

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

Тема «Благовещения»
в раннехристианском искусстве

Мария А. Лидова

*Институт философии и права Сибирского отделения РАН,
Новосибирск, Россия, mlidova@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению начального этапа формирования иконографии «Благовещения». Несмотря на широкое распространение этого сюжета в Средние века, от самого раннего периода дошло крайне мало примеров. Исходя из сохранившегося материала, можно утверждать, что изображения благовестия Марии приобретают полноценное художественное воплощение только к V в. Ранние примеры «Благовещения» позволяют проследить основные этапы формирования иконографического канона и выявить характерные особенности изображений одного из важнейших событий христианской истории. Предлагаемое исследование направлено на рассмотрение влияния апокрифов и раннехристианской богословской традиции на данный сюжет. Оно также позволяет раскрыть значение рассматриваемого материала для изучения становления культа Богоматери.

Ключевые слова: иконография Богоматери, Благовещение, раннехристианское искусство, архангел Гавриил, апокрифы

Для цитирования: Лидова М.А. Тема «Благовещения» в раннехристианском искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 28–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

The Annunciation in Early Christian art

Maria A. Lidova

*Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia,
mlidova@mail.ru*

Abstract. The paper is dedicated to the earliest formative stages of Annunciation imagery. Although it was widely spread in the Middle Ages, only a few examples of the scene survive from the early Christian period. Judging by the

© Лидова М.А., 2021

existing material evidence, it can be argued that the image of the Annunciation acquired recognizable and fully-fledged form only in the fifth century. Early examples reveal distinct formative stages of the iconography and the gradual introduction of additional features, enriching the content and visual rendering of this highly significant visual theme. This paper analyzes the influence of Apocrypha, as well as of the early theological tradition, on the development of the Annunciation scene and reveals the importance of this material to the study of the cult of the Mother of God.

Keywords: iconography of the Virgin, Annunciation, early Christian art, Archangel Gabriel, apocrypha

For citation: Lidova, M.A. (2021), “The Annunciation in Early Christian art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 28–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

Благовещение по праву считается одним из центральных евангельских сюжетов, занимающим важнейшее место в христианской традиции. История появления архангела Гавриила в доме Девы Марии с вестью о том, что она избрана стать матерью Спасителя, на протяжении столетий пользовалась огромной популярностью в искусстве. При этом самому событию в канонических Евангелиях уделено лишь несколько строк в первой главе Евангелия от Луки (Лк. I: 26–38). Несколько более подробно этот сюжет раскрывается в апокрифических источниках, в частности, в Протоевангелии от Иакова и Евангелии Псевдо-Матфея, дополняющих каноническое Евангелие рассказами о создании храмовой завесы и предшествующей основному Благовещению попытке архангела обратиться к Марии, когда она направлялась к источнику набрать воды.

Литература, посвященная непосредственно византийской художественной традиции композиции Благовещения, весьма обширна. Наиболее значительный вклад был привнесен монографией Елены Папаставру [Papastavrou 2007]. Не стоит забывать и о русских исследователях, таких как Н.В. Покровский и Ф.И. Шмит, уделивших этому сюжету особое внимание в своих публикациях¹. Весьма полезными и всеобъемлющими являются отдельные посвященные Благовещению энциклопедические статьи, такие как соответствующие разделы в «Словаре христианской археологии

¹ *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб.: Тип. департамента уделов, 1892. С. 3–40; *Шмит Ф.И.* Благовещение // Известия русского археологического института в Константинополе. 1911. Т. 15. С. 31–72.

и литургии»² и в «Православной Энциклопедии» [Ванюков и др. 2009]. Однако все эти публикации рассматривают самый ранний период формирования иконографии «Благовещения» весьма бегло и в лучшем случае ограничиваются лишь несколькими общими замечаниями. Исключением стала недавняя монография английской исследовательницы Кэтрин Тейлор, однако и эта книга оставляет возможности для дальнейшего обсуждения темы³ [Taylor 2018].

В статье будут рассмотрены основные этапы становления сюжета «Благовещения» и прослежены иконографические особенности его бытования в искусстве IV, V и раннего VI вв. Хотя, как уже указывалось, «Благовещение» очень популярно в христианском искусстве, в ранний период эта композиция встречается крайне редко. В скульптуре, включая многочисленные примеры рельефной декорации саркофагов III–IV вв., данный сюжет практически полностью отсутствует. Он выявляется всего лишь в трех сценах, украшающих стены римских катакомб, которые по праву считаются самым ценным и богатым «хранилищем» раннехристианской живописи.

Наиболее знаменитый и ранний пример происходит из катакомб Присциллы в Риме и датируется III в. [Mazzei 1999]. Пространство, располагающееся в самой древней части подземных коридоров, украшено несколькими сценами из Ветхого и Нового Завета. Центр свода занят небольшой композицией, заключенной в круг и представляющей две фигуры: женщину, сидящую в кресле, и стоящего перед ней мужчину. Вытянутая вперед правая рука мужчины свидетельствует о словесном обращении, ясно указывая на момент диалога, происходящего между героями сцены.

Идентификация этой композиции не раз становилась предметом серьезных дебатов. С одной стороны, популярно мнение, что сцена в круге представляет «Благовещение», что, в числе прочего, предопределило и наименование этого пространства в литературе как кубикulum «Благовещения». При этом с самого начала многие ученые высказывали сомнение в религиозном прочтении этой сцены и указывали на многочисленные элементы, не позволя-

² *Cabrol F., Leclercq H.* Annonciation (Fête de l') // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1907. Vol. 1. Partie 2. P. 2241–2267.

³ Данную работу отмечает обширное владение материалом и глубокое погружение в тему, однако сам методологический подход, сконцентрированный на гендерных аспектах иконографии, иногда приводит автора к недоказуемым выводам. Кроме того, не умаляя значения этого разностороннего исследования, следует отметить, что некоторые утверждения и датировки, приводимые автором, нужно принимать с осторожностью.

шие трактовать изображенный сюжет через призму евангельского текста. Нельзя не согласиться, что объемные одеяния, общая тяжеловесность фигур и официозная скованность их поз трудно согласуются с последующими художественными решениями темы «Благовещения».

К числу сомневавшихся принадлежал французский исследователь Пол-Альбер Феврье, считавший, что на самом деле сцена изображает диалог между членами семейства, один из которых представляет усопшего, похороненного в этой усыпальнице [Février 1959]. Главным аргументом Феврье служила очевидная близость иконографического решения данной сцены многочисленным греческим и римским надгробиям, основным сюжетом которых был изображенный в камне момент диалога усопшего и его родственников. Иную позицию отстаивал Джозеф Вильперт, сравнивавший это изображение с похожей композицией в кубикуле 17 в катакомбах свв. Петра и Марцеллина, сходство которых позволило ему интерпретировать роспись из катакомб Присциллы как сцену «Благовещения»⁴.

Со времен Вильперта был обнаружен еще один пример похожей сцены. Он находится в так называемых пространствах катакомб Дино Компаньи на Виа Латина, свод которых украшает целостный цикл, разворачивающийся вокруг Доброго Пастыря, изображенного в центре и обрамленного четырьмя сюжетными композициями [Bisconti 2003, p. 56, 84]. Одна из них полностью утрачена, другая представляет сцену с сидящей в кресле матроной, жест руки которой приветствует слова стоящего перед ней собеседника. Первоначально некоторые исследователи различали еще одну фигуру за спиной мужчины, однако проведенные после недавней реставрации исследования подтвердили идентификацию сцены как «Благовещения». Косвенным подтверждением служит и то, что в непосредственной близости от этой сцены была изображена композиция «Поклонения волхвов».

Невозможно отрицать огромную зависимость данного раннего иконографического извода евангельского сюжета от античных образцов. Мария представлена как типичная римская матрона, а ангел сугубо статичен и лишен всех своих атрибутов, в первую очередь крыльев. Последнее, однако, является лишь данью времени, так как в раннехристианский период ангелы регулярно изобража-

⁴ *Wilpert J.* Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der Heiligen Petrus und Marcellinus. Freiburg im Breisgau: Herder, 1891. P. 19–20; *Idem.* Die Melereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herder, 1903. P. 202–203.

лись без крыльев за спиной, ставших обязательным признаком их внешности лишь к V в. [Martin 2001].

Очевидно, что в эпоху своего создания восприятие подобных композиций варьировалось и напрямую зависело от того, насколько хорошо зрители знали Евангелие. Одни продолжали видеть в них сцены последнего прощания, другие же узнавали момент мистического диалога, сообщавшего о приходе в мир Спасителя. Лаконизм и условность этих сцен, создававшихся на заре христианского искусства, отражают самые первые попытки выразить тайну евангельской истории художественными средствами. Вполне вероятно, что необходимость представить диалог двух принадлежащих к разным мирам действующих лиц заставляла художников обратиться к самой понятной и хорошо знакомой и им, и зрителям изобразительной схеме.

Тем не менее совершенно очевидно, что в III–IV вв. тема «Благовещения» еще не получила глубокого богословского осмысления и была крайне редким сюжетом. Отсутствуют в этих сценах и те признаки, которые впоследствии станут неотъемлемой частью традиционной византийской иконографии. Как будет показано далее, большинство из них были заимствованы именно из апокрифических источников, прежде всего Протоевангелия от Иакова, в котором подробно описывается работа Богоматери с пряжей при изготовлении завесы для Иерусалимского храма. Если идентификация трех рассмотренных композиций из катакомб подтвердится, то можно будет утверждать, что на раннем этапе художники основывались преимущественно, если не исключительно, на кратком упоминании сюжета в Евангелии от Луки и еще не использовали свидетельства апокрифов.

Недостаток данных не позволяет судить о промежуточных стадиях развития иконографии «Благовещения» на протяжении IV в., однако мы точно знаем, что ситуация принципиально изменилась к началу V столетия, когда сцена «Благовещения» появилась в монументальной декорации римской базилики Санта Мария Маджоре (432–440) [Brenk 1975; Steigerwald 2016] (рис. 1). Общее решение этой композиции, открывающей цикл Детства Христа, остается уникальным во всей истории византийского искусства. Мария представлена сидящей на троне и облаченной в драгоценные одежды [Lidova 2015]. По правую руку от нее изображена высокая плетеная корзина, заполненная пряжей, которая, согласно описаниям, представляет собой шерсть пурпурного цвета, именуемая в русской традиции багрянница. Часть пряжи Богоматерь как бы приподнимает с колен и, удерживая обеими руками, демонстрирует перед собой. Поскольку руки Богоматери заняты, ее фигура не

выражает явной реакции на слова Гавриила. Именно пряжа в руках Марии в первую очередь привлекает внимание зрителя, при этом ее объем и размеры, а также яркий оттенок, делают пряжу важнейшим элементом сцены, превращая незначимую, казалось бы, деталь в смысловой центр всей композиции.



Рис. 1. Сцена «Благовещения» из цикла Детства Спасителя на арке в церкви Санта Мария Маджоре, Рим, 432–440

Мозаичная сцена из Санта Мария Маджоре является ярким подтверждением, что к началу V в. апокрифические сказания, связанные с историей изготовления храмовой завесы, оказались полностью интегрированы в иконографию «Благовещения» и приобрели центральное значение для понимания евангельского сюжета [De Spirito 1996]. Как будет показано далее, подобное решение было характерно не только для мозаик Санта Мария Маджоре, но и для целого ряда других произведений V в. Одним из них является фрагмент ткани из музея Виктории и Альберта в Лондоне, предположительно датированный V–VI вв. [Williamson 1986, p. 46–49; Taylor 2014] (рис. 2). На ткани Богородица восседает в кресле и показана в профиль, смотрящей в сторону архангела Гавриила. Обеими руками Мария удерживает две длинные, завершающиеся петлей наверху, шерстяные пряжи, которые она вынимает из высокой, расположенной у ее ног, плетеной корзины.

Несмотря на некоторое своеобразие облика Богородицы, представленной в необычном головном уборе, скрывающем ее волосы, идентификация сцены не поддается сомнению и подтверждается надписью с именем Мария, выполненной греческими буквами и расположенной между двумя фигурами. Богородица представлена

не столько занимающейся своей работой, сколько демонстрирующей пряжу Гавриилу, за счет чего шерсть в ее руках становится важнейшим элементом композиции и приобретает символическое значение.



Рис. 2. «Благовещение», льняная ткань, горячий батик
(инв. № 723-1897)
Музей Виктории и Альберта, Лондон
(© Victoria and Albert Museum), V–VI вв.

Данное решение находит прямую параллель в боковом рельефе саркофага Пиньятта из Равенны [Baldini Lippolis 2003] (рис. 3). Знаменитая мраморная усыпальница, датируемая концом IV – началом V в., является единственным дошедшим до нас примером сцены «Благовещения» в декорации позднеантичных саркофагов. Богородица слева восседает на римском стуле, в облачении римской матроны, что вместе с общим решением и стилем рельефа выдает зависимость от классических образцов. Перед Марией располагается круглая плетеная корзина, из которой так же, как в сцене на ткани, Богородица двумя руками (сохранилась только левая), поднимает толстую пряжу шерсти.

Сходство иконографии этих памятников заслуживает отдельного внимания, особенно если учесть яркие стилистические отличия и разницу в их происхождении. Ткань, как считается, происходит из города Ахмим в Египте, а изготовление саркофага приписывается столичным мастерским, работавшим либо в Италии, либо в восточной (анатолийской) части империи. В обоих случаях значительное внимание мастера уделяют изображению корзины. Так же, как и в мозаиках Святой Марии Маджоре, она показана сплетенной

из прутьев или лозы, за счет чего возникает характерный ромбовидный рисунок из пересекающихся линий. Возможно, внимание к этой, казалось бы, тривиальной детали не случайно. Вполне вероятно, что подобное изображение плетеных корзин отсылало к сложному рисунку готовой ткани, создававшейся посредством сплетения нитей в соответствии с заданным рисунком. Если это так, то рисунок плетения корзин намеренно противопоставлялся лежащей внутри и бережно сжимаемой в руках Марии аморфной, еще не обработанной пряже, как бы превосходящая ее будущую трансформацию в драгоценную ткань.



Рис. 3. «Благовещение», саркофаг Пиньятта, Равенна, конец IV – начало V в.

Центральное место пряжи в ранних композициях «Благовещения» не ограничивается описанными примерами. Примечателен в этой связи деревянный рельеф из Лувра, а также две пиксиды из слоновой кости, одна из которых происходит из музея Византийского искусства в Боде в Берлине. Практически всю высоту этого миниатюрного рельефа занимает профиль длинной пряжи, которую Мария поднимает над головой. Корзина отсутствует, а сама Богоматерь представлена за работой. У основания ее стула изображено веретено, благодаря которому пряжа в ее руке превращается в нить. Выразителен и жест Архангела, кончики пальцев которого касаются пряжи. При этом его рука оказывается на уровне чрева Марии, и этот жест дополняет обращенные к Марии слова о Боговоплощении.

Еще одна пиксида с близким изображением «Благовещения» хранится в музее Кливленда (инв. № 1951.114). Здесь тема ткани

и чуда, происходящего в теле Марии, получают дальнейшее иконографическое и смысловое развитие: отвлекаясь от своей работы на слова архангела, Мария как бы поворачивается, за счет чего поднятая нить наискосок пересекает ее фигуру.

Пряжа в руках Богоматери находит объяснение сразу в нескольких источниках. Ее можно воспринимать как почти буквальное воспроизведение описания из Протоевангелия от Иакова, согласно которому Ангел явился деве Марии в тот момент, когда она занималась рукоделием: «...и возвратилась домой, поставила кувшин и, взяв пурпур, стала прясть его. И тогда предстал перед Нею Ангел Господен...» Заслуживает внимания и то, что автор Протоевангелия возвращается к теме изготовления завесы для храма сразу же после окончания благовестия Гавриила: «И окончила Она прясть багрянец и пурпур, и отнесла первосвященнику». Таким образом, отсылка к пряже в руках Богоматери и тема храмовой завесы как бы обрамляют описание Благовещения, благодаря чему преобразование пряжи в законченное произведение оказывается аллегорией, предоставляющей временные и символические параллели теме Боговоплощения.

Николас Констас в своей монографии, посвященной патриарху Проклу Константинопольскому (434–446), убедительно показал, что тема создания ткани и пряжи была центральной для богословской мысли первой половины V столетия и регулярно использовалась в качестве метафоры для объяснения тайны соединения двух природ Спасителя [Constas 2003, pp. 315–358]. В качестве примера можно привести цитату из проповеди Прокла, произнесенной на Эфесском соборе⁵:

Внутри нее – потрясающий ткацкий станок божественного домостроительства, на котором невыразимым образом был соткан хитон единства. Ткачом был Дух Святой... Пряжей было древнее руно Адама. Нитями утка́ была чистая плоть Девы. Ткацкий челнок был движим бесконечной милостью божественного Творца, вошедшего в нее через слух. <...> Поэтому не разрывай хитон божественного домостроительства, целиком тканый сверху (Ин 19:23) (цит. по: [Петров 2017, с. 172]).

Опосредованным подтверждением гипотезы Констаса является такая иконографическая особенность, как изображение пряжи в виде двух нитей, сжатых в руке Богоматери и завершающихся на-

⁵ Прокл, патриарх Константинопольский. Слово на Эфесском Вселенском соборе // Деяния Вселенских Соборов. Казань: Тип. Губернского правления, 1859. Т. 1. С. 311–322.

верху круглой петель. Такое решение характерно для композиции «Благовещения» на ткани из Ахмима, упомянутой выше, но также встречается на коптской ткани из музея Метрополитан (V–VI вв.), на миниатюрной композиции на паломническом медальоне из прессованной глины из Британского музея (VII в.) и, наконец, в гораздо более знакомом контексте мозаик базилики Ефрасия в Порече (VI в.) [Maguire, Tetru 2007]. В сцене «Благовещения» из этой церкви пряжа из двух нитей в левой руке Богоматери, внимающей словам Архангела, отмечена такой же петлей, которая для заинтересованного зрителя становится почти буквальным отражением мистического единства двух природ, осуществленного посредством участия Девы Марии.

Таким образом, в свете ранних источников внимание к пряже и созданию завесы имело центральное значение для позднеантичных художественных трактовок темы «Благовещения». Метафорическое видение, характерное для богословских трудов V в., преобразовывало представленный в искусстве мотив пряжи в сложный образ божественного тела. Пурпурная нить в руках Богоматери одновременно отсылала и к плоти Богоматери, из которой ткалось человеческое естество Спасителя, и к телу Христа, за счет чего Господь оказывался невидимым участником композиции. Его символом служил образ пряжи, из которой будет создана храмовая завеса; последняя, как известно, разорвется в самый страшный момент смерти Иисуса на кресте.

Исходя из рассмотренных примеров, можно заключить, что тема «Благовещения» претерпела значительные изменения в IV–V вв., в первую очередь за счет введения значительного числа деталей из апокрифических источников. Прослеживающийся в ряде примеров параллелизм иконографических решений указывает на существование самостоятельного изобразительного извода, который активно использовался как на восточных, так и на западных территориях империи. Наиболее характерными чертами этого извода является расположение Богоматери слева, а не справа, как это будет позднее, отсутствие скипетра в руках Архангела, акцентирование внимания на корзине с рукоделием и пряже в руках Марии. Пряжа как будто становится главным элементом композиции, оказываясь в центре внимания как Архангела, изображенного подле Богоматери, так и зрителя. Учитывая более-менее точную датировку композиции из церкви Санта Мария Маджоре и саркофага из Равенны, а также близость этого решения богословской мысли первой половины V в., кажется целесообразным предположить, что данный канон оказался распространен именно в этот момент и активно развивался на протяжении V столетия.

Однако этот извод просуществовал совсем недолго, и уже в VI в. на смену ему пришла более привычная нам иконография, в которой главным стал момент словесного взаимодействия персонажей. Тема рукоделия, хоть и сохраняется, но отходит на второй план. Мария начинает изображаться в состоянии неотрывного внимания, с жестом открытой перед грудью руки, символизирующем принятие благой вести. Пряжа и корзина очевидно маргинализировались внутри сложного рисунка новых композиционных решений, в котором Богоматерь в лучшем случае придерживала пурпурную пряжу одной рукой.

Последовательность таких изменений внутри изобразительного ряда могут показаться на первый взгляд незначительными современному зрителю или рассматриваться как дань сиюминутному решению художника. Однако при изучении этого материала параллельно с богословской традицией становится очевидно, что смещение внутренних акцентов не могло быть случайным и отражает глубинные изменения в понимании и интерпретации евангельского сюжета. И хотя характерный для раннехристианского времени извод, в котором Богоматерь двумя руками держит свое рукоделие и демонстрирует его миру, по сути, перестал существовать, его отголоском следует считать целый ряд памятников средневизантийского времени, таких как мозаики Софии Киевской (1056 г.) или знаменитая икона из собрания синайского монастыря позднекомниновского времени. В обоих упомянутых произведениях Богоматерь изображается с мотком пряжи и веретеном, при этом тонкая пурпурная нить проходит по телу Марии на уровне лона, вплетаясь в рисунок складок ее одеяний, однако она уже не играет той ярко выраженной и самостоятельной роли, которая была свойственна этому элементу на заре христианского искусства.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-41005 «Иерусалим и малоизвестные апокрифы в славянских переводах: текстология, источники, доктрины».

Acknowledgements

This work was accomplished with financial support of RFBR grant № 21-012-41005 “Jerusalem and Understudied Apocrypha in Slavonic Translations: Textology, History, and Doctrines”.

Литература

- Ванюков и др. 2009 – Ванюков С.А., Желтов М.С., Фельми К.Х., Квицидзе Н.В. Благовещение // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия. Т. 5. С. 254–268.
- Петров 2017 – Петров В.В. Душа, облачающаяся в тела, душа, ткущая тела // СХОЛН: Философское антиковедение и классическая традиция. 2017. Т. 11. Вып. 1. С. 166–176.
- Baldini Lippolis 2003 – Baldini Lippolis I.S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta // 1983–1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana. Cassino: Università di studi di Cassino, 2003. Vol. 1. P. 225–240.
- Bisconti 2003 – Bisconti F. Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A". Città del Vaticano: I.G.E.R. srl, 2003. 105 p.
- Brenk 1975 – Brenk B. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden: Steiner, 1975. 188 p.
- Constas 2003 – Constas N. Proclus of Constantinople and the cult of the Virgin in late antiquity. Leiden; Boston: Brill, 2003. 450 p.
- De Spirio 1996 – De Spirito G. L'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure. Image apocryphe? // Apochrypha. Revue Internationale des Littératures Apocryphes. International journal of Apochryphal literature. 1996. Vol. 7. P. 273–292.
- Février 1959 – Février P.-A. Les peintures de la catacombe de Priscille; deux scènes relatives à la vie intellectuelle // Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité. 1959. No. 71. P. 301–319.
- Lidova 2015 – Lidova M. The Imperial *Theotokos*. Revealing the concept of early Christian imagery in Santa Maria Maggiore in Rome // Convivium. 2015. Vol. 2/2. P. 60–81.
- Maguire, Terry 2007 – Maguire H., Terry A. Dynamic splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007. XIII, 224 p.
- Martin 2001 – Martin T. The development of Winged Angels in Early Christian art // Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte. 2001. T. 14. P. 11–29.
- Mazzei 1999 – Mazzei B. Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri // Rivista di Archeologia Cristiana. 1999. No. 75. P. 233–280.
- Papastavrou 2007 – Papastavrou H. Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^e au XV^e siècle: l'Annonciation. Venise: Institut hellénique d'études byzantines at post-byzantine de Venise, 2007. 524 p.
- Steigerwald 2016 – Steigerwald G. Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom: Regensburg, Schnell & Steiner, 2016. 239 S.
- Taylor 2014 – Taylor C.G. Burial threads. A late antique textile and the iconography of the Virgin annunciate spinning // Greek and Roman textiles and dress. An

- interdisciplinary anthology / Ed. by M. Harlow, M.-L. Nosch. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 399–414.
- Taylor 2018 – *Taylor C.G.* Late antique images of the Virgin annunciate spinning. Allotting the scarlet and the purple. Leiden; Boston: Brill, 2018. XIV, 240 p.
- Williamson 1986 – *Williamson P.* The Medieval treasury. The art of the middle ages in the Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 1986. 248 p.

References

- Baldini Lippolis, I. (2003), “S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta”, in 1983–1993. *Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana*, Cassino, Università di studi di Cassino, Italy, vol. 1, pp. 225–40.
- Bisconti, F. (2003), *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni: Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo “A”*, I.G.E.R. srl., Città del Vaticano, Italy.
- Brenk, B. (1975), *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Steiner, Wiesbaden, Germany.
- Constas, N. (2003), *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*, Brill, Leiden-Boston, Netherlands.
- De Spirito, G. (1996), “L’Annonciation de Sainte-Marie-Majeure: image apocryphe?”, *Apochrypha. Revue Internationale des Littératures Apocryphes. International Journal of Apochryphal Literature*, vol. 7, pp. 273–292.
- Février, P.-A. (1959), “Les peintures de la catacombe de Priscille; deux scènes relatives à la vie intellectuelle”, *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, vol. 71, pp. 301–319.
- Lidova, M. (2015), “The Imperial *Theotokos*: Revealing the Concept of Early Christian Imagery in Santa Maria Maggiore in Rome”, *Convivium*, vol. 2/2, pp. 60–81.
- Maguire, H. and Terry, A. (2007), *Dynamic splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, USA.
- Martin, T. (2001), “The development of Winged Angels in Early Christian art”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, t. 14, pp. 11–29.
- Mazzei, B. (1999), “Il cubicolo dell’Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, vol. 75, pp. 233–80.
- Papastavrou, H. (2007), *Recherche iconographique dans l’art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l’Annonciation*, Institut hellénique d’études byzantines at post-byzantine de Venise, Venise, Italy.
- Petrov, V.V. (2017), “The Soul putting on the cloth of body, the soul weaving the body”, *ΣΧΟΛΗ. Ancient philosophy and the classical tradition*, vol. 11/1, pp. 166–176.
- Steigerwald, G. (2016), *Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom*, Schnell & Steiner, Regensburg, Germany.

- Taylor, C.G. (2014), “Burial threads. A late antique textile and the iconography of the Virgin annunciate spinning”, in Harlow, M. and Nosch, M.L. (ed.), *Greek and Roman textiles and dress. An interdisciplinary anthology*, Oxford, Oxbow Books, pp. 399–414.
- Taylor, C.G. (2018), *Late antique images of the Virgin annunciate spinning: Allotting the scarlet and the purple*, Brill, Leiden, Boston, Netherlands.
- Vanyukov, S.A., Zheltov, M.S., Fel'mi, K.KH., Kvilidze, N.V. (2009), “Annunciation”, in *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Pravoslavnaya entsiklopediya, Moscow, Russia, vol. 5, pp. 254–68.
- Williamson, P. (1986), *The Medieval treasury. The art of the middle ages in the Victoria and Albert Museum*, Victoria & Albert Museum, London, UK.

Информация об авторе

Мария А. Лидова, кандидат искусствоведения, Институт философии и права Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия; Россия, 630090, Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; mlidova@mail.ru

Information about the author

Maria A. Lidova, Cand. of Sci (Art Studies), Institute of Philosophy and Law of the Sibeiran Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia; bld. 8, Nikolaev St., Novosibirsk, 630090, Russia; mlidova@mail.ru