

Przemysław Waszak

*Późnobarokowy sobór św. Mikołaja  
w Sankt Petersburgu, dzieło Sawwy  
Iwanowicza Czewakińskiego na styku epok*

Powstały po połowie XVIII wieku petersburski sobór św. Mikołaja (il. 1–5) i postać jego twórcy zyskały uznanie w oczach licznych badaczy. Warto na początku rozważań przytoczyć kilka wypowiedzi. Anatolij Nikołajewicz Petrow oceniał, że zespół, który zaprojektował architekt Sawwa Czewakiński<sup>1</sup>, „wszedł do historii rosyjskiej architektury w XVIII wieku jako jedno z wyższych osiągnięć”<sup>2</sup>. Odnosnie do twórcy, również Petrow stwierdzał: „W budowlach i projektach Czewakińskiego znalazło się jasne połączenie artystycznych ideałów epoki. Dla jego sztuki charakterystyczne jest bogactwo dekoracyjne, malowniczość i wysokie mistrzostwo kompozycyjne. Działalność artystyczna tego wybitnego mistrza odegrała ważną rolę w opracowaniu stylu architektonicznego połowy XVIII wieku”<sup>3</sup>. Podobnie omawianego twórcę postrzegał Igor Bartenew: „Połowa XVIII wieku – cza-

---

<sup>1</sup> Савва Иванович Чевакинский, Никольский Военно-морской собор, Санкт-Петербург, 1753–1762.

<sup>2</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера, [w:] *История русского искусства*, red. И. Е. Грабар, т. 5: *Русское искусство первой половины XVIII века*, Москва 1960, s. 213.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 223.

sy łomonosowskie – były okresem podniesienia rosyjskiej kultury. Sawwa Czewakiński jest jednym z najbardziej wyraźnych jego przedstawicieli<sup>4</sup>. Sobór św. Mikołaja Morskiego (Nikolskij wojenno-morskoj sobor) wraz z dzwonnica nazwano w sposób ogólny, ale wyraźnie wartościująco „jedną z najpiękniejszych budowli barokowych w Rosji”<sup>5</sup>. Według Natalii Aleksandrowny Yevsiny świątynia to „jedno z arcydzieł rosyjskiego baroku”<sup>6</sup>. Oceny estetyczne pojawiają się także na kartach przekrojowych publikacji. Władysław A. Serczyk docenił sobór, widząc w nim najważniejsze dzieło w dorobku artystycznym architekta<sup>7</sup>. Ludwik Bazyłow podkreślał wartości estetyczne soboru, a dzwonnica nazwał „perłą rosyjskiego baroku”<sup>8</sup>. Dmitry Shvidkovsky uznaje omawiany sobór za najważniejsze dzieło Czewakińskiego. Architekta zaś stawia na równi z Francesco Bartolomeo Rastrellim<sup>9</sup>.

Plan soboru to zwarty, logiczny, bogaty kompozycyjnie kształt trójnawowego krzyża greckiego. Przy czym tylko najbardziej wysunięte przęsła czterech elewacji są trójnawowe. Zbliżoną do kwadratu część centralną buduje pięć naw. Długość i szerokość ramion krzyża greckiego wynosi siedem przęseł. Wyróżnia się las 20 filarów, przywodzący na myśl pałacowe kolumnady. Takie wrażenie sprawia szczególnie wyższa cerkiew. Dalszą analogię stanowią znacznie bardziej monumentalne założenia konstantynopolitańskich, justyniańskich cystern z VI wieku i późniejszych, owocu sztuki bizantyjskiej. To do Bizancjum, do drugiej połowy XVII wieku, a szczególnie do czasu reform Piotra I, w znacznej mierze odwoływała się sztuka rosyjska. Kolumnady odpowiadają za ciekawe perspektywy we wnętrzu. Liczbie filarów odpowiada liczba 20 boków bryły kościoła. Poligonalny zarys bryły i umieszczenie szeroko rozstawionych wież, akcentujące bardziej horyzontalizm niż wertykalizm, na wewnętrznych narożach krzyża greckiego spr-

---

<sup>4</sup> И. А. Бартнев, *Зодчие и строители Ленинграда*, Ленинград 1963, s. 47.

<sup>5</sup> *Tshevakinskij*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, wyd. U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, t. 33, Leipzig 1939, s. 463.

<sup>6</sup> N. A. Yevsina, *Chevakinsky, Savva (Ivanovich)*, [w:] *The dictionary of art*, wyd. J. Turner, New York 1998, t. 6, s. 562.

<sup>7</sup> W. A. Serczyk, *Kultura rosyjska XVIII wieku*, Wrocław 1984, s. 173.

<sup>8</sup> L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 91, 94.

<sup>9</sup> D. Shvidkovsky, *Russian architecture and the West*, fot. Y. Shorban, przekł. z ros. A. Wood, New Haven–London 2007, s. 211, 222.

wia, że zarys zbliżony jest bardziej do koła aniżeli kwadratu bądź krzyża. Obrys stanowi początkowy etap zbliżania się figury wielobocznej do koła. Na akcenty ścian zewnętrznych składają się rozliczne wiązki kolumn, występujące dość znacznie przed lico muru. George Heard Hamilton zauważył, że architektura soboru nosi cechy teatralności<sup>10</sup>. Można zatem dostrzec w niej zakomponowanie brył tworzących budowlę na zasadzie scenicznej kulisowości. Budowla ma zbliżone do siebie elewacje. Można ją jednak ocenić jako umożliwiającą wiele widoków – wielooglądową i zachęcającą do jej obejścia. Widok bryły świątyni ulega dynamicznym zmianom wraz z przemieszczaniem się punktu oglądu widza. Analogicznie rozświetlone wnętrze soboru pozwala odbiorcy na doświadczenie wielu estetycznych widoków, zróżnicowania przestrzeni i perspektyw<sup>11</sup>. Podobnie dostrzegane w twórczości Francesco Bartolomeo Rastrellego, charakterystyczne dla baroku „rzeźbiarskie postrzeganie kształtów”<sup>12</sup>, można odnieść do rytmizacji, urozmaicenia bryły zewnętrznej, różnej głębokości – zakomponowania elewacji na kilku planach oraz do pokrycia ścian zewnętrznych dekoracją sztukatorską w soborze św. Mikołaja.

Każda z czterech elewacji jest siedmioosiowa. Za sprawą tego oraz centralnego założenia kościół ogarniany wzrokiem z każdego punktu widzenia wywiera równie majestatyczne wrażenie. Inspiracje palladiańskie przewijają się w architekturze państwa carów, programach podróży artystycznych architektów, rosyjskim typie dworku. Czewakiński również tworzył architekturę pałacową, domy arystokratów dla rodziny Szeremietiewów oraz Iwana Szuwałowa<sup>13</sup>, inicjatora powstania petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1757 roku. Czewakiński obok pracy jako architekt kształcił także w Akademii Nauk kolejnych twórców<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> G. H. Hamilton, *The art and architecture of Russia*, New Haven–London 1983, s. 437, przyp. 13.

<sup>11</sup> Т. П. Федотова, *К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко первой половины XVIII века*, [w:] *Русское искусство барокко – Материалы и исследования*, red. Т. В. Алексеева, Москва 1977, s. 77, 85.

<sup>12</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 286.

<sup>13</sup> А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 216, 218 n.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 220 n.

Patrząc na dwukondygnacyjny, kamienny sobór odbieramy go bardziej jako zachodnioeuropejski pałac aniżeli tradycyjną rosyjską cerkiew. Podstawą takiego wrażenia jest nowy, pełen barokowego rozmachu styl bryły, bogactwo dekoracji, wielość i forma wydatnych okien, amfiladowe wnętrza z arcybogato zdobionymi sklepieniami i ścianami oraz ikonostas.

Panoramy ukazujące sobór św. Mikołaja i jego wyniosłą dzwonnice egzemplifikują charakterystyczną dla architektury rosyjskiej zdolność i nakierowanie na wkomponowywanie monumentalnych założeń architektonicznych w krajobraz. Budowla Czewakińskiego powstała na miejscu znacznych rozmiarów placu – „Morskim pułkowym polu”<sup>15</sup> i w okolicy koszar wojskowych. Wkomponowanie soboru w założenie urbanistyczne odznacza się dobrym wyczuciem i harmonią<sup>16</sup>.

Omawiany obiekt architektoniczny wznoszono od 15 czerwca 1753 do połowy 1762 roku (konsekracja nastąpiła 20 czerwca 1762 roku)<sup>17</sup>, a więc czas budowy odpowiada niemal idealnie pracom Rastrellego przy czwartym Pałacu Zimowym, również ostatnim dziele barokowym. Wolno stojąca dzwonnica soboru (il. 4, 5) jest datowana inaczej, na lata 1756–1758, i w odróżnieniu od śmiałych rozwiązań głównej bryły soboru odznacza się powściągliwością, bardziej klasycystycznymi formami, co prowadziło do podawania w wątpliwość autorstwa Czewakińskiego<sup>18</sup>. Potężna, z pewnym zaakcentowaniem strzelistości dzwonnica, stojąca na brzegu Kriukowego kanału w oddaleniu od soboru, ma swój wzór w niezrealizowanym projekcie Rastrellego 140-metrowej dzwonnicy dla soboru Smolnego powstałego w latach 1748–1764. Projekt jest często reprodu-

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 215; *Памятники архитектуры Ленинграда*, Ленинград 1969, s. 285, 287;

<sup>17</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и петербургская архитектура середины XVIII века, [w:] *Русская архитектура первой половины XVIII века, исследования и материалы*, red. И. Е. Грабар, Москва 1954, s. 318; *Памятники архитектуры Ленинграда...*, s. 285.

<sup>18</sup> А. Ф. Крашенинников, *Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре*, [w:] *Русское искусство XVIII века – материалы и исследования*, red. Т. В. Алексеева, Москва 1973, s. 97, 99.

kowany i znany z wizualizacji: ówczesnego modelu<sup>19</sup>. Czterokondygnacyjna dzwonnica soboru św. Mikołaja o dobranych proporcjach i pięknym kształcie nawiązuje do starorosyjskich dzwonnicy<sup>20</sup> oraz do tradycji architektury starożytnego Rzymu i renesansu, włoskich kampanili. Trzy niższe kondygnacje ujęto kolumnami. Pierwsze dwie kondygnacje wyróżniają się wklęsło-wypukłą linią, tak charakterystyczną dla głównej bryły soboru, złożonej z elementów wypchniętych do przodu bądź cofniętych, wynikających ze stosowania przez architekta form mających akcentować dysonanse, tak jakby architektoniczne kontrapunkty<sup>21</sup>. Dwie wyższe kondygnacje założono na kolistym planie. Najwyższa ma formę smukłego bębna zwieńczonego hełmem z iglicą<sup>22</sup>.

Nie tylko cechy artystyczne dzwonnicy stanowią nawiązanie do tradycji. Narzucenie zachodnich form przez Piotra I zaowocowało tym, że styl cerkwi całkowicie się przeobraził, zerwano z kanonami architektonicznymi, dostosowywaniem wnętrza do liturgii, zarzucono tradycyjne kształty ikonostasów, co pokazuje przegląd znanych zabytków.

W soborze Nikołajewskim do tradycji należy pięciokopułowe założenie oraz tetrastylosy fasad. Do innowacji można jednak zaliczyć umieszczenie korynckich trójkolumni, oplatających wszystkie narożniki ze środkową kolumną posadowioną na samym narożu, co przeczy ówczesnym kanonom architektonicznym, a ma źródło w architekturze XVII wieku. Optyczną ciężkość kolosalnego porządku równoważą wysokie cokoly kolumn. Postument nie obiega całości kościoła. W połowie jego wysokości pomiędzy trójkolumniami znajdują się obszerne okna, co wprowadza alternację. Trzy strefy zróżnicowanych okien doprowadzają równomiernie i obficie światło do wnętrza. Wole oczy ubrane w okładziny i lekkie kwiatowe girlandy przełamują szerokie belkowanie z fryzem z wspornikami palmetowymi. Ponadto wewnątrz górnej cerkwi bujnie rozjaśniają okna kopuł.

---

<sup>19</sup> Y. M. Ovsyannikov, *Bartolomeo Francesco Rastrelli*, [w:] *The dictionary of art...*, t. 26, s. 9.

<sup>20</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., s. 214.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Ikonostas, w zakresie jego imponującej struktury architektonicznej, mógł być zaprojektowany przez Czewakińskiego. Za autora wystroju przegród ołtarzowej uważa się cenionego snycerza Ignatija Kanajewa i S. Nikulina<sup>23</sup>. Ten „jeden z zachwycających przykładów rosyjskiej sztuki dekoracji swych czasów” wyróżnia się ocenianą jako niemal klasyczną kolumnadą oraz doskonałym opracowaniem detali, rzeźb i motywów floralnych<sup>24</sup>. Kolumny oplatają kwiatowo-listne girlandy<sup>25</sup>. Stanowi on przykład nowego pojmowania formy ikonostasu. Jego kształty i zaakcentowany, monumentalny porządek architektoniczny wywarł wpływ na dzieła kolejnych architektów: Bażenowa, Starowa i Kazakowa<sup>26</sup>.

Można wskazać zależność barokowej architektury petersburskiej od wzorców płynących z wcześniejszego o kilka do kilkunastu stuleci dorobku artystycznego Bizancjum. Do źródeł wpływów należy zaliczyć sztukę powstającą, szczególnie od epoki późnobizantyjskiej, poza obszarem władztwa bizantyjskiego. Schyłek Bizancjum to czas multiplikacji centrów artystycznych, utraty pierwszorzędnego znaczenia przez stołeczny Konstantynopol, powstawania sztuki oraz architektury wywodzącej się z dorobku Bizancjum poza obszarem cesarstwa, także w znacznej odległości od niego<sup>27</sup>. W końcu istotne znaczenie ma sztuka postbizantyjska oraz ruska, odznaczająca się oryginalnym ujęciem bizantyjskich pierwowzorów<sup>28</sup>.

Założenie centralne, aczkolwiek oryginalne, oraz zastosowanie pięciu kopuł stanowi odwołanie do architektury starorosyjskiej, ale też sięga już do znacznie wcześniejszych, typowych dla Bizancjum, kościołów na planie

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 223; *Petersburg*, [w:] *Sztuka świata*, t. 16: *Atlas zabytków. Europa L–Ż*, Warszawa 2010, s. 204; Ilustracje ikonostasu: *Памятники архитектуры Ленинграда...*, il. 4, s. 284, il. 2 s. 286; A. H. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., il. między s. 224 i 225.

<sup>24</sup> *Памятники архитектуры Ленинграда...*, s. 287.

<sup>25</sup> A. H. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., s. 223.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> I. Jectić, J. M. Spieser, *Architektura i dzieła sztuki: sztuka w przestrzeni kulturalnej Bizancjum*, [w:] *Świat Bizancjum*, t. 3: *Bizancjum i jego sąsiedzi 1204–1453*, red. A. Laiou, C. Morrisson, przekł. A. Graboń, Kraków 2013, s. 254 n. (o architekturze).

<sup>28</sup> M. W. Alpatow, *Rublow a Bizancjum*, [w:] *idem, O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, Warszawa 1975, s. 60.

krzyżowo-kopułowym, krzyża greckiego, a w szczególności na planie krzyża wpisanego, czyli *quincunx*<sup>29</sup>. Kościoły z wieloma kopułami realizowano w bardzo zróżnicowanej skali: monumentalnego justyniańskiego, pięciokopułowego Apostolejonu w Stambule i wzorowanych na nich romańskich kościołach św. Fronona w Périgueux i św. Marka w Wenecji<sup>30</sup>. Liczniej występowały niewielkie, coraz bogatsze w planie kościoły, jak w Peristerai z drugiej połowy IX wieku<sup>31</sup>. Las kolumn w dziele Czewakińskiego, ich zwielokrotnienie, prowadzi nie tylko do sal hypostylowych, cystern konstantynopolitańskich, ale także do budowli sakralnej: planu soboru św. Zofii (soboru Sofijskiego) w Kijowie. Przytaczany zabytek to fundacja Jarosława Mądrygo z lat 1037–1046, dzieło wykonane przy udziale twórców sprowadzonych z Bizancjum<sup>32</sup>.

Także w kontekście rosyjskiej architektury barokowej warto przywołać postać studenta Piotra Sergiejewicza Trofimowa, wykreowaną przez Antona Czechowa w dramacie *Wiśniowy sad*, który powiedział: „Cała Rosja jest naszym sadem. Ziemia to wielka i piękna, jest na niej wiele cudnych zakątków”<sup>33</sup>.

W kontekście monumentalizmu, piękna, barwności, kosztowności i bogactwa rosyjskiego baroku sakralnego pozostają aktualne spostrzeżenia Robina Cormacka. Brytyjski bizantynista zauważał, że wierne osoby tworzące i wspierające sztukę chwałę Boską wyrażały w szczególności bogactwem i artyzmem przedmiotów powstałych z myślą o Bogu lub dla upamiętnienia działalności Chrystusa i słów Pisma Świętego, a nie przez inne fundacje<sup>34</sup>. Pytania Cormacka i zagadnienia odnoszące się do iluminacji

---

<sup>29</sup> R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine architecture* [uzup. R. Krautheimer i S. Čurčić], New Haven–London 1986, s. 520.

<sup>30</sup> S. Bralewski, *Konstantynopolitańskie kościoły*, [w:] *Konstantynopol nowy Rzym. Miasto i ludzie w okresie wczesnobizantyjskim*, red. M. J. Leszka, T. Wolińska, Warszawa 2011, s. 134 n.

<sup>31</sup> R. Krautheimer, *op. cit.*, s. 371 n., il. 328AB.

<sup>32</sup> J. Lowden, *Early Christian and Byzantine art*, London 2012, s. 252, plan na s. 253.

<sup>33</sup> A. Czechow, *Wiśniowy sad*, przekł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, [w:] *idem, Wujaszek Wania; Trzy siostry; Wiśniowy sad*, Warszawa 1994, s. 206 (akt II).

<sup>34</sup> R. Cormack, *Malowanie duszy: ikony, maski pośmiertne i całuny*, przekł. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999, s. 171 n.

torskiej sztuki bizantyjskiej oraz jej wielostronnych funkcji dobrze ilustruje również przepych późniejszej sztuki barokowej należącej zarówno do sfery sacrum, jak i profanum.

Omawiany sobór sytuuje się pośród dzieł wykazujących analogie z wybitnym przykładem baroku smoleńskiego – pięciokopułowym soborem Uspieńskim w Smoleńsku, z lat 1732–1740<sup>35</sup>, wskazywanym jako wzór interpretowany w wolny sposób. Można zauważyć, że jest on odległy stylistycznie. Nade wszystko zabytek petersburski jest postrzegany jako następcą soboru Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Astrachaniu<sup>36</sup>. Autor pierwszej historii Petersburga twierdził, że wzorem planu i kształtu był sobór astrachański z około 1700–1710 roku<sup>37</sup>. Kolejny element ciągu pięciokopułowych cerkwi to zaczęty w 1762 roku, czyli w roku ukończenia petersburskiego soboru św. Mikołaja, a ukończony w 1770 roku sobór Klimenta w Moskwie. Przy moskiewskiej budowli wśród kilku hipotetycznych twórców pojawia się także nazwisko Czewakińskiego<sup>38</sup>. Bogata dekoracja ozdobiona sztukateriami fasady soboru Morskiego (il. 3) jest natomiast odniesieniem do Ermitażu w Carskim Siole<sup>39</sup>, gdzie również zastosowano wysoki postument.

Sakralna architektura rosyjska postrzegana jest zazwyczaj przez pryzmat cerkwi Wasyla Błogosławionego na Kremlu z lat 1555–1560 i dawnej architektury cerkiewnej. Można oceniać, że Viollet-Le-Duc w XIX wieku jednostronnie czy nawet dość stereotypowo postrzegał sztukę rosyjską, wytyczając architektom kierunek przez nawiązywanie do cech dawnych rosyjskich cerkwi<sup>40</sup>. Rastrelli łączył rozwiązania zachodnioeuropejskich, osiemnastowiecznych stylów architektonicznych z tradycją budownictwa starorosyjskiego<sup>41</sup>. W tym kierunku jeszcze wyraźniej podążał Czewakiń-

---

<sup>35</sup> Т. П. Федотова, *op. cit.*, s. 71, il. 74.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>37</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и петербургская архитектура..., s. 318, 320; To publikacja wydana 6 lat wcześniej, bardziej obszerna, ale w wielu punktach zbieżna z następującą: *idem*, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., s. 213.

<sup>38</sup> Т. П. Федотова, *op. cit.*, s. 83, il. 92.

<sup>39</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., s. 213.

<sup>40</sup> М. В. Аппатов, *Классицизм архитектуры петербургской початку века XIX*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej...*, s. 208.

<sup>41</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 221, 278 n., 282, 287.



ski. Warto zaznaczyć, że odrodzenie form starorosyjskich nastąpiło już w XVII wieku<sup>42</sup>. Wskazuje na to także obszerne zestawienie niewielkich szkieletów 590 brył rosyjskich cerkwi i samych dzwonnicy wybudowanych przeważnie w pierwszej ćwierci XVIII wieku<sup>43</sup>.

Można zauważyć, że tradycyjne cebulaste hełmy wieńczące latarnie kopuł soboru św. Mikołaja zostały znacznie zredukowane. To relatywnie niewielkie konstrukcje, osadzone na małym bębnie, umieszczonym na kopule koronującej wysoki bęben. Zwraca uwagę organiczność wyrastania kopuł z głównego masywu oraz harmonijne spiętrzenie sylwety, również wspólne mianowniki sztuki rosyjskiej. Do cech charakterystycznych ponadto można zaliczyć kolorystykę. Tradycyjnie pokrywano budowle barwionym tynkiem oraz zestawiano błękit ścian z bielą podziałów architektonicznych i ze złoceniami. Choć w Petersburgu obowiązywało projektowanie kopuł według wzorów moskiewskich, to nie odtwarzano ich niewolniczo, czego dobrym przykładem są kopuły św. Mikołaja. Omawiany sobór twórczo odnosi się do architektury XVII wieku, jest jej świadomą interpretacją, a nie prostym przełożeniem wzorów.

Dotykamy w tym miejscu problemu odmiennej interpretacji rosyjskiej architektury XVIII i XIX wieku przez historyków sztuki zachodnioeuropejskich z jednej strony, a z drugiej – rosyjskich. Sztukę państwa carów postrzega się w pewnej mierze jako wtórną, naśladowczą wobec stylów zachodniej Europy. Czołowego architekta rosyjskiego, Rastrellego, który większość życia spędził w Rosji i tylko tu tworzył, określano jako eklektycznego, chociaż to określenie stylu nie miało zabarwienia negatywnego, wręcz przeciwnie – wskazywało na jego biegłość w łączeniu motywów artystycznych<sup>44</sup>. W Rosji poświęca się Rastrellemu obszerne rozdziały pomnikowych publikacji. Nawet omawia się obszerne jego twórczość w *Architekturze ro-*

---

<sup>42</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и петербургская архитектура..., s. 320.

<sup>43</sup> В. И. Плужников, *Соотношение обреченных форм в русском зодчестве начала XVIII века*, [w:] *Русское искусство первой четверти XVIII века – материалы и исследования*, red. Т. В. Алексеева, Москва 1974, il. s. 93 n. (*Приложение. Географический указатель к таблицам*).

<sup>44</sup> G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 278.

syjskiego baroku<sup>45</sup>. Nie eksponuje się natomiast w tej publikacji innego wybitnego twórcy, jakim był Sawwa Czewakiński, najbardziej wyróżniający się spośród grona architektów, na których wpływ wywarł Rastrelli. Czewakiński miał również udział w kształceniu kilku twórców kolejnego pokolenia architektów rosyjskich, w tym klasycystów Bażenowa i Starowa, których dobrze przygotował do ich późniejszej działalności<sup>46</sup>. Na uwagę zasługuje równoległa działalność Rastrellego i Czewakińskiego, co może przemawiać za obustronną wymianą doświadczeń artystycznych<sup>47</sup>. Wpływy takie, choćby mimowolne, można uznać za bardzo prawdopodobne.

Sawwa Czewakiński, autor soboru św. Mikołaja, to bardzo ważna postać rosyjskiej architektury. To twórca na wskroś rodzimy<sup>48</sup>. Urodził się w 1713 roku w Wieszkach. Nie odbył podróży po Europie, w wieku 16 lat studiował natomiast w Petersburskiej Akademii Morskiej. Później przez 7 lat pobierał nauki i asystował Iwanowi Korobowowi przy dawnym budynku Admiralicji, innych budowlach, a także przy konstrukcji statków<sup>49</sup>. Korobow przewodził mniejszej z dwóch ówczesnych szkół architektonicznych Petersburga<sup>50</sup>. Czewakiński wstąpił do stowarzyszenia architektów<sup>51</sup>. Przed rozpoczęciem wznoszenia soboru św. Mikołaja twórczość Czewakińskiego znajdowała się pod wpływem surowości form, oszczędności dekoracji, prostoty, przejrzystości i dokładności kompozycji wyniesionej ze szkoły Korobowa<sup>52</sup>. Kościół św. Mikołaja zwiastuje novum, kładzie większy nacisk na dekorację i swobodniejsze traktowanie fasady<sup>53</sup>. Sawwa Czewakiński kie-

---

<sup>45</sup> Б. Р. Виппер, *Архитектура русского барокко*, Москва 1978, zwł. s. 65 n.

<sup>46</sup> W. Mole, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław 1955, s. 188, 192 i przyp. 6, s. 339; V. Grigor'evic Lisovskij, *Cevakinskij, Savva Ivanowic*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 18 [zał. i współwyd. przez G. Meissnera], München–Leipzig 1998, s. 28; А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 221.

<sup>47</sup> И. А. Баргнев, *op. cit.*, s. 47.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и петербургская архитектура...*, s. 313; *idem*, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 209.

<sup>50</sup> *Idem*, *С. И. Чевакинский и петербургская архитектура...*, s. 311.

<sup>51</sup> *Idem*, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 209.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 221; И. А. Баргнев, *op. cit.*, s. 47.

<sup>53</sup> А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 222.

rował pracownią architektoniczną w Carskim Siole, do czasów przybycia Rastrellego, w którego cieniu później pozostawał. Działalność w Petersburgu sprowadzanych z zagranicy architektów i rzeźbiarzy, w szczególności Rastrellego, pozwalała Czewakińskiemu na zapoznanie się z aktualnymi trendami na miejscu. Czewakiński pracował w Carskim Siole przez 15 lat. Tam też stworzył pięciokopułowy kościół. Początkowo zaprojektował budowlę jednokopułową, ale wyraźny dekret cesarzowej Elżbiety Piotrownej z 14 października 1746 roku nakazał stworzenie budowli pięciokopułowej, nawiązującej do budowli starorosyjskich<sup>54</sup>. Liczba kopuł to pozostałość wymogów liturgicznych. Widzimy, jaki wpływ miała polityka władcy na kształt architektury. Mecenat cara ewoluował: od niezobowiązującego wsparcia, stwarzającego artystom pole do swobodnego działania, ku stawianiu im coraz bardziej konkretnych wymogów (niekiedy wręcz żądając określonego kształtu budowli), co tę swobodę znacznie ograniczało. Ta tendencja uwidoczni się także za panowania cesarzowej Katarzyny II. Znajdzie wyraz w jej decyzjach i preferencjach estetycznych. Najważniejszą pracą Czewakińskiego jest tytułowe dzieło.

Sobór wojenno-morski św. Mikołaja przyjął swoją nazwę od dzielnicy emerytowanych wojskowych i marynarzy, w której powstał. W Petersburgu wszystko związane było z wodą. Petersburg to nie druga Wenecja, lecz drugi Amsterdam<sup>55</sup> z holenderską pasją i obsesją budowania tam i wydzierania wodzie i bagnom każdej piędzi ziemi. Uczeń Sawwy Czewakińskiego, Bażenow, zaprojektował system przeciwpowodziowy dla Newy, Czewakiński zaś rozpoczął wznoszenie Nowej Holandii, wielkich portowych składów na towary i bierwiona dla przemysłu stoczniowego z wejściem ujętym imponującą arkadą, przypominającą łuk triumfalny.

To Piotr I wzniósł Petersburg, otworzył Rosję na Zachód. Zaczęto sprowadzać na większą skalę artystów zagranicznych, rodzimych wysyłać w zagraniczne podróże artystyczne. Petersburg jako jedyny ówczasie bałtycki port morski w Rosji stał się wrotami do Europy. W kontraście

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 209 n.

<sup>55</sup> H. Keller, *Russische Architektur*, [w:] *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 10: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, red. H. Keller, Berlin 1971, s. 250.

do tych faktów rysuje się postać Czewakińskiego, który kształcony w tutejszej akademii, sam wypracował w pewnej mierze zachodnioeuropejski styl. Już ogląd jedyne go znanego portretu Czewakińskiego nieznanego osiemnastowiecznego portrecisty, wykonanego w formie popiersia<sup>56</sup>, pozwala zaobserwować, jak daleko jesteśmy od czasów przymusowej piotrowej okcydentalizacji. Architekt, sam z rodziny szlachty rosyjskiej, został sportretowany jako modny, europejski obywatel, dworzanin. Do Petersburga sprowadzano artystów, natomiast z Petersburga do Warszawy przybył pochodzący z Rzymu Gaetano Chiaveri, główny autor projektów, według których zrealizowano także obecną wiślaną stronę warszawskiego Zamku Królewskiego<sup>57</sup>. Twórczość przebywającego w Petersburgu Chiaveriego oddziaływała na Rastrellego<sup>58</sup>. W ten sposób sztuka przekracza granice i w odległych miejscach pojawiają się punkty zetknięcia się motywów, stylów, osobowości oraz wizji artystycznych. Czasy Piotra I i późniejsze to okres racjonalizmu, idei oświeceniowych, a z drugiej strony fermentu artystycznego tudzież ideowego widocznego w sztuce Czewakińskiego i w sztuce jego uczniów. Architektura rosyjska nie jest wiernonaśladowcza ani bez własnego wizerunku. Istotny jest również *genius loci* Petersburga. Nie tylko w kwestii stolicy Rosji jako najbardziej zokcydentalizowanego punktu Rosji, najbardziej regularnego, zbudowanego w niedostępnym terenie dawnej szwedzkiej twierdzy Nien-schanz<sup>59</sup> miasta, ale też jako miasta białych nocy, spowitego specyficznym, rozproszonym, północnym światłem, wpływającym na odbiór barwnej architektury, podobnie jak warunki klimatyczne oddziaływały na renesansowe malarstwo weneckie, jego tonację barwną, nastrojowość, rozłożenie światła i cieni. Bogate rozświetlenie filarowego wnętrza soboru św. Mikołaja kształtuje jego przestrzeń. Zewnątrz soboru wyróżnia się harmonijną,

---

<sup>56</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и петербургская архитектура..., il. s. 315; *idem*, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., il. s. 210; И. А. Баргнев, *op. cit.*, s. 46 n., il. s. 43.

<sup>57</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 107; J. Kowalczyk, *Architektura*, [w:] *Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*. *Sztuka polska*, t. 5, Warszawa 2016, s. 38, 50 n., 190.

<sup>58</sup> Y. M. Ovsyannikov, *op. cit.*, s. 7.

<sup>59</sup> E. Dluhosch, *Translator's note*, [w:] I. A. Egorov, *The architectural planning of St. Petersburg*, Ohio 1969, s. XXI; I. A. Egorov, *op. cit.*, s. 6.

logiczną trójbarwnością. Elementy architektoniczne i strukturalne odznaczają się nieskazitelną bielą. Ich tło – płaszczyzny ścian modeluje jasny błękit. Kopuły pokryto złotem. Taki dobór kolorów stanowi regułę w architekturze rosyjskiej doby baroku<sup>60</sup>.

Twórczość Czewakińskiego należy już do epoki córki Piotra Wielkiego, carycy Anny Elżbiety Piotrownej, panującej od 1741 roku, czasów, gdy barok zaczął się upowszechniać. Barok elżbietański kończy się wraz ze śmiercią cesarzowej w 1762 roku. Ta cezura to ostateczny koniec baroku w Petersburgu. Caryca Katarzyna II jest obecna na uroczystości zakończenia budowy świątyni św. Mikołaja, podniesionej przez nią do rangi soboru<sup>61</sup>. Jej wstąpienie na tron oznacza jednak koniec dobrej passy barokistów. Dla Katarzyny II barok nie jest już modny<sup>62</sup>. Wiodącym, niemal obligatoryjnym w sztuce stylem okazuje się klasycyzm<sup>63</sup>, który wywrze jeszcze wpływ na późną twórczość Czewakińskiego. Wyparcie baroku przez klasycyzm w Rosji i zmiana nastawienia artystyczno-estetycznego nastąpiły w bardzo krótkim czasie, zaledwie w ciągu 5–7 lat, co można uznać za szczególne w historii architektury<sup>64</sup>. Za panowania Katarzyny II Rastrelli nie ma możliwości realizacji artystycznej<sup>65</sup>. Rok po objęciu władzy przez nową carycę zostaje zmuszony do odejścia na obniżoną emeryturę<sup>66</sup>. Dopiero w roku swojej śmierci, wcześniej pracując w Kurlandii, otrzymuje wyraz uznania w postaci honorowego członkostwa Cesarskiej Akademii Sztuki<sup>67</sup>. Inny los spotyka Czewakińskiego. Architekt popada w zapomnienie, zaszywając się na prowincji, wycofując, częściowo zapewne na własne życzenie, z życia artystycznego. Umiera w swojej rodzinnej miejscowości, w Wieszkach. Nie znamy nawet dokładnej daty jego śmierci, to lata około

---

<sup>60</sup> B. Dąb-Kalinowska, *Barok w Rosji*, [w:] *Sztuka świata*, t. 7, Warszawa 1994, s. 353.

<sup>61</sup> Т. П. Федотова, *op. cit.*, s. 77.

<sup>62</sup> Y. M. Ovsyannikov, *op. cit.*, s. 9.

<sup>63</sup> E. Dluhosch, *op. cit.*, s. XXVII; B. Dąb-Kalinowska, *op. cit.*, s. 354; H. Keller, *op. cit.*, s. 251.

<sup>64</sup> А. Ф. Крашенинников, *op. cit.*, s. 97.

<sup>65</sup> H. Keller, *op. cit.*, s. 252.

<sup>66</sup> Y. M. Ovsyannikov, *op. cit.*, s. 9.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

1774–1780<sup>68</sup>. Na uwagę zasługuje szeroki przekrój zleceń, jakich podejmował się Czewakiński. Projektował budowle sakralne, pałacowe, budynki o czysto użytkowym charakterze, o różnej wielkości, od niewielkich po pełne rozmachu<sup>69</sup>. Sobór św. Mikołaja tym bardziej zasługuje na uwagę, że z obfitego dorobku projektów architektonicznych Czewakińskiego wiele dzieł nie zostało zrealizowanych, jak przykładowo projekt szpitala marynariki w Kronsztadzie<sup>70</sup>, powstały po ukończeniu omawianego soboru. Widzimy, że kontrast pomiędzy Rastrellem a Czewakińskim nie ogranicza się tylko do historiografii, powodzenia w okresie twórczości. Zestawienie losów architektów poszerza się ponadto o, zapewne przedwczesne, zakończenie obiecującej kariery. Można uznać, że dalsze wysokiej klasy dzieła zapowiadał sobór św. Mikołaja, rozpoczęty przez czterdziestoletniego twórcę.

Mimo to Czewakiński pozostawił po sobie wybitnych uczniów, w przeciwieństwie do Rastrellego, którego artystyczne oddziaływanie, jako najważniejszej osobistości tej epoki, nierzadko kierownika innych architektów, w tym Czewakińskiego, było pośrednie. Gdy kończono dzwonnice soboru, w 1758 roku, caryca Elżbieta Piotrowna powołała do życia Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu, mającą na celu rozpowszechnianie klasycyzmu oraz rozgłaszanie osiągnięć caratu<sup>71</sup>. To w niej początkowo wykładał Czewakiński. Dwa lata wcześniej, w roku 1756, po rozpoczęciu budowy dzwonnicy charakteryzującej się bardziej klasycyzującymi formami, zastąpił obcokrajowca Szumachera w Akademii Nauk<sup>72</sup>. W czasie, gdy Nikolski Sobor był na ukończeniu u Czewakińskiego studiował Wasyl Bażenow, który później z sukcesem kończył studia zagraniczne<sup>73</sup>. Ewolucja stylistyczna jest nieunikniona i uczniowie odejają od baroku mistrza. W budowlach Baże-

---

<sup>68</sup> А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 221; N. A. Yevsina, *Chevakinsky...*, s. 562.

<sup>69</sup> А. Н. Петров, *С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера...*, s. 223.

<sup>70</sup> *Geschichte der russischen Kunst: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, red. M. W. Alpatow, Dresden 1975, s. 166 n.

<sup>71</sup> B. Dąb-Kalinowska, *op. cit.*, s. 357.

<sup>72</sup> Е. А. Борисова, *О ранних проектах зданий Академии наук*, [w:] *Русское искусство XVIII века...*, s. 57, 63.

<sup>73</sup> Y. A. Beletskaya, *Bazhenov, Vasily (Ivanovich)*, [w:] *The dictionary of art...*, t. 3, s. 432.

nowa z jednej strony pojawią się retrospekcyjne nawiązania do architektury gotyckiej, z drugiej zaś rozwinie się podejście klasycystyczne<sup>74</sup>. Kolejny uczeń, Wasyl Nejelow, jeden z architektów podczas prac w Carskim Siole w latach sześćdziesiątych XVIII wieku<sup>75</sup>, również zinterpretuje holenderski gotyk oraz zastosuje motywy pochodzące z Anglii, gdzie studiował. Wprowadzi ponadto koncepcję parku krajobrazowego<sup>76</sup>. Iwan Starow zostanie jednym z najwybitniejszych i wpływowych klasycystów, wniesie istotny wkład w architekturę i urbanistykę, a także przez trzydzieści lat będzie kształcił swoich następców<sup>77</sup>.

Rok 1762 to data ukończenia soboru św. Mikołaja i zarazem początek budowy kościoła św. Katarzyny na Newskim Prospekie klasycysty Vallen de La Mottego, operującego w tym dziele również dekoracjami francuskiego rokoko<sup>78</sup>. Można go określać jako ulubionego architekta nowej carycy. To Vallen de La Motte będzie od 1761 roku projektantem i wykonawcą znaczącego zamówienia, które rozpoczął w 1758 roku Rastrelli – wielkiego domu kupieckiego, znanego jako Gostinnyj dwor<sup>79</sup>, którego zapewne kosztowny barokowy i rokokowy zbytek, a w szczególności związane z nim wydatki nie spodobały się fundatorom – kupcom<sup>80</sup>. Vallen de la Motte przejmując również okazałe zamówienie zaczęte przez Czewakińskiego – Nową Holandię<sup>81</sup>. Widzimy zatem, że ukończenie soboru św. Mikołaja kończy epokę baroku w Petersburgu. Okres przejściowy do czystego klasycyzmu upłynie pod znakiem Vallen de la Mottego. Nie możemy powiedzieć, że petersburski kościół św. Mikołaja to dzieło schyłkowe, manieryczne. Raczej pomysłowe, innowacyjne, choć eklektyczne, przebłysk stylu, którego rozwój tak gwałtownie przerwała cesarzowa Katarzyna II, działająca zresztą zgodnie z trendami ogólnoeuropejskimi.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 433.

<sup>75</sup> А. Н. Петров, С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера..., s. 212.

<sup>76</sup> *Ibidem*; N. A. Yevsina, *Nejelov*, [w:] *The dictionary of art...*, t. 23, s. 76;

<sup>77</sup> N. A. Yevsina, *Starov, Ivan (Yegorovich)*, [w:] *The dictionary of art...*, t. 29, s. 551 n.

<sup>78</sup> *Eadem*, *Vallen de la Motte, Jean-Baptiste-Michel*, [w:] *The dictionary of art...*, t. 31, s. 827.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Y. M. Ovsyannikov, *op. cit.*, s. 9.

<sup>81</sup> N. A. Yevsina, *Vallen de la Motte...*, s. 828.

Sobór św. Mikołaja nie jest jedyną barokową świątynią Petersburga. Wiele cech soboru wojenno-morskiego, jak odmienność od soboru Smolnego (il. 6, 7), przemawia za wyjątkowością dzieła Czewakińskiego. Sobory Smolny i św. Mikołaja można zestawiać na zasadzie opozycji: strzelistość, smukłość, pięcie się w górę w pierwszym, a rozbudowywanie bryły w kierunku poziomym i tworzenie szeregu rytmicznych załamów obrysu budowli w drugim<sup>82</sup>. Podobnie Shvidkovsky porównuje rozwiązanie brył soboru Smolnego i Wojenno-morskiego na zasadzie podobieństw i wyraźnych kontrastów. Obie wybrane drogi myślenia architektonicznego w przytoczonych świątyniach Petersburga reprezentują wysoki poziom artystyczny<sup>83</sup>.

Celem artykułu było nakreślenie wyznaczników wizualnych, stylistycznych tej niezwyklej świątyni, zarysowanie jej miejsca w twórczości złożonej, ciekawej postaci Czewakińskiego o bogatym dorobku artystycznym i konstrukcyjnym. Prześlędzono usytuowanie architektury soboru w rozwoju baroku rosyjskiego, jego miejsca na granicy epok, etapów ewolucji, kwestii stylistycznych podporządkowanych polityce. Omawiane dzieło to ostatnie tchnienie imponującego elżbietańskiego baroku petersburskiego, lecz jakże wielkie wywierające wrażenie.

*Late Baroque Cathedral of St. Nicolas in Saint Petersburg,  
Savva Ivanovich Chevakin's work on the break of epochs  
– summary*

The aim of the article is to allow for a closer look at the architecture of St. Nicolas Cathedral of Saint Petersburg build in 1753–1762, and its place in the history of art. It is the most important and best-preserved artistic achievement of the Russian architect Savva Chevakin, as well as a glorious example of Elizabethan baroque style. The maker of the cathedral boasts a rich and versatile project output. He then educated subsequent artists significant to the history of architecture. Chevakin possessed deep and comprehensive preparation,

---

<sup>82</sup> Т. П. ФЕДОТОВА, *op. cit.*, s. 77, 85.

<sup>83</sup> D. Shvidkovsky, *op. cit.*, s. 223, 225.



enabling him to accept miscellaneous commission orders. In his most important masterpiece the architect included references to Old Russian architecture and interestingly interpreted artistic motifs used in leading contemporary European architecture. The artist experienced an abrupt change of the operative style, from baroque to classicism. His decision to withdraw from artistic life was obviously premature. The article depicts that exciting historic figure through the prism of his architectonic achievements, the people he encountered over his lifespan as well as his own vicissitudes of life. Saint Petersburg's architecture of the Middle of 18th century reflected a shift in both stylistic periods as well as the cultural and aesthetic approach of the ruling elites of the time.



*Ilustracja 1*

Sobór św. Mikołaja w Petersburgu – elewacja wschodnia, 1753–1762, S. I. Czewakiński.  
Bildarchiv Foto Marburg. Fot. Paul Haag, 1994



*Ilustracja 2*

Sobór św. Mikołaja w Petersburgu – elewacja południowa, 1753–1762, S. I. Czewakiński. Bildarchiv Foto Marburg. Fot. Paul Haag, 1994



*Ilustracja 3*

Sobór św. Mikołaja w Petersburgu – elewacja zachodnia, detal, 1753–1762, S. I. Czewakiński. Bildarchiv Foto Marburg. Fot. Jan Gloc, 1994



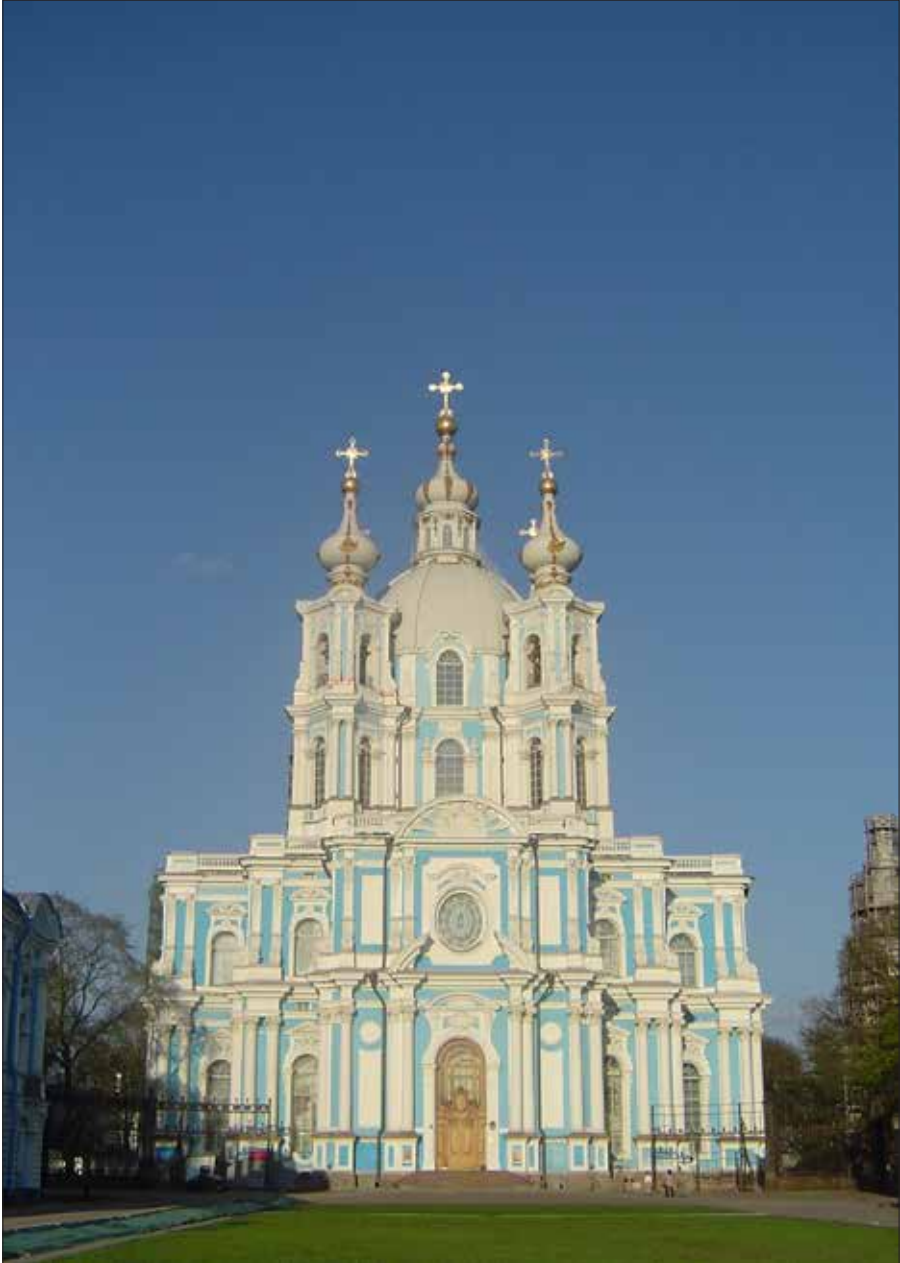
*Ilustracja 4*

Dzwonnica soboru św. Mikołaja w Petersburgu – widok od wschodu, 1756–1758,  
S. I. Czewakiński. Bildarchiv Foto Marburg. Fot. Jan Gloc, 1994



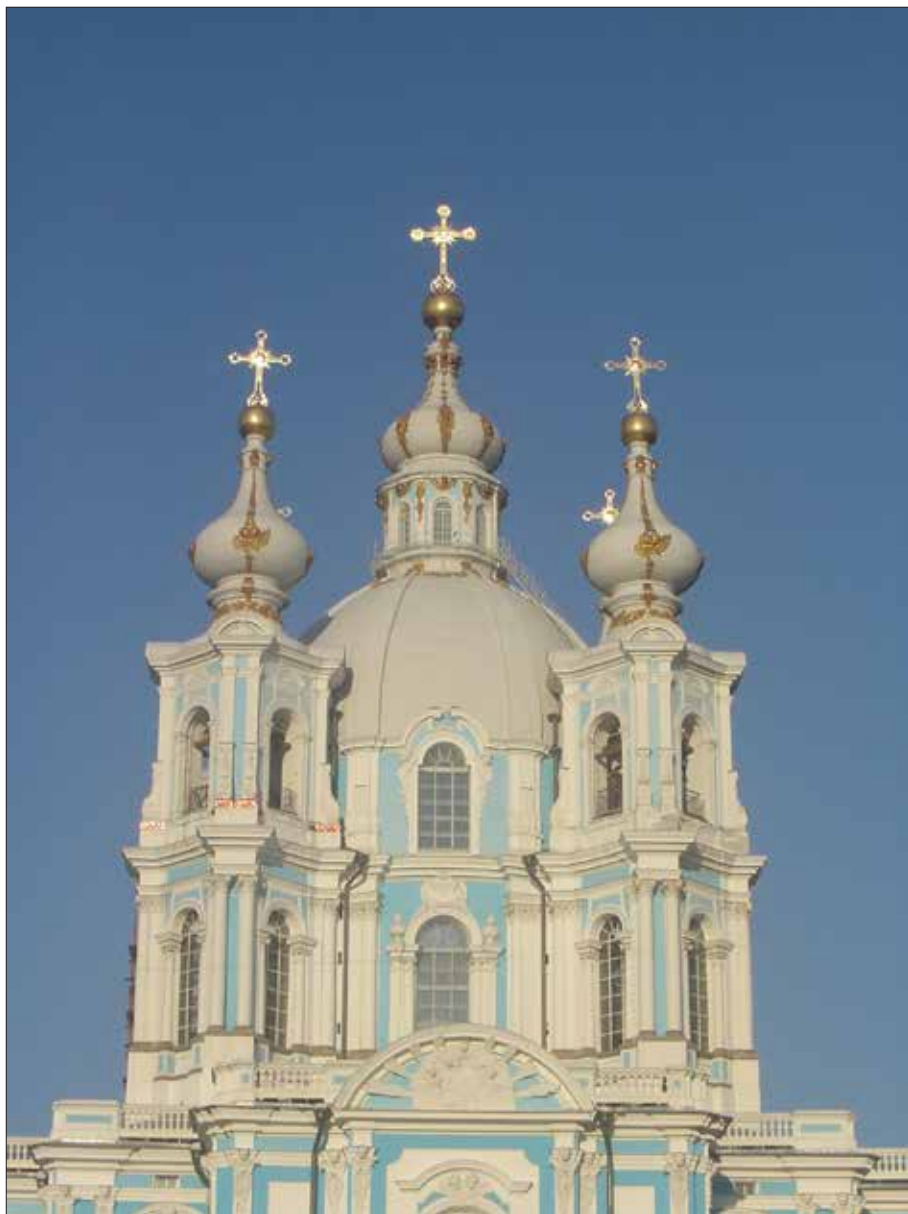
*Ilustracja 5*

Dzwonnica soboru św. Mikołaja w Petersburgu – widok od zachodu, 1756–1758,  
S. I. Czewakiński. Bildarchiv Foto Marburg. Fot. Jan Gloc, 1994



*Ilustracja 6*

Sobór Smolny w Petersburgu – fasada, 1748–1764, B. F. Rastrelli, 1806–1808, W. Stasow. Fot. P. Waszak, 2008



*Ilustracja 7*

Sobór Smolny w Petersburgu – górna część fasady, 1748–1764, B. F. Rastrelli, 1806–1808, W. Stasow. Fot. P. Waszak, 2008