

**Иконы Н. Н. Харламова
в иконостасе 1897–1899 годов
Никольского собора в Вене.
Вопросы атрибуции**

В статье рассматривается история создания иконостасной композиции в интерьере православной церкви Св. Николая в Вене. К анализу привлекаются не публиковавшиеся ранее архивные материалы. Дается оценка деятельности автора проекта храма и храмового иконостаса архитектора Г. И. Котова и двух художников – Н. Н. Харламова и Н. А. Бруни, писавших для этой церкви иконы. Определяется местоположение икон каждого из художников в системе иконостасной композиции. Наибольшее внимание уделяется творчеству Н. Н. Харламова. Подробно рассматриваются методы работы мастера, выявляются иконографические и стилистические особенности созданных им для венского храма произведений. Достижения архитектора и художников представлены в контексте развития русско-византийского стиля.

Ключевые слова: православный собор в Вене; иконостас; архитектор Григорий Иванович Котов, русско-византийский стиль; иконы; художник Николай Харламов; художник Николай Бруни

Natalya Kulkova

**Icons of Nikolai Kharlamov in the Iconostasis
of St Nicholas Cathedral in Vienna
(1897–1899). Attribution Issues**

The article considers the history of the creation of an iconostasis composition in the interior of the Orthodox church of St Nicholas in Vienna. New archival

materials not previously published are involved in the analysis. The work of the authors of the temple project and the temple iconostasis – architect G. I. Kotov and two artists N. N. Kharlamov and N. A. Bruni, who painted the icons for the church, is estimated. The location of the icons of each of the artists in the iconostasis composition system is determined. The greatest attention is paid to the work of N. N. Kharlamov. The master's methods of work are examined in detail, iconographic and stylistic features of the works created by him for the Vienna temple are revealed. The architect and artists' achievements are presented in the context of the development of the Russian-Byzantine style. *Keywords:* Orthodox Cathedral in Vienna; iconostasis; architect Grigory Ivanovich Kotov; Russian-Byzantine style; icons; artist Nikolai Kharlamov; artist Nikolai Bruni.

15 октября 1893 г. по повелению императора Александра III в столице Австро-Венгерской империи состоялась закладка православного кафедрального собора для русского дипломатического представительства. Алтари храма посвящались святителю Николаю Чудотворцу и святому благоверному князю Александру Невскому. Половина денежных средств на строительство собора была пожертвована самим императором, пожелавшим иметь в посольском храме в центре Европы придел, посвященный своему небесному покровителю князю Александру Ярославичу; вторая половина денег – 200 тысяч рублей – была изыскана министром финансов Российской империи И. А. Вышнеградским «из правительственных средств». Внутреннее украшение храма предполагалось осуществить на пожертвования частных лиц [14].

Проект соборной церкви на 750 человек на территории небольшого сада рядом со зданием посольства на Рихардгассе, на окраине тогдашней Вены разработал петербургский архитектор Григорий Иванович Котов. Строительными работами руководили венские архитекторы: сначала Фриц Руппельмельер (Румпельмайер), затем Луиджи Джакомелли, внесшие в проект Котова ряд незначительных изменений [16].

Возведение, внутреннего отделка и последующее украшение собора иконами растянулись на 6 лет. Торжественное освящение церковного здания пришлось на 16 апреля 1899 г. Император

Александр III до этой даты не дожил. Напоминанием о нем как о главном ктиторе соборной постройки служат сохранившееся без изменений посвящение алтаря нижнего храма и большая киотная икона с образом св. блгв. кн. Александра Невского в интерьере верхней церкви.

Внешний облик Никольского собора созвучен в стилистическом отношении церковному зодчеству Москвы XVII в. Асимметричная композиция строится на сочетании разновеликих объемов. Она включает в себя размещенные на высоком подклете исполненные в красном кирпиче и белом камне четверик и галереи, полукруглая алтарная апсид, крыльцо с двускатной крышей и увенчанную луковичной главкой звонницу (*ил. 1*). Пятиглавие основного объема в трактовке Котова выглядит несколько необычно. Центральная световая глава высоко вознесена над боковыми и представляет собой конструкцию шатрового типа. Что же касается перехода от объема четверика к основанию барабанов, то он осуществляется посредством традиционного для русской церковной архитектуры приема – включения в систему декорации килевидных кокошников. Наряду с белокаменными профилями основу внешнего убранства храма составляют полихромные изразцовые фризы и многоцветная керамическая кровля крыльца.

Внутреннее пространство второго этажа имеет форму креста. И колонны из цветного искусственного мрамора, и бронзовые паникадила создавались, как следует из архивных документов, по чертежам Котова [1, л. 12; 4, л. 70]. По его же чертежам был исполнен и размещенный на центральной оси храмового интерьера ажурный двухъярусный тябловый иконостас (*ил. 2*).

Местный ряд иконостаса состоит из Царских двустворчатых врат, двух фланкирующих врата икон с тронными образами Христа и Богоматери и диаконских дверей с изображениями архиереев. Праздничный чин объединяет сюжетные иконы 10 двенадцатых праздников. Все чиновые изображения исполнены на медных досках и убраны в резные золоченые рамы. Помимо иконных образов в структуру иконостасной композиции включен орнаментальный фриз из цветных эмалей и размещенная над праздниками декора-

тивная панель, сформированная резными элементами фитоморфного характера. Эти же художественные мотивы использованы архитектором и в обрамлении венчающего сооружение четырехконечного креста.

В стилистическом плане общее решение иконостаса близко и созвучно архитектуре церковного здания. Уже на этапе проектирования Котов планировал сделать иконостасную конструкцию главной цветовой доминантой соборного интерьера. В его творении, как и в московских храмах XVII в., формальный акцент сделан на полихромии и узорочье. Вместе с тем в силу академической выучки Котов в своем проекте стремился избежать присутствующей в памятниках позднего Средневековья цветовой избыточности и пестроты. Цельность и визуальное единство живописных составляющих композиции достигались им благодаря широкому использованию позолоты. Обилие золота и золоченых поверхностей, по его замыслу, должно было объединять и «усмирять» иконное многоцветие, одновременно с этим доминирующий в системе декорации теплый тон благородного металла должен был эффектно контрастировать с белыми стенами и сводами храма, которые не планировалось расписывать¹.

Программа иконостаса была детально продумана непосредственно самим Котовым и сформировалась уже на стадии проектирования. Котов увлекался церковной археологией и много внимания уделял изучению византийского и древнерусского искусства. Помимо административной и преподавательской деятельности в училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, директором которой он являлся, Григорий Иванович находил время заниматься архитектурной реставрацией древних церковных зданий. Так, по его проекту в 1890-х гг. состоялось воссоздание в формах XII в. Успенского собора во Владимире-Волынском.

Венский иконостас проектировался Котовым с ориентацией на московские образцы XVII в. Отказ от характерной для русского церковного искусства многоярусной композиции и замена ее невысокой двухъярусной структурой объясняется как экономической составляющей проекта (иконостас и иконы исполнялись на

денежные пожертвования частных лиц), так и требованиями правящей элиты России, понимавшей национальный стиль как сплав русских и византийских традиций. Невысокий иконостас близкий по габаритам и художественной организации византийским алтарным преградам более подходил для церковного интерьера, призванного напоминать о теснейших духовных и культурных связях двух православных государств. Демонстрация преемственности определяла политические претензии русского императорского дома и на Афон, и на проливы, и на оккупированные османами территории.

Для «высшего утверждения» Котов разработал и предложил к рассмотрению несколько вариантов иконостасной композиции. Поначалу, как следует из архивных материалов, был утвержден проект, в котором присутствовал ростовой деисусный чин [1, л. 32], однако после переговоров с заказчиками, посчитавшими по какой-то причине (скорее всего, экономической) деисус лишним, от третьего яруса икон архитектор отказался.

Помимо иконографической программы Котов до мелочей продумал и цветовое решение иконостаса. Приступая к воплощению своих идей, он планировал писать образы святых по золоту, однако в окончательной редакции художественной структуры иконы обрели цветные фоны.

Важно отметить, что во время работы архитектору приходилось учитывать советы и пожелания специально созданного для контроля за реализацией проекта Комитета по строительству императорской посольской церкви в Вене, который присылал ему фотографии образцов для будущих иконных изображений. Сам архитектор Австрию не посещал и обсуждал возникавшие в процессе работы вопросы с указанным Комитетом через генерального консула в Вене Л. В. Иславина и чрезвычайного полномочного посла П. А. Капниста².

Вопрос о художниках, которые могли бы написать иконы, с Комитетом также обсуждался. Предложенные Котовым в качестве исполнителей кандидатуры Н. Н. Харламова и Н. А. Бруни были рассмотрены и получили в Вене одобрение. (Изначально

заказ на исполнение всех икон посольской церкви предлагался М. В. Нестерову [8, л. 1, 2], но архитектор и художник не сошлись в цене.)³

Н. Н. Харламову предложение о написании икон для посольского венского собора было сделано в мае 1897 г. [4, л. 5]. Для художника оно стало полной неожиданностью. В это время он вместе со своими учениками заканчивал роспись Никольской церкви в селе Тейково и работал над иконостасом Тихвинской церкви в Холуе⁴. Объясняя свое обращение к Харламову, Котов одновременно обозначил и требования, которые следовало учитывать при написании образов: «К Вам я обратился, имея в виду Ваше знакомство со старинной русской иконописью, в духе которой предполагается исполнить иконы, сохраняя типы, спокойный и вместе с тем декоративный колорит допетровской иконописи, соединенной, хотя с некоторою ремесленностью, но в которой видны хорошие традиции и оригиналы при весьма умелой и изящной фактуре и законченности» [4, л. 7 об., 8]. В конце письма имеется важное уточнение, что при написании икон от автора требуется не рабская подражательность, но лишь «соблюдение изящных сторон иконописи, а не карикатурности» [4, л. 7 об., 8]. Подобное послание было направлено и Н. А. Бруни⁵.

После получения от художников согласия на исполнение икон Котов распределил между ними фронт работ и оповестил об этом посольство.

О том, какие иконы было поручено написать Бруни, а какие Харламову, мы узнаем из датированного июнем 1897 г. письма П. А. Капниста, в котором посол, обращаясь к архитектору, сообщает следующее:

«По вопросу кому заказать живопись икон для иконостаса, Комитет остановил свое решение на предложенном в письме Вашем разделении работы между г. Бруни и Харламовым, цены которых, как Вы утверждаете, тождественны.

Таким образом г. Бруни было бы поручено: 1 – местные иконы Спасителя и Божьей матери; 2 – местные иконы на Царские врата; 3 – девять мелких икон около них.

Господину Харламову: 1 – Северные и южные двери; 2 – шесть мелких икон над ними; 3 – весь второй ярус, а именно десять Праздников.

Икона Тайной Вечери... ежели Вы поместите ее над Царскими вратами будет принадлежать Бруни, а если во втором ярусе, то выпадет на долю Харламова» [7, л. 44, 45].

Поскольку в настоящее время икона «Тайная Вечеря» располагается над Царскими вратами, можно с достаточной долей уверенности считать ее работой Николая Бруни. Помимо иконных образов, по просьбе Котова Бруни для венского храма были разработаны эскизы оконных витражей и наружной мозаики в тимпане крыльца [3, л. 59; 6, л. 2] (*ил. 1*).

Контракты и с Харламовым, и с Бруни были заключены в начале октября 1897 г. В каждом из трудовых договоров имелось уточнение: «...исполнить с правилами православной иконографии и в духе русской иконописи XVI–XVII столетия, сообразуясь с общим стилем строящейся церкви (и) проектом иконостаса» [2, л. 18 об.]. Завершить художественные работы требовалось до 20 сентября 1898 г.

Местом пребывания Харламова в рассматриваемое время являлось большое село Холуй Владимирской губернии, где он возглавлял и обустроивал иконописную школу. В договоре Харламова с Котовым в перечне иконных композиций для посольской церкви значились: две иконы для северных и южных врат с изображением св. диаконов Стефана и Лаврентия; поясной деисус с Христом, Богородицей и Предтечей над образом св. Лаврентия, Ветхозаветная Троица в поясном срезе над образом св. Стефана и 10 икон двенадцатых праздников: Рождества Богородицы, Введения во храм, Рождества Христова, Сретения, Богоявления, Преображения, Входа в Иерусалим, Вознесения, Сошествия Св. Духа и Успения Богородицы [4, л. 22]⁶.

Бруни, в свою очередь, должен был написать: на створках Царских врат Благовещение и четырех евангелистов; мелкие изображения восьми святителей, четырех херувимов и двух архангелов по сторонам от врат; входящие в состав местного ряда тронные

образы Христа и Богоматери, а также размещенную Котовым над Царскими вратами «Тайную вечерю» [2, л. 18; 7, л. 44, 45]. Известно, что он по причине болезни завершить работу в полном объеме к указанному в контракте сроку не успел, и освящение храма происходило без иконы Тайной вечери [5, л. 2].

Помимо чиновных икон, художникам было предложено исполнить для посольского собора большие ростовые иконы свт. Николая Чудотворца и св. Александра Невского. Иконные изображения святых, в честь которых были освящены алтари верхнего и нижнего храмов предполагалось установить в отдельных киотах слева и справа от иконостаса. Икону с образом русского князя должен был написать Харламов [4, л. 22], образ святителя Николая Мирликийского в тех же размерах и по той же цене, что и образ Александра Ярославича, – Бруни [3, л. 60] (*ил 2*).

Руководство художественным процессом осуществлялось Котовым в формате переписки – по почте. Харламову и Бруни высылались образцы, которых следовало придерживаться. Архитектору же изобразительный материал приходил из Вены от П. А. Капниста⁷. В самом начале работы Харламов получил из Петербурга фотографии трех старинных памятников – иконостаса Успенского собора Московского Кремля, иконостаса собора Рождества Богородицы в Звенигороде и Царских врат ростовской церкви Иоанна Богослова на Ишне [4, л. 5]. И в первом, и во втором иконостасе большая часть иконных изображений находилась под окладами. Пользы от присланных фотографий было немного. В процессе работы художнику приходилось использовать в качестве иконографических и стилистических ориентиров известные ему иконы XVII–XVIII вв. из церквей Владимирской губернии.

Наблюдения показывают, что как в иконографическом, так и в цветовом решении своих икон Харламов достаточно последовательно руководствовался требованиями заказчика. Пожелания, высказанные в письмах Котова, он учитывал и выполнял. Изменения, которые художник вносил в разработанные архитектором композиции, были минимальными. Так, в одном из отчетов, отправленных Харламовым в Петербург, читаем следующее: «В таких композициях

как Вознесение, эффект верхней части образа будет вроде Преображения. Введение будет вроде Сретения, а Вход в Иерусалим я компоновал в другую сторону, против того, как на проекте иконостаса, потому что обыкновенно Христос входит по направлению к Царским вратам» [9, л. 8]⁸.

Из рабочей переписки следует, что на каждую икону праздничного чина Харламову присылались калька или фотографический снимок с какого-то древнего византийского образца. Так, в качестве иконографической основы для иконы «Вход Господень в Иерусалим» была прислана фотография одноименной мозаики XI столетия из греческого монастыря Дафни. Это о ней упоминает художник, когда поясняет, что отразил композицию зеркально с целью переориентировать движение Христа в сторону Царских врат (*ил. 3*).

Калька композиции «Успение Богоматери», снятая, по утверждению Котова, «с византийского образца X или XI столетия» [4, л. 16 об.], как и все другие отправленные в Холуй Харламову графические прорисы, не сохранилась. О том, что собой представляла данная композиция, можно только догадываться. Представляя ее художнику, Котов в своем послании отметил, что в создаваемой по ее образцу праздничной иконе воспроизводить апокрифическую сцену с усекновением рук нечестивцу Афонию не стоит [4, л. 16–16 об.]. Харламовым эта просьба была учтена. Изображение Афония, как и фигура архангела с мечом, в его иконе отсутствуют⁹.

Последовательное ориентирование художника на византийские образцы было далеко не случайным. Котов в своей деятельности стремился учитывать политическую составляющую церковного строительства и выступал в роли одного из создателей имперской версии национального стиля. В Харламове он видел мастера, лучше других чувствующего и понимающего специфику православного искусства.

В трактовке Харламова византийские изводы обретали академическую рельефность и весомость. Одновременно с этим во вновь создаваемых произведениях художник стремился сохранить

традиционный «иконный слог» – письмо чистыми локальными цветами и силуэтное рисование. Набор пигментов, которые использовались им при исполнении чиновых изображений, достаточно широк. Наряду с серебристо-оливковыми тонами в праздничных композициях присутствуют красные, синие, голубые золотисто-желтые заливки. Много внимания мастер уделяет активизирующим живописную поверхность вспышкам белого цвета.

По сравнению с иконами праздничного чина иконные образы Харламова для местного ряда не столь многоцветны. Это обстоятельство сближает их с иконами Н. А. Бруни. Надо отметить, что, исполняя свой заказ, Харламов напрямую с Бруни не общался, а решал возникавшие вопросы через Котова. Все, что он знал о работах своего коллеги, так это цвет фонов и размеры фигур, которые архитектор сообщал ему в письмах. Говорить в этой связи о каком-либо влиянии одного художника на другого нет никаких оснований.

На боковых дверях иконостаса в соответствии с традицией, восходящей к русским церковным декорациям XVII в., Котовым были размещены изображения архидиакона Стефана (на северной) и архидиакона Лаврентия (на южной). Лаврентий в трактовке Харламова представлен с кадилом в правой руке и дарохранительницей в левой, Стефан же изображен только с дарохранительницей, хотя художник просил у Котова позволения изобразить кадило и у Стефана, чтобы, как он считал, зрительно уравновесить композиции. Примечательно, что оба архидиакона облачены не в далматики из цветных, украшенных орнаментами тканей, что было характерно для русских иконостасов допетровского времени, а в белые стихари византийского типа. Как и при разработке праздничных икон, ориентация на греческую иконографическую традицию здесь несомненна.

Над диаконскими дверями расположены два образа триморфия – «Троица Ветхозаветная» и «Деисус». Эти иконы были включены Котовым в художественную структуру иконостаса после того, как Комитет принял решение отказаться от деисусного чина, формировавшего в разработанном архитектором проекте третий

ярус [1, л. 46]. Для их создания в Холуй также были присланы иконографические образцы с пожеланием изобразить Божественные образы на белом фоне, символизирующем в византийской традиции рай и Царство небесное.

Икону св. блгв. кн. Александра Невского, установленную Котовым в резном напольном киоте слева от иконостаса, можно считать лучшей из икон, написанных художником для венского собора (*ил. 4*). Образ небесного покровителя русского воинства был исполнен Харламовым в хорошо освоенной им в годы учебы в Петербурге академической манере. Мягкие переходы от света к тени, объемная лепка лика, рук, облачения святого гармонично сочетаются в этой живописной композиции и с по-иконному гладким фоном, и с условным, заставляющим вспомнить поэмы иконных композиций лаконичным и пустынным пейзажем. По ряду художественных моментов харламовский благоверный князь очень близок моленным образам мастеров Оружейной палаты конца XVII в. круга Симона Ушакова. Последние, как известно, соединяли в себе объемную «шаровидную» трактовку ликов с тончайшей орнаментальной разработкой облачений святых.

В отличие от икон иконостаса, в которых орнаментальные мотивы Харламовым не использовались, в киотном образе растительный орнамент сплошным ковром покрывает и плащ-корзно благоверного князя, и плотно обтягивающие ноги порты, и сафьяновые сапоги¹⁰. Через это узорочье, как и через типаж святого, наделенного славянской внешностью и окладистой «русской» бородой, национальная тема в контексте декларируемого и утверждаемого автором посольской церкви государственного русско-византийского стиля обретала дополнительное смысловое и художественное выражение. Свт. Николай Чудотворец, написанный Бруни для южного напольного киота в том же академическом ключе, что и харламовский Александр Невский, должен был стать, по его замыслу, олицетворением бережно хранимой Русской церковью византийского благочестия.

В заключение отметим, что созданный Григорием Котовым, Николаем Харламовым и Николаем Бруни иконостас венского

Никольского собора был высоко оценен как представителями императорского дома, так и российской художественной общественностью. В 1910 г. за работы по украшению православных храмов в Вене и Варшаве Харламов был удостоен почетного звания академика Императорской академии художеств [10, л. 47].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Существующая в настоящее время в интерьере собора настенная роспись появилась только в 2009 г. Фрески исполнены бригадой художников под руководством архимандрита Зинона [14].

² **Петр Александрович Капнист** – граф, русский дипломат, действительный тайный советник (с 1899), сенатор. С апреля 1895 г. – чрезвычайный и полномочный посол в Вене. Участвовал в выработке русско-австрийского соглашения по балканским вопросам. Удостоен ряда высших российских орденов, в том числе ордена Св. Александра Невского. Скончался в Вене, похоронен там же, на центральном городском кладбище [11, с. 1139].

³ Примечательно, что Нестеров соглашался за 5000 рублей написать лишь 4 иконных образа местного ряда и Царские врата [3, л. 85], а в качестве исполнителя икон деисусного и праздничного чинов видел Н. Н. Харламова: «Мелкие образа первых двух ярусов я на себя не беру вовсе и если почему-либо от них откажется и Харламов, наиболее желательный по таланту и стилю из всех, образа эти можно прямо поручить живописцу вроде известного Сафонова, такой тем хорош, что, по крайней мере, не будет лукаво мудрствовать и ему можно будет вменить в обязанности придерживаться тона, который будет господствующим в больших образах нижнего яруса» [8, л. 1, 2].

⁴ В связи с революционными событиями многие произведения Харламова были утрачены почти сразу после их создания. Погибли: роспись Тихвинской церкви в Холуе (1895–1898), иконостас и роспись Никольского храма в Тейково (1895–1898), чиновые иконы и фрески церкви Иоанна Предтечи в Кунгуре (1904–1917). Помимо этого, по обретении Польшей независимости были уничтожены исполненные Харламовым иконы и фрески собора Св. блгв. кн. Александра Невского (1902–1907) и церкви Св. Мартина (1906 г.) в Варшаве. В настоящее время имя художника упоминается главным образом в связи с его деятельностью в петербургской церкви Спаса на Крови (1896–1900 гг.) и с созданием мозаик на фасадах Великокняжеской усыпальницы в Петропавловской крепости (1901–1907 гг.).

⁵ **Николай Александрович Бруни** (1856–1935) принимал участие в украшении целого ряда церковных зданий. В период с 1890 по 1900-е гг. он работал в Исидоровской церкви Александро-Невской лавры в Петербурге; разрабатывал картоны мозаик для храмов в имении Ю. С. Нечаева-Мальцева в Рязанской губернии и Воскресения в Петербурге, писал иконы для церкви в Абастумане [17, с. 232]. Совместно с Н. А. Кошелевым Бруни исполнил картоны наружных мозаик над входами собора Александра Невского в Варшаве [12, с. 149]. Ему принадлежит эскиз композиции «Воскресение Христа» для Усыпальницы Петропавловского собора и картоны мозаик для православной церкви в Дармштадте. Помимо этого, в указанное десятилетие художник руководил реставрационными работами в Казанском соборе в Петербурге, участвовал в украшении живописью церкви петербургского Мариинского дворца и кафедрального собора в Елабуге, где продолжил по эскизам и картонам Г. Г. Гагарина неоконченную им работу [17, с. 232].

⁶ Первоначально в праздничном чине предполагалось разместить 12 праздников. Комитет сократил их количество до 10, исключив Благовещение и Воскресение Христово [6, л. 2].

⁷ В отличие от Харламова, Бруни периодически имел возможность общаться с Котовым. В рассматриваемое время он с семьей проживал в доме архитектора И. А. Галенбека в Левашове под Петербургом [5, л. 1].

⁸ Цвет неба для праздничных икон был указан Котовым – «синеватого тона с оттенком прозелени» [4, л. 9].

⁹ В. О. Гусакова при рассмотрении праздничных икон Харламова «Рождество Христово» и «Богоявление» находит возможным связать их художественное решение с запрестольными композициями М. А. Нестерова на хорах Владимирского собора в Киеве [13, с. 117].

¹⁰ Растительный орнамент на плаще князя был создан Харламовым по рисунку, присланному из Петербурга. О нем упоминает Котов, говоря о содержимом посылки, отправленной им в Холуй: «В этом же свертке приложены маленькие листы с рисунком парчи. Узор красный на золотом фоне, но Вы, конечно, цвета измените по-своему...» [4, л. 13 об.].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. НБА РАХ (Научно-библиографический архив Российской академии художеств). Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 1. Котов Григорий Иванович – архитектор. Графические материалы по постройке храма в Вене. 09.05.1894–14.08.1897.

2. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 4. Котов Григорий Иванович – архитектор. Трудовые соглашения и счета по постройке храма в Вене 04.10.1893–1897 гг.

3. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 247. Котов Григорий Иванович – архитектор. Черновики писем к Капнисту П. А. 1895–1902 гг.

4. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 250. Котов Григорий Иванович – архитектор. Черновики его писем к Харламову Н. Н. о написании образов для церкви в Вене. 24.12.1885–27.05.1889.

5. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 260. Котов Григорий Иванович – архитектор. Письма к нему Николая Александровича Бруни, художника. 08.05.1897– 21.08.1898.

6. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 273. Котов Григорий Иванович – архитектор. Письма к нему консула Иславина о рисунках икон 08.08.1897–30.12.1899.

7. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 275. Котов Григорий Иванович – архитектор. Письма и телеграммы председателя комитета по постройке православного храма в Вене графа П. А. Капниста архитектору Котову Г. И. 11 февраля 1896 г. – 14 декабря 1897 г.

8. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 288. Котов Григорий Иванович – архитектор. Письма к нему Нестерова М. В. по поводу написания икон для церкви в Вене 20.05.1897, 23.08.1937.

9. НБА РАХ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 297. Котов Григорий Иванович – архитектор. Письма к нему Харламова Н. Н. о написании образов для церкви в Вене. 15.05.1897–28.12.1898.

10. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 11. Ед. хр. 95. Личное дело Харламова Н. Н.

11. Альманах современных русских государственных деятелей / изд. Германа Александровича Гольдберга. СПб. : Тип. Исидора Гольдберга, 1897.

12. *Берташ А. В.* Кафедральный собор во имя Св. Благоверного Великого князя Александра Невского в Варшаве. Леонтий Бенуа и его время : Материалы конф. 16–17 октября 2006 г. СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2008.

13. *Гусакова В. О.* Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века. СПб. : Аврора, 2008.

14. История собора // Собор Свт. Николая в Вене : офиц. сайт. URL: http://nikolsobor.org/SITE3/index.php?option=com_content&view=article&id=815&Itemid=608&lang=ru (дата обращения: 20.04.2018).

15. «К визиту Святейшего Патриарха Алексия в Австрию» // Офиц. сайт РПЦ. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/386770.html> (дата обращения: 10.09.2020).

16. Собор Свт. Николая Чудотворца и св. блгв. вел. кн. Александра Невского. Вена, Австрия // Искусство и архитектура русского зарубежья [сайт]: URL: <https://artz.ru/menu/1804649234/1804649521.html> (дата обращения: 16.09. 2020).

17. *Шилова Е. В.* Творчество Н. А. Бруни // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. 2006. № 10.



1. Г. И. Котов. Соборная посольская церковь Св. Николая в Вене 1893–1899. Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Никольский_собор_\(Вена\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Никольский_собор_(Вена))#/media/Файл:Russisch_orthodoxe_kirche_wien_2.jpg



2. Г. И. Котов. Иконостас соборной посольской церкви
Св. Николая в Вене. 1899. Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/
Никольский_собор_\(Вена\)#/media/Файл:Wien_-_russisch-orthodoxe_
Kathedrale,_Innenansicht.JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/Никольский_собор_(Вена)#/media/Файл:Wien_-_russisch-orthodoxe_Kathedrale,_Innenansicht.JPG)



З. Н. Н. Харламов. Иконы праздничного чина Никольской церкви. 1898
Фото Дмитрия Полошкина. 2017



4. Н. Н. Харламов. Святой благоверный князь Александр Невский. 1898
Фото Дмитрия Полошкина. 2017