

trône sur un siège richement orné. Il tient d'une main la boule du monde, figurée par un globe de lapis-lazuli, et de l'autre fait le geste consacré. Une auréole entoure sa tête; ses vêtements sont d'or. Derrière son trône se pressent des anges; à ses pieds se couche le lion ailé et le bœuf symbolique. A sa droite s'agenouille la sainte Vierge; à sa gauche saint Jean le Précurseur.

Ce groupe, qui entaille la corniche, offre une particularité remarquable : les personnages sont en ronde bosse, à l'exception des têtes et des mains peintes sur une découpe d'argent ou d'autre métal taillée d'après le contour. Cette composition de l'icône byzantin avec la sculpture produit un effet d'une puissance extraordinaire, et il faut un examen attentif pour s'apercevoir que les visages et les parties de nu ne sont pas en relief. Les reliefs dorés ont été modelés par M. Klodt; les parties méplates, peintes par M. de Neff.

A ce sujet central se rattachent, par une transition insensible, des patriarches, des apôtres, des rois, des saints, des martyrs, des justes, foule pieuse qui forme la cour et l'armée du Christ, et dont les groupes remplissent les vides de l'archivolte. Ces figures sont peintes seulement sur fond d'or.

Les arcades des portes latérales ont à leur sommet, comme ornement, les tables de la loi et un calice rayonnant en marbre et en or accompagnés de petits anges peints.

Quand la porte sainte, qui occupe le milieu de cette immense façade d'or, d'argent, de lapis-lazuli, de malachite, de jaspe, de porphyre, d'agate, prodigieux écrin de toutes les richesses que peut réunir la magnificence humaine lorsque aucune dépense ne l'arrête, referme mystérieusement ses battants de vermeil ciselés, fouillés, guillochés, qui n'ont pas moins de 35 pieds de haut sur 14 de large, on discerne à travers l'éblouissement, dans des cadres de rinceaux, les plus merveilleux qui aient jamais entouré œuvre du pinceau, des peintures représentant les quatre Évangélistes en buste, l'ange Gabriel et la Vierge Marie en pied.

Mais lorsque, dans les cérémonies du culte, la porte sainte ouvre ses larges battants, un Christ colossal, formant le vitrail d'une fenêtre au fond du sanctuaire, apparaît dans l'or et la pourpre, levant sa dextre pour bénir avec une attitude où la science moderne a su s'allier à la majestueuse tradition byzantine. Rien n'est plus beau et plus splendide que cette image du Sauveur illuminé de rayons scintillants comme au fond d'un ciel

ouvert par l'arcade de l'iconostase. L'obscurité mystérieuse qui règne dans l'église à certaines heures augmente encore l'éclat et la transparence de ce magnifique vitrail peint à Munich.

Voilà les principales divisions tracées : décrivons à présent les figures qu'elles renferment, en commençant par la file de premier rang qui se trouve à la droite du visiteur lorsqu'il regarde l'iconostase.

C'est d'abord Jésus-Christ sur son trône d'architecture byzantine, le globe en main et bénissant; puis vient saint Isaac le Dalmate déroulant le plan de la cathédrale. Ces deux figures sont exécutées en mosaïque sur des fonds à petits cubes de cristal doublés d'or de ducat, d'un effet si chaud et si riche, qu'on admire à Sainte-Sophie de Constantinople et à Saint-Marc de Venise. Une peinture de pierres précieuses ne saurait avoir qu'un champ d'or.

Saint Nicolas, évêque de Myre et patron de la Russie, en dalmatique de brocart, la main levée et tenant un livre, occupe le troisième panneau. Saint Pierre, séparé de saint Nicolas par la porte de la chapelle latérale, termine la rangée. Toutes ces figures sont dues à M. de Neff.

A partir du groupe de Jésus-Christ dans sa

gloire et entouré de ses élus, la première figure qu'on rencontre sur la seconde file est saint Michel combattant le dragon; puis viennent dans ce même panneau sainte Anne et sainte Élisabeth qui réunissent leurs maternités miraculeuses. Le dernier compartiment renferme Constantin le Grand et l'impératrice Hélène revêtus de pourpre et d'or. Cette rangée est de M. Théodore Bruloff.

Dans l'attique, en suivant le même ordre, on voit, séparés par des piliers de marbre incrustés de pierre dure, le prophète Isaïe, dont le doigt étendu semble percer les ténèbres de l'avenir; Jérémie avec le rouleau où ses lamentations sont inscrites; David appuyé sur sa harpe; Noé désigné par l'arc-en-ciel; et enfin, Adam, le père des hommes, peint par M. Givago.

A gauche de la porte sainte, faisant symétrie au Christ placé de l'autre côté, la sainte Vierge, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, se présente la première. Ce tableau est déjà exécuté en mosaïque, ainsi que le panneau voisin représentant saint Alexandre Nevski en costume de guerre, avec le bouclier et l'étendard de la foi où figure l'image du Christ. Près de saint Alexandre Nevski se trouve sainte Catherine, couronne au front, palme en main, ayant près d'elle la roue qui désigne son

martyre; dans l'angle au delà de l'arcade de la chapelle, saint Paul s'appuie sur son glaive. Toute cette file appartient à M. de Neff.

La seconde rangée contient : saint Nicolas, en froc de bure; sainte Madeleine et la tzarine Alexandra, dans le même panneau; l'une, désignée par le vase de parfums; l'autre, par la couronne, l'épée et la palme; saint Vladimir et sainte Olga, reconnaissables à leurs habits impériaux; de M. Théodore Bruloff.

Sur la troisième file se succèdent, dans l'ordre où nous les nommons : Daniel avec un lion couché près de lui; le prophète Élie; le roi Salomon, portant le modèle du temple; Melchisédech, roi de Salem, présentant le pain du sacrifice; et enfin le patriarche Abraham, de M. Givago, ainsi que toutes les figures que nous venons de nommer.

Ce rempart d'images, séparées par des colonnes de malachite, des compartiments de marbre précieux, des corniches richement ornées, produit, dans la pénombre mystérieuse qui baigne cette partie de la cathédrale, un effet magnifique et imposant. Parfois quelque rayon fait étinceler les fonds d'or fauve; une plaque s'allume découpant comme une figure réelle le saint qui s'en détache; un filet de lumière glisse sur les cannelures

de la malachite, une paillette s'accroche à un chapiteau doré, une guirlande s'illumine et fait saillie. Les têtes peintes du groupe d'or prennent une vie singulière et ressemblent à ces images miraculeuses des légendes qui regardent, parlent ou pleurent. Les scintillations des cierges jettent des lueurs inattendues sur quelque détail resté obscur et dont toute la valeur ressort. Selon chaque heure de la journée, le voile du sanctuaire s'obscurcit et s'éclaire avec des ombres chaudes ou des flamboiements splendides.

A gauche de l'iconostase, lorsqu'on y fait face, se trouve la chapelle placée sous l'invocation de sainte Catherine : on y pénètre par l'arcade surmontée d'anges tenant le ciboire qui s'ouvre dans la grande iconostase même, à côté de la porte sainte.

L'iconostase de la chapelle Sainte-Catherine, qu'on aperçoit du fond même de l'église, encadrée dans la nef latérale, offre cette disposition : la façade en marbre blanc statuaire, incrusté de malachite, décoré d'ornements en bronze doré, porte au sommet de son fronton un groupe sculptural doré, de M. Piméneff, représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ s'élançant du tombeau à la grande frayeur des gardes. Dans le tympan, des chérubins déploient sur un linge ce portrait du Sau-

veur, empreinte miraculeuse qui n'a pas été peinte par la main humaine. La mise au tombeau du divin cadavre occupe la frise. Dans l'archivolte, au-dessus de la porte, figure la Cène. Quatre têtes d'Évangélistes, l'ange Gabriel et Marie, ornent les battants de la porte.

Le Christ présentant l'Évangile ouvert, occupe le premier panneau à droite; dans le panneau au-dessus se voit sainte Catherine avec les attributs ordinaires, la couronne, la palme et la roue.

La sainte Vierge de Vladimir fait pendant au Christ sur le panneau de gauche; au-dessus d'elle, sainte Anastasie, attachée au bûcher, subit son martyre. Sur la porte de droite, pratiquée dans un pan coupé, l'empereur Constantin couronné, vêtu d'une robe de brocart d'or semée d'aigles; dans le compartiment supérieur, saint Métrophane de Varonej avec la crosse. Sur l'autre porte, l'impératrice Hélène tenant une croix, pour rappeler qu'elle découvrit les restes de la vraie croix; au-dessus, saint Serge de Radonej.

A l'intérieur de l'iconostase sont peints Jésus-Christ bénissant une image du Sauveur sur le linge, par M. Pluchart, et une sainte Vierge, par M. Chamchine.

En face de la fenêtre, s'élève la paroi latérale de

la grande iconostase, décorée de sculptures et de peintures. Des pilastres ioniens, en marbre blanc statuaire, soutiennent les consoles qui appuient l'attique. Au-dessus de la porte, des anges adorent le calice rayonnant élevé sur un socle orné de trois têtes de chérubins.

L'archange Michel, copié librement par M. Théodore Bruloff du saint Michel qu'on voit au Louvre, terrasse le démon sur la porte. Il a de chaque côté saint Alexis de Moscou et saint Pierre le Métropolitain, tous deux revêtus de riches habits sacerdotaux. Le second rang, formé de panneaux encadrés de riches moulures, contient saint Boris et saint Glèbe, saint Barnabé, saint Jean et saint Timothée; puis saint Théodose et saint Antoine. Toutes ces figures sont peintes sur fond d'or avec un léger accent d'archaïsme.

Le plafond de la coupole représente l'Assomption de la Vierge; les pendentifs renferment saint Jean Damascène, saint Cyrille de Jérusalem, saint Clément et saint Ignace.

Dans les pénétrations des arcs, M. Bassine, à qui l'on doit les peintures murales de cette chapelle, a figuré les martyres de sainte Catherine, de saint Dmitri, de saint Georges, et le renoncement au monde de sainte Barbara.

De l'autre côté de la grande iconostase, faisant pendant à la chapelle de Sainte-Catherine, se trouve la chapelle de Saint-Alexandre Nevski, dont l'iconostase offre des dispositions identiques.

Jésus sur le Thabor, groupe doré, de M. Piméneff, couronne le fronton. Au-dessous, des chérubins déploient une draperie sur laquelle est écrite une légende en lettres slavonnes. Dans la frise est peint un portement de croix. Puis viennent, dans l'archivolte, la sainte Cène, et sur la porte les quatre Évangélistes et l'Annonciation figurée par Gabriel et Marie.

A droite de la porte, le Christ appelle à lui les petits enfants. Le compartiment supérieur est occupé par saint Alexandre Nevski, en costume guerrier. Dans le pan en retraite, sur la même ligne, on voit le tzarévich Dimitri, jeune enfant que des anges soutiennent et portent au ciel. Au-dessous, saint Vladimir couronné, vêtu d'une robe de brocart et portant la croix grecque.

A gauche, la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, que surmonte saint Spiridion; sur le pan coupé, saint Michel de Tver cuirassé, et sainte Olga, en habits impériaux, pressant une petite croix sur sa poitrine. C'est M. Maïkoff qui a peint les figures

de cette iconostase; dans l'intérieur de l'iconostase, il y a un *Christ bénissant*, de M. Pluchart, et une *Nativité*, de M. Chamchine.

Le plafond de la coupe a pour sujet Jéhovah dans sa gloire, entouré d'un cercle d'anges et de séraphins. Dans les pendentifs, sont peints saint Nicodème, saint Joseph, mari de la Vierge, saint Jacques le Mineur, surnommé le frère du Christ, et Joseph d'Arimatee.

Les tympanes des arcs sont remplis par des scènes tirées de la vie de saint Alexandre Nevski, à qui la chapelle est dédiée. Dans l'un, il prie pour la patrie; dans l'autre, il gagne une bataille contre les Suédois, et son cheval blanc se cabre au milieu de la mêlée; dans le troisième, étendu sur son lit de mort, il fait une fin édifiante et chrétienne entre les cierges qui brûlent et les prêtres qui récitent des prières; dans le quatrième, on transporte pieusement ses restes à leur dernière demeure sur un riche catafalque porté par un bateau. Ces peintures, comme les peintures murales de la chapelle de Sainte-Catherine, sont dues à M. Pietro Bassine.

La paroi de l'iconostase principale, qui ferme de ce côté la chapelle de Saint-Alexandre Nevski, offre les mêmes divisions que l'autre, et l'ornement en est identique, sauf qu'au-dessus de la

porte, les tables de la loi sculptées en marbre remplacent le calice.

Sur la porte, M. Théodore Bruloff a peint l'ange Gabriel. Dans l'imposte, figure Moïse entre les prophètes Samuel et Élisée. Les deux panneaux voisins contiennent saint Polycarpe et saint Taraise, saint Méthodius et saint Cyrille, apôtres des Slaves. Les panneaux qui accompagnent la porte représentent saint Philippe et saint Jonas, métropolitain de Moscou. Tous ces personnages, sur fond d'or et de style byzantin modernisé, sont de M. Dorner.

Il nous reste à décrire le Saint des saints, défendu aux regards des fidèles par le voile d'or, de malachite, de lapis-lazuli et d'agate de l'iconostase. On pénètre rarement dans l'enceinte mystérieuse et sacrée où se célèbrent les rites secrets du culte grec. — C'est une sorte de salle ou de chœur qu'éclaire le vitrail où rayonne le Christ gigantesque qu'on aperçoit du fond de l'église quand les portes du sanctuaire s'ouvrent. Deux des parois sont formées par la face intérieure des cloisons ornées de peintures dont nous venons de faire la description.

Au midi, sur le revers de la porte, saint Laurent tient le gril, instrument de son martyre.

Saint Basile le Grand et saint Grégoire de Nazianze sont peints dans les compartiment latéraux. L'attique, divisé en trois cadres, montre dans le premier saint Grégoire Dialogos et saint Ephrem de Syrie; dans le second, au-dessus de la porte, saint Grégoire de Nysse, saint Samson et saint Eusèbe; dans le troisième, saint Cosme et saint Damien. M. Dorner, artiste bavarois, a peint les figures de la seconde rangée, et M. Moldavsky celles du bas.

La paroi du nord répète exactement cette symétrie : saint Étienne est représenté sur la porte; il a de chaque côté saint Jean Chrysostome et saint Athanase d'Alexandrie, de M. Moldavsky. La rangée supérieure, peinte par M. Dorner, contient Alexis, l'homme en Dieu, et saint Jean Climax, saint Tychon d'Amathonte, saint Pantaleimon et saint Méthodius, saint Antoine et saint Théodore de Kieff.

Derrière l'iconostase, on remarque une image du Christ recueillie sur le linge tendu par sainte Véronique, de M. de Neff, et au-dessus du buffet, un *Christ bénissant les saintes offrandes*, de M. Chamchine.

M. Bruni a représenté, au plafond, *le Saint-Esprit entouré d'anges*, et sur les trois faces de l'at-

tique, le *Lavement des pieds*; *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre*; *Jésus apparaissant aux apôtres*, compositions pleines de style et du plus pur sentiment religieux.

L'autel, en marbre blanc statuaire, est de la plus noble simplicité. Un modèle de l'église Saint-Isaac, en argent doré d'un poids considérable, figure le tabernacle. Ce modèle présente quelques détails qu'on ne retrouve pas dans l'édifice réel. Ainsi, les contre-forts qui soutiennent les campaniles sont ornés de grands groupes en relief comme ceux de l'arc de triomphe de l'Étoile, et l'attique, lisse dans le monument exécuté, offre une suite de bas-reliefs dont l'effet eût été heureux, ce nous semble.

Nous avons négligé çà et là, dans l'intérieur de l'église, quelques médaillons ou compartiments encastrés au milieu des voussures et des soffites, mal éclairés, difficiles à voir et n'ayant qu'une valeur purement décorative, tels que des anges portant des attributs sacrés, de M. Chamchine, Élie, Énoch, la Foi, l'Espérance, la Charité, la Sagesse, l'Amour, de M. Maïkoff. Nous les mentionnons pour mémoire et afin que notre travail soit complet.

Maintenant que nous avons décrit, avec tout le

soin dont nous sommes capable, l'extérieur et l'intérieur de Saint-Isaac, esquissons d'un pinceau plus libre et plus dégagé quelques-uns des principaux effets de lumière et d'ombre de ce vaisseau immense.

La lumière manque un peu à Saint-Isaac, ou du moins elle est répartie inégalement. La coupole jette un flot de jour sur le centre de la cathédrale, et les quatre grandes fenêtres éclairent suffisamment les coupoles situées aux quatre coins de l'édifice. Mais d'autres portions restent obscures, ou du moins ne reçoivent de clarté qu'à certaines heures de la journée, et sous de fugitives incidences de rayons. C'est un défaut voulu, car rien n'était plus facile que de percer des baies dans ce monument dégagé de toutes parts. M. de Montferand a recherché ce demi-jour mystérieux, favorable aux impressions religieuses et à la prière recueillie. Mais il a peut-être oublié que cette ombre, qui s'accorde avec les architectures romane, byzantine ou gothique, est moins heureuse dans un édifice de style classique fait pour la lumière, tout couvert de marbre précieux, d'ornements dorés et de peintures murales qui doivent être vues et qu'on désire voir, les dévotions accomplies. Plusieurs de ces peintures ont été exé-

tées en grande partie à la clarté des lampes, ce qui était une sorte de condamnation de l'emplacement qu'elles occupaient. Il eût été aisé, selon nous, de concilier tout et d'avoir tour à tour la clarté ou l'ombre nécessaire avec des fenêtres qu'on eût aveuglées au moyen de volets, de tentures ou de stores opaques. La religion n'y eût rien perdu et l'art y eût gagné. Si Saint-Pétersbourg a de longs jours d'été, il a aussi de longues nuits d'hiver qui empiètent sur la journée, et pendant lesquelles il ne filtre du ciel qu'une lumière avare.

Pourtant, il faut le dire, de ces alternatives d'ombre et de clair, il résulte des effets saisissants. Lorsqu'on regarde, au bout des nefs obscures qu'elles terminent, les chapelles de Saint-Alexandre Nevski et de Sainte-Catherine, dont les icônostases en marbre blanc ornementées de bronzes dorés, incrustées de malachite et d'agate, plaquées de peintures sur fond d'or, reçoivent le rayon d'une grande fenêtre latérale, on est ébloui de l'éclat que ces façades acquièrent, encadrées par des voussures sombres qui leur servent de repoussoir. La grande vitrine représentant le Christ resplendit dans la pénombre avec une intensité de couleur merveilleuse. Ce jour amorti n'a pas d'inconvénient pour les figures isolées dont le con-

tour arrêté se découpe sur un champ d'or. Le brillant du métal détache toujours assez le personnage, mais dans les compositions à groupes multiples, à fonds naturels, il n'en est pas toujours ainsi. Beaucoup de détails intéressants échappent aux yeux et même aux lorgnettes. Les églises byzantines, ou, pour parler plus exactement, du style gréco-russe, où règne ce mystère religieux que M. de Montferrand a désiré obtenir dans Saint-Isaac, ne renferment pas de tableaux proprement dits; les murailles sont couvertes de peintures décoratives dont les personnages sont tracés sans aucune recherche de l'effet ou de l'illusion sur un champ uni d'or ou de couleur avec des poses convenues, des attributs invariables, exprimés par des traits simples et des teintes plates, et qui habillent l'édifice comme une riche tapisserie, dont le ton général contente l'œil. — Nous savons bien que M. de Montferrand recommandait aux artistes chargés des peintures de Saint-Isaac de procéder par larges masses, à grands traits et dans une manière décorative; conseil plus facile à donner qu'à suivre avec le style d'architecture adopté. Chaque artiste a fait de son mieux, d'après sa nature et les ressources de son talent, obéissant, à son insu, au caractère moderne de

l'église, excepté sur les iconostases où les figures, isolées ou placées les unes à côté des autres dans des panneaux d'or, se détachaient impérieusement, et prenaient ces contours nettement arrêtés que doit avoir la peinture lorsqu'elle est destinée à orner un édifice.

Les compositions de M. Bruni, dont nous avons indiqué, au fur et à mesure qu'elles se présentaient dans la description de l'église, le sujet et l'ordonnance, se recommandent par un grand sentiment du style et une manière vraiment *historique* formée par l'étude profonde et réfléchie des maîtres italiens. Nous insistons sur cette qualité, car elle se perd chez nous comme ailleurs. M. Ingres et son école en sont les derniers dépositaires. Un certain piquant anecdotique, une recherche trop curieuse de l'effet ou du détail, la crainte que trop de sévérité n'empêche le succès, enlèvent aux œuvres modernes le cachet de gravité magistrale que gardaient, aux siècles passés, des œuvres même de second ordre. M. Bruni continue les grandes traditions, il s'inspire des fresques de la Sixtine et du Vatican, et mêle, outre son sentiment personnel, à cette inspiration quelque chose de la manière profonde et réfléchie propre à l'école allemande. On voit que s'il a longtemps con-

templé Michel-Ange et Raphaël, M. Bruni a jeté un coup d'œil sagace sur Overbeck, Cornélius et Kaulbach, trop ignorés à Paris, et dont les œuvres ont pesé plus qu'on ne croit dans la balance de l'art actuel. Il médite, arrange, balance et raisonne ses compositions sans éprouver cette hâte d'arriver vite à la peinture qu'on sent aujourd'hui dans beaucoup de tableaux, d'ailleurs pleins de mérite. Chez M. Bruni, l'exécution n'est qu'un moyen d'exprimer la pensée et non un but; il sait que lorsque le sujet est rendu sur le carton avec style, noblesse et grandeur, la tâche la plus importante de l'art est accomplie. Peut-être même néglige-t-il trop la couleur, et admet-il dans une trop grande proportion ces teintes sobres, neutres, assourdies, abstraites, pour ainsi dire, que fait choisir sur la palette le soin de laisser seule l'idée en évidence. Nous n'aimons pas, dans la peinture d'histoire, ce que l'on appelle l'illusion; il ne faut pas qu'une réalité trop grossière, qu'une vie trop matérielle trouble ces pages sereines, où l'image des objets, et non les objets eux-mêmes, doit seule se reproduire; cependant il est bon de se garder un peu, surtout en songeant à l'avenir, des localités mates et sombres que conseille l'étude des vieilles fresques. Les peintures exécutées par

M. Bruni à Saint-Isaac sont les plus monumentales de celles que l'église renferme ; elles ont du caractère et de la maestria. Quoiqu'il réussisse bien les figures qui demandent de l'énergie et qu'il sache assez l'anatomie pour se livrer à ces vicissitudes de musculature que réclament certains sujets, M. Bruni possède en outre, comme don spécial, l'onction, la grâce et une suavité angélique se rapprochant de la manière d'Overbeck ; il y a dans ses figures d'anges, de chérubins, d'âmes bienheureuses, une élégance, une distinction, si l'on peut se servir de ce mot employé d'une façon plus mondaine, et une poésie d'un charme extrême.

M. de Neff a compris les travaux qu'on lui confiait, plus en artiste travaillant pour un musée, qu'en décorateur de monument, mais on ne peut lui en savoir mauvais gré. Ses peintures, placées beaucoup plus près de l'œil, à hauteur d'appui, pour ainsi dire, dans ces niches des pilastres qui forment cadre et donnent à la peinture murale l'aspect d'un tableau, n'exigeaient pas les sacrifices d'effet et de perspective que demandent les attiques, les voûtes et les coupoles. Cet artiste a une couleur chaude et brillante, une exécution habile et précise qui rappellent Pierre de Hess,

dont nous avons vu les travaux à Munich. *Jésus envoyant son image à Abgare et l'Impératrice Hélène retrouvant la vraie croix*, sont des tableaux remarquables et qui pourraient être détachés de leurs places sans perdre de leur valeur. Toutes les autres peintures de M. de Neff dans les niches des pilastres portent le cachet du maître, et révèlent un artiste bien doué, ayant un sentiment très-juste de la couleur et du clair-obscur. Les figures isolées qu'il a exécutées sur les iconostases, les têtes et les parties de nu peintes par lui dans le grand groupe doré qui surmonte la porte sainte, ont une force de tons et un relief étonnant. Il était difficile d'accoupler plus heureusement la peinture à la ronde bosse, le travail du pinceau à celui du ciseau.

Les peintures de M. Bruni, pour la composition et le style ; celle de M. de Neff, pour la couleur et l'exécution, nous semblent les plus satisfaisantes dans leur genre.

M. Pietro Bassino, dans ses nombreux travaux, a montré de l'abondance, de la facilité et cette pratique décorative qui distingue les peintres du dix-huitième siècle, auxquels, de nos jours, on restitue l'estime que leur avaient injustement retirée David et son école. On peut dire maintenant,

comme éloge à un artiste, qu'il ressemble à Pietro de Cortone, à Carle Maratte ou à Tiepolo. M. Bassine couvre aisément de grands espaces. Il a l'entente de ce que l'on appelle, en art, *la machine*; ses compositions font *tableau*, talent plus rare qu'on ne pense et qui se perd de jour en jour.

On connaît à Paris le talent sobre, pur et correct de M. Mussini; il a peint, dans les niches des pilastres, plusieurs compositions qui confirment la réputation qu'il s'est acquise. MM. Markoff, Zaviatoff, Pluchart, Sazonoff, Théodore Bruloff, Nikitine, Schebonief, méritent aussi des éloges pour la manière dont ils se sont acquittés de la tâche qui leur était échue.

Si nous ne portons pas de jugement définitif sur la coupole de Charles Bruloff, c'est que la maladie et la mort, comme nous l'avons dit en décrivant sa composition, exécutée par M. Bassine, l'ont empêché de la peindre lui-même, et de lui imprimer le cachet de sa personnalité, une des plus puissantes et des plus remarquables qu'ait produites l'art national russe. Il y avait dans Bruloff l'étoffe d'un grand peintre, et, parmi de nombreux défauts, ce qui rachète tout, du génie. Sa tête, qu'il s'est plu à reproduire plusieurs fois avec la pâleur et la maigreur croissantes de la

maladie, en pétile. Sous ces cheveux blonds incultes, derrière ce front de plus en plus blême, qu'illuminent des yeux où la vie s'est réfugiée, il y avait certes une pensée artistique et poétique.

Maintenant, résumons en quelques lignes cette longue étude sur la cathédrale de Saint-Isaac le Dalmate. C'est à coup sûr, qu'on en admette ou non le style, l'édifice religieux le plus considérable qui ait été exécuté dans ce siècle. Il fait honneur à M. de Montferrand, qui l'a mené à bien dans un si petit nombre d'années, et a pu s'endormir dans la tombe, en se disant, avec plus de vérité que bien des poètes orgueilleux : *Exegi monumentum ære perennius*, satisfaction rarement accordée aux architectes, dont les plans sont quelquefois si longs à se réaliser, et qui n'assistent qu'à l'état d'esprit à l'inauguration des temples commencés par eux.

Quelque rapide qu'ait été la construction de Saint-Isaac, cependant le temps écoulé entre la pose de la première pierre et celle de la dernière a été assez long pour que bien des changements se soient opérés dans les esprits. A l'époque où les plans de la cathédrale furent reçus, le goût classique régnait sans partage et sans contradiction. On n'admettait que le style grec ou romain consi-

déré comme type de la perfection. Tout ce que le génie de l'homme avait imaginé pour réaliser l'idéal d'une religion nouvelle était regardé comme non avenu. L'architecture romane, byzantine, gothique, semblait de mauvais goût, contraire aux règles, barbare, en un mot. On lui trouvait seulement une valeur historique, mais personne à coup sûr ne se fût avisé de la prendre pour modèle. Tout au plus pardonnait-on à la renaissance, à cause de son amour de l'antiquité, où elle mêlait beaucoup d'inventions délicieuses et de caprices charmants blâmés par les critiques sévères. Enfin, vint l'école romantique, dont les études passionnées sur le moyen âge et les origines nationales de l'art, firent comprendre, par des commentaires pleins d'enthousiasme, les beautés de ces basiliques, de ces cathédrales et de ces chapelles dédaignées si longtemps comme l'œuvre patiente d'époques croyantes, mais peu éclairées. On découvrit un art très-complet, très-raisonné, ayant parfaitement conscience de lui-même, obéissant à des règles certaines, possédant un symbolisme compliqué et mystérieux, dans ces édifices aussi étonnants par leurs masses que par le fini de leurs détails, qu'on avait cru jusqu'alors l'œuvre hasardeuse de tailleurs de

pierres et de maçons ignorants. Une réaction se fit qui bientôt devint injuste comme toute réaction. On n'accorda plus aucun mérite aux édifices modernes tracés sur le patron classique, et peut-être plus d'un Russe regrette-t-il que dans ce temple somptueux, on n'ait pas imité plutôt Sainte-Sophie de Constantinople que le Panthéon de Rome. Une pareille opinion peut se concevoir et se soutenir, peut-être même prévaudrait-elle aujourd'hui. Nous n'y trouverions nous-même rien de déraisonnable si l'on commençait maintenant la construction de Saint-Isaac, mais quand les plans en furent tracés, aucun architecte n'eût agi d'autre façon que M. de Montferrand; toute tentative dirigée dans un autre sens eût paru insensée.

Quant à nous, en dehors de tout système, le style classique nous paraît le plus convenable pour Saint-Isaac, cette métropole du culte grec. L'emploi de ces formes consacrées en dehors de la mode et du temps, qui ne peuvent plus, car elles sont éternelles, devenir surannées ou barbares, quelque temps que l'édifice reste debout, était le plus sage pour un monument de ce genre, auquel elles impriment un cachet d'universalité. Connues par tous les peuples civilisés, ces formes ne peuvent qu'exciter l'admiration sans surprise

et sans critique, et si un autre style eût paru plus local, plus pittoresque, plus imprévu, il eût offert aussi l'inconvénient de donner lieu à des jugements divers, et peut-être de sembler bizarre, impression contraire à l'effet que l'on voulait produire. M. de Montferrand n'a pas cherché le curieux, il a cherché le beau, et certainement Saint-Isaac est la plus belle église moderne. Son architecture convient admirablement à Saint-Petersbourg, la plus jeune et la plus neuve des capitales.

Ceux qui regrettent que Saint-Isaac ne soit pas en style byzantin nous font un peu l'effet de ceux qui regrettent que Saint-Pierre de Rome ne soit pas de style gothique. Ces grands temples, centres d'une croyance, ne doivent affecter rien de particulier, de temporaire, de local; il faut que tous les siècles et tous les fidèles, de quelque lieu qu'ils viennent, puissent s'y agenouiller dans la richesse, la splendeur et la beauté!

FIN

## TABLE DU TOME PREMIER

I. Berlin . . . . .	1
II. Hambourg . . . . .	19
III. Schleswig . . . . .	35
IV. Lubeck . . . . .	72
V. Traversée . . . . .	93
VI. Saint-Petersbourg . . . . .	110
VII. L'hiver. — La Néva . . . . .	148
VIII. L'hiver . . . . .	168
IX. Courses sur la Néva . . . . .	193
X. Détails d'intérieur . . . . .	209
XI. Un bal au Palais d'hiver . . . . .	227
XII. Les théâtres . . . . .	243
XIII. Le Tchoukine-Dvor . . . . .	259
XIV. Zlchy . . . . .	274
XV. Saint-Isaac . . . . .	315