

de foi et de moins de science croirait au miracle, tant cet effet, naturel pourtant, éblouit et paraît inexplicable.

Si la lune est dans son plein et paraît dégagée de nuages vers le milieu de la nuit, Saint-Isaac prend à cette lueur d'opale des teintes cendrées, argentées, bleuâtres, violettes, d'une délicatesse inimaginable : les tons roses du granit passent à l'hortensia, les draperies de bronze des statues blanchissent comme des robes de lin, les calottes dorées des clochetons ont des reflets, des transparences et des pâleurs d'ambre, les filets de neige des corniches jettent çà et là des éclairs de pailions. L'astre, du fond de ce ciel septentrional bleu et froid comme l'acier, semble venir mirer sa face d'argent au miroir d'or du dôme ; le rayon qui en résulte rappelle l'électrum des anciens fait d'or et d'argent fondus.

De temps en temps, les féeries, dont le Nord console la longueur de ses nuits glacées, déploient leurs magnificences au-dessus de la cathédrale. L'aurore boréale fait jaillir derrière la silhouette sombre du monument son immense feu d'artifice polaire. Le bouquet de fusées, d'effluves, d'irradiations, de bandes phosphorescentes, s'épanouit avec des clartés d'argent, de nacre, d'opale, de

rose, qui éteignent les étoiles et font paraître noire la coupole toujours si lumineuse, sauf le point brillant, lampe d'or du sanctuaire que rien n'éclipse.

Nous avons essayé de peindre Saint-Isaac pendant les jours et les nuits d'hiver. L'été n'est pas moins riche en effets aussi neufs qu'admirables.

Dans ces immenses jours qu'interrompt à peine une heure de nuit diaphane, à la fois crépuscule et aurore, Saint-Isaac, inondé de lumière, se dessine avec la netteté majestueuse d'un monument classique. Les mirages disparus laissent voir la réalité superbe ; mais quand l'ombre transparente enveloppe la ville, le soleil continue à briller sur le dôme colossal. De l'horizon où il plonge pour en sortir immédiatement, ses rayons atteignent toujours la coupole dorée. De même, dans les montagnes, le plus haut pic est encore illuminé des flammes du couchant, quand les sommets inférieurs et les vallées baignent depuis longtemps dans les brumes du soir ; mais, à la fin, la lueur quitte l'aiguille vermeille et semble à regret remonter au ciel, tandis que l'étincelante clarté n'abandonne jamais le dôme. Toutes les étoiles fussent-elles éteintes au firmament, il y en a toujours une sur Saint-Isaac !

Maintenant que nous avons donné, autant qu'il est en nous, une idée de l'extérieur de la cathédrale sous ses différents aspects, pénétrons à l'intérieur, qui n'est pas moins magnifique.

L'on entre ordinairement à Saint-Isaac par la porte du midi, mais tâchez de trouver ouverte la porte de l'ouest, qui fait face à l'iconostase; c'est le sens dans lequel l'édifice se présente le mieux. Dès les premiers pas, vous êtes saisi d'une sorte de stupeur : la grandeur gigantesque de l'architecture, la profusion des marbres les plus rares, l'éclat des dorures, les teintes de fresque des peintures murales, le miroitement du pavé poli où les objets se réfléchissent, tout se réunit pour vous produire une impression d'éblouissement, surtout si votre regard se porte, comme cela ne peut manquer, du côté de l'iconostase. L'iconostase, merveilleux édifice, temple dans le temple même, façade d'or, de malachite et de lapis-lazuli, aux portes d'argent massif, qui n'est pourtant que la voile du sanctuaire ! L'œil s'y tourne invinciblement, soit que les battants ouverts laissent voir, dans son étincelante transparence, le Christ colossal sur verre, soit que, refermés, ils montrent seulement par leur baie arrondie le rideau dont la pourpre semble teinte dans le sang divin.

Là division intérieure de l'édifice est d'une simplicité que l'œil et l'esprit comprennent sur-le-champ; trois nefs aboutissent aux trois portes de l'iconostase, coupées transversalement par la nef qui figure les bras de la croix qu'achève, à l'extérieur, la saillie des portiques; au point d'intersection s'élève la coupole; aux angles quatre dômes se font symétrie et marquent le rythme architectural.

Sur un soubassement de marbre s'appuie l'ordre corinthien, colonnes et pilastres cannelés, à bases et à chapiteaux en bronze doré et or moulu, qui décore l'édifice. Cet ordre, appliqué aux murailles et aux piliers massifs supportant les retombées des voûtes et le toit, est surmonté d'un attique coupé de pilastres formant des panneaux et des cadres pour les peintures. C'est sur cet attique que posent les archivoltes, dont les tympanes sont ornés de sujets religieux.

Les murs, dans l'intervalle des colonnes et des pilastres, du soubassement à la corniche, ont des revêtements en marbre blanc où se dessinent des panneaux et des compartiments en marbre de couleur vert de Gênes, griotte, jaune de Sienne, jaspés variés, porphyres rouges de Finlande, tout ce que les veines des plus riches carrières ont pu

livrer de beau. Des niches à renforcement appuyées sur des consoles contiennent des peintures et interrompent à propos les surfaces planes.

Les rosaces et les modillons des soffites sont en bronze galvanoplastique doré et se détachent de leurs caissons de marbre par des saillies vigoureuses. Les quatre-vingt-seize colonnes ou pilastres viennent des carrières de Tvidi, qui fournissent un beau marbre veiné de gris et de rose. Les marbres blancs viennent des carrières de Seravezza. Michel-Ange les préférerait à ceux de Carrare. C'est tout dire, car quel connaisseur en marbre que l'architecte de Saint-Pierre ou le sculpteur du tombeau des Médicis!

Cette légère idée de l'intérieur de l'église donnée en quelques lignes, arrivons à la coupole qui ouvre au-dessus de la tête du visiteur son gouffre suspendu en l'air avec une inéluctable solidité, où le fer, le bronze, la brique, le granit, le marbre, combinent leurs résistances presque éternelles d'après les lois mathématiques les mieux calculées. Le dôme a de hauteur, à partir du pavé jusqu'à la voûte des lanternes, 296 pieds 8 pouces, ou 42 sagènes 2 archines (mesure russe). La longueur de l'édifice est de 288 pieds 8 pouces, ou 39 sagènes 2 archines; sa largeur, en œuvre, est

de 149 pieds 8 pouces, ou 21 sagènes 3 archines. Nous n'abusons pas des mesures, mais ici elles sont nécessaires pour qu'on se figure la grandeur réelle de l'édifice. C'est une échelle sommaire qui peut servir pour apprécier relativement la proportion des détails.

Au fond de la lanterne, un Saint-Esprit colossal déploie ses ailes blanches au milieu de rayons, à une hauteur immense. Plus bas s'arrondit une demi-coupole à palmettes d'or sur champ d'azur; puis vient la grande voûte sphérique du dôme, bordée à son ouverture supérieure par une corniche dont la frise est ornée de guirlandes et de têtes d'anges dorées, reposant à sa base sur l'entablement d'un ordre de douze pilastres corinthiens cannelés qui séparent les fenêtres au nombre de douze également.

Une balustrade feinte, servant de transition entre l'architecture et la peinture, couronne cet entablement, et dans les clartés d'un vaste ciel se distribue une grande composition représentant le *Triomphe de la Vierge*.

Cette peinture, ainsi que toutes celles du dôme, avait été confiée à M. Bruloff, connu à Paris par son tableau du *Dernier jour de Pompéi*, qui figura à l'une des expositions. M. Bruloff méritait

un tel choix ; mais un état de maladie terminée par une mort prématurée ne lui permit pas d'exécuter lui-même ces importants travaux. Il n'en put faire que les cartons, et quelque religieusement que sa pensée et ses indications aient été suivies, on doit regretter pour ces peintures, très-convenables d'ailleurs à leur destination décorative, l'œil, la main et le génie même du maître. Il aurait su, sans doute, leur donner tout ce qui leur manque : la touche, la couleur, le feu, tout ce qui vient dans l'exécution du travail le plus sagement ordonné, et que ne saurait y mettre un talent égal réalisant la pensée d'autrui.

Pour mettre quelque ordre dans notre description, faisons face à l'iconostase ; nous aurons ainsi devant nous le groupe qui est le centre et comme le nœud de cette vaste composition. La sainte Vierge, au milieu d'une gloire, trône sur un siège d'or ; les yeux baissés, les mains croisées modestement sur la poitrine, elle semble, même au ciel, subir plutôt qu'accepter ce triomphe ; mais elle est l'humble servante du Seigneur, *ancilla Domini*, et elle se résigne à l'apothéose.

De chaque côté du trône se tiennent saint Jean-Baptiste, le précurseur, et saint Jean, le bien-aimé disciple du Christ, reconnaissable à son aigle. Ils

méritent tous deux cette place d'honneur : l'un annonça le Christ ; l'autre le suivit au Jardin des Oliviers, l'assista dans la Passion, et ce fut à lui que le Dieu mourant confia sa mère.

Au-dessous du trône voltigent de petits anges avec des lis, symbole de pureté. De grands anges aux ailes éployées, dans d'audacieuses poses de raccourci et placés de distance en distance, soutiennent les bancs des nuages supportant les groupes que nous allons décrire en partant de la gauche de la Vierge relativement au spectateur, et en circulant autour de la coupole, jusqu'à ce que nous soyons revenu à la droite, fermant ainsi le cycle de la composition. L'un de ces anges est chargé de la longue épée, attribut de saint Paul qu'on voit en effet agenouillé au-dessus de lui, sur une nuée près de saint Pierre, et la tête tournée vers la Vierge ; des chérubins ouvrent le livre des Epîtres et jouent avec les clefs d'or du paradis.

Sur le nuage qui flotte au-dessus de la balustrade et forme comme un socle aérien aux groupes, on remarque, après saint Pierre et saint Paul, un vieillard à barbe blanche, en habit de moine byzantin : c'est saint Isaac le Dalmate, patron de la cathédrale. Près de lui se tient saint Alexandre Nevski, revêtu de la cuirasse et du manteau de

pourpre ; des anges balancent des drapeaux derrière lui, et sur un disque d'or l'image du Christ indique les services rendus à la religion par le saint guerrier.

Le groupe suivant se compose de trois saintes femmes agenouillées : Anne, mère de la Vierge, Elisabeth, mère du précurseur, et Catherine, somptueusement habillée : manteau d'hermine, robe de brocart et la couronne en tête, non qu'elle appartint à une famille royale ou princière, mais parce qu'elle réunit la triple couronne de la virginité, du martyr et de la science, ce qui fit changer son nom primitif de Dorothee en celui de Catherine, dont la racine syriaque, *Cethar*, veut dire couronne. Ainsi, ce luxe est tout allégorique. L'ange placé sous le nuage tient un fragment de la roue à dents recourbées, instrument du supplice que subit la sainte.

Séparé par un léger intervalle du groupe que nous venons de décrire, un troisième nuage soutient saint Alexis, l'homme en Dieu, vêtu d'une robe de moine, et l'empereur Constantin, cuirassé d'or, drapé de pourpre ; un ange porte à côté de lui la hache et les faisceaux ; un autre ange, placé en arrière, tient l'insigne du commandement, une épée antique dans son fourreau.

Le dernier groupe, en revenant au trône de la Vierge, représente saint Nicolas, évêque de Myre et patron de la Russie, vêtu d'une dalmatique et d'une étole verte semée de croix d'or, en admiration devant la Mère de Dieu ; il est entouré d'anges tenant des bannières et des livres sacrés.

On a sans doute reconnu dans ces figures les saints patrons de la Russie et de la famille impériale. L'idée mystique de cette immense composition, qui n'a pas moins de 228 pieds de tour, est le triomphe de l'Église symbolisée par la Vierge.

La disposition de cette peinture rappelle un peu celle de la coupole de Sainte-Geneviève, du baron Gros. Ce n'est pas un reproche que nous faisons à M. Bruloff ; de telles ressemblances sont inévitables dans les sujets religieux dont les principales lignes sont déterminées d'avance. Se conformant aux intentions de l'architecte, mieux que ne l'ont fait quelques-uns des artistes chargés des autres peintures, M. Bruloff, ou ceux qui ont exécuté ses esquisses, se sont tenus dans une gamme claire et mate, évitant les vigueurs et les noirs, toujours nuisibles dans les peintures murales, en ce qu'ils trouent l'architecture et donnent aux objets un relief dérangeant les lignes de l'édifice.

Ces peintures et celles qui ornent la cathédrale,

même lorsqu'elles sont sur fond d'or, n'essayent pas de reproduire les attitudes hiératiques, immobiles et toujours les mêmes, de l'art byzantin.

M. de Montferrand a très-judicieusement pensé que l'église dont il était l'architecte, empruntant ses formes au pur style grec ou romain, les artistes chargés d'y peindre devaient s'inspirer de la grande école italienne, la plus experte et la plus savante à décorer les édifices religieux de ce style. Les peintures de Saint-Isaac ne sont donc nullement archaïques, contrairement aux habitudes de l'église russe, qui volontiers se conforme aux modèles fixés dès les premiers temps de l'Église grecque et conservés traditionnellement par les peintres religieux du mont Athos.

Douze grands anges dorés, faisant fonction de cariatides, soutiennent des consoles où s'appuient les socles des pilastres qui forment l'ordre intérieur du dôme et séparent les fenêtres. Ils ne mesurent pas moins de vingt et un pieds de hauteur, et ont été exécutés par le procédé galvanoplastique en quatre morceaux, dont les soudures sont invisibles. On a pu leur donner ainsi une légèreté qui, malgré leur dimension, ne surcharge pas la coupole. Cette couronne d'anges dorés, qu'une vive lumière inonde et fait étinceler de reflets mé-

talliques, produit un effet d'une richesse extrême. Les figures sont disposées d'après une certaine ligne architecturale convenue, mais avec une variété d'attitude et de mouvement suffisante pour éviter l'ennui qui résulterait d'une uniformité trop rigoureuse. Divers attributs, tels que livres, palmes, croix, balances, couronnes, clairons, motivent de légères inflexions de pose, et désignent les fonctions célestes de ces brillantes statues.

L'espace que les anges laissent vide entre eux est rempli par des apôtres et des prophètes assis, accompagnés chacun du symbole qui le fait reconnaître. Toutes ces figures, largement drapées et d'un bon style, se détachent d'un fond de lumière blonde d'une valeur à peu près semblable. Le ton général est clair, se rapprochant le plus possible de la fresque.

Les quatre Évangélistes, de grandeur colossale, occupent les pendentifs. L'artiste a cherché pour ces figures les attitudes fières et violentes qu'affectionne le peintre de la chapelle Sixtine. Les pendentifs, par leur forme bizarre, obligent à tourmenter la composition jusqu'à ce qu'elle s'y renferme, et la gêne imposée par le cadre profite souvent à l'inspiration. Ces Évangélistes ont beaucoup de caractère.

Au lion ailé on reconnaît saint Marc qui, d'une main, tient son Évangile, et de l'autre, qu'il élève, semble prêcher ou bénir. Un cercle d'or brille autour de sa tête, une large draperie bleue enveloppe ses genoux. Au-dessus de lui, des anges portent une croix.

Saint Jean, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, écrit sur une longue bande de papyrus que déroulent deux anges. Près de lui, l'aigle mystique bat des ailes et lance par les yeux les éclairs de l'Apocalypse.

Accoudé à son bœuf, saint Luc regarde le portrait de la Vierge, œuvre de son pinceau, que des anges lui présentent. Un labarum flotte au-dessus de sa tête nimbée; une draperie d'un rouge orangé se plisse autour de lui par grandes masses.

L'ange, compagnon de saint Matthieu, se tient debout à son côté. Le saint, en tunique violette et en manteau jaune, a un livre à la main. Sur le ciel sombre qui lui sert de fond comme aux autres figures, voltigent des chérubins et scintille une étoile.

Sur les pointes des pendentifs sont encastrés quatre tableaux représentant des scènes de la Passion du Christ. Dans l'un, Judas précédant des soldats, porteurs de falots et de torches, donne à

son maître le baiser perfide qui le désigne parmi les disciples. Dans l'autre, le Christ debout est flagellé par deux tourmenteurs armés de cordes à nœuds. Le troisième nous montre le Juste auquel le peuple juif a préféré Barrabbas, emmené du prétoire pour être livré au bourreau, tandis que Ponce-Pilate, sur son tribunal, se lave les mains de ce sang qui doit y faire une tache éternelle. Le quatrième tableau représente ce que les Italiens appellent le « spasimo », l'affaissement de la victime sous la croix du supplice dans la marche au Calvaire. La Vierge, les saintes femmes, saint Jean, escortent le divin condamné avec des attitudes de désolation.

Dans l'attique de la nef transversale figure le bras de la croix; on remarque à droite, en faisant face à l'iconostase, le *Sermon sur la montagne*, de M. Pietro Bassino. Sur le plateau d'un lieu élevé qu'ombragent quelques arbres, Jésus, assis, prêche au milieu des disciples; la foule se presse pour l'entendre; les paralytiques eux-mêmes se sont hissés jusque-là avec leurs béquilles; les malades se font apporter dans la couverture de leur grabat, avides de la parole divine; des aveugles arrivent en tâtonnant; des femmes écoutent avec leur cœur, tandis que, dans un coin, des pha-

risiens ergotent et disputent; l'ordonnance est belle, et les groupes bien distribués laissent à la figure du Christ, placée au centre, toute son importance.

Les deux peintures latérales ont pour sujet les paraboles du Semeur et du bon Samaritain. Dans l'une, Jésus se promène au milieu des champs avec ses disciples; il leur montre le Semeur jetant le grain et les oiseaux du ciel voltigeant au-dessus de sa tête. Dans l'autre, le bon Samaritain, descendu de son cheval, verse l'huile sur les blessures du jeune homme abandonné au bord de la route, et dont le pharisien n'a pas écouté les plaintes. La première de ces peintures est de M. Nikitine; la seconde, de M. Sasonoff.

A la voûte, dans un panneau encadré de riches ornements, des chérubins soutiennent un livre sur un fond de ciel.

En face du *Sermon sur la montagne*, à l'autre bout de la nef, dans l'attique, se déroule une vaste peinture de M. Pluchart, la *Multiplication des pains*. Jésus en occupe le centre, et ses disciples distribuent à la foule affamée les pains miraculeux qui se renouvellent sans cesse, symbole du pain eucharistique dont les générations et les multitudes se nourrissent sur la terre.

Les tableaux des deux parois de côté représentent le *Retour de l'enfant prodigue* et l'*Ouvrier de la dernière heure*, que les intendants veulent chasser et que le maître accueille: l'un, par M. Sazonoff; l'autre, par M. Nikitine. Des chérubins élevant un ciboire sont peints au panneau de la voûte.

La nef du milieu, à partir du transept jusqu'à la porte, est décorée par M. Bruni. Dans le tympan du fond, Jéhovah, trônant sur un nuage entouré d'un essaim d'archanges, d'anges et de chérubins formant un cercle, symbole de l'éternité, semble être content de la création et la bénir. A la nutation de ses sourcils, l'infini a tressailli jusqu'en ses profondeurs intimes, et le rien est devenu tout.

Avec ses arbres, ses fleurs et ses animaux, le paradis terrestre verdoie sur l'attique. Le premier couple humain y vit en paix au milieu des espèces que le péché et la mort, sa conséquence, doivent plus tard rendre hostiles. Le lion ne déchire pas encore la gazelle, le tigre ne se jette pas sur le cheval, l'éléphant semble ne pas connaître la force de ses défenses, et tous respectent, sur le front des hôtes de l'Éden, la ressemblance de Dieu.

A la voûte, des anges émerveillés contemplent

le soleil et la lune, lampadaires du firmament qui viennent de s'allumer.

Le panneau de l'attique a pour sujet le *Déluge*. Les eaux, vomies par les cataractes de l'abîme et du ciel, ont recouvert ce jeune monde, si viteperverti, qui a déjà donné à Dieu le remords de la création. Quelques sommets, que le niveau de l'inondation va bientôt dépasser, émergent seuls encore de l'Océan sans rivage. Les derniers débris de la race humaine, condamnée à périr, s'y accrochent désespérément, et contractent leurs muscles roidis pour gravir sur l'étroit plateau. Au loin, sous la pluie qui tombe à torrents, flotte l'arche de Noé, portant dans ses flancs creux tout ce qui doit survivre de l'ancienne création.

Au *Déluge*, sur l'autre paroi, fait pendant le *Sacrifice de Noé*. De l'autel primitif, fait d'un quartier de roc, monte au ciel dans l'air serein la fumée bleuâtre du sacrifice accepté; le patriarche, debout, domine de sa grande taille d'homme antédiluvien ses fils et ses brus prosternés autour de lui, dont chaque couple doit être la source d'une grande famille humaine.

Au fond, sur un rideau de nuées qui se dissipent, l'arc-en-ciel arrondit sa courbe diaprée, signe d'alliance qui promet, en paraissant à la fin

des orages, que les eaux ne recouvriront plus désormais la terre, à l'abri de toute catastrophe cosmique, jusqu'au jugement dernier.

Plus loin, la *Vision d'Ezéchiel* couvre un grand espace de la voûte. Debout sur un quartier de roche, sous un ciel allumé de rouges lueurs, au milieu d'une vallée de Josaphat, dont la population morte germe et tressaille comme le blé dans le sillon, le prophète regarde l'effrayant spectacle qui se déroule autour de lui; à l'appel inéluctable des anges sonnans du clairon, les fantômes se lèvent dans leurs suaires; les squelettes se traînent sur leurs doigts décharnés et rajustent leurs ossements épars; les cadavres montrent hors du sépulchre leurs faces décomposées où revient la vie avec l'épouvante et le remords. Ces larves, qui furent les peuples de la terre, semblent demander grâce et regretter la nuit de la tombe, à l'exception de quelques justes pleins d'espoir dans la bonté divine, et que n'alarme pas le geste foudroyant du prophète.

Il y a une grande puissance d'imagination et une vigueur magistrale de style dans cette peinture d'une dimension considérable: l'étude des fresques de la Sixtine s'y fait sentir. La couleur en est sobre, forte, et de ce ton historique, noble vête-

ment de la pensée, que les modernes abandonnent trop souvent pour le papillotage à effet et la petite vérité de détail si fautive dans la peinture monumentale et décorative.

Au bout de cette même nef, à la voûte de l'iconostase, M. Bruni a peint le *Jugement dernier*, dont la vision d'Ezéchiel n'est que la prophétie. Un Christ colossal, d'une proportion double et même triple de celle des figures qui l'entourent, se tient debout devant son trône aux marches de nuées; nous approuvons beaucoup cette manière byzantine de faire prédominer d'une manière visible le personnage divin et principal : elle frappe à la fois les imaginations naïves et les imaginations cultivées, les unes par le côté matériel, les autres par le côté idéal. Les siècles sont consommés, il n'y a plus de temps, tout est éternel, la Récompense et le Châtiment. Renversé par le souffle des anges, le vieux squelette tombe en poudre, sa faux brisée. La Mort meurt à son tour.

A la droite du Christ, se pressent avec un mouvement ascensionnel des essaims d'âmes bienheureuses, aux formes sveltes et pures, aux longues draperies chastes, aux figures rayonnantes de beauté, d'amour et d'extase, qui accueillent fraternellement les anges. A sa gauche, tourbillon-

nent dans l'impétuosité de la chute, repoussés par des anges hautains et sévères, aux ailes aiguës, aux épées flamboyantes, ces groupes maudits, où l'on reconnaît, avec leurs formes hideuses, tous les mauvais penchants qui entraînent l'homme à l'abîme : l'Envie, dont les cheveux flagellent les maigres tempes comme des nœuds de serpent; l'Avarice, sordide, anguleuse et contractée; l'Impiété, jetant au ciel son regard d'impuissante menace; tous ces coupables, appesantis par leurs péchés, roulent dans le gouffre, où les mains crispées de démons, dont on ne voit pas le corps, les attendent pour les déchirer dans d'éternels supplices; ces mains noueuses, griffues, semblables aux peignes de fer employés par les bourreaux, sont d'une haute poésie et produisent la terreur la plus tragique. C'est une invention digne de Michel-Ange et de Dante. Ces mains que nous avons vues sur le carton, nous les avons vainement cherchées sur la peinture; la saillie de la corniche, la courbe de la voûte sombre qui s'entasse en ce coin, empêchent sans doute de les discerner.

On devine, par ces descriptions rapides, nécessairement subordonnées à l'ensemble de l'église, combien sont importants les travaux exécutés par M. Bruni dans Saint-Isaac. Il serait à désirer que

l'on gravât ou que l'on photographiât l'œuvre de cet artiste remarquable, dont les peintures n'ont peut-être pas toute la notoriété qu'elles méritent. Ces compositions à figures nombreuses, trois ou quatre fois plus grandes que nature, couvrent d'immenses surfaces, et il est peu de peintres modernes qui aient eu l'occasion d'en exécuter de pareilles. Là ne se bornent pas les travaux de l'artiste, qui a fait dans le sanctuaire même plusieurs peintures dont nous rendrons compte tout à l'heure.

Aux deux bouts de la nef transversale, dont le *Jugement dernier* de M. Bruni occupe le milieu, sont des peintures ainsi disposées et qu'une lumière trop avare empêche d'apprécier avec toute certitude : dans l'attique, au fond, la *Résurrection de Lazare*, frère de Marie et de Marthe, de M. Schébonief; au-dessus, dans le tympan, *Marie aux pieds du Christ*, de M. Schébonief; sur la paroi latérale, *Jésus guérissant un possédé*; les *Noces de Cana*; le *Christ sauvant saint Pierre des eaux*, du même artiste. De l'autre côté, la grande peinture de l'attique représente *Jésus ressuscitant le fils de la veuve de Naïm*; celle du tympan, *Jésus-Christ laissant approcher de lui les petits enfants*, toutes deux de M. Schébonief; la paroi latérale con-

tient divers miracles du Christ : la *Guérison du paralytique*; la *Pêcheresse repentante*; la *Guérison de l'aveugle*, par M. Alexeïeff.

Une autre nef transversale, car l'église, divisée en trois nefs dans le sens de la longueur, en offre cinq dans le sens de la largeur, renferme des peintures de différents artistes. *Joseph accueillant ses frères en Egypte*, de M. Markoff, est une vaste composition qui occupe tout l'attique. *Jacob à son lit de mort entouré de ses fils qu'il bénit*, est représenté dans le tympan; cette peinture est due à M. Steuben. Sur les parois en trois panneaux, suivant la division adoptée, M. Pluchart a peint : le *Sacrifice d'Aaron*; l'*Arrivée de Josué à la terre promise*; la *Toison trouvée par Gédéon*.

Le *Passage de la mer Rouge*, par M. Alexeïeff, se développe sur l'attique faisant face à *Joseph accueillant ses frères*. C'est une composition tumultueuse, désordonnée, et d'un mouvement trop violent peut-être pour la peinture murale. On a quelque peine à démêler le sujet à travers la multiplicité des figures, surtout lorsque le fond n'est pas favorable. Au-dessus, l'ange exterminateur frappe les premiers-nés d'Egypte. Cette composition est également de M. Alexeïeff.

*Moïse sauvé des eaux*; le *Buisson ardent*; *Moïse et*

*Aaron devant Pharaon*, par M. Pluchart, décorent l'une des parois ; l'autre est ornée de panneaux représentant *Marianne célébrant les louanges de Dieu*; *Jéhovah remettant les Tables de la loi à Moïse sur le mont Sinaï*; *Moïse dictant ses dernières volontés*, par M. Zavialoff.

A chaque bout des nefs latérales, à droite et à gauche de la porte, s'arrondit une coupole. Dans la première, M. Riss a représenté à la voûte l'apothéose de sainte Févronie, entourée d'anges portant des palmes et des instruments de supplice, torches, fagots de bûcher, glaives ; dans les pendentifs, sur fond d'or imitant la mosaïque, les prophètes Osée, Joël, Aggée, Zacharie ; dans les renforcements des arcs, des sujets historiques et religieux, entre autres Ménine et Pojarski, noms qui font vibrer en Russie tout cœur patriotique. Qu'on nous permette de consacrer quelques lignes à cette peinture, dont il ne suffit pas, surtout pour les lecteurs qui ne sont pas Russes, d'énoncer seulement le sujet, comme lorsqu'il s'agit d'un motif tiré de l'Histoire Sainte, que tous les chrétiens connaissent, quelle que soit la communion à laquelle ils appartiennent.

Le kniaz Pojarski et le moujik Ménine ont résolu de sauver la patrie menacée par l'invasion polo-

naise. Ils se préparent à partir et tous deux s'avancent en tête de leurs troupes. La noblesse et le peuple se donnent la main dans la personne de ces deux héros qui, voulant mettre leur entreprise sous la protection de Dieu, font porter devant eux, par le clergé, la sainte image de Notre-Dame de Kasan, sur laquelle tombe, en signe d'acquiescement, un rayon céleste. Au passage de la procession se prosternent dans la neige hommes, femmes, enfants, vieillards, hommes de tout âge et de toute classe. Au fond l'on aperçoit des palissades et l'enceinte crénelée du Kremlin avec ses tours.

L'autre tympan nous montre Dimitri-Douskoï agenouillé au seuil d'un couvent et recevant la bénédiction de saint Serge de Rodonej, qui sort accompagné de ses moines, avant d'aller combattre victorieusement, près de Kohlikoff, les Tatars commandés par Mimaï.

La troisième peinture a pour sujet Ivan III montrant à saint Pierre le Métropolitain les plans de la cathédrale de l'Assomption à Moscou. Le saint personnage paraît les approuver et appeler la protection du ciel sur le pieux fondateur.

Un concile d'apôtres, sur qui descend l'Esprit-Saint, remplit la quatrième voussure.

Dans la coupole qui fait symétrie à celle-ci, on

et sa solidité tant vantée ne résiste pas d'ailleurs à l'action de deux ou trois siècles, comme le démontre malheureusement l'état de détérioration plus ou moins avancé où se trouvent la plupart des chefs-d'œuvre dont les maîtres rêvaient la conservation et la fraîcheur éternelles. Restait la peinture à l'encaustique ; mais le maniement en est difficile, peu familier et d'une pratique rare. La cire miroite d'ailleurs aux endroits travaillés ; en outre, trop peu de temps a passé sur les essais en ce genre pour que l'on ait sur sa durée autre chose que des prévisions théoriques. C'est donc avec raison que M. de Montferrand a choisi l'huile pour les peintures de Saint-Isaac.

Arrivons maintenant à l'iconostase, ce mur de saintes images enchâssées dans l'or, qui dérober les arcanes du sanctuaire. Ceux qui ont vu les gigantesques retables des églises espagnoles peuvent se faire une idée du développement que la religion grecque donne à cette partie de ses églises.

L'architecte a fait monter son iconostase jusqu'à la hauteur de l'attique, de sorte qu'il se relie à l'ordre de l'édifice et n'est pas en désaccord avec les proportions colossales du monument dont il occupe tout le fond, d'un mur à l'autre. C'est la façade d'un temple dans un temple!

Trois marches de porphyre rouge en forment le soubassement. Une balustrade de marbre blanc, à balustres dorés, incrustée de marbres précieux, trace la ligne de démarcation entre le prêtre et le fidèle. Le plus pur marbre des carrières d'Italie sert de fond à la paroi de l'iconostase. Ce fond, qui serait riche partout ailleurs, disparaît presque sous les plus splendides ornements.

Huit colonnes en malachite, d'ordre corinthien, cannelées, à bases et chapiteaux de bronze doré, avec deux pilastres engagés, composent la façade et soutiennent l'attique. La teinte de la malachite avec son éclat métallique, ses vertes nuances de cuivre étranges et charmantes à l'œil, son parfait poli de pierre dure, surprend par sa beauté et sa magnificence. D'abord, on ne peut croire à la réalité d'un tel luxe, car la malachite ne s'emploie que pour des tables, des vases, des coffrets, des bracelets et des bijoux, et ces colonnes, ainsi que leurs pilastres, ont 42 pieds de haut. Sciées dans le bloc par des scies circulaires inventées exprès, les plaques de malachite s'adaptent avec une précision qui ferait croire à un seul bloc sur un tambour de cuivre, que soutient un cylindre de fer coulé d'un seul jet, sur lequel porte le pied de l'attique.

remarque les peintures suivantes, toujours de la main de M. Riss : au plafond, l'*Apothéose de saint Isaac le Dalmate*; sur les pendentifs : *Jonas, Nahum, Habacuc et Sophonie*. Les renforcements formés par les arcs contiennent des sujets relatifs à l'introduction du christianisme en Russie : *Proposition faite à Wladimir d'embrasser la foi chrétienne; Baptême de Wladimir; Baptême des habitants de Kieff; Publication de l'adoption du christianisme par Wladimir*. L'ordre qui orne ces coupoles est ionique.

Ces peintures, habilement composées, sont un peu trop faites en tableau d'histoire. L'artiste, amoureux de l'effet, ne s'est pas assez souvenu des conditions de la peinture murale. Les scènes qui ont pour cadre des arcs ou des divisions d'architecture doivent être tranquillisées plutôt que dramatisées, et se rapprocher du bas-relief polychrome. Lorsqu'il travaille dans une église ou un palais, le peintre doit être avant tout décorateur, et faire le sacrifice de son amour-propre individuel à l'effet général du monument. Il faut que son œuvre y soit liée de façon à ne pouvoir s'en détacher. Les grands maîtres italiens ont, dans leurs fresques, si différentes de leurs tableaux, compris, mieux que les maîtres des autres nations, ce côté particulier de l'art.

Ce reproche ne s'adresse pas précisément à M. Riss; il est mérité à différents degrés par la plupart des artistes chargés de peindre dans Saint-Isaac, qui n'ont pas toujours fait les sacrifices d'exécution nécessaires à la peinture murale.

Les massifs auxquels s'appliquent les colonnes et les pilastres sont décorés, ainsi que les murs, de sujets exécutés par différents artistes, dans l'enfoncement de niches à consoles avec cartouches contenant des inscriptions.

Dans ces niches, M. de Neff a peint : l'*Ascension, Jésus-Christ envoyant son image à Abgare, l'Exaltation de la croix, la Naissance de la Vierge, la Présentation au temple, l'Intercession de la Vierge, la Descente du Saint-Esprit*. Les peintures de M. de Neff ont beaucoup de couleur et de sentiment; on peut les ranger parmi les plus satisfaisantes de l'église.

M. Steuben : *Saint Joachim et sainte Anne, la Naissance de saint Jean-Baptiste, l'entrée à Jérusalem, le Crucifement, Jésus-Christ au tombeau, la Résurrection, l'Assomption de la Vierge*.

M. Mussini : l'*Annonciation, la Naissance de Jésus, la Circoncision, la Chandeleur, le Baptême, la Transfiguration*.

Toutes les peintures de Saint-Isaac sont à l'huile, la fresque ne convient pas aux climats humides,

et sa solidité tant vantée ne résiste pas d'ailleurs à l'action de deux ou trois siècles, comme le démontre malheureusement l'état de détérioration plus ou moins avancé où se trouvent la plupart des chefs-d'œuvre dont les maîtres rêvaient la conservation et la fraîcheur éternelles. Restait la peinture à l'encaustique ; mais le maniement en est difficile, peu familier et d'une pratique rare. La cire miroite d'ailleurs aux endroits travaillés ; en outre, trop peu de temps a passé sur les essais en ce genre pour que l'on ait sur sa durée autre chose que des prévisions théoriques. C'est donc avec raison que M. de Montferrand a choisi l'huile pour les peintures de Saint-Isaac.

Arrivons maintenant à l'iconostase, ce mur de saintes images enchâssées dans l'or, qui dérober les arcanes du sanctuaire. Ceux qui ont vu les gigantesques retables des églises espagnoles peuvent se faire une idée du développement que la religion grecque donne à cette partie de ses églises.

L'architecte a fait monter son iconostase jusqu'à la hauteur de l'attique, de sorte qu'il se relie à l'ordre de l'édifice et n'est pas en désaccord avec les proportions colossales du monument dont il occupe tout le fond, d'un mur à l'autre. C'est la façade d'un temple dans un temple!

Trois marches de porphyre rouge en forment le soubassement. Une balustrade de marbre blanc, à balustres dorés, incrustée de marbres précieux, trace la ligne de démarcation entre le prêtre et le fidèle. Le plus pur marbre des carrières d'Italie sert de fond à la paroi de l'iconostase. Ce fond, qui serait riche partout ailleurs, disparaît presque sous les plus splendides ornements.

Huit colonnes en malachite, d'ordre corinthien, cannelées, à bases et chapiteaux de bronze doré, avec deux pilastres engagés, composent la façade et soutiennent l'attique. La teinte de la malachite avec son éclat métallique, ses vertes nuances de cuivre étranges et charmantes à l'œil, son parfait poli de pierre dure, surprend par sa beauté et sa magnificence. D'abord, on ne peut croire à la réalité d'un tel luxe, car la malachite ne s'emploie que pour des tables, des vases, des coffrets, des bracelets et des bijoux, et ces colonnes, ainsi que leurs pilastres, ont 42 pieds de haut. Sciées dans le bloc par des scies circulaires inventées exprès, les plaques de malachite s'adaptent avec une précision qui ferait croire à un seul bloc sur un tambour de cuivre, que soutient un cylindre de fer coulé d'un seul jet, sur lequel porte le pied de l'attique.

L'iconostase est percé de trois portes : celle du milieu donne accès au sanctuaire, les deux autres aux chapelles de Sainte-Catherine et de Saint-Alexandre Nevski. L'ordre se distribue ainsi : un pilastre à l'angle et une colonne, puis la porte d'une chapelle ; ensuite trois colonnes, la porte principale, trois autres colonnes, une porte de chapelle, une colonne et un pilastre.

Ces colonnes et ces pilastres divisent la paroi en espaces formant cadres et remplis par des peintures sur fond d'or imitant la mosaïque, modèles des mosaïques véritables qui les viennent remplacer au fur et à mesure de leur achèvement. Du soubassement à la corniche, il y a deux étages de cadres séparés par une corniche secondaire qu'interrompent les colonnes, et qui vient s'appuyer à la porte du milieu sur deux colonnettes de lapis-lazuli, et aux portes des chapelles sur des pilastres de marbre blanc sta-tuaire.

Au-dessus règne un attique coupé de pilastres, incrusté de porphyre, de jaspe, d'agate, de malâchite et autres matières précieuses indigènes, décoré d'ornements en bronze doré d'une richesse et d'un éclat que ne dépasse aucun retable d'Italie ou d'Espagne. Les pilastres à l'aplomb des colonnes tra-

cent des compartiments remplis également par des peintures sur fond d'or.

Un quatrième étage, en manière de fronton, dépasse la ligne de l'attique et se termine par un grand groupe doré d'anges en adoration au pied de la croix de Vitali, un ange à genoux prie de chaque côté. Au milieu du panneau, une peinture de M. Givago représente Jésus-Christ au Jardin des Oliviers acceptant le calice d'amertume pendant cette veillée funèbre où se sont endormis ses apôtres les plus chers.

Immédiatement au-dessous, deux grands anges ronde bosse, tenant des vases sacrés, les ailes argentées et palpitantes, la tunique bouillonnée par l'air, accompagnés de petits anges d'une saillie moins forte, qui se fondent dans la paroi, côtoient un panneau de plus grande dimension représentant la Cène, moitié en peinture, moitié en bas-relief. Les personnages sont peints ; le fond, tout doré, figure, avec des méplats habilement ménagés, la salle où se passa l'agape pascale. Cette peinture est aussi de M. Givago.

Sur l'arc de la porte, que décore une inscription semi-circulaire en caractères slavons, s'élève un groupe ainsi disposé : au milieu, le Christ, pontife éternel selon l'ordre de Melchisédech,