЕ

### Котиев Солях Ахмедович

Аспирант кафедры «Истории архитектуры и градостроительства», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия  
[solyakh10@gmail.com](mailto:solyakh10@gmail.com)

## ABOUT THE AUTHOR

### Kotiev Solyakh A.

Postgraduate Student of the Department of «History of Architecture and Urban Planning», Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia  
[solyakh10@gmail.com](mailto:solyakh10@gmail.com)