

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена П. Анђелковић Грашар

**СЛИКА ЖЕНЕ У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ
РАНЕ ВИЗАНТИЈЕ НА ПРОСТОРУ
ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Jelena P. Anđelković Grašar

**IMAGING THE FEMININE IN EARLY
BYZANTINE VISUAL CULTURE ON THE
TERRITORY OF THE CENTRAL BALKANS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

др Јелена Ердељан, ванредни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

1. др Влада Станковић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
2. др Иван Стевовић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
3. др Бранка Вранешевић, доцент
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
4. др Миомир Кораћ, научни саветник
Археолошки институт, Београд

Датум одбране:

Слика жене у визуелној култури ране Византије на простору централног Балкана

Резиме

Истраживање у овој докторској дисертацији имало је за циљ обједињавање постојећих резултата и знања везаних за визуелни материјал који се тиче жене, у периоду од IV до почетка VII века, на територији данашње Србије и суседних земаља. У трагању за сликом рановизантијске жене прикупљени материјал посматран је кроз призму визуелне културе, на тај начин омогућавајући разумевање не само иконографских образаца, већ и позиционирање жене унутар друштвеног и културног контекста овог времена. Основни методолошки приступи у овом истраживању су женска историја (*woman's history*), феминистичке теорије (*feminist theories*) и родне студије (*gender studies*). Захваљујући овим методолошким приступима постојећа слика о женама на централном Балкану може бити другачије тумачена и смештена у оквир модерних академских студија, широко прихваћених широм света. У циљу стварања целокупне слике женске појавности, кроз три поглавља појединачно, разматране су слике рановизантијских царица, обичних и божанских жена.

Слике царица повезане су са царском пропагандом, препознају се на новцу, у монументалној и занатској уметности. Једна од улога царица, у царском култу, односи се на мајке царева које од периода тетрархије постају значајан чинилац у стварању царске идеологије. На другој страни, царице као супруге царева, посматране су у контексту политичке моћи и утицаја које су имале на државна питања и у доношењу одлука.

Као што је то случај са сликом царица, слике обичних жена у ретким случајевима су сачуване у скулптури, много чешће се могу наћи на предметима свакодневне употребе, или у фреско осликаним гробницама. На тај начин слика обичне жене може се посматрати у оквиру јавног или фунерарног контекста. Гробни прилози представљају важан материјал за разумевање моде, обичаја, личних веровања, етничке припадности или друштвене улоге ових жена. У оквиру истраживања слике обичних жена и њихове родне различитости, жена може бити приказана као супруга, мајка или као индивидуална фигура, односно у оквирима друштвених норми жена се појављује као господарица или слушкиња.

Истраживање божанских жена односи се на паганска женска божанства и богиње грчког и римског порекла, чије су се моћи, симболизам и заштитне карактеристике задржале и у времену након Миланског едикта. Богиње источњачког

породка, попут Кибеле и Изиде, биле су присутне на простору централног Балкана током периода касног Царства у војнички оријентисаном друштву. Оне представљају мајчински тип богиња, због чега су често довођене у везу са Богородицом. Представе Богородице са малим Христом, слике Оранте или наративне сцене из Богородичиног живота, уобичајене у рановизантијској уметности, биле су теме заступљене и у уметности централног Балкана.

Закључак добијен овим истраживањем односи се на сва три облика женске појавности. Стварање слика царица, обичних и божанских жена зависило је од верских и културних промена, али и специфичности историјских услова на централнобалканском простору. Нестабилност дунавског лимеса довела је до прекида у уметничкој и занатској производњи, што је резултирало недостатком визуелних сведочанстава везаних за жену. Слике царица и обичних жена у највећем броју примера везане су за IV и VI век. Судајући по накиту налаженом у виду гробних прилога, могло би се рећи да је током V века, страни елемент упливао у женску моду, сугеришући појављивање жена германског, високог порекла. Такође, већина слика паганских богиња може се датовати у IV век, док су у VI веку заступљене представе неких женских божанстава и богиња са апотропејском и заштитничком функцијом, попут Медузе или Викторије. Слике Богородице са малим Христом и Оранте појављују се у VI веку, искључиво у провинцији Дарданији. Ова два типа Богородичине слике сугеришу материнске и девичанске аспекте паганских богиња, попут Тихе и Викторије, а преко њих и наслеђене функције заштите града или владара, односно заступништва над верујућим.

Односи између ове три форме женског приказивања су многоструки. У погледу лепоте и моде, за обичну жену слике царица биле су идеал, те је често тешко разликовати њихове представе. Жене високог ранга желеле су да се прикажу са украсима и фризурама према царичином моделу, иако су ранохришћански црквени оци препоручивали скромност. Са друге стране, рановизантијске царице имале су значајну улогу у стварању Богородичиног култа. Почевши од ходочашћа и ктиторства царице Хелене, византијске царице биле су веома укључене у религијска питања. Царице Теодосијеве династије, као мајке идентификовале су се са мајком првог хришћанског цара титулом „нове Јелене“, или попут царице Пулхерије, заклете на девичанство постајале су „Христове невесте“. У фигури Богородице два најважнија начина узорног хришћанског живота жене била су обједињена: мајчинство и девичанство. Ово је евидентно не само у поменутих примерима царица, већ и у животима обичних жена,

које су као узорне супруге за приоритет имале рађање деце, или као девице живот посвећен вери и Христу.

Кључне речи: жена, рана Византија, централни Балкан, царице, обичне жене, господарице, слушкиње, богиње, Богородица

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја средњовековне уметности

UDK: 7.033.2-055.2(497)"03/06"(043.3)

Imaging the feminine in Early Byzantine visual culture on the territory of the Central Balkans

Summary

The research goal of this doctoral dissertation was to synthesize the existing results and knowledge concerning visual material regarding women in the period between 4th and beginning of the 7th century, at the territory of present day Serbia and its neighbouring countries. In search for the image of early Byzantine woman, the collected material was observed through a lens of visual culture, thereby enabling not only understanding of iconographic patterns, but also positioning of women within the social and cultural context of the time. The main methodological approaches in this research are woman's history, feminist theories and gender studies. Owing to these methodological approaches, images of women present on the central Balkans could be reinterpreted and placed within the framework of modern academic studies, widely accepted worldwide. In order to create an overall image of women's appearance, images of early Byzantine empresses, ordinary and divine women were envisaged, through three chapters individually.

Images of empresses associated with imperial propaganda can be recognized on coins, in monumental and craft art. Within the imperial cult, one of the empresses' roles refers to the emperor's mother, who from the period of tetrarchy onwards became a significant factor in the creation of the imperial ideology. On the other hand, empresses as emperors' wives were observed in the context of political power and influence that they had on state issues and in decision-making.

Same as in cases with images of empresses, in several examples, images of ordinary women have been preserved in sculpture, but much more often, they can be found on objects of everyday use and within fresco painted tombs. In such way, images of ordinary women can be seen within the framework of public or funerary context. Grave goods are important material for understanding fashion, customs, personal beliefs, ethnicity or social role of these women. In the research of images of ordinary women and their gender differences, a woman can be portrayed as wife, mother, or as individual, or in terms of social norms woman appears as a mistress or maidservant.

Research of divine women refers to a pagan female deities and goddesses of the Greek and Roman origin, whose powers, symbolism and protective features were retained in the period after the Edict of Milan. Goddesses of the Eastern origin, such as Cybele and Isis, were present in the central Balkans during the late Empire and in the military-orientated society.

They represent maternal type often associated with the Theotokos. Images of the Theotokos with infant Christ, Orante type or narrative scenes from Her life, common in early Byzantine art, were the themes represented in the arts from the central Balkans.

Conclusion obtained through this research refers to all three forms of representing women. Creation of images of empresses, ordinary and divine women depended on religious and cultural changes, as well as the specifics of historical circumstances in the central Balkans. The instability of the Danube Limes led to a discontinuation in artistic and craft production, resulting in a lack of visual evidences related to the woman. Images of empresses and ordinary women in most of the examples are related to the 4th and 6th century. According to jewellery found as grave goods, it can be said that during the 5th century foreign influence emerged in female fashion, suggesting appearance of high status women of German origin. Most of the images related to the pagan goddesses can also be dated to the 4th century, while some female deities and goddesses with apotropaic and protective functions were present in the 6th century, as is the case with the Medusa or goddess Victoria. Images of the Theotokos with infant Christ and Orante appeared in the 6th century, only in the province of Dardania. These two types suggest maternal and virginal aspects of pagan goddesses, namely Tyche and Victoria, with functions of protection over the city or ruler, or advocacy over the faithful.

Relations between these three forms of female images are complex. Images of empresses were ideals for ordinary women in terms of beauty and fashion. Sometimes these images are hard to distinguish, because noble women wished to represent themselves with adornments and hairstyles according to empresses' models, even when early Christian patristic theologians recommended modesty. On the other hand, early Byzantine empresses had great impact on establishing the Theotokos cult. Ever since Empress Helena's pilgrimage and endowment of churches in the Holy Land, Byzantine empresses were largely involved in religious matters. Empresses of the Theodosian dynasty identified themselves with the mother of the first Christian emperor with the title "new Helenas" or in the case of empress Pulcheria also as "Christ's bride". In the figure of Theotokos, the two most important ways of exemplary Christian life were conjoined: maternity and virginity. This is evident, not only in aforementioned examples of empresses, but also in lives of ordinary women, whose main purpose was to give birth, as respectable wives or virgins who dedicated their lives to the faith and Christ.

Key words: women, Early Byzantium, central Balkans, empresses, ordinary women, mistresses, maidservants, goddesses, the Theotokos

Field of Research: History of Art

Area of Expertize: History of Medieval Art

UDK: 7.033.2-055.2(497)"03/06"(043.3)

САДРЖАЈ

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	1
2. ИСТОРИЈАТ ИСТРАЖИВАЊА.....	5
3. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ, ВЕРСКИ И УМЕТНИЧКИ ТОКОВИ У.....	12
ОКВИРУ ВЛАДАВИНЕ ЦАРЕВА КОНСТАНТИНА, ТЕОДОСИЈЕВЕ ДИНАСТИЈЕ И ЦАРА ЈУСТИНИЈАНА, НА ПРОСТОРУ ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА	
4. СЛИКА ЖЕНЕ КАО ЦАРИЦЕ.....	21
4.1 Царица мајка и царица супруга.....	22
4.1.1 Ромула и Галерија Валерија.....	22
4.1.2 Хелена и Фауста.....	29
4.2 Царице супруге са стварном или фиктивном политичком моћи.....	38
4.2.1 Аријадна.....	38
4.2.2 Еуфемија.....	41
4.2.3 Теодора.....	45
4.2.4 Софија.....	48
5. СЛИКА ОБИЧНЕ ЖЕНЕ У ЈАВНОМ И ПРИВАТНОМ ПРОСТОРУ.....	51
5.1 Слика обичне жене на предметима употребне функције.....	54
5.2 Слика обичне жене у фунерарном контексту.....	63
5.2.1 Жена у фунерарном сликарству на територији централног Балкана.....	65
5.2.2 Представа покојнице, господарице гробнице.....	66
5.2.3 Жена као слушкиња у фунерарној процесији.....	82

6. БОЖАНСКА ЖЕНА И МАЈКА – СЛИКА ЖЕНЕ КАО УЗВИШЕНОГ	89
БИЋА, ОД ПАГАНСКИХ БОГИЊА ДО БОГОРОДИЦЕ	
6.1 Грчка женска божанства и богиње и њихов утицај на римску иконографију.....	90
6.2 Богиње римског пантеона.....	102
6.3 Богиња Луна: питање централне или споредне фигуре култа.....	116
6.4 Богородица.....	120
7. ЗАКЉУЧАК.....	131
7.1 Световна и духовна слика царице, од потврде моћи до парадигме.....	131
побожности и материнства	
7.2 Касноантичка „обична“ жена – жена по моделу.....	140
7.3 Од Мајке богова до Мајке Божије.....	147
8. КАТАЛОШКИ ПРЕГЛЕД.....	177
9. БИБЛИОГРАФИЈА.....	189
СПИСАК СКРАЋЕНИЦА.....	189
ИЗВОРИ.....	192
ЛИТЕРАТУРА.....	194
10. КАРТЕ И ИЛУСТРАТИВНИ ПРИЛОЗИ.....	238

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Говорећи о слици жене у домену визуелне културе, појам слике не би се смео свести само на ликовну представу,¹ већ би пре могло бити речи о менталној слици (лат. *imago*, енг. *image*),² кроз чију би перцепцију, поред иконолошког и иконографског метода, могли бити обухваћени социолошки, културолошки, родни и многи други контексти у којима се жена појављује. Управо из овог разлога иконична или портретна представа жене, кроз домен студија визуелне културе, биће проширена мултидисциплинарним приступом, који ће обухватати културну антропологију, социологију уметности, социологију религије, женске студије (*women's studies*), феминистичке теорије (*feminist theories*), студије рода (*gender studies*) и политику тела (*body politics*).³

¹ Енгл. - *depiction, representation*, Лат. – *typus, effigiesi, figura, forma, idolum, pictura, repraesentation*

² *Related to imitate, imagine. An iconic mental representation; SYN. mental image.*

³ Студије визуелне културе представљају дисциплину, под-дисциплину или интер-дисциплину која проучава визуелну културу. Поље истраживања може се односити на одређени историјски контекст, географску одредницу или политичко и етничко питање. Поред традиционалних уметничких медија, студије визуелне културе истражују домен „визуелног“ и кроз медије који доминирају постмодернистичком културом, а који подразумевају, стрипове, видео игре, рекламе и дизајн, филм, телевизију, интернет, итд. За ове студије од значаја је интердисциплинарни приступ који омогућава коришћење метода сродних дисциплина попут историје уметности, студија културе и медија, антропологије, естетике, али и социологије, теологије, као и метода теорија психоанализе, студија рода, феминистичких, односно квир теорија (*queer theory*), студија сексуалности, и др. О студијама визуелне културе, као и вези са феминистичким теоријама видети: Mulvey 1975, 6–18; Mitchell 1995, 540–544; Walker, Chaplin 1997; Mirzoeff 1998; Mitchell 2002, 165-181; Jones 2003; Dikovitskaya 2005; J. Morra, Smith 2006. Културна антропологија, као једна од грана антропологије, бави се питањем културне средине и њеног утицаја на човека, његово понашање и мишљење, те када је у питању студија друштвеног статуса, улога, група и односа међу њима она подразумева социо-културну антропологију. Будући да култура и друштво подразумевају широко поље истраживања, у социо-културној антропологији издвојена су посебна поља посвећена проучавању специфичних области људског деловања, међу којима могу да буду (да поменемо оне везане за ово истраживање) етнологија, антропологија уметности, антропологија рода и сексуалности, односно феминистичка антропологија, антропологија религије, визуелна антропологија, итд. За неке од радова на ову тему видети: Grunlan, Mayers 1988; Moore 1998; Bowie 1999; Rapport, Overing 2000; Geller, Stockett 2006; Banton 2004; Lewin 2006; Eller 2007; Belting 2011; Naviland et al. 2014. Социологија уметности, односно визуелних уметности, представља област социологије која проучава однос између уметности, уметника и друштва, као и начин на који уметничка дела утичу на људе-посматраче, у специфичном историјском контексту одређеног друштва. Више о овоме видети у: Morris 1958, 310-321, са цитираним литературом; Foster, Blau 1989; Hauser 2011. Социологија религије као област социологије, посвећена је изучавању улоге религије у друштву, кроз историју или у савременом тренутку, објашњавајући утицаје религије на друштво и обратно. Видети: Durkheim 1915; Cipriani 2000; Furseth, Repstad 2006;

Хронолошки оквир разматрања ове теме је период од IV до VII века, у историографији дефинисан као рановизантијски, у традиционалном смислу поделе византијске историје на три велика раздобља, рана (IV-VII век), средња (VII-XI век) и позна (XI-XV век) Византија, било да се за почетак рановизантијског периода узима година издавања Миланског едикта 313. године, било да је у питању 330. година када Константин Велики оснива Константинопољ.⁴ У тези ће бити разматрана слика жене у периоду између IV и почетка VII века, односно време владавине Константина Великог и његове династије, затим Теодосијеве династије и време Јустинијана и његових наследника. Дакле завршетак овог хронолошког оквира био би почетак VII века и доба Ираклија. У првим вековима своје историје Византија почива на елементима римске државе, па се сходно томе овај период може назвати касноримским или касноантичким и везује се за прва три века византијске, односно последња три века римске историје. То је једно типично прелазно доба, које води од Римске империје ка средњовековној Византији, доба у коме римска традиција полако ишчезава, а нови византијски елементи долазе до све јачег изражаја.⁵ Иако у духовном смислу термини попут касноримско или касноантичко Царство одговарају одликама друштва, у којем су се у религиозном и културолошком смислу умногоне задржале својствености античког времена, у датовању не одговарају увек периоду

Davie 2007; Dawson 2011. Студије рода, поред женских студија, подразумевају мушке и *LGBT* студије, као и студије сексуалности. Женске студије, феминистичке теорије и студије рода, баве се питањем и положајем жене у савременом друштву, или у областима попут антропологије, социологије, историје, филозофије, историје уметности и др. Женске студије, данас подразумевају све облике академског феминизма – историју, теорију и феминистичку критику. Феминистичка историја представља историју жена, њихове улоге у историји, култури и политици. Основну истраживачку категорију женских студија представљају „жене“ и „женскост“, док је то за студије рода категорија „рода-пола“. За неке од радова на ову тему видети: Berkin et al. 2005; Carter, Ritchie 1990; Davis et al. 2006; Messer-Davidow 2002; Ruth 2001; Cranny-Francis et al. 2003; Spector 1986; Laslitt et al. 1997; Lerner 1981. Политика тела подразумева праксе и политику путем којих моћ и снага друштва утичу на људско тело, а у контексту феминизма тело жене, које може бити изложено насиљу и објективизацији. Политика тела у феминистичким покретима служила је јачању женске моћи и стварању женског ауторитета над сопственим телом. Више о овој теми видети у: Boston Women's Health Book Collective 1973; Jacobus et al. 1990; Price, Shildrick 1999.

⁴ Победа хришћанства и коначно премештање државног седишта на хеленизовани Исток, означавају почетак византијске ере. Острогорски 1996, 48; Шене,Флизен 2010, 13; Овај период већина истраживача сматра за почетак византијске државе у християнизованом средњем веку. Moss 1961, 1-32; Cameron 2009, 1; Mango 1980; Иста или слична подела примењује се и у уметности: Talbot Rice 1935; Cormack 2000; Durand 1999; Mango 1986.

⁵ Острогорски 1996, 50.

којим је ово истраживање обухваћено.⁶ Иако би се материјал духовне културе и религиозне тематике уклапао у одредницу „касноантички“ у друштвеним оквирима, избор термина „рановизантијски“, у случају овог истраживања, свакако се односи и на политичка збивања, у највећој мери у контексту истраживања слике царице, за коју би се употребом термина „позноримски“ или „касноантички“, могла створити заблуда, да је реч о царицама III века.⁷ Рановизантијска уметност везана за жену, смештена је у оквир историје касноантичке материјалне културе, од IV-VII века, која произилази из касноримске уметности прилагођене хришћанској вери.⁸

У оквиру граница Балканског полуострва,⁹ простор централног Балкана у досадашњој литератури није јасно дефинисан, те се може рећи да материјал обрађен у овом истраживању потиче са простора некадашњих провинција на простору данашње Србије и њених граничних области. Овај простор према Диоклецијановим реформама административне поделе на дванаест дијецеза, које су биле подељене на провинције, изгледао је тако да је Доња Панонија била подељена на Валерију (*Valeria*) и Другу Панонију (*Pannonia Secunda*), која одговара области данашњег Срема, у којој је Сирмијум био средиште. Североисточни део некадашње Горње Мезије, улазио је у састав Приобалне Дакије (*Dacia Ripensis*), са областима око Аква и Рацијарије, док је југоисточни део Горње Мезије, са областима око Наиса и Ремезијане, постао део Средоземне Дакије (*Dacia Mediterranea*). Северни део Горње Мезије постао је Прва Мезија (*Moesia Prima, Moesia Margensis*), са центрима као што су Сингидунум и Виминацијум, а од централних и јужних области Горње Мезије

⁶ Термин касноримско царство може се односити на периоде: између 284-430. године (Cameron 1993); између 284-602. године (Jones 1986); од владавине Теодосија I до смрти Јустинијана (Vigu 1923). Док термином касна антика могу бити подразумевани периоди од владавине Марка Аурелија до смрти Мухамеда (Brown 1971; Brown 1993); или од 395-700. године (Cameron 2001).

⁷ Истраживања везана за рановизантијске царице односе се на периоде: од IV до VIII века (James 2001); од V до VII века (McClanan 2002); Студију о византијским царицама Л. Гарланд започиње са царицом Теодром (Garland 1999), док Ц. Херин царице IV и V века, сврстава у контекст од римске до хришћанске Византије (Herrin 2000, 3-35).

⁸ Г. Викан овако је објаснио рановизантијске уметничке предмете везане за брак из периода IV-VII века: „*Early Byzantine marriage-related art, by contrast, has its own identity and tradition within the history of late antique material culture as, from the fourth to seventh century, it gradually emerges out of later Roman art and is progressively adapted to the needs of a Christian, east Mediterranean clientele.*“ Vikan 1990, 146.

⁹ Cvijić 1987, 25-30.

основана је провинција Дарданија (*Dardania*), у чијој се области налазила Улпијана. Западни део данашње Србије био је у границама Далмације, која је заједно са панонским провинцијама и провинцијама на територији Норика била у саставу Панонске дијецезе.¹⁰ Ове области, односно централнобалкански простор, у време Константинове владавине припале су ново-основаној префектури Илирик (*Illyricum*), која је била подељена на Дачку и Македонску дијецезу, а које су касније, након поделе Царства припадале Источном Илирику.¹¹

¹⁰ Више у: Мирковић 1994, 89-105; Ферјанчић 2013, 26-35.

¹¹ Више у: Зечевић 2002а, 165-182; Максимовић 1980, 17-57.

2. ИСТОРИЈАТ ИСТРАЖИВАЊА

Као друштвенополитички покрет, настао у XIX веку, феминизам је током XX века добио и академски облик, кроз феминистичка истраживања и критику. Утицај на феминистичку историју, као и родне студије, са једне стране извршила је књига „Други пол“ (*Le deuxième sexe*), Симон де Бовоар (*Simone de Beauvoir*), из 1949. године, са чувеном реченицом „женом се не рађа него се постаје“.¹² Са друге стране, преношење феминистичких мисли на истраживање улоге жене у одређеном историјском контексту, омогућило је другачији поглед на ово питање, као и ревидирање успостављених ставова и закључака. Једна од првих студија која је за циљ имала истраживање друштвене историје жена у античком грчком и римском друштву, настала под утицајем академског феминизма, је дело Саре Померој (*Sarah B. Pomeroy*), *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, у којој ауторка сам наслов поставља као одговор на задато питање о улози жене у овим периодима.¹³ Од седамдесетих година XX века студије посвећене византијским или касноантичким женама односе се на истраживање улога царица, паганских богиња и Богородице, или жене у општем смислу, у оквиру нових методолошких приступа феминистичке теорије и родних студија. Као декларисана феминисткиња, својим активизмом у овом покрету шездесетих година прошлог века, Џудит Херин (*Judith Herrin*) је постала један од пионира у истраживању женске историје у Византији, тако реагујући на уобичајене описе „слабијег пола“ у античким и средњовековним писаним изворима.¹⁴ Полазећи од заводљивог описа жена у византији као „*grandes dames et belles dames*“, који је истраживаче најчешће водио до погрешних и варљивих студија о женама уопште,¹⁵ Џудит Херин предложила је три приступа у дефинисању

¹² de Bovoar 1983, 13.

¹³ Pomeroy 1975.

¹⁴ Књига *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, представља збирку од једанаест објављених радова и три нове студије, које је ауторка посветила истраживању улоге жене у политичком, друштвеном, културном и религијском животу Византије. Сваком есеју претходи увод, који заједно са уводом у књигу објашњавају како настанак сваког чланка понаособ у четрдесетогодишњој каријери ове историчарке, тако и утицаје, полазишта и методолошке приступе коришћене у истраживању. Herrin 2013.

¹⁵ Diehl 1924.

положаја, активности и ауторитета жене у византијском друштву. Први, који би се односио на прикупљање референци о женској активности у изворима које су писали мушкарци, нарочито онима који се спонтано појављују у наративима који се не односе примарно на жену. Други, који би требало да сведочи о генијалности којом су жене успевале да се изборе са ограниченим правима и трећи приступ истражио би значај црквене институције и хришћанске вере у животу жена, областима у којима се женска активност најчешће уочава.¹⁶

Истраживање улоге жене као царице у политици и византијском друштву, базирано је на њиховом изостанку из женске историје, којом доминирају богиње, супруге, робиње, куртизане, како наводи Лиз Џејмс (*Liz James*) у својој студији *Goddess, Whore, Wife or Slave: Will the Real Byzantine Empress Please Stand Up?*, у којој ауторка испитује значај који су рановизантијске царице имале у државним питањима, њихов законски статус, однос наспрам цара и питање стварне моћи коју су поседовале.¹⁷ Ово истраживање ауторка је проширила у књизи *Empresses and Power in Early Byzantium*, периодом који обухвата време између IV и VIII века.¹⁸ Питање утицаја, моћи и политичких одлука царских жена, Кенет Холум (*Kenneth Holum*) проучава у оквиру Теодосијеве династије и царица из овог круга.¹⁹ Са друге стране Џ. Херин своју студију о рановизантијским царицама започиње уводом у којем доводи у питање закључке Едварда Гибона,²⁰ а значај ових жена тумачи кроз историјске изворе и визуелну културу периода, доводећи их у везу са религијским питањима и стварањем Богородичиног култа.²¹ Линда Гарланд (*Lynda Garland*) своју студију о византијским царицама и питањем моћи које су поседовале, започиње поглављем „*From Stage to Statecraft*“ са Теодором и Софијом као централним личностима.²² Политичке и идеолошке поруке које су често пратиле представе на новцу царица између 324. и 802. године, теме су које кроз родно питање истражују

¹⁶ Herrin 1983, 167-189.

¹⁷ James 1997, 123-140.

¹⁸ James 2001.

¹⁹ Holum 1982.

²⁰ Gibon 1996.

²¹ Herrin 2000, 19-23.

²² Garland 1999.

Лесли Бробејкр и Хелен Тоблер (*Leslie Brubaker, Helen Tobler*).²³ Од почетка XXI века некада пионирско истраживање женске историје и родних студија, постало је област интересовања многих истраживача. Ен Мак Кланан (*Anne McClanan*) у књизи *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, истраживање представа рановизантијских царица ставља у оквир између V и VII века, акцентујући поједине, попут Аријадне, Теодоре или Софије, а представе официјалне уметности од статуа, мозаика, новца до тегова за мерење, ауторка тумачи кроз призму културних и родних студија, поредећи различите афере описане у изворима са скандалима на савременој политичкој сцени.²⁴ У студији посвећеној царицама IV и V века, Јулија Валева (*Julia Valeva*) проучавала је однос између царске идеолошке и религиозне иконографије, у којима је царичина слика била присутна.²⁵ Царица као супруга цара, њено родно питање у овом односу, скандали и игре моћи, политички утицаји, теме су истраживања ауторке Аналајзе Фрајзенбрук (*Annelise Freisenbruch*), које она ставља у оквир између I века п.н.е. и V века н.е., односно царица Ливије и Гала Плацидије.²⁶

Неколико царица помиње се и у студији посвећеној касноантичким женама, паганске и хришћанске вере у књизи Џилијан Кларк (*Gillian Clark*), у највећој мери ипак посвећеној обичној жени, са поглављима која обрађују законе који се тичу жене, свакодневни живот у домаћинству, моду, узорне хришћанке или поједине светитељке.²⁷ Џас Елснер (*Jaś Elsner*), три сцене у којима је приказана господарица на Пројектином ковчежићу, посматра као парадигму женског микрокосмоса у периоду касне антике, дискутујући о браку, домаћинству, законима и свим оним сферама у којима се улога обичне жене могла препознати.²⁸ Иста тематика заокупља пажњу Марис Рози (*Marice Rose*), која живот касноантичке жене анализира кроз однос који је постојао између господарица и слушкиња.²⁹ Овај однос доминира и у фунерарној уметности и ово је тема коју је ауторка ове дисертације обрадила у

²³ Brubaker, Tobler 2000.

²⁴ McClanan 2002.

²⁵ Valeva 2009, 67-76.

²⁶ Freisenbruch 2010; Freisenbruch 2011.

²⁷ Clark 1993.

²⁸ Elsner 2003, 22-36; Elsner 2007, 200-222.

²⁹ Rose 2008, 41-49.

чланку под називом *Funerary images of women in tomb frescoes of the Late Antique and Early Byzantine period from the Central Balkans*.³⁰ Сlike жена приказаних на камејама, налаженим дуж средњег и доњег тока Дунава, Ивана Поповић тумачи као део идеолошког програма и идеала римских царица, некада идентификованих понаособ.³¹ Одевање, фризура и шминка, као саставни део живота касноантичких и рановизантијских жена, теме су које су обрађиване у контексту моде, објективизације жене или интерпретације писаних извора у односу на хришћанску веру, према којој је сваки вид женског улепшавања имао негативне конотације.³² О животу ранохришћанских жена, треба поменути студије Родни Старка (*Rodney Stark*), Елизабет Кларк (*Elizabeth Clark*) и Мери Малоун (*Mary T. Malone*).³³ У тексту под насловом *Women at Home*, Александар Перович Каждан (*Alexander Petrovich Kazhdan*), доводи у питање закључке феминистички и родно оријентисаних студија везаних за живот византијске жене, на крају закључујући да је у контексту домаћинства улога жена, мање или више балансира са улогом коју су имали мушкарци.³⁴

Средином XIX века капиталним истраживањем мита, Бахофен (*Johann Jakob Bachofen*) је поштовање Богиње мајке везао за прву појаву људске религиозности и матријархат, чији је култ у праисторији, био распрострањен у читавом старом свету, од Индије, централне Азије, Крита и копнене Грчке, до Египта.³⁵ Истраживање култа Велике мајке наставили су истраживачи почетком и средином XX века. Брифо (*Robert Briffault*) је истраживао троструку појавност хеленистичких богиња,³⁶ док је Џејмс (*Edwin Oliver James*) сматрао да култ Богиње мајке води порекло из јужних руских степа и западне Азије, одакле се проширио светом од Индије до Медитерана.³⁷ У области старе Европе, где спада централнобалкански простор са дунавским басеном, у праисторијско време, нарочито током неолита, поштована су

³⁰ Anđelković Grašar 2015, 267-274.

³¹ Popović 2010, 203-224.

³² Olson 2012; Devereaux 1990, 337-347; Walker 2003, 233-239.

³³ Stark 1995, 229-244; Stark 1996, 95-128; Clark 1990, 19-35; Malone 2001.

³⁴ Kazhdan 1998, 1-17.

³⁵ Bahofen 1990.

³⁶ Briffault 1927.

³⁷ James 1994.

различита женска божанства са разнородним функцијама. Њих Марија Гимбутас (*Marija Gimbutas*) сматра за манифестације Велике богиње, чије је поштовање постојало у оквиру мајчински оријентисаног друштва.³⁸ Са једне стране однос јудео-хришћанског појма божанског, наспрам некада јединственог култа богиње истражују Ен Баринг и Џулс Кашфорд (*Anne Baring, Jules Cashford*),³⁹ док се под утицајем феминизма, инспирисан овом богињом, ствара савремени покрет *goddess movement*. Једна од представница овог покрета, Патриша Монахан (*Patricia Monaghan*), познате античке богиње ставља у контекст феминизма, на тај начин остварујући спиритуалност и осећај проналажења богиње у читатељки.⁴⁰ Мишљење да су богиње попут Афродите, Кибеле или касније Богородица, само хипостазе некада јединствене Богиње мајке изнео је Вермосерен (*Maarten Jozef Vermaseren*) у својој студији о богињи Кибели.⁴¹ Култ богиње Кибеле на простору централног Балкана, у једном од поглавља своје докторске дисертације „Култови малоазијских и сиријских божанстава у римским провинцијама на централном Балкану“, обрадила је Надежда Гавриловић, на основу археолошке и епиграфске грађе са овог простора.⁴² Сliku Велике мајке, Карл Јунг (*Carl Gustav Jung*) и наследници психоанализе посматрали су као архетип који се појављује у људском колективном несвесном и митолошким обрасцима грчких и римских богиња које су наследиле функције ове првобитне богиње.⁴³ У контексту социологије религије у својој студији посвећеној Мајци богова Филипе Боржу (*Philippe Borgeaud*) истражује паралеле између ове богиње поштоване широм медитеранског света, од малоазијске Кибеле, преко грчких Реје, Геје и Деметре, римског поштовања Магне Матер, до хришћанске Мајке Божије–Богородице, са специфичним закључком под насловом „Од Мајке богова до Мајке Божије.“⁴⁴ Александар Поповић у чланку под називом „Богородица извор живота, од Мајке Богова до Мајке Божије“, такође, указује на митолошке везе ових богиња и

³⁸ Gimbutas 1989a; Gimbutas 1989b; Gimbutas 2001.

³⁹ Baring, Cashford 1993.

⁴⁰ Monaghan 1981; Monaghan 1994; Monaghan 1999.

⁴¹ Vermaseren 1977.

⁴² Gavrilović 2010, 63-82.

⁴³ Jung 1964, 18-103; Jung 1968; Jung 1981, 75-110; Neumann 1970; Perera 1981; Whitmont 1992; Leeming, Page 1996.

⁴⁴ Borgeaud 2004.

Богородице, наглашавајући Кибелу као најдоминантнију.⁴⁵ Психолошке архетипове Велике мајке, Мајкл Карол (*Michael P. Carroll*) сматра за важне чиниоце у стварању Богородичиног култа.⁴⁶ Василики Лимберис (*Vasiliki Limberis*) истражује улогу Богородице у културном и религијском животу рановизантијског Константинопоља, те Богородичин значај у заштити града. Култ истражује у контексту религиозне културе медитеранског света и царског хришћанства, са нарочито посвећеном пажњом на рановизантијској Богородичиној химнографији, која садржи традицију богиња попут Деметре–Персефоне, Изиде, Хекате, Атене, Тихе или Кибеле–Магне Матер.⁴⁷ Значајне студије о настанку и постојању Богородичиног култа у Византији, Богородичиним представама и химнографији налазе се у студијама попут, *Images of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“*, Иоли Калаврезу (*Ioli Kalavrezou*), затим *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, збирке есеја коју је приредила Марија Василаки (*Maria Vassilaki*), књизи *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, чије су уреднице Лесли Бробејк и Мери Кунигам (*Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham*) и књизи *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, ауторке Бисере Пентчеве (*Bissera Pentcheva*).⁴⁸ Феминистички приступ у истраживању Богородичиног култа дају ауторке Марина Ворнар (*Marina Warner*), у књизи *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* и Мири Рубин (*Miri Rubin*), у књизи *Mother of God: A History of the Virgin Mary*.⁴⁹

На крају треба поменути две свеобухватне студије о женама у Византији, у којима је истраживање посвећено писаном и визуелном материјалу везаном за живот обичних жена и царица, односно поштовању паганских богиња и Богородице, почевши од IV века, до краја Византијског царства. Већ поменута збирка есеја Џудит Херин *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, бави се питањем ауторитета царица, њиховим утицајем на стварање Богородичиног култа, поштовању

⁴⁵ Поповић 2002, 107-115;

⁴⁶ Carroll 1992.

⁴⁷ Limberis 2002.

⁴⁸ Kalavrezou 1990, 165-172; Vassilaki 2005; Brubaker, Cunningham 2011; Pentcheva 2010.

⁴⁹ Warner 2013; Rubin 2009.

истог од стране византијских жена, затим животом обичних жена, са акцентом на браку, мајчинству, законским правима, образовању, поштовању икона, женама у монаштву, светитељкама, итд.⁵⁰ Књига *Byzantine Woman and Their World*, коју као уредник потписује Иоли Калаврезу, представља каталог изложбе, организоване од стране *Harvard University's Arthur M. Sackler Museum*, одржане од октобра 2002. до априла 2003. године, на којој је представљено око две стотине предмета везаних за живот византијских жена. Каталог и репродукције предмета, прате текстови посвећени темама које обрађују живот жена високог ранга, Богодоричин култ, женске послове у кући и ван ње, питање брака, улепшавања, здравља, итд.⁵¹

⁵⁰ Herrin 2013.

⁵¹ Kalavrezou 2003.

3. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ, ВЕРСКИ И УМЕТНИЧКИ ТОКОВИ У ОКВИРУ ВЛАДАВИНЕ ЦАРЕВА КОНСТАНТИНА, ТЕОДОСИЈЕВЕ ДИНАСТИЈЕ И ЦАРА ЈУСТИНИЈАНА, НА ПРОСТОРУ ЦЕНТРАЛНОГ БАЛКАНА

Преглед друштвено политичких прилика у периоду од IV до VI века базира се на заокрету који су у своју политику увели тетрарси. Реорганизација царства започета под царем Диоклецијаном на самом крају III века, донела је реформе спроведене на војном, политичком и привредном нивоу, са циљем јачања царства. Остваривши овај циљ, тетрарси су омогућили наследницима, на првом месту Константину, наслеђивање развијеног друштва, са својеврсном фаворизацијом градова, односно провинција.⁵² Под овим царевима, источни део Царства је јачао, а Италија, као провинција је губила на значају, иако је у административном смислу, територија централног Балкана до краја IV века била део Западног Римског царства. Овај лични однос царева према сопственом пореклу учинио је да и градови на Балкану добију истакнуто место током овог периода.⁵³ Ипак, највеће промене које су задесиле касно Царство десиле су се под Константином. Када је после 306. године постао један од тетрарха, Константин је наставио са реорганизацијом, према Диоклецијановом узору. Наставак економске обнове и развоја, одвајање цивилне од војне власти, социјалне и политичке реформе, те стављање Царства под своју доминацију, биле су промене које су тек дале назнаку за оно што ће уследити под овим царем.⁵⁴ Ипак, две пресудне одлуке које је Константин донео, утрле су пут будућности целокупне европске цивилизације. Издавање Миланског едикта 313. године са савладарем Лицинијем и премештање престонице из вечног Рима у град на

⁵² Teall 1967, 13-36.

⁵³ Двојица Диоклецијанових савладара пореклом су били из провинција на простору данашње Србије, Максимијан је био рођен у близини Сирмијума, (*Epit. De Caes.* 40, 10.) а Галеријево место рођења названо је Ромулијана, по његовој мајци Ромули (*Epit. De Caes.* 40, 15-16.). Констанције је пореклом био из Илирика, (*Aur. Vict. Caes.* 39, 26.) али није познато тачно место његовог рођења, док се за Константина поуздано зна да је рођен у Наису (*Exc. Val.* 2, 2.).

⁵⁴ Након сукоба 316. године, Константин и Лициније су 317. године склопили мир, а Константин је од тада контрослисао провинције на простору данашње Србије, због чега је често боравио у Сирмијуму и Наису. Mišković 2012, 7-18.

Босфору 330. године, који у христијанизованој држави постаје нови Рим. Територија данашње Србије значајна је и због тога што је велики број римских царева био пореклом са овог простора,⁵⁵ као и то да је исти био поприште значајних спољнополитичких догађаја и борби за власт међу царевима и узурпаторима.⁵⁶ Централнобалкански простор се након подела међу Константиновим наследницима налазио на граници источних и западних делова Царства, да би коначно, након Теодосијеве смрти 395. године, припао Источном Римском царству. Почев од друге половине IV века, надирања варварских племена на дунавски лимес, често су дестабилисала овај простор. Примање Гота у царску војску, а касније и њихово насељавање у Панонији за време Теодосија I, довело је до пустошења Балканског полуострва и коначног пута ка освајању Рима.⁵⁷ Већина градских насеља на простору некадашњих провинција данашње Србије, након продора Хуна 441. године, била је девастирана, становништво варваризовано, а Ниш је постао хунска граница према југу.⁵⁸ Након успостављања готског краљевства са седиштем у Равени, већи део централнобалканских провинција почетком VI века поново се налазио у оквирима граница Византијског царства.⁵⁹ У време цара Јустинијана I, старе провинцијске границе бивају поново успостављене, те долази до изградње нових и обнове постојећих утврђења, са Јустинијаном Примом као седиштем архиепископије. Када су 582. године Сирмијум освојили Авари, у даљим напредовањима на Илирик остали градови и погранична утврђења били су разорени, а њихово становништво делом поробљено, делом расељено.⁶⁰ Аварска разарања дунавског лимеса крајем VI века, отворила су пут ударима Словена током VII века и њиховом насељавању у северним областима централног Балкана, што означава завршетак римске власти у овим областима.⁶¹

⁵⁵ Јовановић 2006.

⁵⁶ Ферјанчић 2013, 33.

⁵⁷ Више о овоме у: Зечевећ 2002б.

⁵⁸ Поповић 2003, 201-237

⁵⁹ Мирковић 1994, 102; Максимовић 1980, 20.

⁶⁰ Мirković 2006, 11.

⁶¹ Спасић-Ђурић 2002, 29.

Божанска тријада римског пантеона оличена у поштовању Јупитера, Јуноне и Минерве, током романизације централнобалканских провинција, као религијски концепт наметнут је покореним народима, а поступан процес прихватања римских култова, одвијао се најпре у градским центрима (*Sirmium, Singidunum, Viminacium, Naissus*), као и у војним логорима.⁶² Поред култова класичних римских божанстава, као што су Јупитер, Минерва, Венера, Дијана, Аполон, Бах, Херкул или Меркур, а који су у највећој мери епиграфски и археолошки посведочени, већ од II века популарност стичу и божанства источњачког порекла, чије су култове преносили војници и досељеници из источних провинција. Међу најпопуларнијима били су култови Јупитера и Јуноне Долихене, Сабазија, Мена, Кибеле и Атиса, као и неких синкретичких божанстава. Од почетка III века на просторе данашње Србије пристигли су и источњачки култови соларног карактера, као што су култови Митре и Подунавског коњаника, који су се посредством војске масовно ширили, а који су верницима обећавали победу светла над тамом, добра над злом и васкрсење, што је свакако утицало на стицање великог броја присталица, како међу војницима, тако и у другим слојевима друштва.⁶³ Будући да је по свом карактеру Митраизам био соларна религија, Митра се могао идентификовати са римском богом сунца–Солом, који је кроз царски култ, у форми „Непобедивог Сунца“ (*Sol Invictus*) постао званична религија у Царству.⁶⁴ Цареви тетрархије постали су чланови породице Јупитера и Херкула (*Iovii et Herculii*), сматрајући себе изасланицима богова чије име и природу носе.⁶⁵ У хетерогеној целини какво је било Римско царство, различите етничке заједнице чиниле су верски синкретизам универзалним чиниоцем у целом Царству, које је корените промене доживело, не са едиктом о толеранцији, већ са Теодосијевом забраном било каквих паганских обичаја, иако је дубоко укорено

⁶² Поповић 2013б, 139.

⁶³ Зотовић 1973; Zotović 1969.

⁶⁴ Поповић, 2013б, 140.

⁶⁵ Gavrilović 2014, 61-62.

паганско наслеђе било присутно не само у религијском животу људи, већ често и у царској иконографији. Званична римска религија, источњачки култови и хришћанство, сусретали су се у војним логорима, трговачким и занатским центрима, а централни Балкан чинио је значајну раскрсницу у њиховом ширењу.

Након прогона хришћана под Нероном, Домицијаном, Антонином Пијем и Марком Аурелијем, Трајаном Декијем, у доба тетрархије, под Диоклецијаном, Галеријем и Максимоном Дајом, одиграли су се највећи прогони хришћана. Хришћанске заједнице које су постојале на простору провинција у оквиру данашње Србије такође су биле погођене овим прогонима током III и IV века, а међу жртвама ових прогона, поред верника били су епископи, ђакони и свештеници, па и њихове ћерке или жене.⁶⁶ Све ово допринело је развоју култа, чинећи да хришћани буду солидарни у вери. Везујући се за велике урбане центре, захваљујући путницима и трговцима, хришћанство се ширило у најудаљенија места римских провинција, док на крају није било прихваћено и од стране војске, па и самог царског двора. Своју популарност ова нова религија, дуговала је чињеници да је хришћанином могао постати свако, јер је припадност одређеном друштвеном слоју била неважна, те су од сиромашних, хришћанима постајали и богатији слојеви римског друштва. Иако је био поштовалац култа непобедивог сунца (*Sol Invictus*), далековида политика Константина Великог, према хроничарима тумачена као божанска промисао,⁶⁷ учинила је да издавањем Миланског едикта 313. године, са савладарем Лицинијем, хришћанство буде озваничено, а његово ширење и проповедање постане слободно. Од овог тренутка хришћани су имали Константинову наклоност, те су самим тим били лојални цару, што је довело до јачања паганства на Истоку, у провинцијама под Лицинијевом управом, где је дошло и до последњих прогона хришћана између 320. и 324. године.⁶⁸ До кратке обнове паганства долази за време владавине цара Јулијана између 361. и 363. године, а у незваничном поштовању пагански култови задржали су

⁶⁶ Ферјанчић 2013, 34; Током 304. године страдао је брачни пар, Монтанус и Максима, мученице Басила и Анастасија – којој је била посвећена и базилика у Сирмијуму. Поповић 2013а, 106-107.

⁶⁷ Euseb. *Vita Const.* 1.27-29; Lact. *De Mort.* 44.4-6.

⁶⁸ Teall 1967, 13-35.

своје следбенике и касније, о чему сведоче и археолошки налази, који упућују на фигуре класичних римских божанстава, као и соларних култова.

До краја IV века, хришћанство је толико ојачало да је постало најјача религија у Царству. Фебруара 391. године Теодосије I забранио је слављење паганских култова у свим храмовима града Рима, а већ 392. пагански култови стављени су ван закона. Чист политеизам узајамне верске толеранције, замењен је једним, јединственим иницираним култом, где је црква била највећи ауторитет, са снажним кохерентним веровањем, уједињујући тако политички, културни и географски смисао Римског царства, а хришћанство је тако постало најдубље обележје припадања римском свету. Хришћанство се на простору данашње Србије ширило постепено и чини се да су становници провинција са овог простора дуго остали верни паганским култовима. На простору провинције Горње Мезије забележен је мали број епиграфских споменика, док су у панонским провинцијама постојале добро организоване хришћанске заједнице, од којих је једна постојала и у Сирмијуму.⁶⁹ Након Миланског едикта хришћанство се у овим провинцијама ширило несметано, а епископска седишта посведочена су у Сирмијуму, Сингидунуму, Маргуму, Виминацијуму, Наису, Ремезијани и Хореум Маргију. Сирмијум је за време Констанцијеве владавине постао центар аријанства и место сукоба између правоверних и аријанаца, све до синода одржаног 378. године, када је аријанство осуђено и одбачено.⁷⁰ Поред реорганизације државе, под Јустинијаном је дошло и до реорганизације цркве, у оквиру које је успостављена архиепископија у Јустинијани Прими.⁷¹ Војно-политички след околности током VII века, довео је до престанка византијске власти на централном Балкану, а насељавање Словена на ове просторе, означило је почетак њихове християнизације.

⁶⁹ Ферјанчић 2013, 34.

⁷⁰ Mócsy 1974, 329; Mirković 2006, 120.

⁷¹ *Iust. Nov.* XI.

Човек касне антике био је спиритуално биће, окренуто очекивањима неземаљског, те је његова слика преносила унутрашњи живот. Због овога се портрет мењао према новим веровањима и обичајима. Владарски портрет, као и портрети приватних лица сведоче о новом стилу портретисања, који еклектички спаја традиционални класицизам, веризам и реализам са импресионизмом, експресионизмом и спиритуализмом, акцентујући очи као израз духовног. Тетрархијском идеологијом по којој владарева прихода и порекло моћи долазе од бога, учиниле су да портрети тетрарха имају истакнуту сличност, постајући и сами богови – *Iovii et Herculii*. Тако се, у односу на класични период, слика владара променила, што се најјасније уочава на портретима из периода прве и друге тетрархије, као и првих година Константинове владавине. Будући да су Галерије, Максимин Даја и Константин рођени, а касније и владали, у оквиру територије данашње Србије, појава великог броја репрезентативних царских портрета на релативно малој територији, стилски јединствених и од истог скупог материјала–порфира, може се објаснити као смишљена пропаганда и део политичког програма императора који су се свесрдно залагали за тетрархију.⁷² Уметност из времена почетка владавине Константина Великог, балансира између постојећег тетрархијског „тврдог“ стила, источњачког порекла и ослањања на традиционализам хеленистичко-римских узора. Ипак, идеологија цара као највећег господара доминира иконографијом и каснијег раздобља, било да је у питању узор у великим римским владарима попут Октавијана Августа или Трајана, било да је то божанство какво је Аполон–Хелије. Евидентно је да се ови портрети појављују у градским центрима или резиденцијалним комплексима, као местима која су везана за живот или политичко деловање владара. Нестабилна ситуација у царству и стално пустошење провинција на централном Балкану, довели су до тога да се број царских портрета, крајем IV и током V века драстично смањи, а сачувани примери нису везани за монументалну уметност, већ најчешће за глиптику. Након обнове старих и

⁷² Sreјović 1987, 98; Поповић 2013в, 176.

подизања нових утврђења током владавине цара Јустинијана, царска уметност доживљава процват у јужним деловима централног Балкана, о чему сведоче фрагменти монументалне бронзане статуе, највероватније цара Јустинијана са Царичиног града или портрет рановизантијске царице из Балајнца.⁷³ Уметност овог периода, такође је намењена царској пропаганди, са сликом идеализованог владара, божијег намесника на земљи. Царски портрет остаје присутан и у делима занатске уметности, као и на новцу, пратећи уметничке токове који су пристизали из саме престонице, а чији се највећи утицај огледа у мозаичкој декорацији Царичиног града. Због честих ратних сукоба и нестабилне политичке ситуације у овом делу Царства, тешко је пратити континуитет иконографских узора или стилских карактеристика царског портрета, али сасвим је сигурно да су се у краткотрајним периодима мира и стабилности, царске уметничке радионице брзо прилагођавале укусима и жељама поручиоца, а уметничка дела, на тај начин пратила постулате постављене у великим уметничким центрима.

Приватни портрет овог периода је изузетно редак, иако је у периоду Царства радо подражавао царски, ипак, својом сликом обичан човек није могао подражавати нову слику божанског владара. Промена која се десила у уметности касне антике, узрокована је променом филозофије, која у Риму започиње са Плотиним, а чија доминантна преокупација постаје смрт и човек уплашен пред оним што она собом носи.⁷⁴ Сходно томе ово је период када фунерарна уметност доживљава свој процват. Половином III века промена погребних и постпогребних обичаја доводи и до другачијих ликовних решења у сепукралној уметности. Пошто је инхумација постала једини вид сахране, душа је тиме постала примарна и ослобођена материјалних остатака, чинећи да гроб престаје да буде боравиште умрлог. Сахране су обављане у различитим гробним конструкцијама, што је зависило од економског статуса покојника.⁷⁵ Сахране у фреско осликаним гробницама биле су веома скуп вид сахране.⁷⁶ Луксузно опремљене гробнице сведочиле су о друштвеном статусу

⁷³ Šrehar 2014, 43-49; Срејовић, Симовић 1959, 77-87.

⁷⁴ Герке 1973, 9-47.

⁷⁵ Спасић-Ђурић 2002, 186.

⁷⁶ Зотовић 2000, 15-16.

покојника, а уметничка декорација зидова у њима, о њиховом схватању живота и смрти. Гробни простор је у највећем броју случајева бивао осликан мотивима кулно-симболичног карактера. То су биле слике раја и митолошких фигура, намењених искључиво покојницима и њиховој апотеози, што је допринело томе да портрет постане окосница фунерарне уметности. Значај портрета у загробној уметности, своје упориште има у обичају прављења посмртних маски (*imago*), које сведоче о жељи за чувањем сећања на лица предака и идеји о њиховој свеприсутности.⁷⁷ Интересантно је да су се некада портрети покојника касније досликавали у већ припремљеним гробницама, у којима су уобичајене сцене везане за следећи живот већ биле насликане.⁷⁸ Стилске карактеристике и манир сликања ових гробница, иако провинцијског карактера, налазе се у оквирима доминирајуће ликовне поетике, препознатљиве у сликарству катакомби.⁷⁹ Како у скулптури, тако и у сликарству гробница, на људским лицима доминирају изражајне, велике очи, док су остале форме често стилизоване и без детаља. Замењивање анатомских правилности фигура за унутрашњи, духовни садржај или чисту симболику, указује на експресионистички начин приказивања.⁸⁰ Сликарство ових гробница представља еклектичан спој различитих стилских карактеристика гробног сликарства, одражавајући деловање провинцијских школа која су се напајале са различитих извора. Нови стилови престоничке уметности тако су прилагођавани локалним традицијама и прихватани на индивидуалан начин у оквиру локалних радионица.

Уметност везана за култ, од почетка IV века одсликава стање верског синкретизма, до и након Миланског едикта. Иконографска решења и стилске карактеристике у изради визуелног материјала који се односи на богове и богиње римског пантеона, божанстава источњачког порекла и Христа или Богородицу у хришћанству, често упућују на порекло самог култа. Највећи број сачуваних статуа или њихових фрагмената који приказују римска божанства, у највећој мери прате узор у делима класичне грчке, хеленистичке и римске уметности. Ипак, све ове

⁷⁷ Della Portella 2000, 62-63; Hanfmann 1973, 266.

⁷⁸ Popović 2011, 238.

⁷⁹ Grabar 1982, 7-8.

⁸⁰ Čremošnik 1984, 198.

статуе нису стилски уједначене, јер су уметници из локалних радионица, некада са већим, некада са мањим успехом успели у подражавању старијих узора. Статуе и иконе везане за источњачке култове, иконографијом и израдом указују на импорте или узоре пореклом из великих уметничких центара Оријента. Хришћански симболи најчешће су везани за приватну религиозност, каква се може пратити у делима занатске уметности или на неколико примера представа Христовог монограма из гробница у Нишу и Виминацијуму.⁸¹ У периоду препорода царства и балканских провинција под царем Јустинијаном, хришћански симболи, иконе светитеља, Христа и Богородице, као и наративне сцене из њихових живота најчешће су приказани на предметима из Царичиног града.⁸²

⁸¹ Korać 2007, 157-168; Rakocija 2009, 87-105; Мирковић 1956, 53-71.

⁸² Bavant, Ivanišević 2003, 55-58, kat. 2.

4. СЛИКА ЖЕНЕ КАО ЦАРИЦЕ

Када је реч о слици жене као царице, на првом месту намеће се поређење те слике са сликом цара и упоређивање количине моћи коју она приказује. Следеће питање које се може разматрати јесте однос и разлике између слика царица мајки и супруга. Један од начина којим би се ове слике могле посматрати био би везан за представу царице као стварног еманента земаљске, владарске моћи, односно небеске, духовне моћи и разлика између слика које служе у пропагандне сврхе власти и слика које одликује утисак побожности тј. сличност узору владарки неба – Богородици. Пре него што се за најрепрезентативнији пример царичине слике представи Хелена, морају се поменути још две жене царског ранга из времена тетрархије, чији је значај у оквиру царске идеологије заправо означио развој ове слике. На првом месту то је царица Ромула, Галеријаева мајка, чији је значај и улога као царева мајке, између осталог, наглашена и потврђена палатом посвећеној њој и њеном имену – Феликс Ромулијана, а онда и њеним гробним тумулусом у близини палате. Са друге стране у овом прелазном периоду, између наслеђа антике и стварања хришћанске слике владарке, представе Галеријеве супруге, Галерије Валерије показују њену улогу у другачије конципираном политичком животу тетрархије, али и настављање традиције римских царица које су својом сликом биле узор дамама високог ранга и постајале парадигма царског изгледа.

4.1 Царица мајка и царица супруга

4.1.1 Ромула и Галерија Валерија

У контексту визуелне културе, посматрајући ширу слику о жени – царици, онога времена јасно је да је већ император Галерије указао част жени – својој мајци, подигавши палату у част места свог рођења, а назвавши је по њој Феликс Ромулијана (*Felix Romuliana*). Ово би се чак могло протумачити као зачетак поштовања култа царице мајке, који ће у каснијим деценијама имати још већи одјек на царску политику, идеологију и иконографију. О томе да је резиденција коју је Галерије почео да гради за године када ће се повући након прославе виценолија, назвао по својој мајци, извештава нас Аурелијус Виктор у Епитомама.⁸³ Идеју да је архитектонски комплекс у Гамзиграду, заправо, света Ромулина кућа, потврдила су истраживања спроведена 1984. године у југозападном делу палате, када је откривен камени фрагмент архиволте са натписом *Felix Romuliana* (Сл. 52, 53).⁸⁴ Будући да је император Галерије своју меморијалну градњу посветио мајци Ромули, назив *Romuliana* би се могао протумачити као *Ромулина вила* или *Ромулина кућа*, док епитет *Felix* додат властитим именима или именима места и грађевина, указује на метафору, односно, у овом случају на богове, царе, царице и чланове њихових породица, области, градове и грађевине које су са њима у вези, а који су симбол њихове божанске природе, светости, славе, плодности и напретка. У случају гамзиграске архиволте, реч *Felix* придодата је називу места у коме је рођен нови Ромул, а које је посвећено његовој мајци Ромули, чије је име, такође преузето из легенде, са директном асоцијацијом на имена личности повезаних са оснивањем Рима и његовом митском историјом, те би назив *Felix Romuliana* требало схватити као *Roma nova*, *Roma secunda*, односно, као име које указује на свето место, вечни, небески град.⁸⁵ Оваква врста идеолошког концепта позната је и из каснијег

⁸³ *Epit. De Caes.* XL, 16; У Прокопијевом панегиричком делу: „О грађевинама“ помиње се Ромулијана као један од кастела које је обновио Јустинијан у области града Аква. *Proc. De aedif.*, IV, 6, 19.

⁸⁴ Срејовић 1985, 51, Сл. 1.

⁸⁵ Живић 2010, 111; Срејовић 1985, 60.

повезивања новооснованог града Константинопоља, као новог Рима у политичком и државном, односно новог Јерусалима у религијском смислу.⁸⁶ Поред величања култа мајке, ово би била још једна идеолошка карактеристика коју је Константин преузео из политике тетрархије. Декоративни рељефни украс архиволте, који окружује натпис *Felix Romuliana*, садржи листове бршљена, лоров венца и паунове, као симболе консекрације, вечног трајања и апотеозе,⁸⁷ указујући на бесмрност великог цара и царице, чији завичај постаје духовно средиште целог Римског царства, место највишег поштовања, које је основано од стране хероја, новог Херакла или новог Ромула.⁸⁸

О Ромули, у највећој мери, извештавају хришћански писци, те је очекиван негативан став у њиховим извештајима. Тако Лактанције извештава да је Галеријева мајка била пореклом са оне стране Дунава, те да је пред нападом Карпа побегла у Нову Дакију.⁸⁹ Пошто је Галерије величао себе као новог Ромула, а зарад потврде свог божанског порекла, није му сметало да у таквој легенди његова мајка буде јавно осрамоћена због прељубе.⁹⁰ Због познатих Галеријевих прогона хришћана 303. године, хришћански писци гајили су изразито негативан став према цару и његовој мајци, за коју су писали да је била сујеверна жена, која је поштовала планинска божанства, приређујући им свакодневне жртвене гозбе, од којих су се хришћани уздржавали, те да је ова мржња према њима, подстакла и њеног сина да их уништи.⁹¹ Свакако да ове описе и негативан став хришћанских писаних извора треба узети са извесном резервом, иако архитектонски објекти, као и пластика иду у прилог идеји да је Ромула поштовала планинска божанства – Либеру и Либеру, односно Диониса као пандана Либеру, божанству које заузима средишње место у иконографији уметничких украса гамзиградске палате, у многоме инспирисаних виновом лозом,

⁸⁶ Sherrard 1965, 37-76, 79-100; Ердељан 2013, 139-148. Снага којом је хришћанство постајало најважнија религија у Царству, убрзо је довела до десакрализације царског култа, те самим тим и палатијалног комплекса у Ромулијани. Више о овоме у: Шпехар 2011, 27-38.

⁸⁷ Rogić et al. 2012, 349, 343-344, 352; Anđelković et al. 2011, 232.

⁸⁸ Срејовић 1985, 60.

⁸⁹ Lact. *De Mort.* IX, 2.

⁹⁰ Галеријево божанско порекло води до бога Марса, чији је био син и Ромула, као његовог брата, а његова мајка Ромула, попут Олимпијаде, мајке Александра Великог, зачала га је са самим богом који јој се приближио у виду аждаје. Lact. *De Mort.* IX, 9; *Epit. De Caes.* 40, 16.

⁹¹ Lact. *De Mort.* XI, 1-2. Више о овоме у: Поповић 2010, 479-489.

грожђем и бршљеном. Вероватно је и Кибела, као Мајка богова била поштована у храму откривеном у оквиру палате у Гамзиграду, за који се претпоставља да је био посвећен царској породици.

У архитектонском украсу палате у Гамзиграду коришћени су и фигурални капители, од којих су два са портретно моделованим главама откривена у северозападном тракту Ромулијане, чије првобитно место у комплексу гамзиградске палате није утврђено. На капителу који је нађен испред храма палате, представљене главе су веома загонетне. Иако портретно моделоване, оне су очито везане за култ и мит: глава жене израста из неког дрвета, можда палме, а глава мушкарца – из чокота винове лозе. Палма, чокот грожђа и бршљан, свакако су алузија на мистични култ и бесмртност душе, због тога би и приказани ликови морали бити или изабрани, они који су задобили вечни живот, или мистична божанства. Остали вегетабилни и фигурални украси упућују на Диониса и његове мистерије.⁹² На овом фрагментованом фигуралном мермерном капителу из око 310. године, који се чува у Народном музеју у Зајечару, између четири наспрамно постављена акантусова листа, у доњем делу једна од две главе идентификована је као представа Силена.⁹³ Друга глава приказује зрелу жену, са портретно моделованим лицем (Сл.1). На њеном меко моделованом, овалном лицу истичу се крупне очи, са наглашеном зеницом, кратак и широк нос и мале, стиснуте усне. Лице је уоквирено таласастом косом, са раздјелком на средини. У косу је уплетен венац од бршљена. Могуће је да овај портрет представља Галеријеву мајку Ромулу, као свештеницу Либерера и Либерера,⁹⁴ богова које је поштовала и у чију част је свакодневно приносила жртве, или можда супругу Валерију.⁹⁵ У случају да је ово портрет Галеријеве мајке Ромуле, требало би

⁹² Срејовић 1983, 88-89.

⁹³ Sreјović 1987, 237, kat. 229.

⁹⁴ Либерера као староиталска богиња, у култу је повезана са Либером, а касније је поштована заједно са Церером и поистовећена је с Кором, означавајући принцип женске плодности (*semina feminarum*). Поштовање њеног култа и обичаја сежу до касноантичког периода, па чак и Св. Августин примећује да Либерера брине о женској плодности, као што Либер брине о мушкој. Spaeth 1996, 131.

⁹⁵ Срејовић 1983, kat. 33, 35; Срејовић 1985, 63, Сл. 14.

претпоставити да је стуб са оваквим капителом био елемент неке од значајнијих грађевина у оквиру дворског комплекса.⁹⁶

Изградња Ромулијане само је једна од почести која је указана Галеријевој мајци и која је остала забележена у историјским изворима. Као што је већ раније напоменуто, унутар ловоровог венца (*corona laurea funeraria*) налази се натпис FELIX ROMULIANA, којег фланкирају два пауна, традиционални симболи за апотеозу женских чланова царске породице (Сл. 53). И остали архитектонски елементи који се везују за млађу фортификацију палате у Гамзиграду украшени су рељефним украсима који симболишу бесмртност: берба грожђа, кантароси и вреже винове лозе и бршљена. Све то показује да је главни разлог корените измене пројекта изградње Ромулијане била смрт једног од женских чланова најуже Галеријеве породице: мајке Ромуле, супруге Валерије или кћерке Максимиле. Како су Валерија и Максимила надживеле Галерија, то једино остаје да се преобликовање Ромулијане око 303. године веже за смрт Ромуле. Галеријева оданост мајци, довољно истакнута и у историјским изворима, морала је доћи до пуног изражаја у тренутку њене смрти, те се могло очекивати да буде сахрањена у месту где је родила божанског сина и то са највећим почастима. Где, како и када је Ромула умрла није познато. Ромула је највероватније умрла у лето 303. године, у седамдесетим годинама живота. Не би било необично претпоставити да је један римски император сахранио мајку с највишим почастима и уврстио је међу *divae*, што је било у складу са римским традицијама, посебно са идеологијом тетрарха, који су у циљу политичке пропаганде прећуткивали своје очеве, а посебно истицали и величали своје мајке. Са друге стране, почев од краја I века, деификација женских чланова царске породице постала је уобичајена појава.⁹⁷

Источно од главне капије Галеријеве палате у Гамзиграду, на удаљености од 1000 метара у правој линији, налази се гребен Магура на чијем су врху између 1989. и 1993. године откривени остаци два маузолеја и два консекративна споменика (54а-

⁹⁶ Живић 2010, 110-111.

⁹⁷ И овде се слика царице дводи у везу са представом пауна: RIC II, 179-180, Pl. XII, 212; RIC III, 66-77, 157-170, 190-194, Pl. III, 64; RIC V/1, 64-65, Pl. I, 11, 12, 13.

б).⁹⁸ На основу просторне диспозиције ових сакралних споменика и археолошких налаза који су у њима нађени, утврђено је да су најпре изграђени маузолеј 1 и консекративни споменик 1, а после краћег времена и маузолеј 2 и консекративни споменик 2, тј. да је њихова целокупна изградња обављена између 294. и 313. године.⁹⁹ Особе које су на Магури сахрањене и затим, чином симболичког спаљивања дивинизоване, истраживач ових споменика, Д. Срејовић, идентификовао је као Ромулу и њеног сина, цара Галерија.¹⁰⁰ Ово је једна врста брежуљка на којем је прво обављена сахрана и апотеоза Галеријеве мајке, а касније и самог Галерија, чија је сахрана у Ромулијани позната из историјских извора.¹⁰¹ По Срејовићевом мишљењу Галеријева мајка Ромула је умрла 303. године, те би се у ту годину могао датovati и први маузолеј на Магури, тј. Ромулин маузолеј, као и консекративни споменик крај њега, који обележава место где је извршена церемонија Ромулине апотеозе, која није посведочена у историјским изворима, нити нумизматичким и епиграфским налазима.¹⁰²

Када га је 293. године Диоклецијан посинио, Галерије је исте године напустио своју прву супругу са којом је имао ћерку Максимилау, касније Максенцијеву супругу и оженио се Диоклецијановом ћерком Валеријом (*Galeria Valeria*).¹⁰³ По окончању ратова против Сармата (294.) и против Карпа и Бастарна (295-296.) Галерије је 296. године наредио да се у Панонији искрче шуме и исуши Пелсонско језеро (Блатно језеро), те је исте године ову провинцију назвао по својој супрузи Валерији.¹⁰⁴ Валерија је 308. године прокламована у августу. Ова жена имала је статус царице и као ћерка и као супруга цара, те би се могао претпоставити њен утицај на царску

⁹⁸ Срејовић 1993, 45-50; Васић 1993, 148-163.

⁹⁹ Sreјović, Vasić 1994, 141-156; Срејовић 1995, 17-30.

¹⁰⁰ О самим споменицима и покретним налазима у: Поповић 2010, 141-158.

¹⁰¹ *Epit. De Caes.* 40, 16.

¹⁰² По једном мишљењу ова два тумулуса повезана су са годином Ромулине смрти 303. године, на шта указују златни новчићи пронађени испод њих. Вогић-Бреšković 1994, 160-179. Према другом мишљењу време Ромулине сахране стављено је у крај III века, чиме је искључена претходна претпоставка, те се апотеоза Ромуле везује за 294. годину или најкасније почетак 295. године. Vasić 2007, 50; Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010, 49-106.

¹⁰³ Могуће је да је Максимила била ћерка Галерија и Валерије, видети: Barnes 1982, 38, 156.

¹⁰⁴ Mócsy 1974, 273.

идеологију и пропаганду. Ипак, неповољне околности након Галеријеве смрти 311. године, довеле су до тога да је често била у бекству, када је коначно откривена код Солуна, где је 314. године заједно са мајком Приском убијена.

Слика ове царице, на простору централног Балкана припада типизираним представама, код којих се уочава карактеристичан „модни“ приказ жене, који се може везати и за царицу али и за даме високог ранга, што ће бити случај и са представама царица током рановизантијског периода.

На камеји од двослојног ахата и опала из прве деценије IV века из Туприје (*Horreum Margi*) приказана је биста жене у десном профилу, која би се могла повезати са представом Галерије Валерије (Сл. 2).¹⁰⁵ Ова камеја представља врло добар производ локалне радионице. Облик главе, положај тела, карактеристичне стилске особине као и начин чешљања косе, омогућавају њено прецизније хронолошко одређење, а вероватно и идентификацију женског лика. Ивана Поповић везује ове стилске карактеристике за уметност тетрархије, а израду датује у период између 300. и 311. године. Фризура, са плетеницом повијеном од темена ка потиљку главе, карактеристична је за III век, а има је и на представама са почетка IV века када ју је носила Галерија Валерија, а затим Хелена и Фауста у раном периоду.¹⁰⁶ По осталим особинама лика, масивном челу, снажном носу, крупном оку и бори поред усана, Ивана Поповић овај портрет препознаје као Галерију Валерију према аналогијама њеног портрета у глиптици и на новцу.¹⁰⁷

Један од примера портрета ове царице на новцу, јесте ауреус кован у Никомедији, из периода 308-310. године.¹⁰⁸ На аверсу се налази попрсје Галерије Валерије са дијадемом на глави, у профилу надесно и натписом који прати слику: GAL VAL ERIA (Сл. 3). Портрет царице рађен је у озбиљном–тврдом стилу, уобичајеном за доба тетрархије. На лицу доминирају јаке обрве, које наглашавају очи, раван нос и мале усне. Фризура је идентична са горе поменутих третманом на

¹⁰⁵ Детаљније у: Поповић 1989, 36-37, кат. 49; Popović 2010, No. 38, Pl. XIII, 38; Cermanović-Kuzmanović 1963, 119-125.

¹⁰⁶ Raičković, Milovanović 2011, 83.

¹⁰⁷ За аналогије видети: Поповић 1989, 36-37; Popović 2010, 210-211.

¹⁰⁸ Sreјović 1987, 242; RIC VI, 562 br. 53.

камејама из истог периода, са плетеницом подигнутом уз главу до темена.¹⁰⁹ На реверсу околу чита се натпис VENERI V ICTRICI, а S M N је у одсечку. Овде је приказана обучена Венера (*Venus Victrix*), како стоји спреда, главом окренутом налево, док у десној руци држи јабуку, левом подиже део хаљине на левом рамену. Иако се овакав реверс појављује као традиционалан на новцу, ипак овакав избор у случају Галерије Валерије можда је условљен чињеницом да она није имала своје деце, већ је бринула о усвојеном Кандидијану.

Према археолошким истраживањима спроведеним у Шаркамену, чини се да је још једна жена заузимала значајно место током тетрархијског периода. Претпоставља се да је Максимин Даја током своје владавине (305-311. године), а по угледу на Галерија, започео конструкцију палате у Шаркамену, указујући почаст месту свог рођења и припремајући резиденцијални комплекс за дане након повлачења са престола. Сет луксузног накита пронађеног током истраживања крипте маузолеја у Шаркамену сугерише сахрану женског члана царске породице (Сл. 55).¹¹⁰ Највероватније је реч о сахрани царице, мајке Максимиана Даје и непознате Галеријеве сестре која је у Шаркамену била поштована заједно са својим сином.¹¹¹

¹⁰⁹ Овакав вид обликовања косе започела је царица Јулија Домна, жена цара Септимија Севера, почетком III века. Mínarovičová 2005, 26-27.

¹¹⁰ Popović 2005, 59-82.

¹¹¹ Tomović 2005, 107-109.

4.1.2 Хелена и Фауста

Прва и једна од најпознатијих хришћанских царица, Хелена, мајка Константина Великог, не само да је постала узор побожности свим будућим византијским царицама, већ се слави као светитељка. Специфичност и значај свега везаног за Хеленин лик и деловање унутар државе и цркве почиње већ са митолошким и историјским наслеђем самог имена које је носила, а које је у јавности одзвањало позитивним асоцијацијама из сећања поданика.¹¹² Према се у писаним изворима из каснијих периода, сходно значају који је временом добила, њено порекло велича и већином базира на миту,¹¹³ у савременим изворима за Хеленино име везане су негативне конотације.¹¹⁴ Према Јевсевијевим наводима о њеној смрти у осамдесетој години, након ходочашћа у Јерусалим, могло би се претпоставити да је рођена око 248/9. године.¹¹⁵ Није познато када и где је Хелена упознала Констанција Хлора, али је вероватно да никада нису били у званичној брачној вези, већ у некој врсти конкубината, који је дозвољавао везу партнера из два различита друштвена слоја.¹¹⁶ Политички погоднији избор партнерке, Констанције је нашао у Теодори, ћерки августа Максимијана, којом се оженио око 289. године.¹¹⁷ Али како је 306. године, након очеве смрти, Константин био проглашен за августа у Јорку, Хелена је сину постала значајна подршка и активни учесник у религијским питањима.¹¹⁸ За разлику од Ромуле, која је по историјским изворима, поштујући планинска божанства, директно утицала на Галеријеву одлуку о прогону хришћана, Хеленина подршка хришћанима, како извори кажу, била је иницирана од стране њеног сина Константина.¹¹⁹ Упркос чињеници да била у годинама, а након Константиновог

¹¹² Више о Хелени и симболици, историјском значају и митолошким конотацијама њеног имена, као и његовим могућим утицајем на њену репутацију и поступке у јавности у: Jones 2009, 251-369; Jones 2010, 447-469.

¹¹³ ASS Aug. III, 580-599.

¹¹⁴ Не само да је описивана као радница у крчми, већ и као проститутка. За изворе о овом питању видети: Lenski 2012, 59.

¹¹⁵ Euseb. *Vita Const.* 3.46.1.

¹¹⁶ Drijvers 1992a, 17-19.

¹¹⁷ Barnes 1982, 125-126.

¹¹⁸ Drijvers 1992a, 35-38.

¹¹⁹ Euseb. *Vita Const.* 3.47.

тријумфа над Лицинијем, између 326. и 328. године, запутила се на ходочашнички пут у Палестину, где је подигла многе цркве.¹²⁰ Овај пут у Јерусалим, био је почетна тачка за настанак легенде о Часном крсту. Најранија референца на Часни крст налази се у катихизису Св. Кирила Јерусалимског, написаном око 348/9. године.¹²¹ Већ од краја IV века Хелено име постало је заувек повезано са проналажењем честица Часног крста, иако је у науци опште прихваћено мишљење да је овде реч о легенди *inventio crucis*, а не историјском догађају.¹²² Након овог пута, већ стара, око 328/9. године умире. Сахрањена је у маузолеју на *Via Labicana*, ван зидина Рима.

Као што је већ претходно наведено, од времена тетрархије, став царева према мајци постаје изразито наглашен, не само у неким политичким или религијским питањима, већ и у уметности. Слично Галерију или Максиминоу Даји, који су посветили палате успомени на своје мајке, Константин је у славу своје мајке, неколико градова преименовао у Хеленополис.¹²³ Политичку потврду моћи, царица мајка Хелена, заједно са царицом супругом Фаустом, добила је уздизањем на статус *nobilissima femina* 318. године и на ранг августе 324. године. Са друге стране, поред друштвено-политичке слике, стечене статусом, Хелена је уживала углед велике хришћанке, која је била патрон и у хришћанском духу бринула о сиромашнима. Захваљујући тако значајној религиозној слици која је створена о њој, у Хелениној личности, хришћанке су током целог живота Византијског царства, добијале јаку духовну подршку. Њихова осећања додатно су била појачавана чињеницом да је Хелена била мајка првог хришћанског цара.¹²⁴

Једна од Хелениних представа са рангом августе, везана је за простор централног Балкана и налази се на златном солиду који се чува у Народном музеју у Београду, кованом у Солуну 324. године (Сл. 4).¹²⁵ До уздизања на статус августе, Хелени и Фаусти је кован бронзани новац,¹²⁶ што би значило да је овај ауреус кован у

¹²⁰ Euseb. *Vita Const.* 3.41.2-46.

¹²¹ *Catech.* 4.10, 10.19, 13.4, (PG 33, 470, 685-687, 777).

¹²² Drijvers 1992a, 79-180; Drijvers 2011, 125-174; Baert 2004, 15-41.

¹²³ Mango, 1994, 143-58.

¹²⁴ Valeva 2009, 67-76.

¹²⁵ Sreјović 1987, 244, kat. 245; RIC VII, 514, no. 134; Donati, Gentili 2005, cat.nr. 17; Vasić 2008, Cat. 242.

¹²⁶ Више о овом новцу у: Alföldi 1959-60, 79-90.

години стицања престижне титуле, а пре њеног пута у Свету земљу. На аверсу ауреуса приказано је драпирано попрсје Хелене, окренуте надесно, са тракастом дијадемом на глави и дворедном бисерном огрлицом око врата, са натписом: FL HELENA AVGVSTA. На реверсу је приказана *Securitas*, како стоји окренута налево. Десном руком држи маслинову гранчицу, а левом придржава хаљину. Натпис који уоквирује представу чита се: SECVRITAS REI PVBLICE, а у одсечку SMTS. Овај Хеленин солид на реверсу има представу уобичајену за царичин златни новац, имплицирајући идеју о царици као *SECVRITAS REIPVBLICAE* и као реминисценцију на некадашње представе *Pax Augusta*, док на ауреусима кованим у Риму, натписи *Pietas* или *Felicitas* указују на још неке царске врлине.¹²⁷ Све ово имало је за циљ да нагласи комплексну улогу Хелене, царице мајке, која држави у којој влада њен син, обезбеђује мир, сигурност и срећу. По тумачењу Д. Срејовића портрет на аверсу је израђен у традицији тетрархије, где индивидуалност уступа место апстрактној физиономији,¹²⁸ што је уочљиво на већ наведеном ауреусу Галерије Валерије. Ковани новац на којем је Хелена приказана са дијадемом, показује велике иконографске сличности са Константиновим, што би указивало на значај њене слике као мајке цара. На Хеленином портрету са овог ауреуса, очи су кружно изведене и широм отворене, са наглашеним капцима, а нос је повијен, слично изведен као на Константиновом златном медаљону, такође из Народног музеја у Београду.¹²⁹

Следеће две женске представе са простора данашње Србије идентификоване су као царица Хелена, у највећој мери због присуства мотива крста, што би указивало на то да је овде реч о царичиној духовној, односно побожној слици и иконографском обрасцу везаном за легенду *inventio crucis*. За разлику од профане слике царице која пропагандно зрачи са новца, религиозна слика постаје све више везана за Константина и најснажнији симбол хришћанства—крст. Препознатљив иконографски образац у којем крст стоји између царског пара појављује се кроз читаву визуелну културу средњег века. Ова слика образована је већ у Константиново време, о чему

¹²⁷ RIC VII, 323, 514 no. 134.

¹²⁸ Sreјović 1987, 244, kat. 245.

¹²⁹ Sreјović 1987, 244, kat. 244.

сведочанства постоје само посредно.¹³⁰ На геми кружног облика, израђеној у јаспису зелене боје, са инклузијама црвеног опала која се чува у Народном музеју у Београду, стилизовано су приказане окренуте једна према другој, две стојеће фигуре у дугим туникама, како у рукама држе крст између њих (Сл. 56).¹³¹

Слична композиција налази се на рановизантијској лампи нађеној у Београду приликом копања темеља за данашњу Патријаршију, 1937. године, а особе приказане на њој идентификоване су као Константин и Хелена (Сл. 5).¹³² На овом жишкју приказане су две стојеће фигуре, мушка и женска, у ставу оранте, које се налазе лево и десно од отвора за уливање уља. Фигуре су изведене стлизовано, као и у случају геме, али ипак са неколико специфичних детаља. Женска фигура има наглашене груди, а пластичним, декоративним елементима наглашени су орнаменти владарског костима, чији детаљи у доњим партијама, у највећој мери указују на лорос. Украс на глави женске фигуре подсећа на стему украшену пендилијама, односно ореол иза главе мушке фигуре. Пошто се између самих фигура налази отвор за уливање уља, мотив крста, стлизовано изведен од пластично моделованих тачака, нашао се у средини, изнад њихових глава. Овај облик крста више подсећа на четворолисни цвет, који је у фреско осликаним гробницама са централнобалканског простора био чест мотив, алудирајући на познати симбол хришћанства.¹³³ Композиција у дискосу, смештена је у врсту кружног рама, сачињеног од пластичне бордуре са унутрашње и тачкастог, кружног фриза са спољашње стране. Још један крст, правилније форме, моделован од рељефних линија и тачака, налази се изнад горње ивице композиције, у кљуну жишка. Рељефне представе библијских личности, као и појава хришћанских симбола, на уљаним лампама појављују се тек од IV века, замењујући митолошке теме.¹³⁴

У оба примера, идентификација представљених фигура као Константина и Хелене, може бити оправдана, најпре због мотива крста. За разлику од представе на

¹³⁰ У Парастезису се помињу статуе Хелене и Константина са крстом између њих које су биле постављене на форумима Августеон и Бовис у Константинопољу. Cameron, Herrin 1984, 95, 127.

¹³¹ Кузмановић Нововић 2009, 81, сл. 3.

¹³² Бирташевић 1955, 43-46.

¹³³ Више о овоме у: Рогич, Анђелковић 2011, 100.

¹³⁴ Крунић 2011, 380-381.

геми, где су фигуре до те мере стлизоване, да је јако тешко проценити ради ли се о фигурама мушкарца и жене, женска фигура на жишку, поред акцентованих груди има и карактеристичан украс на глави, специфичан за царице VI века. Док фигуре на геми између себе у рукама држе крст, на жишку су приказане у молитвеном ставу оранте. У погледу саме израде овог жишка, може се рећи да он представља предмет занатске, можда и провинциске, производње, а његов измењени облик и лошија фактура, поред саме представе на дискосу, указују на то да је настао, вероватно, у периоду од VI до IX века.¹³⁵ У прилог овом датовању иде и зрнасти перваз који као украс састављен од пластичних тачака веома подсећа на искуцавање на византијском новцу од VII до XII века и гранулацију на накиту и металним предметима свакодневне употребе од ранохришћанског периода, па кроз цео средњи век. Имајући у виду чињницу да су се уметничка решења у глиптици или занатским производима често ослањала на иконографске предлошке на новцу, поред легенде о Часном крсту, овде би требало претпоставити још један узор за ове две представе на геми и жишку. Обичај приказивања савладара на новцу током VI и VII века, често је имао за циљ пропагирање наследства трона, а када су у ретким случајевима приказиване жене, њихове представе могле су се односити на њихову стварну улогу савладара, као што је то случај са Софијом, царицом Јустина II, или Мартином супругом цара Ираклија, којој је на овај начин указана почаст као мајци која је обезбедила наследство царског трона.¹³⁶ Мотив крста између царског пара на новцу, од V века на даље може се протумачити и као скиптар,¹³⁷ свакако са симболиком порекла владарске моћи, која долази од Бога.¹³⁸ Декорација доњих партија владарских хаљина фигура на жишку указује на лорос, који се на новцу појављује у периоду између VII и XI века.¹³⁹ Иако се иза главе мушкарца јасније уочава кружна форма која би индицирала ореол, на глави женске фигуре декорација је компликованија и форма ореола тешко препознатљива. Пре би се могло рећи да се на глави женске фигуре налази стема са

¹³⁵ Бирташевић 1955, 43-46.

¹³⁶ Grierson 1999, 25-27.

¹³⁷ Grierson 1999, 29.

¹³⁸ Spain 1977, 285.

¹³⁹ Parani 2003, 18-26.

дугачким украсима који висе са обе стране (*pendilia*), карактеристичним за представе многих рановизантијских царица.¹⁴⁰ Овакав украс познат је са Аријадниних представа,¹⁴¹ портретне главе из Балајнца,¹⁴² Теодорине представе у цркви Сан Витале,¹⁴³ или Софијиног приказа на новцу.¹⁴⁴ Знајући да су предмети употребне функције често служили царској пропаганди, могуће је да је иконографски образац са новца био пренет на диск жижка. Ипак, обичај приказивања царског пара на новцу подразумевао је имитирање царског протокола, по којем би особа вишег ранга стајала десно од особе са нижим рангом, односно из перспективе посматрача цар би се увек налазио лево, а савладар десно.¹⁴⁵ На жишку је женска фигура са леве стране, што можда указује на Хеленин значај, у односу на Константина, у оквиру сцене чије се упориште налази у легенди, која је у највећој мери везана за царицу. Како су фигуре представљене у молитвеном ставу и са ореолима, врло је вероватно да ова представа има изражен религиозни карактер, односно есхатолошки значај. Зато би се ова представа могла протумачити као слика у функцији поштовања Хелене и Константина као светитељских фигура, патрона Часног крста и заштитника идеалне државе.¹⁴⁶ Иако су Хелена и Константин најчешће приказивани како фланкирају крст или рукама показују на исти, могуће је претпоставити варијацију на ову тему, у једној локалној радионици, у којој су уметници приказали најпознатији владарски пар по моди свог времена.¹⁴⁷ Акцентоване груди на женској фигури, вероватно би

¹⁴⁰ Царски пар са свим владарским инсигнијама могао је бити виђен током званичних церемонија. Извори VI века наводе круне, пурпурну одећу, појас са драгим камењем или црвене ципеле. *Malalas*, 17.9, *Agath*, 3.15.

¹⁴¹ Angelova 2004, 1-15.

¹⁴² Sreјović 1987, 248, kat. 255.

¹⁴³ Стричевић 1959, 67-75.

¹⁴⁴ Грбић 1939, 109-110; Кондић, Поповић 1977, 226.

¹⁴⁵ Уколико представе цара и царице фланкирају крст, цар је увек лево од крста (гледано из перспективе посматрача), а царица десно. Brubaker, Tobler 2000, 573-574; Grierson 1999, 26.

¹⁴⁶ Ваерт 2004, 125-126. Занимљиво је напоменути овом приликом и Константинов новац где је цар приказан у молитвеном положају као такозвани *Constantinus Orans*, који Јевсевије тумачи као знак Константинове вере у божју снагу, на шта указује његов поглед уперен ка горе, односно небу. На истом месту Јевсевије спомиње и Константинове статуе, на којима је цар приказан са истоветним погледом и рукама раширеним у молитвени став (Euseb. *Vita Const.* 3.15.).

¹⁴⁷ Слика Хелене и Константина са Часним крстом, у владарском костиму и царским инсигнијама, са ореолима иза њихових глава, има своје бројне аналогije у примерима из каснијег периода средњовековне уметности. Видети: Ваерт 2004, 125-132. Већ на новцу кованом од стране Константина и његових наследника, цар је приказиван са ореолом. Madden 1878), 9-15; Царица Софија и цар Јустин

требало приписати умешности мајстора ове локалне радионице, који су слично сликарима гробница овог периода, стилизоване и схематичне представе људских фигура наглашавали типичним женским атрибутима, тако означавајући њихову родну различитост.¹⁴⁸ Чињеница да се оваква сцена нашла на уљаној лампи, чије светло означава божанску (светитељску) присутност,¹⁴⁹ могла би индицирати идеју, о томе да овај жижак, слично еулогијама и кадионицама, представља сувенир (или је инспирисан истим) са ходочашћа у Свету земљу, те да је служио за заштиту и молитву неког побожног појединца или је могуће био део црквеног инвентара.¹⁵⁰

Опис царице Фаусте значио би заправо представљање свих родбинских путева преко којих је могла бити названа царицом. За разлику од царице Хелене која је у изворима била описана као жена без или са скромним пореклом, Фауста је имала толико различитих веза са оним што би значило племенито порекло, а опет је за разлику од Хелене, завршила са *damnatio memoriae*. Ћерка римског цара Максимијана, сестра цара Максенција, потом супруга Константина I Великог и мајка његова три сина наследника Константина II, Констанција II и Констанса I (као и две ћерке). Фауста се удала за Константина 307. године, а овај брак највероватније је био склопљен као политички савез два цара.¹⁵¹ Иако је у исто време, као и Хелена стекла титулу *nobilissima femina* (318.) и *avgusta* (324.), ипак у историји није упамћена, не само јер је већ 326. године била убијена,¹⁵² већ зато што је свако сећање на њу било избрисано. Више је него јасно да су у стварању слике коју ми данас имамо о Фаусти највише утицале одлуке и поступци Константина и његове мајке. Ипак, судећи према

II, приказани су у молитвеном ставу у краковима Ватиканског крста. McClanan 2002, 163-168, fig. 7.5. Крст је често приказан између мушкарца и жене, на рановизантијским предметима, углавном прстењу, који означавају чин венчања. Брачни пар овде није приказан у ставу оранте, као ни царски пар, Софија и Јустин II, на кружним тековима истог периода. Vikan 1990, 145-163. На крају треба поменути поштовање царице Хелене као „нове Богородице“, која се као Оранта моли за спасење људског рода. Видети: Pentcheva 2010, 20-26.

¹⁴⁸ Овакав случај налазимо на представи слушкиње из гробнице у Осенову. Pillinger et al. 1999, 14, fig. 4.

¹⁴⁹ Више о симболици светла уљаних лампи у: Vranešević 2014, 23-29.

¹⁵⁰ О предметима везаним за ходочашће више речи биће посвећено у поглављу о Богородици.

¹⁵¹ Barnes 1982, 42-43; Drijvers 1992b, 501-503.

¹⁵² Више о изворима који извештавају о Фаустиној смрти и интерпретацијама исте у: Woods 1998, 70-86.

похвалним речима о царици Фаусти, у панегирику Јулијана Апостате из 355. године, посвећеном цару Констанцију II, чини се да је један од њених синова покушао да обнови част и сећање на своју мајку.¹⁵³ Већина Фаустиних визуелних представа, везана је за познати облик јавног приказивања на новцу. Након уздизања на статус августе, новац са овом титулом кован је у кратком временском периоду од 324-326. године. Овде је царица приказана у профилу, по моди времена и уобичајеном фризуром, таласастом косом са пунђом на задилку. За разлику од Хелене, Фауста је на овим портретима најчешће приказана без дијадеме, што неки аутори тумаче као наглашавање Хелениног вишег ранга и снажнијег утицаја,¹⁵⁴ док би за друге ово био само специфичан вид украса, са чисто практичним значењем.¹⁵⁵

Овај иконографски образац са новца, уочава се на две камеје из Ремезијане, израђене у ахату и опалу, које се данас чувају у касноантичкој збирци Народног музеја у Београду (Сл. 6,7). Ова два златна медаљона са камејама, на којима су представљене бисте жена, откупљена су 1923. године и представљају део налаза из једне зидане гробнице која је код Беле Паланке откривене те исте, или годину дана раније. До сада је већ прихваћено мишљење да бисте на овим камејама заправо представљају портрете царице Фаусте, израђене око 320. године.¹⁵⁶ Обе камеје направљене су од двослојног камена, сивоплавог ахата и беличастог опала, овалног су облика и у њиховом светлијем слоју, рељефно су представљене женске бисте, окренуте надесно. И. Поповић за обе ове представе првобитно је предложила идентификацију са царицама из династије Антонина, Фаустином Млађом (*Annia Galeria Faustina*, 130-176.) или Криспином (*Bruttia Crispina*, 164-188.).¹⁵⁷ Међутим, познајући археолошки контекст у којем су камеје нађене¹⁵⁸ и судећи према представама на новцу, идентификација ових женских представа као царице Фаусте

¹⁵³ Jul. Or. 1. 9.

¹⁵⁴ RIC VII, 45.

¹⁵⁵ Drijvers 1992b, 503.

¹⁵⁶ Кузмановић-Нововић 2009, 85-86, сл. 20; Поповић 2009, 56-61, сл. 1-5; Поповић 1992, 402-403, кат. 1, 2; Поповић 2010, cat. 39, 40, pl. XIII; Поповић 2001, кат. 71, 80; Sreјовић 1993, 81, cat. 119.

¹⁵⁷ Поповић 1992, 402-403; Поповић 2010, 216.

¹⁵⁸ Ова два медаљона нађена су у гробници са сводом и нишом из Ремезијане, чије је постојање као урбаног центра сигурно потврђено тек у III веку, да би, на крају IV и почетком V века, постао седиште епископа Никете, највероватније родом из ових крајева. Поред камеја, у гробници су нађени златник Ветраниона, новац Максимијана Херкулија и Констанција II. Поповић 2009, 55-66; Sreјовић 1993, 81.

чини се извесном. Фине линије профила одају отмен израз лица, нос је правилан и у истој равни са челом, око је крупно и изражајно, са назначеном зеницом, а фризура у благим таласима, прати облик лица и на темену је везана у пунђу. Као што је већ поменуто, оваква фризура карактеристична је за представе царице на новцу, представљене и на њеном бронзаном медаљону, кованом у Сирмијуму после 316/17. године када је царица била у зениту своје лепоте.¹⁵⁹ Ово би могло потврдити идеју о повезаности типа портрета и његовој примени у одговарајуће сврхе, јер су мајстори користили директне узорне у портретима на новцу, пошто су се глиптичке радионице често налазиле поред ковница на двору и вероватно су их пратиле при њиховим сеобама. Из овога се може закључити да су царске представе на камејема, подједнако као и на новцу, могле изразити политичке идеје и циљеве.

¹⁵⁹ Calza 1972, 248-256, XXXV, 301, 304; Gnechi 1912, 22, Tav. 8. 10-12.

4.2 Царице супруге са стварном или фиктивном политичком моћи

4.2.1 Аријадна

Као најстарија ћерка цара Лава I и царице Верине, након очеве смрти 474. године, царица Аријадна имала је кључну улогу у наслеђивању царског трона, првобитно као царица мајка, младог Лава II, који је на кратко био савладар Лава I, а потом носилац царског престола.¹⁶⁰ Након његове смрти, исте године, Аријаднин супруг Зенон, до тада регент, проглашен је за цара, а Аријадна је постала августа. Њихова владавина била је обележена заверама, грађанским ратовима, чак и прогонством, као и општим незадовољством народа због владавине исавријанског цара, јеретика. Након смрти цара Зенона 491. године, избор новог цара, зависио је управо од избора супружника царице Аријадне, те је тако старији дворски чиновник Анастасије, постао нови византијски цар.¹⁶¹ Аријадна је умрла 515. године, што би значило да је на царском престолу била 41 годину и за то време утицала на политичке прилике, посредно или директно, својим одлукама и изборима. Сходно томе она је једна од највише визуелно приказиваних царица, са правим осећајем за царску пропаганду. Њен лик се појављује на бројним примерцима официјалне уметности широм царства, на новцу,¹⁶² конзуларним диптисима од слоноваче,¹⁶³ као и у скулптури.¹⁶⁴ Слика царског пара на реверсу новца и конзуларним диптисима, осигуравала је легитимитет наслеђеног трона новоме цару Анастасију, јер је Аријадна имала статус августе и кроз брак Анастасија учинила августом и након њене смрти наследником претходна три цара, Аријадниног првог супруга Зенона, сина Лава II и оца Лава I.¹⁶⁵ Сви ови предмети официјалне уметности, разликују се

¹⁶⁰ Theophanes, *Chronicle*, AM 5965, A.D. 472/73, 119.

¹⁶¹ Theophanes, *Chronicle*, AM 5983, A.D. 490/91, 209.

¹⁶² Grierson 1992, 176.

¹⁶³ Царица је најчешће приказана у медаљону, заједно са царем Анастасијем, док се у два случаја диптиха из Фиренце и Беча, централна фигура царице приписује Аријадни, односно Софији. Упореди: Angelova 2004, 1-15; McClanan 2002, 168, figs. 7.6, 7.7.

¹⁶⁴ McClanan 2002, 83-87, Figs. 3.6-3.9.

¹⁶⁵ Brubaker, Tobler 2000, 580-582; McClanan 2002, 82.

својом луксузном израдом од представа царица које су декорисале предмете занатске израде.

На тегу ливеном од бакарне легуре, делимично испуњеним оловом, из Народног музеја у Београду, приказан је лик рановизантијске царице, највероватније царице Аријадне, из периода владавине са царем Зеноном (Сл. 8).¹⁶⁶ Пластично моделовано попрсје царице смештено је на постамент. Царица је приказана са богатим царским орнатом, једном руком држећи свитак и другом подигнутом у гесту благосиљања. Одевена је у палу, са неколико стилизованих, пластичних набора и тунику, чији су поруби акцентовани урезима.¹⁶⁷ Орнат на глави царице формиран је у виду високе капе, са урезаним ромбним пољима и пунктираним тачкама у слободним просторима. На капу се надовезује масивна дијадема са пластично моделованим акцентима, додатно декорисаним урезаним ситним, хоризонталним линијама. Сва ова урезивања, пунктирања и пластично моделовани детаљи на капи и дијадеми, требало је да сугеришу драго камење и бисере, као украсе на круни. Испод дијадеме приказана је коса, која је изнад лица акцентована кратким, вертикалним линијама, док је позади израђена као хомогена целина, прекривена тканином. На овалном лицу уочавају се лучно изведене обраве, испод којих су очи, наглашене дубоким засецањем очних капака. Нос је широк, а образи су истакнути у односу на мала уста, на којима доминира доња усна.

Како је костим царице, у свему одговарао царевом, тако су пурпурна хламида, тј. палудаментум, а потом и лорос чинили основ царичине церемонијалне одеће, премда неколико примера представа царица до почетка VI века, сведоче о томе да су царској одећи припадале златно везена пала и стола, иако већином везане за моду дама високог ранга.¹⁶⁸ Овако представљена одећа, свитак у руци и слично изведене круне, уочавају се на бројним аналогним представама царица на теговима из периода V века са простора источног Медитерана,¹⁶⁹ од којих је тег из Уметничко-историјског

¹⁶⁶ Татић-Ђурић 1962, 115-126, Т. I, II а, III в-г; Srejskić 1987, 248, kat. 254; Вујовић 2014, 171-172, Сл. 7а-г.

¹⁶⁷ М. Татић-Ђурић овај декоративни елемент тумачи као огрлицу на врату, која сугерише драго камење. Татић-Ђурић 1962, 118.

¹⁶⁸ Parani 2007, 510-511; Norris 1999, 148, 151-153.

¹⁶⁹ Delbrueck 1933, 229-231, Pls. 122-123; McClanan 2002, 29-64, Figs. 2.3-2.8, 2.11-2.13, 2.16.

музеја у Бечу,¹⁷⁰ у маниру и стилу у којем је рађен, најсличнији београдском. Одећа, круна, али и црте лица, везују ову сумарно изведену царичину представу и за три мермерне скулптуре царице Аријадне, из Лувра, Латеранског и Капитолинског музеја (*Palazzo dei Conservatori*), различите од представа царице на диптисима, где је она одевена у палудаментум са фибулом, богато декорисаном крагном и развијеном круном украшеном пендилијама, датованих у време Аријаднине владавине са царем Анастасијем. Предложено датовање ове представе у године између 474. и 491., на основу изнетих иконографских специфичности, могло бити потврђено и стилским одликама дуализма касне антике и рановизантијске уметности, које би се кретале између хеленистичког илузионизма и оријенталног експресионизма.¹⁷¹ Због оваквог начина израде, требало би претпоставити уметнички израз који није имао за циљ копирање стварног лика портретисане особе, већ што убедљивије дочаравање идеје власти коју та личност представља. Тачније лик царице са овог тега могао би припадати типизираним сликама, које су служиле култу царске личности. Тегови су, као и бронзани новац, уљане лампе, уопште предмети свакодневне употребе, били погодни ширењу царске пропаганде и тако доступни многобројној популацији широм Царства. Пошто се лик царице налазио на теговима невелике масе, може се претпоставити да су исти били коришћени при мерењу вредне робе, што би значило да је фигуративно присуство царице, значило царичину гаранцију добре мере и тачности.¹⁷²

¹⁷⁰ Noll 1958, 14, cat. 16.

¹⁷¹ Татић-Ђурић 1962, 118-122.

¹⁷² Herrin 2000, 9.

4.2.2 Еуфемија

Супруга цара Јустина I, Еуфемија, била је византијска царица у периоду између 518 и 523/524. године. У светлу Прокопијеве Анегдоте, те његовом одбојношћу према женама из царског круга, о Еуфемији сазнајемо да је Јустин, пре него што је стигао до високих положаја у војсци, оженио бившу робинју варварског порекла и конкубину, Лупицину (*Lupicina*).¹⁷³ Значење овог имена може се повезати са речи проститутка,¹⁷⁴ и већ по Јустиновом ступању на престо 518. године, чланови дема царици су изабрали угледније име – Еуфемија.¹⁷⁵ Уколико је ово име изабрано у славу Св. Еуфемије Халкедонске, могло би се претпоставити да су се, на овај симболичан начин, новоизабрани цар и царица изјаснили као правоверни, те тако прекинули дотадашње царско подржавање монофизитизма.¹⁷⁶ Током владавине била је позната и прослављана као побожна и угледна хришћанка.¹⁷⁷ Смрт царице Еуфемије, могла би се датовати у исту или године које су претходиле Јустиновом укидању закона који је забрањивао венчање члана сенаторске класе са глумицом или робинјом 524. године, а који је омогућио брак цара Јустинијана и Теодоре, којем се Еуфемија противила.¹⁷⁸ Сама Еуфемија, као бивша робинја и конкубина, није подлегла одредбама овог закона, највероватније јер ју је сам цар ретроактивно учинио слободном по рођењу.¹⁷⁹ Будући да према Прокопијевом извештају царица Еуфемија није била укључена у државне послове,¹⁸⁰ чини се оправданим изостанак њеног лика на новцу, као и то да се само једна представа, која није сачувана, може везати за ову царицу.¹⁸¹ Бронзана портретна глава из Балајнца, откривена 1958.

¹⁷³ Proc. Hist. arc. 6, 17.

¹⁷⁴ Латинска реч *Lupa*, везује се за култ вучице, која је одгајила Ромула и Рема, у чијем се оргијастичким ритуалима током *Lupercalia*, прослављала годишња плодност, док су бордели широм Царства били називани *Luperalia*. Grahn 1993, 139;

¹⁷⁵ Theophanes, *Chronicle*, A.M. 6011.

¹⁷⁶ Cameron 1976, 145.

¹⁷⁷ Vasiliev 1950, 91.

¹⁷⁸ Vasiliev 1950, 91, 98;

¹⁷⁹ Daube 1967, 385-386.

¹⁸⁰ Proc. Hist. arc. 9. 49.

¹⁸¹ Мала позлаћена статуа царице Еуфемије, налазила се у цркви Св. Еуфемије, коју је царица подигла и у којој је сахрањена, у: Vasiliev 1950, 91.

године, која се данас чува у Народном музеју у Нишу, атрибуирана је царици Еуфемии (Сл. 9).¹⁸² Неки аутори овај портрет приписују царици Аријадни, вероватно ослањајући се на поменути Еуфемиијин изостанак из државних питања, као и чињенице да њене визуелне представе нису сачуване.¹⁸³ На самом портрету уочавају се асиметричности лица и врата, због којих је глава стављена у контекст статуе, која није стајала строго фронтално, већ окренута улево, вероватно, према царском пару.¹⁸⁴ Представе царског пара, као што је већ поменуто, познате су са новца, а групне статуе рановизантијских царица налазиле су се широм Константинопоља.¹⁸⁵ Од значаја је чињеница да је глава нађена у центру градског платоа, на месту где су се вероватно секле две улице и где је, могуће био смештен форум, на којем је Јустинијан, у знак поштовања, поставио статуе Јустина I и Еуфемиије.¹⁸⁶

Украс на глави недвосмислено указује на даму царског ранга. Он се састоји од капе, која покрива већину косе, заједно са тканином на темену и дијадеме, која је украшена драгим камењем и бисерима, додатним троугаоним украсима који досежу до врха капе и низова бисера који се спуштају преко косе до лица и ушију. На овај украс надовезивале су се пендилије, које су се слободно спуштале до рамена, на шта би могла указивати удубљења из оба уха, где су оне вероватно биле учвршћене.¹⁸⁷ Меке форме лица царице фино су моделоване, одајући једну идеализовану слику. На портрету доминирају широм отворене, издужене очи, испод обрва које се спуштају у нежном луку, широки образи, издужен и танак нос и мала уста. Доминирајући спиритуални израз, заједно са понеким, благо стилизованим индивидуалним

¹⁸² Sreјović 1987, 248, kat. 255; Срејовић, Симовић 1959, 77-86. Alföldi-Rosenbaum 1968, 26, Figs. 17, 18; Weitzmann 1979, 32, cat. 26.

¹⁸³ У својој студији посвећеној рановизантијским царицама, ауторка А. McClanan овај портрет приписује царици Аријадни, позивајући се на датовање око 500. године и атрибуцију D. Stutzinger, по којој ова глава и стилски и иконографски приказује младу Аријадну, јер је слична онима из последњих деценија V века, спајајући натуралистичке и апстрактне детаље, што је јако везује за главе у Латерану и Лувру. McClanan 2002, 87-88, fig. 3.10; Stutzinger 1986, 146-165.

¹⁸⁴ Занемаривање у обради детаља на задњој страни главе указивало би на то да је статуа била смештена у неку врсту нише. Срејовић, Симовић, 1959, 79-80.

¹⁸⁵ Cameron, Herrin 1984, 29-37.

¹⁸⁶ Срејовић, Симовић 1959, 77, 85. Треба напоменути и мишљење по којем је идеја о форуму тешко примењива у контексту утврђеног насеља са руралним карактером, те могућност да је портретна глава царице можда припадала некој врсти оставе, највероватније због материјала у којем је изливена. Упореди: Милинковић 2005, 167.

¹⁸⁷ Срејовић, Симовић 1959, 79.

карактеристикама лика, овај портрет сврстава у владајуће стилске уметничке токове рановизантијске уметности, упућујући на источњачко порекло уметника. Царица је представљена као млађа жена, а владаркин орнат на глави карактеристичан је за период с краја V и прве половине VI века. Као што је већ наведено у одељку посвећеном царици Аријадни, слично изведене капе са дијадемом без пендилија, појављују се на три сачуване представе царице из Лувра, Латеранског и Капитолинског музеја, док се пендилије као додатак орнату на глави појављују у оквиру Аријадниних представа на диптисима, из периода царичине владавине са Анастасијем. Већ на представи царице Теодоре у цркви Сан Витале у Равени, дијадема постаје масивна и широка, богато украшена елементима који слободно излазе у простор изван горње ивице, све више попримајући облик круне, тако да капа постаје једва видљива, док су пендилије богате и сежу до царичиних груди.¹⁸⁸ На основу овога, хронолошки оквир у који би се представа царице Еуфемије могла поставити је време између 513/515. и 547. године, а према стилу и начину израде, према Д. Срејовићу и А. Симовићу, прецизније између 520. и 530. године.¹⁸⁹ Будући да се у ово време догодила царичина смрт и да се, према Прокопијевом извештају у Тајној историји, њено ступање на трон 518. године одиграло у познијим годинама живота,¹⁹⁰ требало би претпоставити да је између 520. и 530. године Еуфемија била већ у годинама, док је портрет из Балајнца приказује као младу жену. И поред тенденције ка стилизацији индивидуалних портретних карактеристика, физиономија лица царице Аријадне специфична је и одликује је широм отворене, наглашене очи, широк нос, мала, стиснута уста и масивно лице, са подваљком. Овакве црте лица нису присутне на портрету из Балајнца, те би се сходно самом датовању на основу владарскиног орната и стилских карактеристика представе, атрибуција портретисане личности свакако требала свести на царице Еуфемију и Теодору, на шта указује и новац Јустина I и Јустинијана I са истог локалитета.¹⁹¹ Са друге стране, иако постоји могућност да овај портрет представља царицу Теодору, са обликом орната на глави

¹⁸⁸ Stout 2001, 85-86.

¹⁸⁹ Срејовић, Симовић 1959, 85.

¹⁹⁰ Proc. *Hist. arc.* 6, 17.

¹⁹¹ Милинковић 2005, 166-167.

који би био између оног на владаркиној глави са портрета из Милана и онога у цркви Сан Витале у Равени, маниристички изведена, издужена лица Теодориних портрета одступају од поетике израза на балајначком портрету.¹⁹²

Младолико изведен портрет царице Еуфемије сведочи о општим стремљењима рановизантијске уметности, када су приказиване идеализоване слике владара, чији је индивидуализам бивао сведен на детаље, а пажња посвећена чиниоцима владарског достојанства, који су доприносили утиску култне, царске слике.

¹⁹² У чувеном Вајцмановом каталогу, аутор се позива на рад Срејовића и Симовића, те ову портретну главу тумачи као портрет Еуфемие, објашњавајући је као њену идеализовану слику, која када се пореди са познатим представама Теодоре, нема сличности са овом царицом. Weitzmann 1979, 32, cat. 26.

4.2.3 Теодора

Једна од најпознатијих византијских царица, Теодора (527-548), жена цара Јустинијана I, подједнако интригира пажњу научника и шире јавности до данас. Теодора је имала мању моћ и од предходних царица Аријадне и Еуфемије и од наследнице Софије, а популарност коју је стекла касније највише је заснована на Прокопијевој Тајној историји.¹⁹³ На основу Прокопијевог извештаја о царичиној прошлости, сазнајемо да је Теодора, као ћерка чувара звери, односно медведа, припадала најнижем рангу византијског друштва, те да је након очеве смрти и сиромаштва које је потом уследило, постала глумица, односно куртизана.¹⁹⁴ Када је престала да буде конкубина гувернера Либије Пентаполис, у Александрији и широм Блиског истока, такође се бавила проституцијом, након чега се вратила у Константинопол и упознала Јустинијана, коме је постала љубавница и који ју је потом уздигао на патрицијски статус.¹⁹⁵ Са борделом, Теодору повезује и њен близак пријатељ и штићеник, монофизитски епископ Јован Ефешки.¹⁹⁶ Извори, такође, помињу Теодорине бројне прекиде трудноће, као и сина и ћерку, обоје рођених пре царичиног брака са Јустинијаном.¹⁹⁷ Као што је већ напоменуто у одељку посвећеном царици Еуфемији, брак између Теодоре и Јустинијана, омогућен је доношењем посебног закона, а могао би се датovati у период након Еуфемијине смрти 523. или 524. године. Теодорин утицај на религијска питања углавном је ишао незваничним каналима, док је према изворима огромна Јустинијанова љубав њу учинила доминантним политичким и државничким партнером, па је била и описивана као царев савладар.¹⁹⁸ Надовезујући се на традицију ранијих царица, Теодорина *philanthropia* подразумевала је обнову и подизање многих цркава и манастира, болница, сиротишта, заједно са царем Јустинијаном или самостално, а царичино

¹⁹³ McClanan 2002, 121.

¹⁹⁴ Прокопије даје детаљан опис њених услуга и начина понашања на бини: Proc. *Hist. arc.* 9, 3-26. Остали извори о Теодориној младости дају моралнију слику о царици и успостављају нову легенду о царичином пореклу, упореди: Evans 2002, 18-19; Evans 2011, 7-9.

¹⁹⁵ Proc. *Hist. arc.*, 9, 27-30.

¹⁹⁶ John Eph., *Lives*, PO 17.188-9.

¹⁹⁷ John Eph., HE 2.11, 5.1; Proc. *Hist. arc.*, 17.16-23.

¹⁹⁸ Garland 1999, 29-30.

доброчинство подразумевало је заштиту монофизитске заједнице и посебно жена, на тај начин реферирајући на њено порекло.¹⁹⁹ Заводљива лепота царице, коју помиње и сам Прокопије описујући Теодорину статуу на стубу у близини купатила Аркадиане,²⁰⁰ као и мозаичка представа на Халке капији,²⁰¹ наводили су истраживаче да портретну главу из Милана припишу царици.²⁰² Ипак, данас се само две представе могу поуздано атрибуирати Теодори, једна, на венчаном прстену,²⁰³ и друга на чувеној мозаичкој композицији у цркви Сан Витале у Равени.²⁰⁴ Њене представе на новцу изостају. Иако се ова диспропорција моћи и слике чини мало вероватном, ипак треба узети у обзир и суд времена, у којем је јавно схватање ове царице у великој мери зависило од Прокопијеве Тајне историје.²⁰⁵ На то колико је цар Јустинијан поштовао жене у својој породици, указује град који је подигао у част своје мајке,²⁰⁶ како је то пре њега учинио и Галерије. Иако су код ранијих истраживача постојале недоумице око идентификације Царичиног града са Јустинијаном Примом, до сада је већ опште прихваћено мишљење у науци да се ради о једном истом месту.²⁰⁷ Уз стубове тривилона базилике са трансептом из Доњег града на Царичином граду, нађена су два капитела, један са јужног стуба у који је уклесан латински монограм цара Јустинијана I, док је на северном капителу, као пандану овом јужном, представљена розета (Сл. 10).²⁰⁸ На основу претпоставке о одсуству Теодориног монограма, изградња базилике датована је у период након Теодорине и пре Јустинијанове смрти, дакле између 548. и 565. године.²⁰⁹ Ипак, постоји претпоставка да је недовољно обавештени клесар ставио розету уместо Теодориног латинског

¹⁹⁹ Више о Теодорином доброчинству и ктиторству, као и односу античких писаца према истом у: McClanan 1996, 50-72.

²⁰⁰ Procop. *De Aedif.* 1.11.9.

²⁰¹ Procop. *De Aedif.* 1.10.17.

²⁰² Cesaretti 2001, 63.

²⁰³ Garland 1999, Pl. 2, 30.

²⁰⁴ За интерпретацију ове представе видети: Стричевић 1959, 67-75; Grabar 1960, 63-77; Standley 1993, 161-174.

²⁰⁵ Proc. *Hist. arc.* 9.16.

²⁰⁶ „А поред самог тог места сагради дивну варош и назва је *Iustiniana Prima*- на латинском језику то значи Прва – одужујући се тиме својој родитељки.“ Procop. *De Aedif.* 4.1.

²⁰⁷ Bavant, Ivanišević 2003; Кондић, Поповић 1977, 7.

²⁰⁸ Кондић, Поповић 1977, 115-117, сл. 86.

²⁰⁹ Кондић, Поповић 1977, 115; Поповић 1990, 59.

крстообразног монограма који није познавао, за шта би разлог био то што розета подсећа на грчко слово Thêta или латинско T у кругу, односно почетно слово Теодориног имена.²¹⁰ Ова варијанта капитела има два струка разгранатог и повијеног аканта, који се у средини додирују са по три листића, остављајући једну елипсасту раван са проломима који дају утисак шаре или монограма. По месту које заузима на капителу и по димензијама ова розета одговара димензијама монограма.²¹¹ За претпоставку да се у средишњој равни северног капитела јавља Теодорин монограм, као пандан Јустинијановом, узор треба тражити у Цариграду, међу капителима у црквама Св. Сергија и Вакха, Св. Ирине и Св. Софије, затим цркве Св. Јована у Ефесу и Св. Витала у Равени.²¹² Капители са квадратном формом Теодориног монограма налазе се у цркви Св. Сергија и Вакха, док се крстобразна форма Теодориног монограма појављује тек од 530. године, најпре у цркви Св. Софије.²¹³ Уколико би била прихваћена претпоставка о присуству Теодориног монограма на левом капителу базилике са трансептом, датовање израде овог украса би се нашло у периоду између 527/530. и 536. године,²¹⁴ и оно би указивало на узор преузете из цариградске сакралне архитектуре Јустинијановог златног века, те на Јустинијана и Теодору као могуће ктиторе ове цркве.²¹⁵ Иако хипотеза о могућем Теодорином монограму отвара многа питања, ипак, већина истраживача слаже се у томе да је розета искључиво декоративан украс.²¹⁶

²¹⁰ Мано-Зиси 1974, 85; Кондић, Поповић 1977, 116; И у композицији осталих капитела учача се израз локалне радионице, коју одликује конзервативност удаљене провинције и мајстори који су, неразумевајући довољно постојеће шаблоне, стварали необичне и оригиналне капителе, по узору на престоничке. Николајевић-Стојковић 1957, 53-54.

²¹¹ Николајевић-Стојковић 1957, 53.

²¹² Филипова 2006, 197.

²¹³ Swainson 1895, 106-108; Croke 2006, 49; Bardill 2000, 2-3.

²¹⁴ Мано-Зиси 1955, 127-168.

²¹⁵ На то да су узор узимани из саме престонице, указују и сличности мозаика из наоса базилике са трансептом, у коме се налази тривилон са капителима, са савременим цариградским мозаицима, као и архитектонски облик базилике са трансептом и споља трапезном, а изнутра полукружном апсидом. Кораћ, Шупут 1998, 37-71; Николајевић-Стојковић 1957, 53; Nikolajević 1984, 498-499.

²¹⁶ О дискусији везаној за Јустинијанов, као и могући Теодорин монограм и датовању базилике са трансептом у: Nikolajević 1984, 492-493, 498, реф. 50.

4.2.4 Софија

Софија, супруга цара Јустина II, на владарском трону била је у периоду између 565. и 578. године. Као сестричина царице Теодоре, Софија је себе сматрала подједнако важним чиниоцем у наслеђивању царског престола, те је од 565. године, када је постала августа, доживљавана као царев једнаки пар и партнер, а повезујући се са претходним царицама присвојила је титулу *Aelia*, карактеристичну за царице Теодосијеве династије и њихове наследнице, све до царица Еуфемije и Теодоре.²¹⁷ Софијина снажна личност довела је до тога, да је од ступања на престо њена улога у владавини моћним царством, за разлику од царице Теодоре, од стране поданика била јавно призната и препозната. Активно учешће царица је имала у многим државним питањима, везаним за финансије или пак верску политику, у којој су се обоје, и она и цар, јасно одредили као следбеници халкедонске вере, иако су пре ступања на престо обоје били наклоњени монофизитизму, а потом покушавали да измире следбенике супротстављених догми.²¹⁸ Своју моћ и утицај, према изворима, исказивала је отворено, нарочито у годинама када је Јустин ментално оболео и након његове смрти.²¹⁹ Овакве околности, довеле су до царичине значајне улоге у избору новог цара. Како им је син преминуо пре 565. године,²²⁰ а избор није пао на зета Баударија, већ Тиберија, заповедника царске гарде ексукубитора, кога је Јустин прво посинио и прогласио за наследника 574. године, а потом и савладара 578.²²¹ Период владавине Тиберија II Константина, био је обележен бројним интригама које се повезују са царичиним именом и њеним инстирањем на очувању сопственог утицаја и царског статуса.²²² Након Тиберијеве смрти 582. године, Софија се поново нашла у позицији

²¹⁷ Cameron 1975, 5-21; Garland 1999, 40-42, 47; Извештај о избору Јустина II за цара и царевом обраћању поводом ступања на престо даје Корип у својој панегиричној поеми „У похвалу цару Јустину млађем“ (*In laudem Iustini Minoris*), у којој слави царичино име упоређујући је са божанском премудрошћу (грч. σοφία, лат. *sapientia*.) Corippus, *Iust.* 2.84-330.

²¹⁸ Garland 1999, 43-47.

²¹⁹ Јован Ефешки је описује као арогантну и надмену, док Евагрије Схоластик наглашава похлепу као главну царичину одлику током владавине. John Eph., *EH*, 1.22, 2.4-7, 3.3.4; Evagr., *EH*, 5.1, 5.11.

²²⁰ Theophanes, *Chronographia*, AM 6061 (AD 568/9).

²²¹ John Eph., *EH*, 3.5; Evagr., *EH* 5.13.

²²² Више о овоме у: Garland 1999, 53-57.

да учествује у избору новог цара, за кога је предложила генерала Маврикија. У изворима царица Софија се последњи пут помиње 601. године.²²³

Софијина доминантна личност уочава се и у визуелној култури овог периода. Своју наклоност према царици, Јустин II исказао је тако што је обновљене Јулијанову луку и терме Таурис, као и две нове палате назвао по њој.²²⁴ На јавним споменицима Константинопоља била је приказана на две групне и две бронзане статуе у пару са царем Јустином.²²⁵ У светлу своје побожности, приказана је на реликвијарном крсту – *Cruce Vaticana*, заједно са царем Јустином у краковима кста, обоје у ставу оранте, док се у центру налази *Agnus Dei*.²²⁶ Према се конзуларни диптиси махом приписују Аријадни, новија истраживања склона су да два (из Фиренце и Беча), тумаче као могуће представе Софије (Сл. 57).²²⁷ Иако је Аријадна имала важну улогу у политици, не постоји ниједна сачувана представа (осим ових на диптисима) где је она приказана на трону, јер заправо никада није поседовала пуни статус савладара, што је Софија имала. Царица Софија имала је сву одговорност и заслуге за оно што се догађало у Царству, а онда и привилегије приказивања на престолу и држања једне од најважнијих вадарских инсигнија–орба, односно *globus cruciger*-а. Овако представљена, она је прва царица приказана као савладар уз цара, на аверсу бронзаног новца, као најпогоднијем медију у ширењу царске пропаганде.²²⁸ На овај начин, слика је доприносила и династичком легитимитету у наслеђивању царског престола, као и повезивању цара и царице са највећим узорима хришћанских владара, Константином и Хеленом.²²⁹ Овакав вид царичине представе налази се на пет бронзаних полуфолиса кованих у Солуну, нађених у оквиру оставе новца у јами

²²³ *Theophanes AM* 6093 (AD 600/1).

²²⁴ Cameron 1968, 11-20.

²²⁵ Cameron 1980, 70-71.

²²⁶ McClanan 2002, 163-168, fig. 7.5.

²²⁷ McClanan 2002, 168-178, figs. 7.6, 7.7.

²²⁸ Grierson 1999, 27.

²²⁹ Праксу приказивања владарског пара на аверсу преузели су и њихови наследници, Тиберије Константин и Ино-Анастасија, Маврикије и Константина, као и Фока и Леонтија, док се у случају представе Ираклија и Мартине, појављују и цезари. Brubaker, Tobler 2000, 583-587. Приликом даривања реликвијарног крста папи, Венанције Фортунат слави Јустина и Софију као нове Константина и Јелену. Venantius Fortunatus, *Appendix Carminum* 2: Ad Iustinum et Sophiam Augustos.

поред јужног зида терми ван бедема Царичиног града (Сл. 11),²³⁰ као и на бакарном новцу кованом у Никомедији (565-578. године), са истог локалитета.²³¹

²³⁰ Кондић, Поповић 1977, 226, кат. 189. ДОС I, 1966, 221, Nr 66.1; 22, Nr 67. 1-3.

²³¹ Грбић 1939, 109-110.

5. СЛИКА ОБИЧНЕ ЖЕНЕ У ЈАВНОМ И ПРИВАТНОМ ПРОСТОРУ

Приватни портрет рановизантијског периода на централнобалканском простору везан је, или за декорацију мањих предмета употребне функције, или много чешће за сепукралну уметност. Ретке су портретне бисте, намењене неком јавном простору. Приватни портрет, који је током прва три века Римског царства у свему подражавао царски, у раздобљу тетрархије морао се ошамосталити, јер је јаз који је створен између богомданог владара и обичног смртника постао непремостив. Исто тако, историјске прилике, пропраћене упадима варвара и сталним миграцијама становништва, нису дозвољавале производњу луксузних уметничких дела.

У поређењу са представама мушкараца, број женских портрета је симболично мањи. Када је реч о скулптуралним портретима на преласку из III у IV век, слично као и код камеја, појављује се проблем идентификације приказане особе и њеног препознавања као царице или обичне жене. Поред величине, материјала и квалитета израде, код женских портрета фризура је пресудна у датовању или пак препознавању приказане личности. Одлике источњачког стила примећују се већ у последњим деценијама III века на два портрета из Виминацијума (*Viminacium*) и Улпијане (*Ulpiana*).²³² Од времена тетрархије, значајне стилске и иконографске промене десиле су се у скулптуралном моделовању, кулминирајући новим типом царске слике и обележавајући крај традиције реалистичног римског портрета, те почетак стилизованог тетрархијског израза. Ове тенденције најбоље се уочавају на тетрархијским портретима у порфиру,²³³ док је приватни портрет овог периода скоро нестао у скулптури са простора Горње Мезије.²³⁴ Премда се у ранијим периодима дешавало да се приватни портрет некада тешко разликовао од царског, у периоду тетрархије, римски цар, по источњачкој традицији, постајао је инкарнација божанства, стекавши божанске почести (*adoratio*), те је његова дивинизирана слика постала недоступна обичном смртнику. У складу са карактеристикама скулптуре

²³² Tomović 1992 52, kat. 13, 15, 78.

²³³ Срејовић 1959, 253-263; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, кат. 13, 14; Sreјović 1987, 98, kat. 221; Sreјović 1994а, 41-47; Sreјović 1994б, 143-152.

²³⁴ Tomović 1992, 58.

прве половине IV века израђене су и две женске портретне главе, које се налазе у склопу декорације капитела стубова. О првој је већ било речи у поглављу посвећеном царицама, када је, према мишљењу Д. Срејовића, женска глава била посматрана као Галеријева мајка, Ромула или његова супруга Галерија Валерија. Према другачијој интерпретацији ова портретна глава жене могла би се протумачити као митолошка фигура, у односу на главу Силена која је представљена на другој страни капитела (Сл. 1).²³⁵ Женска глава са капитела из Виминацијума, по форми и стилу слична је претходно поменутој, као и главама са капитела у Диоклецијановој палати у Сплиту, што указује на могућност сакралне или симболичне улоге ових капитела, у оквиру декоративног програма у духу тетрархијске уметности (Сл. 12).²³⁶

Будући да поред поменутих капитела, нема сачуваних портретних глава или бисти обичних жена на простору данашње Србије, треба поменути две аналогije, као парадигму касноантичког и рановизантијског ликовног израза. Портрет отмене незнанке из Коњица, приказује жену издуженог лица са наглашеним јагодицама (Сл. 58). Коса је на темену скупљена, док напред прати линију ниског чела. Читавим портретом доминирају велике, наглашене очи, док су уста мала и скупљена. Карактеристична фризура и експресивност црта лица, указују на карактеристике касног римског портрета, када су реализам и индивидуализам почели уступати место спиритуалном изразу, због чега се глава жене из Коњица датује у касни III или почетак IV века.²³⁷ Други женски портрет из Доклеје, израђен је од локалног камена-кречњака лошег квалитета, а и сама израда указује на локалну радионицу чији мајстори нису умели да у потпуности подражавају префињени класицистички стил, карактеристичан за царске и приватне портрете из времена валентинијанске и теодосијанске династије (Сл. 59).²³⁸ Равне површине истичу анфас, са готово исцртаним појединостима лица, што је одлика како царских, тако и приватних портрета после 380. године. Овај портрет открива жену, млађих година, са незнатно оштећеном пунђом на потиљку. На овалном лицу, уоквиреном венцем косе, која је

²³⁵ Tomović 1992, 58-59, kat. 37.

²³⁶ Tomović 1992, 59, kat. 38. Mirnik 1977, 50-51, fig. 8.

²³⁷ Sreјović 1987, 229, kat. 212.

²³⁸ Sreјović 1987, 247, kat. 253.

подељена раздељком на средини и зачешљана у праменовима, наглашене су крупне очи, са зеницама подигнутим високо га горњим, очним капцима, оивиченим танким урезом који сугерише обрве. Благ израз лица постигнут је назнаком, готово архајског осмеха. По начину израде, као и по стилским карактеристикама портретисана женска глава датована је на сам крај IV или у прву половину V века.²³⁹

Када је реч о женским фигуралним статуама са простора Горње Мезије, њих је више него мушких. Шест познатих статуа припада иконографском моделу карактеристичном за велики и мали „херкулански“ тип или „Пудициција“ (*Pudicitia*) тип, уобичајеним у периоду II и III века, осим статуе из Ниша, која се датује у крај III или почетак IV века.²⁴⁰ Ове статуе стваране су по поруџбини богатих и истакнутих римских дама. Њихова популарност широм Царства објашњава се везом између римских копија Праксителових кулних статуа Деметре и Коре и римских матрона, које су тежиле ка томе да буду представљене достојанствено и грациозно, попут богиња чији су култ поштовале.²⁴¹

Овако малобројна израда портрета с краја III и почетком IV века, већ од половине IV века биће смењена потпуним прекидом скулптуралног моделовања, на територији Горње Мезије и таква ситуација ће се наставити током наредна два века.

²³⁹ Срејовић 1969, 93.

²⁴⁰ Tomović 1992, 63-64, kat. 44-49; Vulić 1931, 104, br. 250.

²⁴¹ Tomović 1992, 63-64.

5.1 Слика обичне жене на предметима употребне функције

У недостатку портрета у монументалној уметности, драгоценства о изгледу и моди коју је пратила обична жена рановизантијског периода, остала су забележена на неким од предмета везаних за *arti minori*. Портрети у минијатури забележени су на камејама или на различитим предметима употребне функције, где је жена могла бити приказана самостално или у оквиру представе породице.

Један од таквих примера је сачувани део дна стаклене посуде са прстенастом стопом, из Прахова (*Aquae*), који се чува у Народном музеју у Београду из средине IV века (Сл. 13).²⁴² Овде су у медаљону, на златној фолији, урезивањем представљени портрети брачног пара са дететом. Изнад њих налази се натпис VIVAS IN DEO. Оквир овог медаљона чини уска кружна трака од сребрне фолије. Попреча мушкарца и жене приказана су *en face*, са сличним третманом портрета. На њиховим издуженим, овалним лицима истичу се крупне, тамне очи уоквирене јаким обрвама и наглашен поглед усмерен нагоре. Жена је обучена у дугу тунику, огрнуту палом, богато и пажљиво украшеном стилизованим спиралним елементом.²⁴³ Коса жене долази до ушију које покрива и од лица је одвојена украсом налик на дијадему. На врату је приказана богата крагна, чији украси сугеришу драго камење. Одећа, украси и фризура кореспондирају са осталим женским представама са стаклених посуда и указују на хронолошко подударане израде посуде и женске моде IV и прве половине V века.²⁴⁴ Инсистирање на детаљима као што су накит или златовез и драго камење на крагни, упућују на друштвени статус покојнице и узор попут породичног портрета на стакленом медаљону са крста Гала Плацидије из Бреше (*Musei Civici*), који у натуралистичком изразу представља континуитет и вредности породичног живота, као и богатство и покровитељство аристократске елите.²⁴⁵ Представе брачних парова, као и породични портрети, били су веома омиљени у украшавању

²⁴² Ранков 1983, 85; Кондић 1993, кат.131; Kondić 2005, cat. Nr. 109. Kondić 2007, Kat. Nr. I.11.33.

²⁴³ Овакав спирални украс на женској одећи препознаје се и на женским представама у фреско осликаним гробницама. Упореди: Korać 2007, 106; Anđelković Grašar et al. 2013, 138.

²⁴⁴ Lutraan 2006, 32, 35-36.

²⁴⁵ Elsner 2007a, 17-18.

„златних дна“ стаклених посуда, а акламација *VIVAS* често се јавља као саставни део те целине, указујући на жељу за добрим животом,²⁴⁶ у облику *VIVAS IN DEO* са изразито хришћанским обележјем.²⁴⁷ Стаклене посуде рађене у техници *vetri a fondo d'oro*, карактеристичне су за касноантички период и велики број њих био је постављан као декорација локулуса римских катакомби, са функцијом прослављања различитих догађаја, у погребном ритуалу, литургијском чину или у неком локалном обичају.²⁴⁸

Крајње схематизована породична представа налази се на делу опеке са Царичиног града, који се чува у Народном музеју у Лесковцу (Сл. 14).²⁴⁹ Очуван горњи део опеке садржи три фигуре изведене урезањем оштрим предметом. Фигуре мушкарца, лево и жене, десно, очуване су до појаса, док је глава детета смештена у средини, између њих. Све три фигуре приказане су са подигнутим, раширеним рукама. Потпуно стилизоване форме тела изведене су линијама. На лицима, очи су приказане једноставним убодима, док су уста и брада изведени кратким урезима. Дете је приказано без косе, коса мушкарца изведена је низом радијалних линија, док је коса жене представљена једноставном линијом која прати оквир лица и спушта се до рамена. На телима фигура укрштене линије стварају ромбоидну мрежу, која вероватно сугерише декор одеће. Будући да није познато место налаза фрагмента ове опеке, тумачење саме представе остаје загонетно, понајвише јер недостаје археолошки контекст. Оно што нам је познато, захваљујући анализи тзв. „обичних“, грађевинских опека коју је урадио М. Јеремић, јесте да у односу на представе на њима, оне могу бити подељене у четири групе опека са: 1) мотивима изведеним шарањем прстима, 2) фигуралним мотивима изведеним оштрим предметом (где спада и опека о којој је овде реч), 3) отисцима печата грнчарских радионица и 4) рељефним симболима насталим калуљењем опеке.²⁵⁰ У анализи рељефних симбола са опека, исти аутор износи претпоставку да су одређени симболи, попут крста,

²⁴⁶ Lutraan 2006, 83.

²⁴⁷ Ранков 1983, 85; Кондић 1993, кат. 131.

²⁴⁸ Grig 2004, 204-205.

²⁴⁹ Кондић, Поповић, 1977, 188, Т. IV, 5; Jeremić 2010, 90, Fig. I, 42a.

²⁵⁰ Јеремић 2006, 213, 221.

трозупца (свето тројство?) или звезде, имали религијско-профилактичну намену, што би у случају Царичиног града, једне дубоко христијанизоване урбане агломерације, имало своју оправданост.²⁵¹ Можда би се баш у овом контексту, религијско-култне природе, могла наћи и опека са породичном представом, најпре због уздигнутих, раширених руку фигура, које указују на молитвени став. Стилизована људска фигура са раширеним рукама налази се и на фрагменту опеке са Виминацијума, из периода II-IV века,²⁵² док је став оранте присутан и код представе покојнице са сумарно изведеним формама, из фреско сликарства гробнице у Осенову са краја IV века.²⁵³ У једном духовном центру, какав је била Јустинијана Прима, могуће је очекивати слике које дочаравају личну побожност или молитву за спас, нарочито у времену када је сваки нови дан доносио нову опасност за град и његово становништво.

На предметима везаним за свакодневну употребу, много чешће се могу наћи самосталне женске представе, које су некада изведене на начин типизираних и идеализованих слика царице.

Једна оваква представа налази се на портретном жижку откривеном на локалитету Понтес (*Pontes*), датованом у VI век (Сл. 15).²⁵⁴ Овај фрагментовани жижак, израђен је од печене земље моделоване у калупу, има крушколико тело, срцолики диск, широк канал за уље и кљун, а дршка је израђена у облику женске главе. На слично изведеним жижцима са локалитета Мокрањске стене²⁵⁵ и Гамзиград,²⁵⁶ такође датованим у VI век, главе на дршкама више наликују маскама него женским портретима.²⁵⁷ Представе женских лица декорисале су различите предмете употребне функције. На три патере са Царичиног града дршке завршавају обликом женских лица, на којима доминирају крупне, наглашене очи, раван нос,

²⁵¹ Јеремић 2006, 223.

²⁵² Спасић-Ђурић 2015, кат. 8.

²⁵³ Pillinger et al. 1999, 14, fig. 10.

²⁵⁴ Више о условима налаза и анализи жишка у: Petković et al. 2015, 79-89.

²⁵⁵ Sretenović 1984, 221-225, Sl. 216/8.

²⁵⁶ Јанковић 1983, 132, 134, кат. 175.

²⁵⁷ Маске у облику људског лица биле су чест украс на раноримским светиљкама. Крунић 2011, 364-365.

мале усне и коса која досеже до висине браде (Сл. 61).²⁵⁸ Женско лице на поклопцу катанца из Равне, који је датован у крај III и почетак IV века, окарактерисано је као људска маска, иако нема тако наглашену физиономију (Сл. 60).²⁵⁹ Лице са катанца најсличније је ономе приказаном на жишку. Својим изгледом и цртама лица, женска представа са жишка тешко да открива портретне карактеристике, али се уклапа у ликовну поетику слике жене овог периода. На лицу се уочавају мала уста, раван нос, крупне изражајне очи и фризура са раздељком на средини, која пада до ушију. Оваква идеализована слика жене, са наглашеним крупним, замишљеним очима као одразом духовности, као и занемаривање натуралистичке обраде лика, препознатљиве су одлике многих, до сада наведених, царских или приватних женских портрета. Осим наушница у виду перли, на портрету нема владарских инсигнија, попут дијадеме или венца, што би недвосмислено указивало на царицу. Као што је то случај са представама на камејама, и на овој лампи портрет би могао представљати царицу или било коју жену високог ранга која је пратила моду времена и царице која ју је диктирала. Иако је познато јако мало рановизантијских светиљки на којима је приказан приватни портрет,²⁶⁰ владарски портрети, било царева или царица такође су ретки.²⁶¹ Као што је већ наведено у поглављу посвећеном царицама, на лампи из Музеја града Београда, највероватније су представљени цар Константин и царица Хелена. Дакле у периоду VI века могло би се очекивати да портрет цара или царице декорише један употребни предмет – светиљку.

²⁵⁸ Иако дршка треће патере није сачувана претпоставља се да је имала исту декорацију. Vjelajac 1990, 172-173, pl. XVI/18; Другачији израз људског лица, који више сугерише маску него портрет искоришћен је за декорацију доњег дела дршке бокала, такође са локалитета Царичин Град. Bavant, Ivanišević 2003, kat. 14.

²⁵⁹ Петровић, Јовановић 1997, кат. 20, 77.

²⁶⁰ Ретке су светиљке на којима су представљени портрети или ликови обичних људи. Такви појединачни примерци срећу се од Галије до Африке, а поједини аутори их називају и псеудопластичним лампама. Petković et al. 2015, 79-89, ref. 24.

²⁶¹ На светиљкама се веома ретко налазе представе историјских личности. Из римског периода познате су свега две тако украшене лампе. Портрети се јављају углавном на тзв. афричким светиљкама насталим током IV и V века. На њима су представљени женски и мушки портрети, најчешће у профилу, али и анфас. Petković et al. 2015, 79-89, ref. 29; На жишку из IV века приказан је цар Јулијан Апостата. Сходно временским оквирима и аутентичном приказу мушкарца, који има дугу браду и овенчан је лоровим венцем, идентификација приказаног лика је лакша. Крунић 2011, кат. 474, 315.

Портрет на жишку не подразумева представу стварне особе, већ је изведен као један од идеализованих типова, где је „изглед царице“ био од највеће важности. Типолошки портрет, за разлику од индивидуалног, био је намењен за широку употребу и долазио је до самих граница Царства, на шта често указују новац, тегови за мерење и лампе. Оваква слика означавала је присутност, нарочито на предметима коришћеним у свакодневној употреби. Као што је за тегове изабрана царица као персонификација „добре равнотеже“ и „тачне мере“, тако није необично што су мањи предмети или минијатуре, било са мушким или женским царским представама, означавале царску врлину, што је охрабривало обичан народ у приватном поштовању царског култа.²⁶² У оваквом начину приказивања царског лика, не би требало узимати у обзир специфичну представу царице, већ симболичну слику персонификације царске врлине, тј. њеног присуства.²⁶³ На овим предметима није било места детаљима или индивидуалним карактеристикама портрета. Свакако је дијадема увек означавала царицу, а накит (минђуше и огрлица) било коју жену аристократског порекла, њен статус и богатство. О томе колико је овај портрет близак изгледу царице сведочи и податак да је бисерни накит, у овом случају минђуше, у рановизантијском периоду постао једна од царичиних регалија. Наиме, у V веку, цар Лав I (475-57) је бисере и смарагде резервисао искључиво за чланове царске породице.²⁶⁴

По избору појединца, а у гробном контексту светиљка има разна симболичка значења, од којих је најважније то да даје светлост за срећу.²⁶⁵ По Библији светлост означава Божију присутност, јер је Он тај који претвара таму у светлост.²⁶⁶ У хришћанској, византијској уметности, није немогуће да је и слика царице попримила нешто од овакве есхатолошке идеје, јер царска идеологија је у навећој мери и била базирана на Божанској промисли. Пошто је владар Божији намесник на земљи, уметност везана за цара, била је коришћена у сврху величања култа богомдане

²⁶² Herrin 2000, 9; St. Clair 1996, 147-162.

²⁶³ Herrin 2000, 10.

²⁶⁴ *Codex Iust.* XI, XII (XI).

²⁶⁵ Крунић 2011, 356.

²⁶⁶ Псалми 119:105; Друга књига Самуилова 22.

власти.²⁶⁷ Могуће је да је представа жене на диску светиљке одраз идеје божанске, односно царске присутности, коју су поручилац или радионица желели да визуелно уобличи. Као што је некада иконографски садржај лампи указивао на широку популарност одређених божанстава, тако је сада вероватно био прилагођен ширењу царског култа.²⁶⁸ Слика жене на жишку из Понтеса, по свему судећи, највероватније представља типизирани лик царице, са симболичком вредношћу носиоца пропаганде царске идеологије, врлине и богомдане као и богомчуване власти.

Још једна женска представа, вероватно, је изведена по узору на идеализовану царичину слику. На камеји од црног опала, овалног облика, из касноантичке збирке Народног музеја у Београду, рељефно је представљена биста жене *en face* (Сл. 16).²⁶⁹ Овакав начин приказивања женског лика, разликује се од женских представа у профилу, уобичајеним на римским камејама са простора средњег и доњег дела дунавског басена у периоду од II до IV века.²⁷⁰ Позадина камеје рађена је у орнаменту пчелињег саћа, док је лице жене изужено, срцоликог облика, са истуреном брадом, малим устима, пуним образима и наглашеним очима. Коса је пуштена и пада уз лице, изнад чела раздвојена је у пластичне праменове, док се у дужини рамена формирају коврце. Око врата је рељефно представљена вишечлана, масивна и широка огрлица или декоративна крагна. Овај портрет на камеји не следи познате узор царица са аверса новца, већ уобичајену поетику, фронталности и спиритуалности типизираних женских ликова из периода од IV до VI века.²⁷¹

Поред ове и камеја на којима су приказана женска попрсја, а која се могу довести у везу са одређеним царицама, описаним у претходном поглављу, на камејама типа *dubitandae* из Народног музеја у Београду и Народног музеја у Пожаревцу, које су према стилским особинама, третману лика, косе и одеће, израђене

²⁶⁷ Мијовић 1968, 103.

²⁶⁸ Petković et al. 2015, 79-89.

²⁶⁹ Поповић 1992, кат. 3.

²⁷⁰ Роровић 2010, 203-224.

²⁷¹ По изгледу огрлице и схематичности саме представе ауторка И. Поповић, камеју датије у прву половину V века. Поповић 1992, 403.

према узорима из римске глиптике, а датују се у постантичко време, женска попреча остају неидентификована.²⁷²

На правоугаоној, равној коштаног плочици са пиксиде, нађеној у базилици испод акропоља Царичиног града, сада у Народном музеју у Лесковцу, пробушеној на три места, у оквиру орнамента састављеног од уреза у облику риблије кости, приказана је готово целовита, стилизована женска фигура, *en face* (Сл. 17).²⁷³ Читава представа изведена је линеарно, схематично и све форме су крајње геометризоване. На кружно изведеном лицу, очи и нос жене представљени су урезима у виду тачака, док су уста представљена једном кратком, хоризонталном цртом. Изнад полукружног чела надовезује се орнамент састављен од кратких линија, који би могао сугерисати плетеницу или можда чак дијадему, док се на средини налази украс у виду концентричних кругова, који се понављају са обе стране масивног врата, надовезујући се на „фризуру“ преко лучних линија. Хаљина је дуга, по целој површини украшена ромбоидним урезима, а са стране оивичена вертикалним тракама. Украс око врата изведен је сличним урезима као и онај на коси и могао би да представља огрлицу или богату крагну, карактеристичне у декорацији претходно наведених женских представа. Руке жене нису приказане због ограничености простора, омеђеног декоративним рамом. Иако се овако схематична слика жене уклапа у општи ликовни израз рановизантијске уметности, ипак, сам предмет на којем је жена приказана, као и контекст налаза, могли би помоћи при њеној идентификацији. Будући да су пиксиде биле карактеристичан део женске тоалете, у којима су даме чувале козметику или накит, представа жене високог ранга, одевене по моди времена, била би сасвим очекивана.²⁷⁴ Ипак, чињеница да је пиксида нађена у сакралном простору базилике, између осталог материјала и са бакарним крстићем, отежава интерпретацију ове представе као обичне жене високог ранга.²⁷⁵ Иако је костим изведен линеарно, у самој изради препознају се детаљи који су на овако

²⁷² Поповић 1989, 45, кат. 74, 75, 76, 77, 78; Поповић 1991, 60, кат. 15, 16.

²⁷³ Кондић, Поповић 1977, 188, Т. III, сл. 2.

²⁷⁴ Walker 2003, cat. 148.

²⁷⁵ Пиксида је нађена заједно са поменутиим бакарним крстићем, византијском керамиком и нешто фрагмената стакла. Мано-Зиси 1959, 301, сл. 26.

геометризованој слици требали да укажу на богатство украса, златовеза или драгог камења на крагни, самој хаљини или широким клавусима, што све заједно са израженом фронталношћу представе, указује на свечаност, која јесте карактеристична за представе жена високог друштвеног статуса, али и типизираних ликова рановизантијских царица.²⁷⁶ Ипак, најзанимљивији је украс на глави и он није уобичајен код представа обичних жена. Чини се да је мајстор ограничен материјалом, покушао да стилизованим и једноставним мотивима кругова и цик-цак линија, оствари поједностављен изглед стеме са висећим пендилијама.²⁷⁷ Уколико претпоставимо да је идеализована слика царице приказана на овој пиксиди, отвара се питање значења исте на овом предмету. Током касноантичког периода, кост као материјал, била је замена за скупу слоновачу, поручиоцима који нису могли или желели да приуште луксузнији медиј. Иако је слоновача била резервисана за царске представе, на дрвеним кутијама (ковчежићима) из средњевизантијског периода, сцене са религиозном тематиком биле су представљане на уметнутим плочицама од слоноваче, док су коштане садржале профану иконографију.²⁷⁸ Садржај самих посуда, најчешће се доводи у везу са сценама и мотивима приказаним на њима. Уколико су то биле сцене Старог и Новог завета, или светитељске фигуре, најчешће се претпоставља да је садржај пиксида био везан за литургију (хлеб, тамјан).²⁷⁹ Представа жене на коштаном плочици пиксиде са Царичиног града подражава свечани изглед царица приказаних на диптисима од слоноваче, украс на глави могао би се довести у везу са једном од регалија, али у недостатку представе руку, у којима би се могао наћи скиптар који би потврдио овакво тумачење, идентификација остаје

²⁷⁶ Укрштене лине које стварају мрежу ромбова на хаљини познати су и на представи жене у оквиру породичне представе са већ поменутог опеке са Царичиног града. У неким другим културама, одећа жена често је украшена ромбовима као изразитим симболима жене, тј. материце живота, у: Gerbran, Ševalije 2004, romb: 788.

²⁷⁷ Иако је читава представа поједностављена, све форме су препознатљиве и изведене најприближније природним, зато је тешко прихватљиво мишљење да концентрични кругови указују на завршетке плетеница које се жени пружају низ врат. Кондић, Поповић 1977, 188.

²⁷⁸ Cutler 1985, 36-37.

²⁷⁹ St. Clair 1979, 132-133. О томе шта је могао бити садржај пиксида и сличних кутија, у: Nees 2014, 67-77.

загонетна. Ипак, оваква хипотеза указивала би на то, да је пиксида садржала неку од реликвија и на тај начин била повезана са царским култом и даром цркви.²⁸⁰

²⁸⁰ Представа рановизантијске царице налази се на плочици од слоноваче из Трира, вероватно делу реликвијарне кутије са честицама Часног крста. Spain 1977, 279-304.

5.2 Слика обичне жене у фунерарном контексту

У односу на слику жене на предметима из свакодневног живота, на којима је обична жена често подражавала изглед царице, указујући на престиж и аристократско порекло, женски портрети на саркофазима, стелама и унутар озиданих гробница, одражавају људску потребу да након смрти и ове жене остану упамћене и задобију вечни живот. У односу на положај постављања рељефних стела или епитафа, најчешће уз главне путеве ван зидина градова, сећање на покојнике донекле је било визуелно присутно у свести њихових савременика и каснијих генерација. Другачији је случај са женским представама на саркофазима или у оквиру осликаних гробница, које су се налазиле далеко од очију било каквог посматрача, а поруке које су носиле биле су најинтимнија сведочанства о жељама и надама ових покојница.

На надгробним споменицима прави портрет је реткост, а жена је приказана као стилизована фигура без индивидуалних карактеристика. Најчешће су њене *en face* представе у пару са супругом, или у оквиру слике породице. Обради лица није посвећена велика пажња, те портрети супружника најчешће наликују један другом. Женске представе одликују богата одећа и разноврстан, скупоцен накит, у чему се наглашава њена полна различитост и материјални статус. Овакав начин обраде женске фигуре карактеристичан је за период III века, док се већ у IV веку слика жене на надгробним споменицима потпуно губи.²⁸¹ Заједничка карактеристика ових надгробних споменика је у плошној обради рељефа, које одликује линеарност, схематизација, типизација и симетрија, што указује на нове стилске карактеристике, чије порекло треба тражити у насељавању великог броја оријенталаца на простор централног Балкана.²⁸²

Иако у време Царства карактеристични у декорацији римских саркофага или стела, од IV века портрети се све чешће налазе у оквиру композиција зидног сликарства гробница, које на простору централног Балкана представљају јединствен извор за посматрање жене и њеног предствљања у приватном простору. Жеља за

²⁸¹ Popović 2013, 541-556; Popović 2014, 216-221; Cermanović-Kuzmanović 1965; Sreјović 1987, kat. 228.

²⁸² Sreјović 1987, 237.

очувањем сопства након смрти, потенцирала је значење портрета у фунерарној уметности, односно стварање посмртног портрета, чије порекло сеже у древни Египат.²⁸³ Управо оваква жеља чувања не само сећања на слику, већ и на присуство личности, у римској уметности изродила је обичај прављења посмртних маски (*imagines*). О њима Плиније у свом делу *Historia naturalis* пише да су служиле као образац за портретне бисте од теракоте или мермера, те да су брижљиво биле чуване као помен на персону предака,²⁸⁴ и као симболи који памте мртве и тако дозвољавају неку врсту реконструкције њиховог живота.²⁸⁵ Слична симболичка и изражајна вредност спиритуалног израза на портретима, може се видети на фајумским портретима покојника, представљених у тренутку идеалног животног доба.

²⁸³ Маскау 1921, 154-168; Hanfmann 1973, 260.

²⁸⁴ Plin. *HN*, 35.2-5.

²⁸⁵ Брајовић 2009, 65.

5.2.1 Жена у фунерарном сликарству на територији централног Балкана

У сликарству гробница са простора централног Балкана, жена је најчешће приказана као део сцене фунерарног банкета, уобичајене у фунерарном сликарству источних провинција Царства.²⁸⁶ У оквиру ове сцене, жена може бити представљена као господарица гробнице, она којој је гробница посвећена, или као слушкиња која је део сцене приношења дарова, тј. фунерарне процесије.

Обичај сликања жене у пару са мужем у сцени банкета, јесте уобичајен у римском сликарству, за разлику од забране приказивања угледне жене у оквиру сцена грчке гозбе.²⁸⁷ Римски *convivium* подразумевао је жене које су могле бити приказане како седе или су благо наслоњене,²⁸⁸ док се у касноантичком сликарству, заједно са својим паром, приказују у стојећем положају. Када је приказана као господарица гробнице, жена је уобичајено у пратњи супруга, господара и примери оваквих представа могу се наћи у гробницама из Бешке, Силистре, Осенова, Пловдива и Солуна. У изузетно ретким случајевима, покојница је приказана сама, као што је то случај са гробницама у Чалми код Сремске Митровице и Виминацијуму.²⁸⁹ Дакле, паганске касноантичке гробнице показују да је сликарство у њима намењено покојнику или покојницима, најчешће приказаним на западном зиду гробнице. Иконографски репертоар је уобичајен за скоро све откривене гробнице и подразумева мотиве и сцене које ће покојнику обезбедити сигуран прелазак у свет блажених као и победу над смрћу.

²⁸⁶ Dunbabin 2003a, 443-468.

²⁸⁷ Dunbabin 2003b, 23.

²⁸⁸ Roller 2003, 377-422.

²⁸⁹ Део истраживања који се бави сликом жене у фунерарном сликарству гробница централног Балкана, представљен је у раду: Anđelković Grašar 2015, 269-275.

5.2.2 Представа покојнице, господарице гробнице

Жена приказана као покојница којој је гробница посвећена, обично је сликана у пару са супругом, па су њени самостални портрети у провинцијском сликарству, нарочито на територији централног Балкана изузетно ретки. Један такав изузетан пример сачуван је у виминацијумској „Паганској гробници“²⁹⁰ у теренској докуметацији обележеној као G-2624 (Сл. 18а-г).²⁹¹ Гробна конструкција зидана је од опека и датује се у време Констанција II. У гробници нису нађени гробни прилози, док скелетни остаци два покојника, указују на сахрану мушкараца старог око 60 година и жене, односно девојке старе до 20 година, чије су кости биле фрагментоване и дислоциране. Најбоље очувани део скелета били су фемури, на којима су антрополошком анализом утврђене рахитичне промене, које су могле значити јако отежан ход, на граници непокретности (Сл. 62).²⁹² Резултати добијени овом антрополошком анализом поклапају се са самом представом на западном, чеоном зиду, резервисаним за представе покојника, где је приказана млада женска особа, у допојасном портрету. Познато је да су удате жене биле приказиване гологлаве или са главом покривеном велом који је имао различите облике. Девојке су, пак, носиле чеоне траке или мрежице, каква је приказана и на коси покојнице, указујући на њено девојаштво.²⁹³ Специфичност „Паганске гробнице“ јесте у томе да је покојница приказана не само без пара, већ и са свим портретним карактеристикама (Сл. 18г). Код ње се поклапају године у којима је приказана и године смрти, што би значило да

²⁹⁰ За разлику од већине гробница које су биле опљачкане у новије време, што је узроковало оштећење фресака, три гробнице (Паганска, Хришћанска и Гробница са купидонима) опљачкане су још у античко доба, што је заправо срећна околност за истраживаче, јер је сликарство у њима већим делом сачувано. Више о конструкцији и начину зидања „Паганске гробнице“ видети у: Когац 2007.

²⁹¹ Гробница је откривена 26. 06. 1983. године у касноантичком нивоу виминацијумских некропола на локалитету „Пећине“ и припада гробницама трапезног пресека, оријентисана је у правцу запад-исток. О гробници и фрескама у: Когац 2007, 69-100, 247; Когац 1995, 166-184; Когац 1993, 107-122; Срејовић 1993, кат. 98. О трапезном пресеку гробница са Виминацијума у: Анђелковић et al. 2012, 61-62; Након извршене конзервације, панели са фрескама пренети су у Народни музеј у Пожаревцу, где се и данас чувају.

²⁹² Mikić 2008, 37-45.

²⁹³ Когац 2007, 104.

није ухваћен идеални период њеног живота, већ је могуће и портретисана при крају живота.

Покојница је приказана у богатој и тешкој, тамно плавој, драпираној столи (*stola*). Познато је да је стола у римској јавности означавала матрону, а обично је ношена преко тунике таларис (*tunica talaris*).²⁹⁴ Тканина столе по рубовима опшивена је златним нитима и украшена клавусима.²⁹⁵ Шире или уже вертикалне пруге на столи сведочиле су о рангу онога ко их носи. Често је око столе могла бити обмотана пала (*palla*) – правоугаони огртач, који је могао бити ношен и преко главе. На овај начин тело матроне је цело било покривено. Луксузном изгледу одеће доприноси и врста „златне крагне“, декорисане елипсоидним и квадратним украсима, који свакако треба да сугеришу драго камење, геме и други накит, познат са представе царице Теодоре у цркви Сан Витале.²⁹⁶ Лева рука покојнице налази се испод хаљине, док је десна савијена у лакту, прекривена је драперијом, па се назире само шака, у којој је била приказана бочица од млечно белог стакла.²⁹⁷ Овакве бочице налажене су као гробни прилози, пагана или хришћана у касноантичком нивоу некропола Виминацијума,²⁹⁸ те и њихово сликање има дугу традицију у паганској и хришћанској уметности, као и своје посебно симболичко значење. Облик бочице указује на балсамаријум,²⁹⁹ који је своју примену имао у свакодневном животу жене, док је као гробни прилог могао имати другу конотацију.³⁰⁰ Мишљење Г. Јанићијевића да бочица представља гробни прилог у којем би покојница приносила

²⁹⁴ Kunst 2005, 129.

²⁹⁵ Декоративност и богата орнаментика у украшавању одеће из малоазијске традиције улази у строги римски дух током III и IV века. О столи покојнице више у: Когаћ 2007, 117-119.

²⁹⁶ Laver 1967, 120.

²⁹⁷ Данас је на фресци ова бочица јако тешко уочљива. Видљиви су само обриси, али о њеном изгледу више података се може наћи у: Когаћ 2007, 120; Ђурић 1985, 11.

²⁹⁸ Zotović 1995, 340.

²⁹⁹ Балсамаријум (*balsamarium*) или унгентаријум (*unguentarium*) је бочица од керамике или стакла, коришћена за чување течних препарата (вина, воде, уља, меда, парфема) у свакодневној употреби или за приношење жртве у религијским светилиштима. Anderson-Stojanović 1987, 105-106.

³⁰⁰ Иако пронађене са највећим бројем истражених инхумираних и кремираних сахрана, истраживања оваквих посуда са некропола Виминацијума још увек нису поуздана у доношењу закључака о коришћењу балсамарија у погребним ритуалима. Nikolić, Raičković 2006, 327-336.

аромате за своје или погребене некоег другог, или о лакримаријуму³⁰¹ који би у рукама жене значео посредовање молителке за покојника,³⁰² тешко да има упориште у гробници паганског карактера, у којој не постоји ни један хришћански симбол. Како се у уобичајеним сценама даривања господарица у гробницама у рукама слушкиња често налазе делови женске тоалете,³⁰³ могуће је да се овде ради о балсамаријуму који треба да сугерише на погребни дар господарици, који је од слугу примила као део тоалете.³⁰⁴

Када је у питању сам изглед покојнице, одевањем и фризуром, њена представа уклапа се у познату слику жене IV века.³⁰⁵

У оквиру богатог накита, приказаног на покојници, налазе се златне минђуше квадратног облика, са плавим драгим каменом. Минђуше оваквог облика налажене су као гробни прилози на некрополама Виминацијума и ношене су кроз читав IV век.³⁰⁶ Четвороугаоне минђуше са рубинима нађене су у саркофагу 5, мумифициране покојнице, о којем ће касније бити речи, где су по речима археолога указивале на њен статус, али свакако и на магијско-симболичку функцију рубина. Из тог разлога ни овде не треба одбацити гледиште апотропејско-магијског или симболичког значења покојничиних минђуша. Будући да је најпознатији плави камен сафир, познат као небески камен, који прати сва симболика азура, не чуди што се баш у таквом контексту нашао на ушима покојнице која је приказана у тренутку апотеозе. Такође, од значаја за њено могуће порекло је и чињеница да као и сво плаво камење, тако се и сафир на Истоку сматрао моћном амајлијом против урока.³⁰⁷

Око врата покојнице налази се ниска од седам перли, вероватно бисерних. Овакве перле, као уосталом и сваки други украс на покојници, такође потврђују њен

³⁰¹ Термин лакримаријум (*lacrimarium, lacrimatorium*) коришћен је за овакве посуде по веровању да су биле коришћене за сакупљање суза ожалостених, што је као мишљење одбачено од стране већине научника. Anderson-Stojanović 1987, 106.

³⁰² Јанићијевић 2009, 138-139.

³⁰³ Dunbabin 2003a, 462.

³⁰⁴ Вретенасти стаклени унгентарији били су пропагирани из рајнске области у подунавске провинције као козметичке боце у време Константинове династије. Срејовић 1969, 98.

³⁰⁵ Говорећи о поетизацији женског лика на примеру покојнице из Виминацијума, М. Кораћ је навео већину аналогија. Korać 2007, 101-124.

³⁰⁶ Raičković, Milovanović 2011, 98.

³⁰⁷ Gerbran, Ševalije 2004, 801-802; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 69.

високи социјални статус.³⁰⁸ Често су код девојака указивале на њихову улогу невесте, тј. њихову будућу улогу мајке, док су са сличном конотацијом у хришћанству означавале Христову младу.³⁰⁹ Исто као и сафир на наушницама, тако и бисерни накит носи посебан магијско-култни симболизам. Бисер је лунарни симбол који је везан за воду и жену, као битана ознака стваралачког женског. Важна је и његова погребна улога, када стављен у гроб, регенерише покојника и укључује га у савршено цикличан космички ритам који, као код месечевих мена, представља рођење, живот, смрт, ново рођење.³¹⁰ Овакве огрлице, како је већ наведено, познате су са представа како обичних жена, тако и царица током IV и V века.

Слика жене сахрањене у гробници G-2624, по свему наведеном своје аналогије има у најбољим примерима уметности IV века, где по изгледу, моди и накиту, може да се пореди са царицама и женама највишег ранга. Све ово говори у прилог идеји да је овде сахрањена дама, веома високог ранга, представљена по моди времена. Покојница је приказана *en face* са погледом удесно. На овом портрету најбоље се уочава мајсторство које је сликар имао и његово добро познавање и владање ликовним елементима и принципима. Лице које уоквирује кестењаста коса, изведено је у нијансама беличасто-крем боје. Глачајући мермерну подлогу последњег фреско слоја, до високог сјаја, уметник је успео да постигне валер на лицу, што је одмах омогућило један од основних квалитета слике—волумен. На овај начин, пуноћа и дубина на лицу касније су само потенциране браон контурама којима су изведени нос, очи и уста. Још један квалитет слике, којим је лице акцентовано и добило на изразу је и колоритни контраст, где је уметник сенке бледог, крем лица изводио скоро комплементарном светло плавом нијансом, уочљивом на контурама лица и врата, што на портрету одговара сенкама које наглашавају дубину. Користећи наведене тонове, уметник је постигао да очи које гледају у страну имају спиритуални израз касне антике, ипак, незрачећи одсутношћу, како се то чини на многим портретима овог периода, већ са осећајем замишљености и неухватљивости духа,

³⁰⁸ Бисерне перле римљанкама су биле доступне већ од краја републике, а њихова раритетност осигуравала им је високу цену, те су их могле приуштити жене знатног богатства. Kunst 2005, 137-138.

³⁰⁹ С. Kunst 2005, 138.

³¹⁰ Gerbran, Ševalije 2004, 65-67; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 70.

какву је могуће наћи једно на фајумским портретима. Нос је обликован правилно и равномерно, нијансама које му дају тродимензионалност. Наглашене очи и раван, издужено обликован нос, остаће карактеристични и у каснијим вековима на иконама. Усне, обликоване у полу осмех и брада изведени су наглашеним браон контурама, тако да све основне црте лица долазе у једну складну издужену вертикалу.³¹¹ Овај начин извођења овално обликованог лица, портрету даје лепоту израза и миран, свечан изглед (Сл. 18г). Портрет као веома важан у фунерарној уметности, по обичајима позноантичке традиције има симболичко значење апотеозе покојника. Да се у концепцији сликаног репертоара, највише пажње посветило апотеози ове покојнице, показују остале сцене, мотиви и симболи.

На апотеозу упућује остатак западног зида. Са леве и десне стране од главе покојнице, у угловима горњег дела зида представљене су полукружне, таласасте гирланде, насликане у мрко-плавој (горе) и црвеној боји (доле), украшене понеком трачицом. Оне на овоме месту имају двојаку функцију. Прво да својим симболичким значењем појачају идеју бесмртности, а онда и да ову централну представу композиционо, али и симболично повежу са бочним зидовима, где су представљени паунови, настављајући се на гирланде које су изнад њих. Гирланде су уобичајен фунерарни мотив још од хеленистичког доба, како у сликарству, тако и у декорацији урни и саркофага. Прављене су од нанизаних листова, латица цвећа, целих цветова, гранчица или воћа, а често су украшене машнама или тракама.³¹²

Између гирланди, а иза главе покојнице налази се плаво, квадратно поље које у иконографском смислу по тумачењу М. Кораћа може да има двојаку симболичну функцију. У првом случају може да представља фенестелу (*fenestella*)—врсту прозора, детаљ архитектонског склопа, који са гирландама упућује на неки вид епифаније. Пошто у комбинацији симбола одређени мотив може добити и другачије значење, овде би гирланде осим сугерисања на апотеозу покојника, могле имати и функцију завесе, застора који скрива тајну, отворену у тренутку сакраменталног чина, гирланде

³¹¹ Више о ликовним елементима и принципима које су користили виминацијумски сликари у: Anđelković Grašar et al. у штампи.

³¹² Рогич, Анђелковић 2011, 98.

откривају и сакривају, али и раздвајају два света – овоземаљски и онострани.³¹³ По другом тумачењу плаво квадратно поље може да представља и нимб.³¹⁴ Ореол или нимб представља соларну слику и приказује се зрачењем око лица, које је сунчевог порекла, те указује на светост или божанско, означавајући светлост ауре. У кружној форми, нимб не означава самосветитеље, већ и краљеве или царева који симболизују посвећене особе. Ореол је универзални поступак вредновања особе по оном што је код ње најузвишеније, а то је глава. Код човека који има ореол горњи део – небески и духовни – претеже: то је довршен човек, изједначен одозго.³¹⁵ У ранохришћанско време често је клипеус, као декоративна форма нимба, био позадина портрета на саркофазима, јер *imago clipeata* и јесте указивала апотеозу покојника. Хришћани су нимб преузели тек око 340. године, као знак светости.³¹⁶ Сам облик ореола–четвороугао или квадрат, још по тумачењу питагорејског учења је знак савршенства, означава земаљски свет, људски живот и душу, те као симбол земље у супротности је са небом, антитеза трансцендентног.³¹⁷ У византијској уметности округли ореол припада покојницима који су на овом свету живели као свеци и примљени су на небо, они који још живе могли су бити означени само четвороугаоним ореолом, што сугерише општи симболизам круга–неба и квадрата–земље.³¹⁸ У визуелним уметностима различити облици нимба, троугаони, кружни или вишеугаони, у зависности од ранга представљене особе, имали су функцију наглашавања њиховог достојанства.³¹⁹ Као несавршенији од круга, који је симбол неба, квадратни нимб је симбол земаљског и зато је обележавао особе световног ранга. На овом месту, треба навести слично приказан квадратни нимб, плаве боје иза представе Теодоре (*Theodora Episcopa*), мајке папе Паскала I, у лунети северног зида капеле Св. Зенона. Иако је ова представа настала касније, почетком IX века, сама симболика нимба треба да укаже на Теодору као важну особу световног карактера у односу на

³¹³ Korać 2007, 114-115.

³¹⁴ Korać 2007, 115-117.

³¹⁵ Више о симболици ореола у: Gerbran, Ševalije 2004, ореол (нимбус): 646-647.

³¹⁶ Mirković 1956, 59.

³¹⁷ Gerbran, Ševalije 2004, квадрат: 463-470.

³¹⁸ Gerbran, Ševalije 2004, 646-647.

³¹⁹ Anđelković Grašar et al. 2013, 389.

представе светитељки и саме Богородице, које имају кружне нимбове, као и на то да је у питању представа покојнице, која се налазила изнад њеног гробног места.³²⁰ Имајући у виду да се оваква врста ореола у римској уметности појавила у IV веку,³²¹ не би било неуобичајено да се овај мотив нашао иза главе покојнице, приказане изнад места њене сахране. Будући да је до IV века оваква врста плавог, квадратног нимба, била карактеристична за простор Оријента тј. Сирије и Египта, може се претпоставити и етничко порекло покојнице.³²²

Насупрот покојници, на источном зиду, приказан је младић у функцији слуге, приносиоца дарова (дапифер). Сцену понуде срећемо као типичну за фунерарну уметност паганских, ређе хришћанских касноантичких гробница IV века.³²³ Често погребна процесија (поворка) садржи већи број учесника, и слугу и слушкиња. Међутим свођење ове сцене на једну фигуру, тј. једног слугу, чини је непосреднијом, загонетнијом и интимнијом, ипак тако не нарушавајући основно значење и поруку. Слуга на источном зиду у рукама држи плави, овални послужавник на којем се налазе обредни хлебови – *panis corona*, у облику венца. Хлеб представља душевну и телесну снагу, односно видљиви и манифестовани живот. Символика хлеба је знатно комплекснија ако се посматра заједно са вином у кантаросима, испред пунова на бочним зидовима. У том случају ради се о симбиози вина, као божанске екстазе и хлеба, као видљиве манифестације духа који умире и васкрсава. Вино као мушки симбол, надопуњује хлеб, који је, као женски симбол, израз плодности и рађања (Сл. 18а-б).³²⁴

На северним и јужним бочним зидовима налазе се представе паунова у профилу, главама окренутим ка западу, односно покојници. Паунови су веома чест и омиљен мотив како касноантичке, тако и ранохришћанске уметности. Иако се везују за Дионисов култ или су атрибут богиње Јуноне, могу да представљају амблем

³²⁰ Mackie 1989, 183-185.

³²¹ Порекло квадратних ореола везује се за Египат, а први пут се у хришћанском контексту појављују у VI веку на портретима ктитора на апсидалном мозаику у цркви Св. Катарине на Синају. Osborne 1979, 63.

³²² Korać 2007, 117.

³²³ Dunbabin 2003a, 443-468.

³²⁴ Korać 2007, 96; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 70.

императорке или принцезе, а најчешће означавају рајски врт и указују на апотеозу и бесмртност, тако важне у фунерарној иконографији.³²⁵ Кантароси испуњени вином налазе се испред оба пауна, тако појачавајући значење идеје бесмртности. Сваки мотив сликаних паноа требало је да буде у функцији покојничине победе над смрћу. Изнад паунова налазе гирланде које у логичном композиционом и симболичком систему треба да повежу ову идеју са самом покојницом и гирландама на њеном пану (Сл. 18а-б).³²⁶

Флорални мотиви сведени су на представе великих четворолисних цветова црвене и плаве боје, који са апотропејском функцијом кореспондирају са осталим симболима обезбеђујући покојничин тријумф. Срцолики листови бршљена наглашавају идеју о вечном животу покојнице, јер су у природи увек зелени.³²⁷

Стил сликања у гробници индицира појединости везане за порекло покојнице и помаже у откривању њене личности. У гробници преовлађује елемент симетрије, видљив како у композицији целе гробнице, тако и на појединачним сценама. Брижљивим исликавањем богато декорисане одеће и пажљивим одабиром накита, уметник је приказао портрет даме високог ранга. Међутим, користећи се још неким ликовним средствима, уметник је нагласио њено племенито порекло и свечани израз тако што је представио фронтално и готово савршено симетрично. Представа покојнице заузима цело западно поље, приказана је до појаса, вертикалном и хоризонталном осом симетрије, што чини њен миран и свечан став. Оваква хијератичност покојничине слике представља контраст представи слуге на источном зиду, који је приказан у покрету, захваљујући „дијагоналној оси симетрије“. Паунови на јужном и северном зиду стоје у симетрији леве и десне руке, посматрани у оквиру простора гробнице и у односу на покојницу, која овде представља стожер композиције апотеозе (Сл. 18в).³²⁸ Што се пропорција тиче, у односу на фигуру

³²⁵ Више о пауну као мотиву и симболу у касноантичкој и ранохришћанској уметности у: Anđelković et al. 2011, 231-248.

³²⁶ Гирланде су чест мотив на саркофазима и рељефима надгробних споменика где сугеришу живот након смрти. Због идеје тријумфа као декоративни и симболички елемент прихваћене су и у хришћанској уметности. Marijanski-Manojlović 1987, 3.

³²⁷ Више о вегетабилним мотивима у сликарству гробница у: Рогић, Анђелковић 2011, 85-104.

³²⁸ О симетрији у гробници видети: Anđelković Grašar et al. 2012, 254-255, 257.

слуге, пропорционално необично велики четворолисни цветови и листови бршљена у позадини, указују на потенцирање симболике ових мотива. Исти принцип је примењен и код паунова. Неуобичајено је у сликарству гробница, да један мотив, осим ако није у питању представа покојника, заузима читав зид. Осим иконографски, чак и композиционо овде је све подређено представи покојнице, паунови који су окренути ка њој, већи од природне величине, свакако на тај начин наглашавају идеју о њеној бесмртности. Уметник је добро познавао људску форму, али она свој најпотпунији израз налази на портретима, нарочито на лицу покојнице. Израз њеног лица пружа тек наговештај емоција, стварајући утисак једног затвореног, посебног, помало загонетног душевног стања. Уметник је на местима портрета, глачао малтер до мермерног сјаја, добивши тако прочишћене тонове и тек тада кренуо у сликање. Оно што је он овде успео, а што не можемо наћи у схематизованом сликарству провинција, јесте уношење треће димензије у сликарство. Уношење пластичног израза у портрет покојнице, нешто је што неће постићи уметници ни неколико генерација касније. Тела паунова израђена су много слободније, у скоро импресионистичком начину сликања, дугих и лаких потеза. Цртеж је у овој уметности доминантан, јер он пре свега гради форме, боја је елемент који испуњава цртеж. Видљива је у свим представама фина контура, која описује облик. Линија је такође та која описује црте лица покојнице и слуге. Изведена је врло танано, у браон, односно плавој и црвеној боји. Финим линијама изведен је и богат орнамент покојничине одеће. Било да је у служби контуре или описивања, линија је јако битан елемент изражавања виминацијумских сликара, који су је употребљавали на изврстан начин, избегавајући схематизованост. Неуобичајено уношење валера на местима инкарната, тонови боје који се сливају један у други, чине меке прелазе, а све у функцији дочаравања пластичности на лицу покојнице, мекоте и свежине њене коже. Боје које уметник употребљава су минералног порекла, те је колорит сведен на комбинације, тамно плаве, црвене, окер и смеђе. Боје су наносене у танком слоју. Уметник своје осећање за колорит највише показује у свежој хармонији беле, окер и тамно браон на портрету покојнице. Осећајем за комплементарне боје, уметник је нагласио и истакао светао, беж портрет, наспрам плавог, квадратног ореола.

Употребом колористичких контраста топлих и хладних боја на одећи, сликар је покушао да надокнади немогућност контраста светло–тамног у фреско техници. Сви ови сликарски елементи и принципи довели су до представе једног од најлепше изведених портрета на територији Царства, у периоду средине IV века. Изглед покојнице, са наглашеним очима и погледом загледианим у даљину, као и загонетни осмех, упућују на обузетост слутњом и ишчекивањем онога што следи након смрти.³²⁹ Слика је успео свим ликовним средствима да нам дочара вечито младу жену и идеју о непролазности. Једино са чиме ова фреска покојнице може да се упореди јесу фајумски портрети, где се сличност уочава у симболичном изразу наглашених очију, као и у карактеризацији лика, израженој индивидуалности, а посебно инсистирању на глави као централном делу слике.³³⁰ Сличан је и угао из којег је лице виђено, као и распоред осветљених и осенчених површина. Слика такође прати и римска естетичка начела, где је глава покојника најдубљи израз унутрашњег, душевног, али и средишњи уметнички проблем. У овој традицији сликар је проникао у карактер модела и уз благи осмех и замишљен поглед, приказао нежну, женствену и питому нарав, док нам ликовни елементи указују на психолошке особине и лирско расположење, љупког модела. Све ово указује на тежњу сликара ка поетизацији лика.³³¹ У своје време портрет покојнице нема аналогије у гробном сликарству централног Балкана. Сличана представа младе жене–господарице гробнице, приказане са мрежицом преко косе, налази се у медаљону источног зида гробнице у *Or ha-Ner*, у Израелу (Сл. 67).³³²

Порекло уметника и загонетност портрета који је створио, могу као и саме одлике овог сликарства да се крећу између Истока и Запада, али једно је сигурно, уметник је овим портретом, пробио све каноне свог времена, користећи различита знања и решења касноантичке уметности. Хипотезу М. Кораћа о оријенталном пореклу покојнице, потврђују, четворолисно цвеће, плави нимб, али и чињеница да су за уметност Сирије, Египта и Палестине, значајни унутрашње значење портрета,

³²⁹ Korać 2007,101-124

³³⁰ Zaloscer 1961.

³³¹ Korać 2007,101-124

³³² Michaeli 2014. Tafel CXXXIII, Abb. 10.

као и конфронтационе птице. На основу стилске и иконографске анализе, као и по нађеном новцу у гробници, сликарство „Паганске гробнице“ може бити датовано у време владавине Констанција II, између 346. и 350. године.³³³

Иако је најчешће западни зид намењен за представу покојника, то ипак није обавезан случај. Исто тако, некада су фреске у тако лошем стању или је провинцијски начин сликања толико стилизован, да је тешко распознати женску или мушку фигуру. Овакав пример показују слабо очуване фреске гробнице I у Чалми код Сремске Митровице,³³⁴ у којој црвени, линеарно изведени мотиви не дају много опција за тумачење, али омогућавају препознавање неких од композиција унутар црвених бордура (Сл. 19а-б). На јужном зиду се назире попрсје младића, а на источном људска фигура у дугом огртачу. Мало теже се на северном зиду уочава још једно мушко попрсје. Иако су раније оба попрсја била протумачена као слике покојника, а фигура жене у дугом огртачу као представа слушкиња, оне која носи дарове у склопу погребне процесије,³³⁵ у новом тумачењу овог сликарства које је дала И. Поповић, ова женска фигура препознаје се као представа покојнице (Сл. 19б).³³⁶ Она је насликана на источном зиду и приказана је у свечаној, плавој хаљини (*dalmatica*) са клавусима (*clavi*) означеним црвеном бојом. Десна рука подигнута је у висини главе, док леву држи на стомаку. Она је смештена испред линеарно приказане рајске ограде, чекајући да уђе у рај, приказан на супротном, западном зиду.³³⁷ Биста младића на јужном зиду била би херма на рајској огради, окружена гирландама, а слична сцена, иако тешко препознатљива налазила се и на северном зиду. Будући да је сликарство гробнице лоше очувано и у изразу апстрактно и схематизовано, тешко

³³³ О значају овог портрета у савременој култури и презентацији Археолошког парка Виминацијум, видети: Andelković Grašar, Taravički-Plić 2015, 17-19.

³³⁴ На потезу „Загат“ 1969. године случајно је откривена римска некропола са више гробова и зиданих гробница. Унутрашњост једне од две гробнице зидане од опека и заливане кречним малтером, била је украшена фрескама на све четири зидне површине. На основу прилога у гробницама (керамички и стаклени судови, гвоздени кључеви, бронзани накит с позлатом и новац) некропола је датована у прву половину IV века. Ђорђевић 2007, 32-33; Milošević 1971, 3-13; Milošević 1973, 85-94.

³³⁵ Đurić 1985b, 169-171.

³³⁶ Popović 2011, 241-243.

³³⁷ То што је западни зид остао без представе покојника-покојнице, могуће да је разлог неправилност зида, тј. његов облик нише.

је говорити о било каквим детаљима, који би помогли у ближем одгонетању идентитета покојнице.

У следећим гробницама жена је приказана као покојница у пару са мужем.

На западном зиду гробнице у Бешкој, датованој у средину IV века, приказан је брачни пар покојника (Сл. 20а).³³⁸ Обе фигуре стоје на зеленом пољу, са акцентима ружичасте боје која сугерише цвеће, док изнад хоризонта, нацртаним нешто мало изнад појаса мушкарца стоји плаво небо, што би могло указивати на пејзаж, симболички везан за њихов земаљски живот. Иако оштећено, препознаје се женско лице моделовано у прецизном овалу, док је коса била у форми плетенице, везана на врху главе,³³⁹ или са капом, у форми турбана, на глави.³⁴⁰ Покојница је обучена у дугу жућкасту далматику са тамно плавим клавусима и огрнута је белом палом преко рамена, што сведочи о њеном високом друштвеном положају. Приказана је са рукама подигнутим на грудима, бели љиљан држи у својој десној, а малу плавичасту вазу у левој руци. Претпоставља се да приказана покојница није овде сахрањена, будући да је у гробници из Бешке сахрањен само мушкарац, због чега се љиљан, као симбол младости, може повезати са прераном смрћу супруга и жене која жали за њим.³⁴¹ Брачни пар приказан је у једној врсти хијератичне слике, која доприноси индивидуацији њихових ликова, те изгледају као преузети из иконографије стела и саркофага, иако су им главе надвишене гирландама, које се налазе и изнад глава слугу у процесiji.³⁴² Гирланде као венци фунерарних портрета и овде имају уобичајено значење апотеозе и живота након смрти. Њихови укочени погледи усмерени су ка супротном зиду, где су приказане три Парке. Покојници су приказани фронтално, као одвојене фигуре. На многим портретима супружника, у периоду III и IV веку, постоји одређена мера интимности и топлине, иако стереотипне, изражене загрљајем, обухваћеним рукама или физичком близином. Бешки портрети не личе на уобичајене портрете супружника, већ на два удружена индивидуална портрета. Лево

³³⁸ Popović 2011, 237-241; Đorđević 2007, 70-80; Рашић 1993, кат. 97; Marijanski-Manojlović 1987, 17-32.

³³⁹ Đurić 1985a, 5-18.

³⁴⁰ Marijanski-Manojlović 1987, 17-32.

³⁴¹ Đurić 1985a, 5-18.

³⁴² Đurić 1985b, 154-155, 163.

и десно, поред њихових ногу, приказан је по један рог изобиља (*cornu copiae*), са плодовима црвенкасто-жуте и мрке боје. Као древни знак плодности, просперитета и напретка, овде су насликани како би указали на високи друштвени статус брачног пара. Иконографија представа у гробници, заједно са богатим симболизмом, сведочи о верском синкретизму III и IV века, када је стара паганска концепција смрти била под утицајем свежијих и више имагинарних оријенталних религија. Укочен и крут поглед покојника, и поред свих симбола који би на њих указали као на победнике над смрћу, одаје индивидуе које страхују пред непознатим. Занимљива је претпоставка да су ове две фигуре досликане у већ припремљеној и програмски осликаној гробници.³⁴³ Суочени са мистеријом смрти и са несигурним путовањем без повратка, непознати пагани у Бешкој покушали су сликом и симболом да изразе своје наде у континуитет живота на другом свету, на шта указују гирланде тријумфа над смрћу и калатос плодности који гарантује обнову и изобиље. Небеско царство, у којем ће се овај загробни живот дешавати, наговештено је пауновима и голубовима са грождем и вином препорода, обнове и вечности.³⁴⁴

У гробници из Силистре (*Durostorum*) из прве половине IV века, у центру западног зида, наспрам улаза, представљен је брачни пар, у чије сећање је гробница била сазидана и декорисана (Сл. 63а-б).³⁴⁵ На основу свега насликанога може се претпоставити да је сликарство посвећено еминентном грађанину Дуросторума и његовој супрузи, који су овде били и сахрањени. Брачни пар покојника смештен је у урамљено поље, са доминантном мушком фигуром која излази изван овог поља, те је жена насликана иза њега, тако да је само десна половина њеног тела, заправо видљива. Покојница је обучена у браон тунику и далматику, декорисану белим и зеленим детаљима. На себи има богат накит у виду минђуша и огрлице од бисера и драгог камења. Њена тамна коса уочава се испод мараме налик турбану. Све наведено упућује на источњачку моду у одевању удате жене високог ранга, а која је

³⁴³ Popović 2011, 238.

³⁴⁴ Đurić 1985a, 5-18.

³⁴⁵ О датовању фресака у: Atanasov 2007, 450-451; Ivanov et al. 2006, 380-399; Pillinger et al. 1999, 27-28; Димитров, Чичикова 1986; Danov, Ivanov 1980, 105-121.

била радо прихваћена од стране дама високог статуса широм Царства.³⁴⁶ Будући да је жена композицијски сакривена иза мушкарца, и поред богатог изгледа матроне, она је овде приказана, ипак само као супруга патриција или војног заповедника. Такође, постоји претпоставка да иницијално није било предвиђено да на овом месту она уопште буде насликана, те да је њена фигура додата касније током декорисања гробнице.³⁴⁷ Међутим, слично као и у гробници из Бешке, покојница у руци држи цвет (вероватно љиљан), али са другачијим значењем, цвет у њеној руци симболише брачну срећу.³⁴⁸ Иако конвенционални римски обичај, пребачена рука жене на раме мужа, говори о загрљају као могућем знаку њихове љубави и интимае, те би то значило да је жена заклоњена мушком фигуром у циљу да обоје стану у рам осликаног поља. Овај брачни пар представљен је као фокус целе композиције и декоративног програма, не само као господари слугу у процесии, већ као господари целог макрокосмоса, представљеног осталим мотивима у гробници, као што су паунови у лунети изнад њих или сценама на своду.³⁴⁹

Брачни пар покојника представљен је и на западном зиду гробнице у Осенову, из последње трећине IV века (Сл. 64а). Од значаја је чињеница да су обоје представљени као много мање фигуре од оних приказаних у процесии, а насликани су раздвојено, унутар метопа у форми едикула. Женска фигура је представљена у црвеној далматици, украшеној клавусима. На схематски изведеном лицу, једино су препознатљиви очи и нос.³⁵⁰ Обе фигуре су приказане са ногама окренутим налево и иако се чини да између њих не постоји било каква комуникација, јер је фигура мушкарца оштећена, ипак изгледа као да је он окренут ка женској фигури, приказаној у ставу оранте. Овакав став њу чини стожером целе композиције, са симболичном молитвом покојнице у рају и могућим посредовањем за, највероватније, још увек живог супруга покрај ње. На овој представи уочава се непознавање молитвеног става од стране сликара, који је жену приказао са подигнутим рукама, али са длановима

³⁴⁶ Atanasov 2007, 449, fig. 7.

³⁴⁷ Atanasov 2007, 457- 458.

³⁴⁸ Valeva 2001, 181.

³⁴⁹ Димитров, Чичикова 1986.

³⁵⁰ Pillinger et al. 1999, 14, fig. 10.

усмереним надоле, што би више личило на плесни покрет него на прави изглед оранте. Највећи хришћански симбол, Христограм, насликан на источном зиду, указује на християнизоване покојнике, који у периоду верског синкретизма нису одмах раскрстили са паганском традицијом.³⁵¹

У гробници у Пловдиву (*Philippopolis*),³⁵² из првих деценија IV века приказани су мушкарац и жена као пар који лежи на софи, у десном, већем пољу западног зида. Овакав положај у овом периоду могао би се сматрати архаистичним и указује на раније узорне за ову сцену, који су били познати широм Царства током II и III века.³⁵³ Од нарочитог интереса је чињеница да су покојници сличне величине као и слуге, што је у потпуном контрасту са гробницом из Бешке, где су покојник и његова жена више него дупло већи од њихових слугу, што је случај и са представом покојнице и слуге из „Паганске гробнице“ из Виминацијума.

Солунска гробница из треће деценије IV века једна је од ретких гробница у којој је сачуван натпис који омогућава идентификацију приказаног пара као *Flavios* и *Eustorgia*. Приказани су на источном зиду, у стојећем положају и веома богато одевени (Сл. 65). Жена је обучена у дугу, сиву далматику, украшену са два црна клавира, која се протежу од рамена до доње ивице хаљине. Покојница на себи има бисерну огрлицу и богат украс на глави. Две мање фигуре између пара, уобичајено се сматрају за њихову децу, али положај у којем су приказани са крчагом вина, указује на то да се ове фигуре могу посматрати и као послуга која господарима служи вино,³⁵⁴ а што се у односу на пропорције између фигура господара и послуге, могло видети и на претходно наведеним примерима. Пар у рукама држи маслинову гранчицу, стари симбол мира, али у оваквом контексту она се може посматрати са свим реминисценцијама на пагански тријумф, указујући на бесмртност у хришћанском рају за оне изабране.³⁵⁵

³⁵¹ Đurić 1985b, 165-167.

³⁵² Овчаров, Ваклинова 1978, 26-27.

³⁵³ Valeva 2001, 180-181.

³⁵⁴ Dunbabin 2003a, 454.

³⁵⁵ Rogić et al. 2012, 348-349; Gerbran Ševalije 2004, 549-550.

На крају треба поменути и „Хришћанску гробницу“ из Виминацијума означену као G-5517, у којој су пронађени фрагментовани и дислоцирани остеолошки остаци најмање четири особе, међу којима је и једна жена, млађа од 20 година.³⁵⁶ На западном зиду ове гробнице, уместо портрета покојника, налази се представа Христовог монограма, који је својом симболиком васкрсења, те победом над смрћу, заменио идеју о индивидуалној апотеози покојника, односно покојнице (Сл. 66).³⁵⁷ Под славом Христовог монограма, на овоме месту обједињене су индивидуалне и родне разлике четворо људи сахрањених крајем друге, или почетком треће деценије IV века.

³⁵⁶ Когаћ 2007, 259-260.

³⁵⁷ Rogić et al. 2012, 345; Анђелковић et al. 2013, 84.

5.2.3 Жена као слушкиња у фунерарној процесији

На крају III и током IV века, фунерарна процесија са приказом слугу, са рељефа надгробних споменика и саркофага преместила се на зидну декорацију гробница, нарочито популарним у провинцији Илирик.³⁵⁸ Развој сцене понуде (процесије) креће се од сцена са једном фигуром до оних са већим бројем учесника, као и различитим облицима даривања, хране, пића, одеће и др. Жена је приказана као слушкиња која је у служби своје господарице, исто онако како је то чинила током живота, с том разликом да сада у рукама носи дарове за господаричин вечни живот. Мотив слушкиње у сцени понуде сачуван је у гробницама из Бешке, Виминацијума, Пловдива, Силистре, Осенова и Солуна.

На јужној страни гробнице у Бешкој, у првој зони подељеној на метописне неједнаких димензија, налази се поворка младића и девојка који приносе дарове: корпе са плодовима, пехаре са вином, крчаге, грожђе (Сл. 20в). Процесија са храном и пићем намењеним покојницима, представљала је доказ да је рајска гозба за њих била уприличена. Фигуре слугу и слушкиња у поворци, приказане су у много мањим димензијама у односу на фигуре брачног пара, указујући на то да они не припадају истом контексту, односно истим сферама живота, као и њихови господари.³⁵⁹ У најужој метопи приказана је слушкиња у фронталном положају, држећи послужавник на којем се појављују ромбоидни хлебови, колачи (Сл. 20г). Она носи црвену далматику са тамним, широким клавусима и белим порубом који се пружа преко рамена и груди. Фризура је обликована тако да је део косе свезан на врху главе и причвршћен у пунђу, док остатак косе уоквирује лице, са паралелним коврцама које се завршавају испод ушију са две локне. Поред врата виси машна која држи пунђу. Слуге су личности које су везане за покојников овоземаљски живот и постављене су у првој зони, одговарају истом нивоу са имитацијом мермера на северној страни. Дакле, ово би било земаљско окружење покојника, насупротив оном небеском–рајском, које је сугерисано геометријским, спиралним и флоралним мотивима, виновом лозом,

³⁵⁸ Dunbabin 2003a, 443-468; Valeva 2001, 167-208.

³⁵⁹ Поповић 2011, 238.

гроздовима које кљуцају птице и пауновима, који свеукупно носе симболику другог живота и раја.³⁶⁰

Сцена понуде сачувана је и у виминацијумској „Гробници са купидонима“, обележеној као G-160,³⁶¹ али сликарство западног, чеоног зида у њој није сачувано, те се на основу осталих мотива и аналогичја претпоставља да је садржао портрете покојника (Сл. 21а).³⁶² Бочне, подужне стране, јужни и северни зид, имају исти распоред осликаних поља, у онима која стоје уз западни зид гробнице, налазе се стојеће фигуре слуге и слушкиње у сцени „понуде“. За разлику од фигуре слуге на северном зиду, од које су видљиви глава и део руке, на јужном зиду фигура слушкиње је боље очувана и видљивија, а њен покрет је, као и покрет слуге, усмерен ка западном зиду (Сл. 21б). Глава је приказана у трочетвртинском профилу, где се примећује лепо зачешљана коса, од лица уназад, која својом дужином пада преко десног уха и рамена фигуре. Слушкиња је одевена у, до глежњева дугу, плаву хаљину, преко руке пребачен је бели огртач, пала, а на ногама су затворене, црне ципеле – *calceus*, које су Римљани и Римљанке носили у свечаним приликама. Оне досежу до глежњева слушкиње, са стране су отворене у виду зареза, а у средини ка врху вири језичак.³⁶³ Слушкиња у рукама носи бели овални послужавник, на којем се виде жуте, кружне форме уоквирене црвеном контуром. Ово би могли бити обредни хлебови *panis corona*, округлог облика,³⁶⁴ које такође налазимо и на послужавнику слуге приносиоца из „Паганске гробнице“ (G-2624) из Виминацијума. Ови хлебови

³⁶⁰ Đorđević 2007, 70-80; Marijanski-Manojlović 1987, 17-32.

³⁶¹ „Гробница са купидонима“ (G-160) откривена је 2003. године на локалитету „Пиривој“. Према дневнику теренских истраживања у овој гробници сахрањено је најмање две особе, а кости су фрагментоване и дислоциране. Нису нађени гробни прилози. Когац 2007, 125-140, 261. Као и остале фреско осликане гробнице са Виминацијума, зидана је у трапезном пресеку. Анђелковић et al. 2012, 61-62. Ова гробница, заједно са очуваним фрескама у њој сачувана је *in situ* у оквиру Археолошког парка Виминацијум. Anđelković 2012, 1-7; Nikolić et al. 2011, 259-268. Више о иконографији, аналогичјама и стилу фресака у гробници у: Anđelković Grašar et al. 2013, 73-100.

³⁶² На западном зиду сачуване су линије декоративних рамова, затим спирално-флорални црвени елемент на окер подлози, док се у горњем, мањем трапезном пољу западног зида, по речима М. Кораћа, налазио натпис, који данас није видљив, а који је у првом реду имао очувана само два кратка слова за које се не може утврдити која су. У другом реду била су очувана слова TROP, док су у трећем реду била слова TIA.N. Натписи у фреско осликаним гробницама су изузетно ретки и будући да се овај натпис налазио на западном зиду, да је сачуван у целисти сведочио би о особама којима је гробница припадала. Когац 2007, 125-141, 261.

³⁶³ Boucher 2004, 125.

³⁶⁴ Због слабе очуваности представе није могуће утврдити тачан број хлебова.

су дарови покојницима. Они обележавају отварање новог циклуса, у овом случају прелазак у нови живот.³⁶⁵ Уобичајени мотиви раја, насликани су у урамљеним пољима на остатку јужног и северног зида: паунови, птице над кантаросом и винова лоза. На источном зиду налази се сцена са купидонима, по којима је гробница и добила име, а чије присуство може да означава култ којем су покојници припадали, Венере Фунерарие или у корелацији са пауновима и виновом лозом, култ Диониса (Сл. 21в). У сваком случају требало би их тумачити као водиче покојника у вечни живот.³⁶⁶ Фигуре слугу, потпуно супротно извођењу купидона, приказане су монументално, издужене, заузимајући тако читаво поље у своме раму. У односу на стил сликања осталих мотива, другачији уметнички израз употребљен је код сликања људских фигура, одликован сигураним потезом, чврстом формом, јасним облицима, што све заједно сведочи о сликарском умећу мајстора који је радио у „Гробници са купидонима“. Због тако много различитих уметничких рукописа, сигурно је да је посао у гробници G-160 био подељен између мајстора и помоћника. Вероватно је најтеже партије, а то су свакако људске фигуре, радио предводник официне. Одлике монументалних, чврстих и јасних форми људских фигура, велике очи, меко, овално обликовано лице и стиснуте усне, без других детаља на лицу, одлике су експресионистичког класицизма Константиновог доба.³⁶⁷ У оквиру просторног контекста целе гробнице, којег одликују принципи симетрије, оба поља у којима се налазе представе слугу стоје у симетрији леве и десне руке, тј. симетрији огледала у односу на западни зид, на којем су се, како је већ поменуто, вероватно налазили портрети покојника. Симетрија овде има посебну симболичку сврху, која би требало да појача индивидуалну симболику појединачних мотива који сугеришу загробни живот господара.³⁶⁸

Фунерарна процесија из гробнице у Силистри садржи четири мушке и четири женске фигуре, које су приказане како нуде дарове пару покојника на западном зиду (Сл. 63а). Слуге у рукама носе делове господарева одеће, док слушкиње доносе

³⁶⁵ Gerbran, Ševalije 2004, дарови: 140, хлеб: 274.

³⁶⁶ Anđelković Grašar et al. 2013, 73-100.

³⁶⁷ Čremošnik 1984, 199.

³⁶⁸ Anđelković Grašar et al. 2012, 244, 256.

делове господаричине тоалете.³⁶⁹ Слушкиња приказана, у левом пољу западног зида, на себи носи дугу, окер тунику са тамним клавусима, док јој огртач пада преко левог рамена. Њено лице је уоквирено шишкама и дугом косом. Окренута је надесно, заправо ка пару покојника у средишњем пољу. У левој руци држи патеру, а у десној крчаг. У десном пољу западног зида, приказана слушкиња је одевена у светло сиву тунику са тамно зеленим клавусима, а на ушима има минђуше. Као и слушкиња са леве стране, и она је окренута ка покојницима, па је чак у овој симетричној композицији, поред самог покрета, уметник и фризуру ове слушкиње извео на исти начин као и код слушкиње на левој страни. Ова слушкиња у рукама носи велики, декорисани пешкир. Још две фигуре слушкиња насликане су на северном и јужном зиду, у пољима најближим западном зиду. Жена на северном зиду насликана је у сличном маниру као и претходне две, са дугом косом, одевена у окер тунику са црвеним клавусима, окренута је налево. У подигнутој десној руци, она држи огледало. Премда су све четири слушкиње насликане на сличан начин ипак, портретне карактеристике постоје и четврта делује најмлађе од свих. Она је приказана фронтално, обучена је у црвенкасту тунику са црвеним клавусима. Део њене косе пада преко лица и ушију, док је остатак прикупљен у пунђу позади. За разлику од осталих фигура слушкиња, она има највише накита, минђуше са бисерним привеском и наруквице. У подигнутим рукама она носи кутију са парфемима (Сл. 63в).³⁷⁰

Поред бројне поворке приказане у гробници у Силистри, још једна таква приказана је у гробници у Осенову, са три фигуре војника на северном зиду и две сачуване фигуре слушкиња на јужном зиду (Сл. 64а). Жена у десном уоквиреном пољу, приказана је схематично, са правоугаоним телом изведеним плавим линијама, какве су и њене руке, ноге и лице. Њена коса представљена је у живљем потезу, слободним, кривудавим црвеним линијама, а са две тачке у истој боји, акцентоване су њене груди (Сл. 64б). У овако апстрактним људским формама, она је препозната као слушкиња по томе што у левој руци носи посуду налик крчагу, а у десној

³⁶⁹ Atanasov 2007, 449-450.

³⁷⁰ Danov, Ivanov 1980, 105-121.

пехар.³⁷¹ У левом пољу јужног зида представљена је још једна слично изведена женска фигура. Њено тело и коса осликани су плавом, док су контуре лица сликане црвеном бојом. У руци, која је подигнута високо изнад главе, она носи црвени послужавник на којем су представљена три кружна предмета.³⁷² Ова фунерарна процесција смештена је у контекст простора са архитектуром виле и тако је ограничена простором микрокосмоса покојника.³⁷³

У пољу северног зида гробнице у Пловдиву налази се фигура слушкиње. Будући да је фреска избледела, тешко је препознати све детаље. Жена је приказана у жутој туници дугих рукава, са кратким клавусима, декорисаној орбикулима (*orbiculi*) у најнижим деловима. Њено светло лице, акцентовано црвеним линијама, уоквирено је браон косом. У левој, спуштеној руци препознаје се ојнохое (*oenochoe*), док је у десној руци, подигнутој ка горњем углу слике, највероватније био приказан пехар.³⁷⁴ Друга слушкиња на јужном зиду, такође је представљена у фронталном положају и са главом благо нагнутом на лево. Коса јој је покупљена позади у пућу, са две коврце које јој падају низ образе. На лицу су наглашене велике, тамне очи. Одевена је у две тунике, зелена преко које је пала, насликана је преко тамније испод. У рукама носи велики послужавник са хлебовима, ножем и разноликим воћем.³⁷⁵

У десном пољу подужног зида гробнице у Солуну, представљена је старија женска особа обучена у далматику. На глави има неку врсту турбана. У левој руци носи крчаг, а у десној пехар. Изнад њене главе је натпис који открива њен идентитет: *Aurelia Procla*, "мајка свима". Због целокупног идејног и иконографског контекста гробнице, она је овде највероватније приказана како служи своје господаре.³⁷⁶

³⁷¹ Pillinger et al. 1999, 14, fig. 4.

³⁷² Pillinger et al. 1999, 14, fig. 5.

³⁷³ Đurić 1985b, 165-167.

³⁷⁴ Pillinger et al. 1999, 44, fig. 83.

³⁷⁵ Будући да је фреска оштећена, а детаљи на њој тешко уочљиви, ова фигура је код неких аутора препозната као женска, док код других сам пол није специфично помињан. Đurić 1985b, 18; Pillinger et al. 1999, 44, fig. 80.

³⁷⁶ Dunbabin 2003a, 454.

Још почетком XX века, када је Михаило Валтровић, дао прву студију о сликарству гробнице у Брестовику код Смедерева, фреске су махом већ тада биле очуване само у фрагментима и у јако лошем стању.³⁷⁷ Иако се и данас у гробници неки од мотива јасно препознају, за већину сликане декорације сазнајемо из ове студије.³⁷⁸ По Валтровићевом навођењу на западном зиду гробнице, налазиле су се: „људске слике састављене ваљда у какав призор, судећи по остацима некадашњег живописа којег је имало у ниши и изнад ње. У самој ниши која је била дуж ивице своје оперважена црвеном, а по површини својој обојена белом или благом жутом бојом, види се, поред других црвених и плавих комада, један црвен комад, окићен низом белог бисера. Изгледа да су то делови каквог одела. Извесно су пак то комади живописа изнад нише, где се са северне стране њене распознају летећи крајеви хаљина жуте и црвенкасте боје. Живопис је ту био на плавом пољу, осеченом одоздо правом линијом одмах изнад нише. Из некадашњег живописа, да је одржан, ваљда би сазнали податке о господару гробнице и о времену кад је грађена“.³⁷⁹ Како Валтровић каже, да су фигуре сачуване, можда бисмо сазнали више о господару или господарици гробнице. Могуће је да су овде били насликани обоје, али исто тако могуће је да је био приказан неко из процесције слугу и слушкиња у уобичајеној сцени „понуде“ тј. даривања покојника за следећи живот. На ово би највише могла указивати ниска бисера коју Валтровић наводи на црвеној тканини. Овакав украс најчешће је био део накита богатих господарица на њиховим фунерарним портретима, или уобичајени дар у рукама слушкиња које их господарици приносе. Бело-жућкаста боја коју наводи као позадину простора нише, може се поредити са позадином фресака у „Гробници са купидонима“ из Виминацијума, а жуте и

³⁷⁷ Валтровић гробницу датује у III, а Стричевић у IV век. Валтровић 1906,128-138; Stričević 1956-1957, 411-413;

³⁷⁸ Данас су видљиве фреске које у доњим зонама подражавају оплату од разнобојних камених плоча, свод опонаша касетиране таванице, а мотиви заступљени у гробници припадају традицији зооморфних (пловке и рибе) и флоралних мотива. Милошевић 1993, кат. 280. О флоралним мотивима у гробници у: Рогвић, Анђелковић 2011, 86-87.

³⁷⁹ Валтровић 1906, 134-135.

црвенкасте хаљине које се виоре у плавом пољу изнад нише, могле би да указују на поделу поља, слично као у Бешкој, на зоне које припадају овоземаљском и вечном животу покојника.

6. БОЖАНСКА ЖЕНА И МАЈКА – СЛИКА ЖЕНЕ КАО УЗВИШЕНОГ БИЋА, ОД ПАГАНСКИХ БОГИЊА ДО БОГОРОДИЦЕ

Поштовање паганских женских божанстава и богиња на простору централног Балкана, у највећој мери везано је за антички период, иако су неке од богиња задржале своју популарност и функције у IV, и у мањем обиму током V или VI века. Најпоштованија женска божанства и богиње припадале су грчко-римском и култовима источњачког порекла. Визуелна сведочанства говоре у прилог томе да су заштитне функције неких паганских богиња биле изузетно важне, не само у периоду након Миланског едикта и у атмосфери верског синкретизма, већ и касније у Јустинијаново време, када су пагански култови, иако стављени ван закона, визуелно били присутни кроз популарне мотиве и њихову трансформацију у хришћанске симболе. Историјске околности, које подразумевају упаде Хуна и разарање овог подручја 441/443. године, онемогућавају праћење поштовања паганских богиња током V века. Из истог разлога слике Богородице изузетно су ретке и везане су за велике духовне центре попут Јустинијане Приме и религијске предмете из блиских подручја (Карта 3, Графикон 3).

6.1 Грчка женска божанства и богиње и њихов утицај на римску иконографију

На централнобалканском простору, у античко доба, грчки култови углавном су били ширени трговачким путевима, а поштоване су: Хера, Артемида, Хестија, Афродита, Ананка (персонификација природне нужности), Хеката и Немеза.³⁸⁰ Представе грчких богиња, као и њихових римских еквивалената насталих под утицајем грчких узора, у периоду од IV до VI века, иако малобројне у односу на античке, омогућавају увид у популарност одређеног култа, односно мотива у христијанизованом римском друштву.

Током антике богиња Атена поштована је на два начина – као мирољубива заштитница пољопривреде, природе и града, са материнским аспектима и као наоружана богиња, везана за битку и рат, најчешће тако и приказана, са шлемом, копљем и штитом.³⁸¹ Са овим аспектима стилизована биста Атене Промахос (*Athena Promachos*, Ἀθηνᾶ Πρόμαχος), приказана је на диску уљане лампе са непознатог локалитета, која се налази у Музеју града Београда, датоване у период III или почетка IV века (Сл. 22).³⁸² Богиња је приказана у профилу, са сумарно обрађеним детаљима лица, на глави се налази коринтски шлем, а преко рамена јој је пребачен војнички огртач. Светиљке са приказаном бистом Атене Промахос најчешће имају коринтски шлем, егиду на грудима и понекад копље, налажене су у широком појасу од јужне Русије до Египта, а биле су израђиване у периоду од II до VI века нове ере.³⁸³ Највероватније је да је узор овој представи Атене Промахос био атички или римски-провинцијски, бронзани новац, који је био учестао у периоду II и III века.³⁸⁴ Символичка слика богиње учествује у старом архетипском миту Гигантомахије, у жељи за победом реда над хаосом и цивилизације над варварством, док у личном

³⁸⁰ Марић 2003, 53-77.

³⁸¹ Luyster 1965, 133-163.

³⁸² Крунић 2011, 356, кат. 316.

³⁸³ Lundgreen 1997, 194.

³⁸⁴ Lundgreen 1997, 193.

поштовању култа, какав одаје лампа, Атена Промахос омогућава својим штићеницима добијање битке.³⁸⁵

Поред богиње Атене, заштитнице града и богиња Артемида понекад је имала исту функцију, док су са овим функцијама најчешће повезиване женске персонификације, грчка Тиха или римска Фортуна.³⁸⁶ У античко доба, готово сваки велики грчки, а касније и римски град имао је своју Тихе, односно Фортуну, па је овај култ у периоду Царства постао широко популаран и прихваћен, захваљујући вери у заштиту и успешно вођство ових богиња.³⁸⁷ Богиње су најчешће приказане у седећем или стојећем положају, са муралном круном на глави (*corona muralis*) и специфичним атрибутима, који помажу при идентификацији самог града или провинције. Свакако међу најпознатије богиње овог типа спадају заштитнице Антиохије, Александрије, Трира, Рима и Константинопоља, представљане у различитим уметничким медијима, од илустрација календара за 354. годину, преко декорације сребрних ручки Есквилинског блага, новца, као и на конзуларним диптисима од слоноваче.³⁸⁸

Једна од представа богиње Тихе на територији Србије, нађена је у царској палати у Сирмијуму и датује се у IV век (Сл. 23).³⁸⁹ Делимично оштећена глава ове богиње, израђена је у белом, карарском мермеру, благо нагнута унатраг, приказује зрело женско лице, нежног израза. Црте лица су меко и фино моделоване, ипак без индивидуалних портретних карактеристика, са доминирајућим очима и уснама које сугеришу благ осмех. Нос и врх браде су оштећени. Фризура је моделована благим таласима, тако да уоквирује лице, подељена је раздељком на средини, а позади на врату, прикупљена у пунђу. Овако моделована коса, као и третман лица, уобичајени су за представе царица и обичних жена током IV века. Делимично оштећена круна налази се на врху главе, која по изгледу највише асоцира на корону муралис, тип

³⁸⁵ Miller 1982, 98-99.

³⁸⁶ Поред Атене и Артемиде, Изиде је такође понекад имала функције заштитнице града. McCown 1931-1932, 131-134, 138.

³⁸⁷ Упоредити: Matheson, Pollitt 1994.

³⁸⁸ Bertelli 1999, 129-131; Toynbee 1947, 135-144; Grig 2012, 31-52.

³⁸⁹ Popović 2008, 159-162, Fig. 4; Popović 2009a, 269-270, Fig. 2; Popović 2009b, 452; Popović 2012, 58-60, kat. 36, sl. 36a-c; Jeremić 2009, 489-490, 495, Fig. 27.

круне који је најчешћи атрибут богиња–заштитница градова.³⁹⁰ Управо овај симбол навео је ауторе да мермерну главу богиње, која је вероватно припадала скулптури у седећем или стојећем ставу, идентификују као заштитницу града Сирмијума – сирмијумску Тихе.³⁹¹ Ова статуа, могуће да је била постављена недалеко од места налаза главе, у ниши изнад улаза у комплекс царске палате, као симбол идентификације палате са градом, односно „града унутар града“.³⁹² Поред ове, идентификоване су још две предсве сирмијумске Тихе, обе урезане на златним полугама, са локалитета Красна (*Crasna*), близу места Брашов у Румунији, датованих у последњу деценију IV века.³⁹³ На обе представе налази се схематично приказана жена у профилу, у седећем положају, која у рукама држи палмету и корнукопију, док на глави носи муралну круну. У сегментима оба жига налази се натпис *SIRM*. Овај натпис олакшава препознавање ових схематизованих представа градске богиње, што је случај и са градским Тихама Рима, Солуна, Ниша и Константинопоља, на жиговима полуга датованих у крај IV и почетак V века.³⁹⁴ Тихе Наиса представљена је на златној полуги са локалитета Фелдиоара-Бод, такође близу места Брашов у Румунији, датованој у другу половину IV века (Сл. 69).³⁹⁵ Заштитница града Ниша приказана је на трону, обучена у дуги хитон, са пребаченим химатионом преко рамена, муралном круном на глави, маслиновом гранчицом у десној и рогом изобиља у левој руци. Испод богиње, на бази трона, налази се натпис *NAISI*.

Женска персонификација земље Дарданаца – *Dea Dardanica*, приказана је на статуи откривеној 1933. године током ископавања резиденцијалног комплекса

³⁹⁰ Анђелковић et al. 2013, 388-389. Из периода II-III века, потиче попрсје богиње, израђено у бронзи, нађено у Равни. На глави богиње је корона муралис, што је идентификује као заштитницу града – Тиху. Петровић, Јовановић 1977, стр. 86. кат. 4; Vulić 1941-48, 49, бр. 206.

³⁹¹ Мотив короне муралис на глави богиње, за разлику од високих, цилиндричних форми круна, са наглашеним зидинама града, какве су познате са представа александријске или антиохијске Тихе, овде је нижи и сведен на наизменичне конкавне и конвексне форме, које стварају утисак зидина. Поповић 2006, 159, 161; Поповић 2012, 110-112, кат. 36.

³⁹² Jeremić 2009, 495.

³⁹³ На ово датовање указују представе три бисте, највероватније царева Грацијана, Валентинијана II и Теодосија, приказаних на једној од полуга. Поповић 2006 159-160, Fig. 5a-b.

³⁹⁴ Mundell Mango 1992, 205-206, Fig. 2a-f; Varatte 1978, 107-108.

³⁹⁵ Као и код представа сирмијумске Тихе, на датовање указују три бисте царева у медаљонима, највероватније Грацијана, Теодосија I и Валентинијана II. Petrović 1979, 135, no. 133; Дрча 1983, кат. 1, сл. 1; Дрча 2004, кат. 196.

Медијана, код Ниша (Сл. 24).³⁹⁶ Статуи женске фигуре, одевене у дугачки хитон и кратак химатион, недостаје глава, преко које се највероватније налазио вео, делимично видљив, како се са рамена, преко леђа, спушта до стопала. Ослонац тела је на левој ноzi, док је десна благо повучена уназад. У десној руци, савијеној у лакту и постављеној на грудима, налази се говече, док је у левој, која је приказана уз тело, кеса (*marsupium*). Уз лево стопало статуе приказани су глава дивљег вепра и двосекла секира (*labrys*). Анализом приказаних атрибута, који као симболи објашњавају карактер представљене персонификације, тако алудирајући на сточарство, рударство и лов, као привредне гране заступљене у Дарданији, статуа је идентификована као божанство домовине (*dea patriae*) *Dea Dardanica* и према стилским карактеристикама датована у период око 320. године.³⁹⁷ С обзиром на аналогije, представе персонификације Дарданије, не везују се за саму провинцију, већ шири простор који је овај народ насељавао.³⁹⁸ У контексту налаза ова статуа, вероватно, није имала само декоративни карактер, већ знатно дубљи, симболично-династички смисао, те је у оквиру палате могла бити постављена из церемонијалних разлога, како би се император одмах суочио с богињом која представља заштитницу родног краја константијанске династије.³⁹⁹

Персонификација Дарданије, постављена у јужном делу портика, уз главни улаз у вилу у Медијани, заједно са мермерном главом сирмијумске Тихе, откривене у секундарном положају, недалеко од претпостављеног улаза у резиденцијани комплекс у Сирмијуму, сведоче о томе да су улази у ова царска здања били чувани као седишта владарске моћи.

Другачије ликовно решење за овакве персонификације, везано је за заштитницу Горње Мезије или Виминацијума као главног града, чије су представе сачуване на реверсу новца, кованом у Виминацијуму, у периоду између 239/240 и

³⁹⁶ Jovanović 1980, 53-60, сл. 1; Sreјović, Cermanović-Kuzmanović 1987a, 134, kat. 58; Tomović 1992, 94, cat. 95, Fig. 28/3; Петровић 1993, 78; Дрча 2004, kat. 70; Поповић 2008, 31-32, сл. 1-1a; Љубомировић 2014, 738-739, сл. 5.

³⁹⁷ За раније идентификације видети: Tomović 1992, cat. 95; Поповић 2008, 31, реф. 2-5.

³⁹⁸ Поповић 2008, 32-40; Видети и: Dobruna-Salih 2013, 217-224.

³⁹⁹ Васић 2013, 100.

254/255. године (Сл. 68),⁴⁰⁰ као и рељефу из Народног музеја у Пожаревцу (Сл. 25).⁴⁰¹ Она је обучена у столу, а њена издужена фигура симетрично дели композицију на два дела, руке су јој положене на главе бика (лево), симбола IV Флавијеве легије и лава (десно), симбола VII Клаудијеве легије, која ће на Виминацијуму остати стационарирана кроз читав антички период. Композиција на овај начин демонстрира идеју да моћ и снага провинције почивају на двома војним силама, које су и заслужне за њено оснивање. На основу значаја који је Тихе, као заштитница града, провинције или области, задржала током IV века, не би било неосновано претпоставити поштовање заштитнице Горње Мезије или Виминацијума, у овом граду до његовог разарања 441/443. године, иако се поменути визуелни материјал датује у III век.

Било да је у питању античко сликарство или скулптура, ниједна друга богиња није тако често приказивана у уметности, као Афродита, која зрачи лепотом, представљена одевена, полу одевена или само са дојком која се види испод одеће.⁴⁰² Потпуно другачији изглед и значење представља тип Афродите Сосандре–спаситељке људи, највероватније представљене на чувеној статуи скулптора Каламида, на атинском акропољу, а данас познате са римских копија.⁴⁰³ Богиња је најчешће приказана потпуно покривена драперијом хитона и химатиона, који пада у финим и мирним наборима, тако покривајући све делове тела, осим стопала и шака, док је глава прекривена велом. Представу одликују смиреност и скромност израза, као и загонетан осмех, који индицира посебно психолошко стање. Овакав ликовни израз богиње налази се и скулптури Афродите Сосандре, откривене, међу групом скулптура, у вили у Медијани (Сл. 26).⁴⁰⁴ Ова статуа приказује богињу на уобичајен начин, у дугом хитону преко кога је пребачен химатион, испод кога се назире десна

⁴⁰⁰ Представа провинције на реверсу новца некада може бити проширена симболима вексила, гранчица, глобуса, и сл., док је читава сцена уоквирена натписом уз ивицу новца: *P(rovincia) M(oesia) S(uperior) COL(onia) VIM(inacium)*, а у исечку је локална година ковања *AN (I-XVI)*. Борић-Брешковић 1976; Борић-Брешковић 1986, 138–142; Душанић 1961, 141–143. Душанић 1976, 53–58.

⁴⁰¹ Овај грб нађен је као сполија, узидан у стару зграду у селу Стари Костолац. Више о самом налазу у: Јацановић, Пиндић 1986, 61–64; Спасић-Ђурић 2002, 168, сл. 132; Спасић-Ђурић 2015, кат. 114.

⁴⁰² Marcovich 1996, 44; Срејовић, Цермановић 1987, Афродита: 69–70.

⁴⁰³ Pollitt 1990, 47; Rosenzweig 2004, 38–39, ref. 61.

⁴⁰⁴ У једној од западних просторија „виле с перистилом“ нађен је скупни налаз мермерних и две порфирне скулптуре, које су на том месту биле склоњене након рушења виле. Јовановић 1975, 59, ТХIII, сл. 17; Петровић 1976, 67. Сл. 28; Sreјović, Cermanović-Kuzmanović 1987a, 146, kat. 64; Tomović 1992, 67–69, cat. 96; Срејовић 1993, кат. 85; Петровић 1994, 37, сл. 23; Дрча 2004, кат. 79.

рука савијена у лакту и приљубљена уз груди, са шаком на левом рамену, док је лева рука савијена у лакту и истурена унапред. Тежина тела је на левој нози, док је десна благо повијена у колену и истурена у страну. На представи недостају глава и подлактица са шаком леве руке. Међу ауторима који су писали о овој скулптури, подељена су мишљења о њеном времену настанка, на једној страни стоји претпоставка да је скулптура настала у време када је царска вила у Медијани подигнута, односно око 320. године, док је други датују у период краја II и почетак III века,⁴⁰⁵ што би указивало на оживљавање паганског култа од стране некога ко је поштовао уметничку и естетску вредност скулптура из ове групе, могуће и самог цара Јулијана Апостате.⁴⁰⁶

Хигија, првобитно персонификација здравља, чистоће и помоћи, касније божанство, најчешће је поштована у култној заједници са својим оцем Асклепијем.⁴⁰⁷ Од животиња њој је посвећена змија, са којом се најчешће и приказује. Три статуе богиње Хигије из Ниша прате уобичајени иконографски образац античких узора, који подразумева достојанствену фигуралну представу богиње, одевену у дугачак хитон и химатион, чији фини набори прате линију тела. Прва од ове три статуе нађена је са групом осталих паганских божанстава, као и горе поменута Афродита Сосандра у царској вили у Медијани, због чега већина аутора сматра да је реч о богињи Хигији, иако недостаје специфичан атрибут, а што такође доводи и до различитих датовања, у III век, односно у период око 320. године.⁴⁰⁸ Статуа је направљена је од белог мермера и на њој нису сачувани глава, база и шака леве руке, у којој је, судећи према анлогијама, могуће стајала патера (Сл. 27). Због фрагментованости представе треба поменути да богато драпиране женске фигуре, елегантног покрета у касноримском периоду могу указивати на римске даме високог ранга.⁴⁰⁹ Друга статуа Хигије, израђена од црвеног порфира, такође је део групног налаза из царске виле у

⁴⁰⁵ Упоредити литературу наведену у претходној референци.

⁴⁰⁶ Tomović 1992, 69.

⁴⁰⁷ Wroth 1884, 82-101.

⁴⁰⁸ Јовановић 1975, 59, Т. XII, сл. 16; Петровић 1976, 67, сл. 28; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 144-145, бр. 63; Tomović 1992, 97, no. 110, Fig. 28/5-6; Срејовић 1993, бр. 84; Петровић 1994, 37, сл. 22; Дрча 2004, кат. 78.

⁴⁰⁹ Јовановић 1975, 59, No. 15, fig. 16; Petrović, 1976, 67, fig. 28; Srejiović, Cermanović-Kuzmanović 1987а, 114, No. 63; Tomović 1992, 67, кат. 110.

Медијани, а представља пар порфирној статуи Асклепија са истог налазишта (Сл. 28).⁴¹⁰ На статуи није сачувана глава, а богиња је обучена у хитон, који покрива стопала, преко којег се налази химатион, у левој руци држи патеру, коју пружа према змији, обмотаној око десне руке. Статуа је датована у почетак IV века, а поједностављене линије драперије, као и невешта обрада људских форми (нарочито груди) указују на њено египатско порекло, док би вотивни натпис на грчком указивао на то да су обе порфирне статуе (Хигије и Асклепија) биле дар, вероватно намењен светлишту.⁴¹¹ Врло је вероватно да је у време императора Јулијана Апостате у великој аули виле с перистилом било организовано светилиште Асклепија и Хигије, судећи по великом броју статуа ових божанстава или њихових фрагмената, нађених у скупном налазу у, или око виле.⁴¹² Трећа статуа пореклом је из Клисуре, близу Ниша, направљена је од белог мермера, највероватније источне провенијенције и датована је у крај III или почетак IV века (Сл. 29).⁴¹³ Скулптура је дело настало у локалној радиноци и иконографски одудара од уобичајених представа богиње Хигије. Аналогије се пре могу наћи међу богато драпираним статуама римских дама или царица познатих као статуе великог „херкуланског“ типа, с том разликом да је скулптор додао богињин атрибут—змију, чије се тело препознаје у десној, а глава у левој руци богиње.⁴¹⁴

Једно од божанстава чија се популарност одржала кроз читаву антику до хришћасних времена је Горгона или Медуза. Ова разлика у именовању богиње могуће да произилази из мита у којем је Посејдон обљубио Горгону, када је она добила епитет Медуза (богиња заштитница), као скраћену, женску форму једног од Посејдонових епитета (*Eurymedon*).⁴¹⁵ Међу трима сестрама, застрашујућег изгледа:

⁴¹⁰ Јовановић, 1975, 57-58, Т. III, сл. 3; Петровић 1976, 68; Petrović 1979, 97, no. 61; Дрча 1993, кат. 81; Tomović 1992, 98, No. 111, Fig. 27, 1-2; Петровић 1994, 39, сл. 28; Дрча 2004, кат. 74.

⁴¹¹ Јовановић 1975, 57-58, fig. 3; Petrović 1976, 68; Petrović 1979, 97, No. 61; Sreјović, A. Cermanović-Kuzmanović 1987a, 138, No. 60; Tomović 1992, 70, кат. 111.

⁴¹² Васић 2013, 100.

⁴¹³ Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987a, 156, бр. 69; Tomović 1992, 97, no. 109, Fig. 28/1; Дрча 2004, кат. 68.

⁴¹⁴ Tomović 1992, кат. 109; Дрча 2004, кат. 68.

⁴¹⁵ Howe 1954, 209-221, 214.

Медуза, Стено и Еуриала, једина смртна била је Медуза.⁴¹⁶ Према миту, уз помоћ богиње Атене, Медузу је убио Персеј, избегавши њен поглед који је могао да скамени свакога ко је погледа.⁴¹⁷ Медузину одсечену главу, Персеј је поклатио богињи Атени, која је исту прикачила за своју егиду. Приказана застрашујуће на егиди богиње Атене, имала је за циљ да уплаши и отера зло. Имајући у виду овај апотропејски карактер, чини се да ово демонско биће, уствари води порекло од праисторијских богиња природе, те је можда отуда Медуза постала блиска богињама, као што су: Богиња мајка, Реа, Кибела, Деметра или материнска Артемида.⁴¹⁸ Као амблем сунчевог диска, представљала је стваралачку и деструктивну снагу сунца и атмосфере, при чему је зрачила енергијом плодности и заштите.⁴¹⁹ У уметности Медуза може бити приказана са сестрама, са Персејем или Пегазом, или самостално, најчешће као Горгонејон (*Gorgoneion*).⁴²⁰ Представа Медузе је од архајског до касноантичког периода доживела бројне трансформације које се могу третирати као јединствени примерак еволуције њеног лика. Првобитни ликовни прикази (од VIII до IV века п. н. е.) одражавају лик демонске Горгоне, застрашујућег бића, широке главе са наглашеном брадом, великим устима и исплаженим језиком. Са крилима, змијама и кратким роговима на глави подсећала је на апотропејску маску.⁴²¹ Рационализацијом мита, током класичног, а посебно хеленистичког периода, лик Медузе међу уметницима еволуира и трансформише се у жену изузетне лепоте са дискретно назначеним змијама у коси или са само наговештеним кратким роговима на глави. Током римске епохе у архитектонској и ситној, занатској уметности, Медуза је искључиво представљана као лепа жена са дискретним змијама у коси, крилима на глави, некада сетним погледом у страну.

⁴¹⁶ Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987б, 97-98.

⁴¹⁷ О изворима, представама и пореклу мита о Персејевој борби са Горгонама видети: Phinney Jr. 1971, 445-463.

⁴¹⁸ Frothingham 1911, 349-377; Претпостављено асирско порекло мита о Персеју и Медузи, односно хероју и демонском бићу везује се за мит о Гилагамешу и Хубаби. Hopkins 1934, 341-358.

⁴¹⁹ Frothingham 1911, 349.

⁴²⁰ О пореклу и функцијама Горгонејона у: Howe 1954, 209-221, са цитираном литературом.

⁴²¹ О различитим начинима приказивања Медузе и могућем пореклу Горгонејона у религиозним маскама са апотропејском функцијом, те и његовој примени у некој врсти ритуалног плеса (могуће хтонског карактера), где онај ко маску носи призива заштиту божанства, у жељи да хтонски демони отерају и уплаше друге духове или негативне присутне живе особе: Croon 1955, 13.

Мозаичка представа главе Медузе, типа Хипнос-Сомнус ("Υπνος- *Somnus*), у медаљону, приказана је у оквиру мозаичког тепиха великог триклинијума виле са перистилом на Медијани (Сл. 31).⁴²² Медуза је овде представљена као Горгонејон, али са лепим и сетним лицем у традицији римске мозаичке уметности, тако добивши поред профилактског и орнаментални карактер.⁴²³ Уколико би се овакав медаљон, као што је то овде случај, нашао на поду триклинијума који је имао само један пролаз, глава би у највећем броју случајева била окренута ка улазу у просторију, што би могло указати на функцију чувања улаза, са упориштем у митском Горгонином чувању улаза у Хад.⁴²⁴ Апотропејски карактер ове представе може се сагледати и у пратећим елементима амблема, голубу и риби на овалном плитком тањиру, што указује на комбинацију паганских и хришћанских елемената, карактеристичних за период верског синкретизма који је владао током IV века, а што потврђују и нађени нумизматички налази, датујући ову представу у период након 341-346. године.⁴²⁵

Глава Медузе са крилцима на глави, представљена је на фрагментованом мозаику из просторије К (могуће триклинијум) из касноантичког домуса у Скеланима (*Municipium Malvesatium*) (Сл. 70). Датовање овог мозаика може се одредити према аналогијама са мотивом Медузе мозаика из Медијане и мозаика из Марцијанополиса, који су пронађени у грађевинама из прве половине IV века.⁴²⁶

Глава Медузе из улаза у триклинијум виле са перистилом у Медијани, са функцијом заштите пролаза, свакако се може довести у везу са дванаест представа глава Медузе на сачуваним канцелима бронзане оgrade, која је највероватније стајала у апсиди триклинијума виле са перистилом у Медијани (Сл. 30).⁴²⁷ Ове главе приказане су *en face*, са широким, полигоналним лицем, пуним уснама, широким носем, наглашеним очима и обрвама и косом у виду змија, које окружују читаво

⁴²² Цветковић-Гомашевић 1990, 34, сл. 9; Дрча 1993, кат 94а; Јеремић 2006, 148, сл. 6.

⁴²³ Горгонејон из Медијане део је већег мозаичког тепиха који је судећи по реконструкцији могао да има три медаљона (само један са Медузином главом је очуван) па се претпоставља да су се у друга два медаљона налазиле представе њених сестара. Више о овој представи и њеним аналогијама у: Јеремић 2010, 194-201.

⁴²⁴ Croon 1955, 10.

⁴²⁵ Јеремић 2010, 194-201; Vasić 2013, 76-101.

⁴²⁶ Гавриловић Витас, Поповић 2015, 197-220.

⁴²⁷ Vasić 2003-2004, 79-109.

лице, док су стилизована крила приказана изнад чела. Општи је утисак да је уметничком обрадом ових глава, постигнут њихов непријатан и одбијајући изглед, те у комбинацији са лављим главама на канцелама, чини се да су ова застрашујућа бића била у улози чувара најсветијег дела овог сакралног простора.⁴²⁸

Апотропејска моћ Медузе, толико је била важна за Римљане, да је у оквиру декорације накита, најчешће као камеја на прстењу, наушницама или медаљонима, добила значење некаквог личног култа. Највећи број оваквих камеја, које се чувају у римској збирци Народног музеја у Београду и Народног музеја у Пожаревцу, нађен је на простору Мезије и претпоставља се да потичу из радионице која је била смештена у Виминацијуму.⁴²⁹ Схематизам и поједностављена израда камеја, указују на серијску производњу и отежавају датовање, које се посредно може извршити на основу карактеристика накита којем су оне припадале, те би се већина примерака могла ставити у период између краја II и прве половине IV века.⁴³⁰ Датовање израде две камеје могло би припадати периоду почетка IV века. На камеји кружног облика, од белог калцедона, у високом рељефу и трочетвртинском профилу приказана је глава Медузе, са грубо резаним цртама лица, бујном косом са змијоликим коврцама и крилима (Сл. 32).⁴³¹ На камеји од бело-жућког опала рељефно је приказана глава Медузе у трочетвртинском профилу, са пластично моделованим очима са наглашеним зеницама и борама око усана, што лицу даје меланхоличан израз. Коса се уз образ спушта до врата, а изнад чела, по средини представљена је велика, рељефно моделована змија, увијена у круг (Сл. 33).⁴³² У миту о Персеју и Горгони, јунак одсечену главу користи да заштити мајку–Данају и жену Андомеду, као и против похотљивих Дионисових пратилаца–сатира, у првом случају алудирајући на то да је Горгонин поглед код мушкараца обуздавао њихову мушкост, али да није имао утицаја на жене, а у другом утичући на неморално и разуздано понашање.⁴³³ Ово би могло сугерисати идеју о томе да је на камејама Медуза сматрана

⁴²⁸ Vasić 2003-2004, 90; Дрча 2004, 55, кат. 131.

⁴²⁹ Поповић 1989, 12, кат. 17-29; Поповић 1991, 54, кат. 2-3.

⁴³⁰ Поповић 1989, 12.

⁴³¹ Поповић 1989, 23, кат. 17, са аналогима.

⁴³² Поповић 1989, 27, кат. 27, са аналогима.

⁴³³ Howe 1954, 220-221.

заштитницом жена, те да су је римске матроне радо носиле као амајлију против урока, али и као одраз њиховог достојанственог порекла и начина понашања.

Да се апотропејска и симболичка улога Медузе задржала и у визуелној култури хришћанске Јустинијане Приме, показује и глава Медузе у рељефу, представљена на кружном предмету назубљених ивица од ливене бронзе, нађеном у просторији уз јужну улицу Горњег града (Сл. 34).⁴³⁴ Медузина глава има класичан облик, лице је моделовано пластично, очи су изведене проломом, док је коса уобличена богатим коврцама. До сада су изнете две претпоставке о карактеру ове представе, према првој глава Медузе са Царичиног града, са својом уобичајеном апотропејском функцијом стајала је изнад улаза у вилу урбану (*villa urbana*).⁴³⁵ Према другој радило би се о делу умба са штита.⁴³⁶ Један од узора за овакву представу може бити и глава Медузе са мермерног штита, могуће дела статуе Минерве или Роме, из Сремске Митровице, пронађеног на поду грађевине, вероватно сакралног карактера из периода I–II века.⁴³⁷ Међу предметима ситне занатске уметности, Медуза углавном краси војничку опрему (оклоп, појас) и оружје (умбо штита), што би на овој одбрамбеној војничкој опреми указивало на њену апотропејску функцију, на Атениној егиди и Агамемноновом штиту, где је увек приказана фронтално како би се нагласио ефекат погледа.⁴³⁸ Када је Атена Медузину одсечену главу ставила на свој оклоп, она је постала не само симбол ове богиње, већ и заштитница свих високо ранжираних војних заповедника који су имали част и могућност да у посебним приликама носе парадни оклоп који је био предмет дивљења и застрашивања, често са главом Медузе у средини.⁴³⁹ На основу поменутих примера из ранијих периода може се предложити хипотеза о томе да је глава Медузе

⁴³⁴ Петковић 1939, 148, сл. 8; Petković 1948, 47, Pl. X, 3; Кондић, Поповић 1977, 187, Т III, сл. 1; Guyon 1984, 1, Fig. 6.

⁴³⁵ Petković, 1948, 47, Pl. X, 3.

⁴³⁶ Петковић 1939, 148, сл. 8;

⁴³⁷ Поповић 2012, 76 – 78.

⁴³⁸ Howe 1954, 212-213; Hopkins 1934, 341-358, 341.

⁴³⁹ На надгробној стели извесног Корнелија Руфа из Виминацијума, у горњој ниши приказан је римски војник у кратком оклопу (*lorica*) са птеригама. На оклопу и опасачу је приказана глава Медузе. Mirković 1986, 110-111, n. 73.; Milovanović 2013, 159-184, 163-166, Sl. 1.

са Царичиног града била део представе на штиту неког војног заповедника или божанства одликованог оваквим амблемом.

6.2 Богиње римског пантеона

Римски пантеон одражавао је у пуном смислу еклектицизам римске државе и културе, те је подразумевао извештан број домаћих богова и богиња, којима су касније додата и асимилирана многа страна божанства, најчешће источњачког порекла. Јунона, Минерва, Рома, Мајка Земља (*Terra Mater*), Либера, Церера, Епона, Фортуна, Викторија, Дијана, Венера, Нимфе, Луна неке су од богиња које су поштоване на простору централног Балкана током античког периода.⁴⁴⁰ Њихови култови, али и највећи број визуелних сведочанстава прати се до III века. Представе ових богиња, током IV века изузетно су ретке, највероватније јер су током овог периода њихови култови изгубили битку са хришћанством.

Богиња Венера била је старориталска богиња цветања природе, вртова и дрвећа, а од III века п.н.е. постала је Афродитин еквивалент и поштована је као богиња љубави и лепоте. О култу богиње Венере, на простору централног Балкана, сведоче бројне култне фигурине и статуе, или њихови фрагменти, који припадају периоду римског класицизма (I–III век) и углавном представљају реплике статуа богиње Афродите из класичне грчке уметности.⁴⁴¹

Као што је то случај са оставом античких скулптура са Медијане, када су паганске статуе Хигије и Афродите поново биле у култној употреби током християнизованог IV века, тако је и глава Венере из Музеја Срема, чије стилске карактеристике упућују на израду у последњој четвртини I века, нађена током археолошких ископавања царске палате у Сирмијуму, у слоју IV века (Сл. 35).⁴⁴² Скулптура којој је глава припадала вероватно је била висока око 80 cm и по свој прилици била је реупотребљена као украс фонтане, чији су декоративни елементи откривени у непосредној близини места налаза главе, у делу источно од монументалног касноантичког објекта са анексом.⁴⁴³ Ову представу карактеришу

⁴⁴⁰ Марић 2003, 79-103.

⁴⁴¹ Tomović 1992, 74-76; Davidović, Subašić 2011, 7-16; Петровић, Јовановић 1977, стр. 62-63; Popović 2012, 78-86; Зотовић 1961, 133-135; Pop-Lazić 2012, 151-164.

⁴⁴² Popović 2008, 153-159, Fig. 2; Popović 2009a, 267-269, Fig. 1; Jeremić 2009, 488-489, Fig. 22/a-b; Davidović, Subašić 2011, kat. 1; Popović 2012, kat. 9.

⁴⁴³ Jeremić 2009, 488-489.

хеленизовани израз идеализованих црта лица, на којем доминира снажан поглед, али и фино моделована, полуотворена уста, која наглашавају чулност.

У случајевима када је сачувана глава, без одређених атрибута и са овакавим изразом лица, поред Венере, може упућивати и на богињу Дијану. Ова двојака идентификација богиње, одликује и женску главу пронађену током ископавања виле с перистилом на Медијани, током 2011. године, у слоју рушења, у западној просторији 1 (Сл. 36).⁴⁴⁴ У прилог идентификацији главе богиње као Венере, аутори су предложили могућност њеног повезивања са базом откривеном 2002. године, на којој се налазе фрагментована стопала и глава делфина, те су претпоставили да су ово делови исте статуе. На основу ове претпоставке, статуа би се могла идентификовати као тип Капитолске Венере, односно као подтип то би била Венера са делфином или Венера Пудика. Према стилској обради, ова представа би се могла датовати у крај III, односно прву половину IV века, или прецизније у другу или трећу деценију IV века.

Један од облика поштовања богиње Венере огледао се кроз култ Венере Фунерарије (*Venus Funerariae*). Поштовање овог култа везује се за младе девојке из романизованих породица које су постале девичанске невесте Хада и чија је животна нит рано прекинута, те се веровало да ће им се, уз помоћ и заштиту богиње, омогућити повратак, јер им је светлост дана прерано узета.⁴⁴⁵ На постојање овог култа почетком IV века указују мотиви два купидона у контрапосту, који из рога изобиља ваде траке и гирланде, насликани на источном зиду „Гробнице са купидонима“, G-160 (Сл. 21в).⁴⁴⁶ Купидони су често у пратњи богиње Венере, њени су помоћници и миљеници, а у загробном култу појављују на надгробним споменицима, заједно са осталим елементима Венерине култне слике, као што су розета, голуб, делфин, тритони или шкољке. Присуство Венериних атрибута, попут огледала, јабуке, бисерних перли или ленгерастих фибула, везани су за археолошки материјал из некропола, у којима су некада налажене и саме богињине фигурине.⁴⁴⁷ У

⁴⁴⁴ Vasić, Gavrilović 2012, 137-149.

⁴⁴⁵ Јовановић 2000, 17-18.

⁴⁴⁶ Више о иконографији и идејном контексту гробнице у: Anđelković Grašar et al. 2013, 73-100.

⁴⁴⁷ Јовановић 2000, 11-19. Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 66-68.

идејном контексту „Гробнице са купидонима“, купидони на источном зиду кореспондирају са осталим мотивима насликаним у гробници и тако добијају улогу психопомпа, они су медијатори између богова и људи, водичи покојницима у загробни живот.⁴⁴⁸

Богиња Викторија у старом Риму поштована је већ од III века старе ере, а од републиканског доба култ богиње убрзано се ширио и најчешће постао везан за прослављање ратних победа, одређене војсковође или императоре.⁴⁴⁹ Током римског и рановизантијског периода, слика богиње остаће везана са царску идеологију, реферирајући на цареve победе или сцене крунисања. У том контексту порфирни фрагменти крила, стопала и руке, нађени у Гамзиграду, највероватније припадају богињи Викторији која овенчава Галерија (Сл. 71).⁴⁵⁰ Такође са Гамзиграда потиче и мали пиластер са представом Викторије који је припадао фасади источне, главне капије Ромулијане (Сл. 72). На чеоној страни пиластра видљиви су делови две стојеће фигуре, могуће владари (август и цезари друге тетрархије), испод којих је представљена Викторија раширених крила, са лоровим венцем у десној руци. Ово би се могло протумачити као алузија на Галеријев велики тријумф над Персијанцима, прослављен 303. године у Риму.⁴⁵¹ Сцена у којој Викторија овенчава владара или надвисује глоб у његовој руци, остаће уобичајена на реверсу новца, византијских царева.⁴⁵² Представе на новцу, након прихватања хришћанства, показују да су од многобројних божанстава и персонификација познатих у раном Царству, своју популарност задржале персонификације Рима и Константинопоља, као и богиња Викторија, чије се симболичке аспирације нису могле тако лако напустити.⁴⁵³ На новцу Константина Великог богиња се појављује означавајући владара читавог Римског царства, победника свих непријатеља и ривала.⁴⁵⁴ Од 420. године приказана је са дугим крстом у рукама, а ова представа постаје одлика солида кованих на

⁴⁴⁸ Andelković Grašar et al. 2013, 96.

⁴⁴⁹ Fishwick 1993, 113-117.

⁴⁵⁰ Живић 2010, 123, сл. 81, 82.

⁴⁵¹ Живић 2010, 110, сл. 64 а,б.

⁴⁵² Васић 1981, 135-140; Јанковић Михалцић 2004, Кат.296, 297; Поповић 2001, кат. 67, 67а.

⁴⁵³ Grierson 1999, 31-32.

⁴⁵⁴ Borić-Brešković, Vojvoda 2013, 218-233;

Истоку, док на солидима и тремизима VI века, богиња Викторија може бити приказана са крстом, штитом или венцем и орбом са крстом (*Globus cruciger*) (Сл. 37, 38).⁴⁵⁵ Овако поједностављена слика богиње са новца, са свим својим значењима и конотацијама, добила је функцију амблема и на тај начин била пренета на друге предмете. На слитку израђеном поводом прославе тријумфа Констанција II у Сирмијуму 358. године, након победе над Сарматима у Панонији и Горњој Мезији, испред натписа POLIGERNAISIPI, у кружном печату, налази се стојећа фигура богиње Викторије, која у подигнутим рукама држи по један лаворов венац, испод којих се налазе ратни трофеји.⁴⁵⁶ Богиња Викторија је приказана и на реверсу три царска оловна печата, из збирке Народног музеја у Београду, датованих у VI век.⁴⁵⁷ На аверсу првог, пореклом из Звечана, приказан је цар Јустинијан,⁴⁵⁸ док се на друга два налазе бисте цара и вероватно царице (Сл. 41, 42).⁴⁵⁹ На сва три примерка Викторија је приказана као стојећа, цела фигура приказана спреда, главом окренутом налево и по једним лаворовим венцем у рукама. Оваква врста представе богиње Викторије, са венцима у обе руке, порекло има у реверсним типовима новца на прелазу из IV у V век, као и на царским оловним печатима VI века, где представља једну од њених уобичајених форми.⁴⁶⁰ Као што су аверсне представе царице са новца, најчешће биле узор за њихове приказе на камејама, уобичајена реверсна слика стојеће фигуре богиње Викторије, у овом случају са венцем, маслиновом или палмином гранчицом, може се наћи као декорација гема са прстења (Сл. 39, 40).⁴⁶¹

Појачавање моћи божанства, најчешће је изражено кроз поштовање њихова три аспекта, као што је то пример код сестринских Горгона или Хекате приказиване са троструким телима и главама. Овакав вид тријада и моћи њиховог „светог тројства“, одликују келтске Матере–Матроне, грчке Мојре, римске Парке и словенске

⁴⁵⁵ Grierson 1999, 6-7, 33. Неки од примера у: Мано-Зиси 1954-1955, 167; Црноглавац 2004, кат. 303, 304, 305. За представе богиње Викторије на златном новцу са локалитета Хајдучка Воденица видети: Kondić 1984, 179-188.

⁴⁵⁶ Петровић 1976, 132, сл. 55; Petrović 1979, 137, по. 134; Дрча 1983, 16, бр. 2, сл. 4; Античко сребро, 1994, 363, кат. 347; Дрча 2004, кат. 197.

⁴⁵⁷ Stamenković, Ivanišević 2013, 239-252, kat. 11-13.

⁴⁵⁸ Гај-Поповић 1980, 165-168.

⁴⁵⁹ Stamenković, Ivanišević 2013, 239-252, kat. 11-13.

⁴⁶⁰ Stepanova 2010, 15-24.

⁴⁶¹ Дрча 2004, кат. 140; Поповић 2001, кат. 10.

Суђаје–Суђенице, богиње које одређују судбине појединаца, породица, племена или народа.⁴⁶² Првобидно сматране за богиње предиле биле су Артемида и Атена.⁴⁶³ На источном зиду гробнице у Бешкој представљене су три Парке (*Fatae, Parcae*), са окер жутиим ореолима око глава (Сл. 20б).⁴⁶⁴ Парка у средини, нешто је виша од друге две, стварајући утисак да се налази испред њих. Она у подигнутој десној руци држи замотан жути ротулус са неправилним браон урезима, налик на стилизована слова. У левој руци, покривеној химатионом, она држи дуг скиптар. Обучена је у плави хитон, декорисан жутом траком која се спушта од струка до доњег руба и жути химатион. Иако је глава фигуре оштећена препознају се увојци у коси и изражајне очи на лицу. Парка на левој страни у својој, испруженој, десној руци држи вагу са два таса и тег, док се у левој, налази скиптар. Њена глава је јако оштећена, па се лице тешко препознаје. Обучена је слично као и Парка у средини, сем што је њен хитон је црвен, а химатион у плав. Парка на десној страни је идентично обучена. На њеном лицу уочавају се оба ока. У испруженој десној руци, она држи вретено, док је у левој, такође, скиптар. Оваква композиција Парки, разликује се од њихових ранијих, античких представа, када су приказане наге и у загрљају.⁴⁶⁵ Особеност ове представе је у томе што ове три Парке у рукама држе скиптар и имају ореоле око глава, што се у контексту датовања гробнице у IV век, може довести у везу са знаком божанске појавности.⁴⁶⁶ Атрибути у њиховим рукама, вага, вретено и свитак, указују на Клото, Лахесис и Атропо и њихове улоге у одређивању догађаја у животу појединца, тако што записују судбину сваког човека при рођењу, а затим ове записе брижљиво чувају.⁴⁶⁷ Клото испреда танану нит људског живота, Лахесис мери дужину ове нити, одређујући животни век, док Атропо сече ту нит, указујући на рођење и смрт.⁴⁶⁸ Представа три Парке, нарочито због њихових атрибута, у фунерарном контексту има

⁴⁶² Марић 2003, 47.

⁴⁶³ Више о овоме видети у: Macurdy 1912, 73-80.

⁴⁶⁴ Поповић 2011, 237-241; Ђорђевић 2007, 70-80; Рашић 1993, кат. 97; Маријански-Манојловић 1987, 17-32; Ђурић 1985а, 5-18;

⁴⁶⁵ Једна оваква скулптурална група пронађена је на територији Србије, у Равни (*Timacum Minus*), и датована је у другу половину II века. Gavrilović, Drča 2014, 53-62.

⁴⁶⁶ Анђелковић et al. 2013, 389.

⁴⁶⁷ Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987б, Мојра, Мојре: 272-273.

⁴⁶⁸ Bulloch 2005, 493-497.

есхатолошко значење и због тога је ово чест мотив на саркофазима.⁴⁶⁹ Три Парке, као три лица судбине, одлучују о животном току и његовом крају, те су у овој гробници приказане у улози психопомпа, уводећи супружнике, приказане на западном зиду, у загробни живот. Учешће покојника у рајској гозби означено је симболичним језиком, којим су и његова смрт и боравиште у рају били одлучени судбином, отелотвореном у представи три Парке. У свету симбола загробне уметности, љубав брачног пара, који побеђује смрт уз интервенцију Парки има своје одјеке и у миту. Треба поменути и то да су Парке у миту о Адмету милостиве богиње, које Аполону обећавају да ће краља поштедети смрти, уколико му се нађе замена. На судњи дан, само је Алкеста, пристала да умре уместо вољеног супруга. У једном миту Персефона је младу жену вратила из подземља, док је у другом то урадио Херакле.⁴⁷⁰ Забринутост људи над судбином која их чека након смрти, у касноантичком периоду реферирала је и на Платонову филозофију о душама умрлих које се враћају у живот и ступају пред Лахесу, бирајући коцкице из њеног крила, односно своју судбину.⁴⁷¹ Присуство Парки у гробници у Бешкој рефлектује процес симбиозе римских традиционалних веровања са домородачким култом тријаде Нимфи или сиријским тријадама, претпостављених због присуства сиријских култова у Панонији током III и IV века, као и изразите фронталности богиња, употребе ореола, као и њиховог вијничког карактера.⁴⁷² Ова тријада може бити и пример наслеђа келтске традиције визуелног и симболичног умножавања моћи Матера–Матрона, што се условно може повезати са географским положајем саме гробнице у Бешкој, имајући у виду да је неколико племена келтског порекла живело у области Паноније.

Основна иконографска форма за представљање келтске племенске мајке била је група од три богиње мајке, троструке Матере или Матроне, које су за Келте биле божанства нижег реда, а чији је култ био веома омиљен међу римским легионарима. Из овога произилази и ређи вид сахрана на некрополама Виминацијума, Сирмијума и Сингидунума, које представљају гробови бунари, дубине од 2 до 15 м, чији је општи

⁴⁶⁹ Zanker, Ewald 2012, 54.

⁴⁷⁰ Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987б, Адмет: 6.

⁴⁷¹ Bulloch 2005, 493-497.

⁴⁷² Đurić 1985а, 14-15.

сакрални смисао у келтској идеји о бунарима као местима уласка у други свет и жељи да се телесни остаци што више приближе Мајци земљи, тј. интегришу са божанством – земљом, кроз принцип поновног рађања из „крила земље“ (Сл. 73).⁴⁷³

Матерински аспекти богиња били су од примарног значаја, па су оне најчешће представљане са дететом на крилу, док га доје или како се играју са њим.⁴⁷⁴ На споменицима са простора централног Балкана спомињу се Матере (*Matres, Matronae*), које су биле божанства Келта становника овог простора, или је то био култ који је на овај простор, са њима пренет у римско доба.⁴⁷⁵ Матрес персонификују идеју материнства и све животне снаге природе, а њихов култ је везан за изворе и реке, које су симбол плодности, јер дају живот.⁴⁷⁶ За представе ових богиња карактеристично је тројство, ређе су приказане две или једна матрона. Култ Матера близак је култу Велике мајке, односно ове богиње означавају утростручен лик Богиње земље. Приказују се у дугим оделима, понекад са округлом капом на глави, у рукама држе корпе са плодовима или рог изобиља. Некада је једна од њих приказана и са дететом у крилу. У том случају друга држи убрус или преслицу, а трећа сунђер или суд за воду.

⁴⁷³ Ови гробови припадају периоду I и II века н.е., док је уопштено сахрањивање у таквим гробовима практиковано до прве половине IV века н.е. Спасић-Ђурић 2002, 185; Јовановић 1984, 124-126; Golubović 2008.

⁴⁷⁴ Ross 1986, 124-173.

⁴⁷⁵ Марић 2003, 42-45.

⁴⁷⁶ Golubović 2008, 116.

Захваљујући оријенталним трговцима, војницима и робовима, култови божанстава источњачког порекла, у античко доба били су изузетно раширени на простору централног Балкана. Ширење ових култова ишло је из два правца, са Приморја и са југа, из Солуна и градова у Македонији, те су одређени култови различито били прихватани у разним крајевима, док је култ персијског бога Митре био раширен на целом овом простору.⁴⁷⁷ Међу богињама источњачког порекла, изузетно поштовање римских становника имале су Кибела–Магна Матер и Изиде, што је довело до њиховог уврштења у званични римски пантеон богова.

Један од најпопуларнијих култова у римском царству био је култ велике мајке богова, Магна Матер или Кибеле, који је из Мале Азије био пренет у Рим 204. године п.н.е., када је богиња била уврштена у римски пантеон и тако поштована у јавним процесацијама и посвећеним празницима, под официјелним именом *Mater Deum Magna Idaea*.⁴⁷⁸ Због широке распрострањености у Римском царству, Кибелин култ ширен је у римском облику и у исти је била укључена плодност, за разлику од изворног облика култа поштованог у богињиној домовини Фригији.⁴⁷⁹ Као богиња мајка, везана је за природу, плодност и рађање, те одатле произилази и богињина веза са владаром, па је она тако мајка државе и трона.⁴⁸⁰ Култу је нарочиту привлачност давало веровање у заштиту и помоћ од стране Велике мајке богова која је делила правду, могла да лечи, смтрана је заштитницом слабих, мајки и деце. У Кибелин култ био је укључен и церемонијални обред којим је сваке године слављена смрт и регенерација Кибелиног љубимца Атиса, чије се увођење у култ сматра грчким

⁴⁷⁷ Марић 2003, 105.

⁴⁷⁸ Vermaseren 1977, 38, 96-125. Последња сведочанства о култу Атиса и Кибеле у Риму датирају у 394. годину. Roscoe 1996, 196-206.

⁴⁷⁹ Vøgh 2007, 334. Епитете Богња мајка или Велика богиња најчешће користе грчки и римски аутори када пишу о Кибели. Vassileva 2001, 52.

⁴⁸⁰ Кибела није тип традиционалне богиње плодности, јер нема таквих типичних симбола уз себе и ретко је приказана са дететом. Богиња најчешће контролише природу, штити градове, а у њеној су пратњи искључиво дивље животиње. Vøgh 2007, 304, 313, 318-319; О повезаности Кибелиног култа и култа Велике мајке видети: Roller 1999, 9-24.

додатком.⁴⁸¹ Поштовање Кибелиног култа карактериосали су оргијастичка махнитост надахнута ослобађањем страха од вечног уништења и надом у бесмртност, самокастрација посвећеника, гласна музика која је изазивала екстазу и тауроболијум.⁴⁸² Ритуал тауроболијума (*taurobolium*), жртвовања бика за Кибелу, некада заједно са криоболијумом (*criobolium*), жртвовањем овна за Атиса, одржавао се од II века пре н.е. до IV века н.е., у подземним јамама или криптама храмова, у циљу очишћења грехова посвећеника и њиховог иницирања у култ Магне Матер.⁴⁸³ Вотивни споменици са натписима посвећеним услед извођења ритуала тауроболијума или криоболијума могуће је да су били подизани за здравље императора, како би се обезбедила срећа и добробит цара и његове породице, док се за време владавине царева Диоклецијана и Максимијана одиграо последњи ритуал *pro salute imperatoris*.⁴⁸⁴ Ово се може повезати са контекстом подизања храмова у Галеријевој палати у Гамзиграду, која је, како је већ речено била подигнута у част његове мајке Ромуле. У крипти великог храма (периптероса), у јужном делу палате, Магна Матер, односно Кибела, претпоставља се, била је поштована као хтонска богиња, на шта би указивали налази повезани са мистичним, односно сепукралним култом (Сл. 74а-б).⁴⁸⁵ Други храм, тетрастилни протилос или мали храм у северном делу,⁴⁸⁶ другачији по димензијама и архитектонским карактеристикама, припадао је сличном кругу религијских веровања, са својом крстообразном криптом, неком врстом подземног баптистеријума (*fossa, sanguinis*), у којем се највероватније одвијао чин тауроболијума, што такође указује на култ Магне Матер, тј. Кибеле (Сл. 75а-б).⁴⁸⁷ Претпоставка да је споменик у Шар-Камену, иако другачији по димензијама и

⁴⁸¹ Roller 1994, 245-262. У грчком миту су са Кибелом повезани краљ Мида као њен син и Атис као њен божански пратилац и љубавник, а чије порекло може бити везано за фригијске владаре, као значајне чиниоце њеног култа. Roller 1988, 47-49.

⁴⁸² О кастрацији и самокастрацији у култу и модерним повезивањем са Фројдовим теоријама о вези кастрације и смрти у: Casadio 2003, 235-248, 266-268. Неки аутори заговарају теорију да су у Фригији и Тракији постојали слични или готово идентични ритуали везани за култ ове богиње. Vassileva 2001, 51.

⁴⁸³ О ритуалу тауроболијума у: Duthoy 1969.

⁴⁸⁴ Срејовић 1983, 55; Gavrilović 2010, 48, 53.

⁴⁸⁵ Tomović 1992, 70-71; Срејовић 1983, 56-57.

⁴⁸⁶ Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010, 77-80.

⁴⁸⁷ За мишљење да је у архитектонском смислу, структура крипте са Гамзиграда слична оној откривеној на локалитету *Novaesium* (Neuss) видети: Sreјović et al. 1978, 54-63; Срејовић 1983, 55;

облику, са својом надземном целом и подземном одајом, везан за исти овај круг религијских схватања,⁴⁸⁸ могао би указати на то да је почетком IV века, култ Магне Матер – Кибеле, спадао у култове поштоване од стране владарских породица. Будући да су надземна светишта посвећена врховном божанству Јупитеру, тј. Хераклу, са којим се идентификује владар и знајући да је комплекс Феликс Ромулијане подигнут у част царева мајке, Ромуле, која је према изворима поштовала планинска божанства, међу којима би могла бити и Кибела, подземне крипте се могу повезати царицом и култом који је она поштовала. Уколико је култ Магне Матер, у царској палати био један од два доминантна, чини се да је богиња овде била поштована не само као заштитница жена и мајки, већ би овде требало претпоставити и њено поштовање као заштитнице владара.

Иконографски образац за приказивање богиње установљен је у самој Фригији, док је у римској уметности позната хеленизована представа богиње која на глави има муралну круну и скиптар у руци, приказана на престолу који је окружен лавовима или са лавом у крилу.⁴⁸⁹

Кибелин храм епиграфски је посведочен у Сирмијуму,⁴⁹⁰ док су налази везани за богињу са територије централног Балкана два епиграфска споменика, шест скулптура, по једна рељефна представа, бронзана апликација, сребрна рељефна представа и две геме, и само један од ових налаза припада периоду са почетка IV века, остали су датовани раније.⁴⁹¹ Реч је о фрагментованој скулптури из Медијане, где је сачуван торзо женске фигуре у седећем положају, приказане у хитону, испод груди обавијеним појасом, и химатиону, док су од фризура сачувани дуги увојци који се спуштају низ рамена статуе (Сл. 43).⁴⁹² По ономе што је сачувано, претпоставља се

Tomović 1992, 71, реф. 284. У својој докторској дисертацији Н. Гавриловић наводи да је идентитет *fosse sanguinis* у *Novaesium* дискутабилан према: Turcan 1996, 65; те да се из овог разлога не може направити паралела са криптом у Гамзиграду, као и то да Лактанцијево помињање Ромулиног поштовања планинских божанстава укључује Магну Матер али поред ње то могу бити Либер, Либера, Силван и Дијана, у: Gavrilović 2010, 79, ref. 450.

⁴⁸⁸ Tomović 1992, 71.

⁴⁸⁹ Roller 1988, 43-47; Roller 1991, 128-143.

⁴⁹⁰ Mirković 1999, 93-97.

⁴⁹¹ Gavrilović 2010, 53-62;

⁴⁹² Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 154, кат. 68; Tomović 1992, 91, cat. 88, Fig. 25/4; Дрча 2004, кат.72.

да ова скулптура не одудара од сличних, раније датованих представа, те би се могло претпоставити да је на глави имала корону муралис, вео или дијадему, у рукама је могла држати патеру, фијалу, тимпанон, скиптар или корну копије, док део престола који је сачуван указује на то да је могао бити окружен представама лавова.⁴⁹³

У поређењу са налазима из других провинција, иако наизглед малобројни, епиграфски и археолошки материјал указује на то да је култ Магне Матер на централнобалканском простору био распрострањен у већим центрима, војним логорима и током рановизантијског периода у царском резиденцијалном компелксу у Медијани.⁴⁹⁴ У вези са овим последњим локалитетом, треба поменути да је Кибела као мајка богова, добила значајно место у теолошком систему Јулијана Апостате, који је можда и сам био инициран у њен култ, те јој је посветио и једну од својих филозофских химни – „Химну Мајци богова“.⁴⁹⁵ У овом теолошком концепту, инспирисаним неоплатонистичким идејама, многи аспекти богиња Луне–Селене и Атене, обједињени су под универзалном сотериолошком сликом једне богиње – Кибеле, која иако мајка богова, јесте и девица, па је Јулијан ставља као хеленистички пандан девици Марији.⁴⁹⁶ Ови испекти богиње изражени су на представи Лунине херме са бронзане ограде из Медијане, а где главе медуза и лавова, могу поред апотропејске да указују и на амблематске улоге у оквиру иконографија Атене, односно Кибеле (Сл. 30).⁴⁹⁷ Управо повезаност места налаза фрагментоване Кибелине статуе, са овом оградом која је вероватно била олтарска преграда у храму где су могуће стајале већ описане статуе Асклепија и Хигеје,⁴⁹⁸ указује на још један вид поштовања богиње као заштитнице термалних извора и посредно здравља.⁴⁹⁹

С култом Магне Матер и Кибеле по популарности могао се мерити култ египатске богиње Изиде, чије је ширење ван граница Египта започело са владавином Птолемеја I Сотера (323-282. године п.н.е.), а који је у Рим стигао у познијим

⁴⁹³ О овоме и аналогијама у: Gavrilović 2010, 59.

⁴⁹⁴ Gavrilović 2010, 64.

⁴⁹⁵ Smith 1995, 159-163.

⁴⁹⁶ Popović 2006, 85.

⁴⁹⁷ Popović 2006, 84-85; Vasić 2003-2004, 91-99. Више речи о представи ове богиње биће код описа Луне.

⁴⁹⁸ Vasić 2003-2004, 91-99.

⁴⁹⁹ Gavrilović 2010, 75-76.

годинама Републике и шире прихваћен у доба раног Царства.⁵⁰⁰ Изидин култ остао је утицајан и у доба позног Царства, када је представљао једану од последњих великих паганских религија, чија је суштина била у спасењу и нади верника у коначну победу над смрћу. У средишту Изидиног култа, слављеног свечаним обредима, била је прича о смрти богињиног брата, супруга и сина – Озириса, његовом комадању од стране Сета, жалости и трагању одане Изиде за његовим остацима и најзад, поновном рођењу.⁵⁰¹ Дар бесмртности који је ова религија нудила својим следбеницима захтевао је од њих да се придржавају одређених правила владања, а сложени обреди култа садржавали су многе химне покајања. Иако је често била представљана са дететом Хорусом у наручју, симболишући материнску љубав и бригу, са другачијим аспектима и у карактеристикама верског синкретизма пространог царства, могла је бити поистовећена са Артемидом, Атеном, Афродитом, Хером, Деметром, Персефоном и најчешће Фортуном.⁵⁰² Тако су се у римским провинцијама иконографија култа и саме богињине представе измениле, па је Изидин пратилац најчешће Серапис, а египатска богиња постала је тип Изиде – Тихе, односно Изиде – Фортуне, прилагођене грчко-римском иконографском обрасцу. Ово је случај са романизованим представама Изиде из Равне (*Timacum Minus*), где су поред Сераписове, нађене још две мермерне главе богиње, вероватно као део статуе посвећене овој култној заједници, могуће поштованој од стране досељеника. Једна од две главе богиње, датована је у крај III века (Сл. 44),⁵⁰³ док је друга идентификована као Изиде захваљујући калатосу, а према стилским особеностима датована је у период краја III или почетак IV века (Сл. 45).⁵⁰⁴ Ова скулптура се налазила у нишком музеју и изгубљена је прилоком бомбардовања Ниша у Другом Светском рату 1944. године, позната је са фотографије. Данас се у Народном музеју у Нишу налази мањи

⁵⁰⁰ Neuhob 1975, 1-36; Naune 1992, 143-149.

⁵⁰¹ Witt 1971, 36-45.

⁵⁰² Pachis 2010, 163-186; Lisičar 1961, 125-132; Богиња Изиде помиње се и у Апулејевом Златном магарцу, која за себе каже да је у Фригији позната као Мајка богова, Минерва у Атени, Венера на Кипру, Дијана на Криту, Прозерпина на Сицилији или Церера у Елеусини. Arul. Met. Libri XI.

⁵⁰³ Vulić 1941-48, 92, бр. 199.; Zotović 1966, no 47, pl. XVI/1.; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 102, кат. 42; Tomović 1992, 74, kat. 82; Петровић, Јовановић 1977, 61, кат. 5; Дрча 2004, кат. 62.

⁵⁰⁴ Vulić 1941-48, 92, бр. 200. Zotović 1966, 104, no. 49, pl. XVI/2; Петровић, Јовановић, 1977, 62, кат. 8; Tomović 1992, kat. 105.

део лица, уоквирен кратком, коврцавом косом, одбијен уздужно поред линије носа, за који се претпоставља да је можда део ове главе.⁵⁰⁵

Оскудан иконографски материјал који подразумева бронзану статуету Изиде – Фортуне, нађене у Прилепу,⁵⁰⁶ и две поменуте главе, као и то да нису познати епиграфски споменици и светилишта богиње, представљали би потврду за закључак да у овим областима није био нарочито прихваћен култ египатске богиње, те да је у периоду III и нарочито IV века формално потиснут формирањем религија које је прихватила војска.⁵⁰⁷

Ипак, на постојање Изидиног култа у овом периоду, указују прилози и сахрана у саркофагу 5, са некрополе „Пећине“ из Виминацијума, који је био херметички затворен, те су се захваљујући тој околности у њему сачували остаци мумифициране покојнице (Сл. 76).⁵⁰⁸ Преко тела и главе покојнице археолози су препознали три текстилне структуре, највероватније овој мумификације, хаљину или покров са златним нитима, као и вео, мараму или мрежицу.⁵⁰⁹ Код стопала су нађени остаци кожне обуће, највероватније погребне функције.⁵¹⁰ Поред главе покојнице нађене су минђуше са рубинима, које поред тога што указују на њен друштвени статус, имају и апотропејско-магијска својства, исто као и две игле од ћилибара и четири танке коштане игле са полиедарским главама, нађене у кречном слоју поклопца и сандука.

Специфичан погребни ритуал, сведочи о медицинској мумификацији до сада незабележеној у погребној пракси, не само Виминацијума, већ и читаве провинције Горње Мезије, која заједно са сахраном у каменом саркофагу указује на скуп вид сахране која је била доступна само одређеној категорији становништва. Мумификација, гробни прилози, као и сам историјски оквир, указују на то да је покојница била припадница вишег виминацијумског сталежа, иначе досељеница са

⁵⁰⁵ За фрагмент статуе у Народном музеју у Нишу, инв. бр. 44 Р: Петровић, Јовановић 1977, 62, кат. 8.

⁵⁰⁶ Lisićar 1961, 127-130.

⁵⁰⁷ Zotović 1969, 65.

⁵⁰⁸ Након подизања поклопца саркофага, у додиру са ваздухом, остаци покојнице брзо су постајали крти и претварали се у прах, те је опис ове сахране дат у виду теренске дескрипције, на основу детаљног описа археолога који су били на лицу места: Спасић-Ђурић 2003, 59-86.

⁵⁰⁹ Као што је већ описано у претходном поглављу, стола са златовезом, као и мрежица на глави, насликани су на представи покојнице из „Паганске гробнице“ са Виминацијума, којој се такође приписује Оријентално порекло.

⁵¹⁰ Упоредити са: Голубовић 2000, 83-100.

Истока, сахрањена на крају III или почетком IV века, те да је била следбеница Изидиног култа, у овом случају оног сегмента који је био везан за подземни свет.⁵¹¹

⁵¹¹ Спасић-Ђурић 2003, 75-79.

6.3 Богиња Луна: питање централне или споредне фигуре култа

Два култа соларних божанстава, Митре и Подунавског коњаника, током II и III века освојили су централнобалкански простор. Мистичног карактера и засновани на дуалистичкој теорији о сталној борби добра и зла, са обредима посвећења, обећавали су верницима бесмртност и лако и брзо су се ширили посредством војске.

Митрин култ стигао је у Рим већ током I века пре н.е., а на просторе провинција током I века н.е. захваљујући легијама које су ратовале на Оријенту.⁵¹² Од времена Веспасијана, Митрин култ, у облику који је био познат у Италији, раширен је на централнобалканском простору, нарочито у Подунављу, а свој врхунац култ је досегао средином III века, док је у IV веку хришћанство однело превагу.⁵¹³ Споменици овог култа, вотивне плоче и мермерне иконе с рељефним представама, откривени су на локалитетима дунавског лимеса (*Rittium, Singidunum, Viminacium, Transdierna, Egeta*), некадашње Доње Паноније, у космајској рударској области, у југоисточној Србији, а спорадично и на Косову, југозападној и западној Србији.⁵¹⁴ Митраизам је био култ који је у римску империју унео клицу монотеизама, а популарност самог култа, у највећој мери, произилазила је из жеље за спасењем и бесмртношћу Митриних следбеника.⁵¹⁵ Припадници Митриног култа били су војници, трговци, службеници царске администрације, они који су по природи посла мењали боравиште и у митраистичким заједницама налазили своју нову браћу.⁵¹⁶ Војнички аспект, повезан са трећим степеном иницијације – *miles* и поимање верника као борца за божанску истину, допринело је искључењу жена из култа и верске заједнице, што потврђује и то да међу дедикантима нема женских имена.⁵¹⁷ Ипак, иконографија култа није искључила жену, јер се богиња Луна појављује на иконама и

⁵¹² Од најранијих истраживања Ф. Кимона и Г. Р. С. Мида (Cumont 1903, Mead 1907) обимна литература посвећена је истраживању Митриног култа, његовом ширењу римским царством и ритуалима повезаним са њим. За неке од студија на ову тему видети: Clauss, Gordon 2001; Nabarz 2005;

⁵¹³ О митраизму на овим просторима видети: Zotović 1966; Зотовић 1973; Selem 1976, 5-63; Zotović 1996, 127-137; Зотовић 1997, 409-415.

⁵¹⁴ Зотовић 1973, 15-77.

⁵¹⁵ Decharneux 2004, 93-106.

⁵¹⁶ Selem 1986, 181.

⁵¹⁷ Selem 2005, 20-21; Марић 2003, 116-119.

вотивним олтарима Митриног култа, приказана најчешће у левом углу композиције, изнад лука пећине у којој се врши чин тауроуктоније. Представљена је најчешће *en face*, ређе у трочетвртинском профилу и за разлику од Сола који је увек окренут према Митри, њена биста може бити постављена у оба правца. Луна је приказана као млада жена са густом, таласастом косом скупљеном у пунђу и најчешће је обучена у високо опасану тунику. Њен обавезни атрибут је полумесец, постављен у коси, на раменима или иза главе. Иако су обичне жене биле изопштене из митраизма, једна божанска жена ипак је нашла своје место у култу, те се претпоставља да је ова Лунарна богиња стожер култа комплементарног митраизму.⁵¹⁸ Друга претпоставка у равнотежи родне неприпадности култу била би идеја да је верска толеранција митраиста, каналисала женско поштовање према другим култовима, најпре култу богиње Изиде.⁵¹⁹

Упоредо са Митраизмом, али и под његовим утицајем, у периоду између II и IV века, развијао се и мистични култ Подунавског коњаника, који је био распорострањен у Панонији, Дакији, Горњој и Доњој Мезији.⁵²⁰ Поред мермерних и полча израђених од теракоте, оловне иконе овог култа откривене у Доњој Панонији и Горњој Мезији, датоване у период од почетка III до првих деценија IV века, стилски и тематски чине заједничку групу споменика, израђених по истом калупу, што би указивало на њихову производњу у значајним центрима попут Сирмијума, Виминацијума и Сингидунума.⁵²¹ Иконографске композиције култа подунавског коњаника подељене су у три групе. У групу А спадају оне представе где се приказују коњаник и богиња, која га дочекује са раширеним рукама. Група Б подразумева приказ богиње којој са обе стране прилазе коњаници, док у групи Ц богиња заузима централно место у светом обеду–„банкету“ божанске тријаде. Поред главног женског божанства и међу пратиоцима се налазе жене, као и богиње попут Немезе или Викторије. Централни положај богиње, често је наглашен њеном надприродном

⁵¹⁸ Зотовић 1997, 411-413.

⁵¹⁹ Witt 1975, 479-493.

⁵²⁰ Tudor 1969; Tudor 1976; Јовановић 1998, 11–28; Tatcheva 2000, 231–245; Зотовић 1973, 134; Zotović 1998, 63–75; Зотовић 2001, 167–179.

⁵²¹ Поповић 1983, 53-67; Поповић 1986, 113-122; Поповић 1988, 105-116; Поповић 1990, 57-61; Popović 1991, 235-243.

величином у односу на коњанике, као и то да коњаници и пратиоци поздрављају богињу подигнутим рукама или ритомом, у ставу *benedicto latinae*, што њу чини окосницом култа (Сл. 46, 77). Богиња је обучена у хаљину дужине до чланака и струкирани плашт, понекад има вео који покрива главу или круну, односно модиус. Идентификација богиње у истраживању овог култа имала је различите интерпретације, које би упућивале на синкретичко божанство чије би упориште било у Мајци богова.⁵²² Једно од најзаступљенијих мишљења о пореклу богиње изнела је Љ. Зотовић која сматра да се ради о соларној богињи Луни којој је овај култ посвећен, а чија је иконографија формирана под утицајем митраизма, односно да је она женски пандан богу Митри.⁵²³

Носилац овог култа, највероватније је била римска војска, под чијим је утицајем и локално становништво прихватило овај култ.⁵²⁴

Током ископавања на Медијани 2000. године, у сонди 7, откривена је остава са деловима бронзане ограде, која се састојала од канцела између којих су стајале херме са бистама божанстава, међу којима је и биста Луне (Сл. 30).⁵²⁵ Подножје треће херме са делом драперије, указује на још једно женско божанство, па је М. Васић изнео претпоставку да су се на десној страни ограде налазила женска божанства са бистом Луне у средини, која су била пандан мушким божанствима на левој страни, Луна-Солу, Хигеја-Ескулапу и можда Артемида, Дијана-Дионису, Хераклу.⁵²⁶ Луна-Селена се препознаје по свом атрибуту, полумесецу који је представљен на њеној глави. Лице богиње је фино моделовано, на узаном, овалном лицу доминирају

⁵²² О иконографији, начину приказивања богиње, као и њеним идентификацијама у: Tudor 1976, 99-109; У скоријим расправама изнето је мишљење да би ова богиња могла бити препозната као Хеката, према описима изнетим у Халдејским пророчанствима у којима су биле спојене грчка и оријентална доктрина, а по којем откривење потиче од различитих божанстава, међу којима је и Хеката-Психа. Ова богиња представља женски принцип и ствара живот из свог десног бедра, она је утерус Светске душе - „опасана мембрана“, као богиња која је извор живота. Овакав опис богиње ауторку је навео на мишљење да је на већем броју икона подунавских коњаника, на којима је лунарна богиња као стојер култа представљена са наглашеним трбухом или како рукама придржава неку врсту прегаче, да би ова прегача могла да симболизује „ватрену мембрану“ Хекате као Велике мајке, изворишта живота и богиње посреднице између светова, која преноси душе покојника на небо. Бенцаревић 2011, 83-104.

⁵²³ Zotović 1999, 74-75; Зотовић 2001, 176-177; Јовановић 2007, 41-50.

⁵²⁴ Поповић 1983, 66; Поповић 1986, 121.

⁵²⁵ Vasić 2003-2004, 79-109.

⁵²⁶ Vasić 2003-2004, 82.

истакнуте јагодице, брада и наглашене бадемасте очи, док је нос раван, а усне танке и мале. Наизглед тужан израз лица, као и портретне карактеристике које нису идеализоване, чине да биста Луне асоцира на прави портрет и то највероватније царице Фаусте.⁵²⁷ Хронолошко порекло ограде ставља се у период Константинове владавине до Никејског сабора 325. године, што би значило да је у Медијану накнадно донета по жељи цара Јулијана, који је боравио у Нишу неколико месеци током 361. године и слично Константину био поштовалац култа Сола-Хелија.⁵²⁸ Богиња Луна, грчка Селена је богиња са много ликова, односно, сва женска божанства у грчкој митологији и религији изједначена су са њом, Атена или Кибела – Мајка богова, стара малоазијска богиња земље, односно њене плодности, у Јулијановој теологији, уз Хелија, као његов женски пандан, заузима изузетно важно место, а њена улога је вишеструка: управљачка, генеративна и сотериолошка.⁵²⁹ Због скулптура у остави из виле са перистилом у Медијани, претпоставља се да је апсида великог триклинјума виле била претворена у мање светилиште, у којем су скулптуре могуће и стајале, а на чијем се улазу налазила ова бронзана ограда.⁵³⁰ М. Васић изнео је претпоставку да се ради о јатричким божанствима, заштитницима смртника и њиховог здравља,⁵³¹ пошто су Асклепије и Хигија били заштитници лекарске вештине, али како остала божанства нису, чини се да је јатричка улога само део сотериолошке, спаситељске функције, која је заједничка свим могуће приказаним боговима, а што би се уклапало у Јулијанов теолошки систем.⁵³²

⁵²⁷ Детаљније о самом портрету, аналогијама и вези са царицом Фаустом у: Vasić 2003-2004, 91-99. У вези са идентификацијом царице треба подсетити на Константиново поштовање Сола, док етимолошки Јеленино име значи светлост, па је као равнотежа и пандан сину царица мајка повезивана са Селеном–Луном богињом месеца. Упоредити: Jones 2009, 251-369; Jones 2010, 447-469.

⁵²⁸ Popović 2006, 83-84; Vasić 2003-2004, 104-105.

⁵²⁹ Popović 2006, 81-93.

⁵³⁰ Vasić 2003-2004, 103-104; Васић 2013, 100.

⁵³¹ Vasić, 2003-2004, 79-109.

⁵³² Popović 2006, 81-93.

6.4 Богородица

Укључивање жена централнобалканских провинција у култ, била је једна од пресудних чињеница која је довела до преваге хришћанства на овом простору, које је ипак у периоду III и почетком IV века било у сенци источњачких, соларних култова.⁵³³ У хришћанској монотеистичкој религији, са доминантним мушким начелом отелотвореним у светом тројству Оца, Сина и Светога Духа, као противтежа створен је култ Мајке Божије, који је чини се, ујединио функције и слике различитих хипостаза Богиње мајке, што Богородица, уистину и јесте била.⁵³⁴

Прве хришћанске слике у катакомбама Рима приказују алегоричну фигуру оранте, која је често композицијски комбинована са добрим пастиром. Оранта је симбол душе хришћанина, која се иницијално појавила у женској форми и често била само симболична представа, док је касније постала везана за специфичне особе, а у највећој мери позната као префигурације Богородице.⁵³⁵ Оранта је увек приказана у молитвеном ставу са раширеним рукама. Овај став указује на молитву и побожност, док њено присуство поред умрлог указује на његово спасење, тј. њено посредовање у истом. Молитвени став познат је са приказа античких молитељки и претпоставља се да је одатле преузет,⁵³⁶ односно, став особе у положају *expansis manibus* у римској паганској уметности био је карактеристичан за представе персонификације *Pietas*, док у ранохришћанској епоси тај положај означава *orans*, особу која се моли за спасење.⁵³⁷ Иако се најчешће везује за представу Богородице, у касноантичкој уметности су светитељке,⁵³⁸ или старозаветне фигуре могле бити приказане у

⁵³³ Zotović 1995, 345-346.

⁵³⁴ Хришћанство као религија оријентисана према Богу-Христу, мушкарцу, појавило се као реакција на доминирајуће култове женских божанстава попут Изиде, Кибеле-Магне Матер, Деметре, што је било опречно са дубоко укоревеном људском потребом за материнском заштитом и разумевањем. На овакво стање указује то да су карактер и живот Богородице, у Новом Завету сведени на свега неколико догађаја, попут Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете, Рођење Христово, Поклоњење мудраца, Бекство у Египат и Распеће. Pentcheva 2010, 11.

⁵³⁵ Alexander 1950, 245.

⁵³⁶ Gerke 1973, 29.

⁵³⁷ Поповић 2013б, 147.

⁵³⁸ Grig 2004, 220-221, Fig. 9., ref. 95.

оваквом ставу.⁵³⁹ На еулогији од тамно-жуте печене глине, пронађеној у близини западне куле јужне капије Горњег града Јустинијане Приме, налазе се две рељефне представе на обе стране, израђене у калупу (Сл. 47). На једној страни приказана је мушка стојећа, брадата фигура, са дугачким крстом византијског типа, у десној и тешко препознатљивим предметом (књига?), у левој руци, испод тријумфалног лука. Ова фигура идентификована је као представа Христа, док је на другој страни представа оранте са ореолом.⁵⁴⁰ Мушка фигура може бити протумачена као приказ, светитеља, апостола или неког од јеванђелиста,⁵⁴¹ имајући у виду да су овакве ампуле често на себи имале представе оних светих личности чији су култ поштовали ходочасници који су походили њихова култна места.⁵⁴² Иако неки од аутора наводе да је мушка фигура приказана без нимба, односно да би плолукружна форма изнад главе представља тријумфални лук, могуће је да се, због сумарно приказаних форми које указују на честу употребу калупа, облик нимба слабије уочава, иако се сличан лук налази иза представе Оранте.⁵⁴³ Уколико би било могуће ближе идентификовање ових представа, могуће би било и препознати сврху коју је ова ампула имала и *vice versa*. Будући да је ова еулогија пробушена, вероватно је била ношена око врата, омогућавајући вернику поседовање светог уља или воде, на овај начин имајући вотивну, молитвену или заштитну функцију.⁵⁴⁴ Овакве ампуле, налажене су широм источног Медитерана и највероватније потичу из познатих радионичких центара Мале Азије у којима су се производиле у периоду од IV до VI века.⁵⁴⁵ Ампула са Царичиног града, у оквиру самог контекста налаза може се датовати у VI век, тј. јустинијанску епоху.⁵⁴⁶ Налази ампула из различитих археолошких контекста, фунерарни, религиозни, стамбени или трговачки, омогућавају боље разумевање њихове сврхе, те је занимљива претпоставка да је еулогија из стамбеног контекста

⁵³⁹ У сликарству катакомби и на саркофазима, Сузана је приказана у ставу оранте, ширећи руке према Богу за спас. Smith 1993, 3-24.

⁵⁴⁰ Кондић, Поповић 1977, 204, кат. 74, Т. XXI, сл. 1, 2; Metzger 1984, 158-160.

⁵⁴¹ Metzger 1984, 160

⁵⁴² Anderson 2004, 79-93.

⁵⁴³ Упоредити: Илић 2008, 130-132; Metzger 1984, 158-160. Ауторка такође претпоставља да кружни облик иза главе жене можда сугерише њену фризуру, са капом или марамом.

⁵⁴⁴ Кондић, Поповић 1977, 204, Т. XXI, сл. 1, 2; Anderson, 2004, 79; Talbot 1998, 116-117.

⁵⁴⁵ Anderson 2004, 85,88; Metzger 1984, 158-160; Vikan 1982, 13-14.

⁵⁴⁶ Илић 2008, 132.

капије Царичиног града, заправо имала апотропејску функцију у граду изложеном честим војним нападима у раном VII веку и чинила би материјални доказ о излагању приказаних светих ликова на градским зидинама у свху заштите и одбијања напада.⁵⁴⁷ Прихватање овог мишљења значило би померање датовања еулогије у почетак VII века, као и могуће интерпретације приказаних личности на њој. Будући да није познато поштовање одређеног култа светитеља или заштитника (заштитнице) Царичиног града, идентификацију приказаних личности чини још тежом. Иако је тешко одредити тачну иконографију приказаних личности, сличан начин у приказивању могуће је наћи на стакленим, позлаћеним посудама с краја IV века, налажених у Риму, а на којима се мушке фигуре попут Христа, апостола, светитеља или мученика, приказују у паровима или групама, без индивидуалних карактеристика, обучених према хришћанском прототипу у тунику и палиум, са брадом и свитком у рукама, док су женске фигуре увек приказане у ставу оранте.⁵⁴⁸ Управо овакав манир приказаних личности налазимо и на две представе са еулогије. Фигура оранте, иако најчешће везана за неку свету личност, може да приказује и побожну особу која своју душу предаје светитељу или Богу,⁵⁴⁹ што овде не би био случај, уколико се прихвати претпоставка о постојању нимба иза главе оранте. Исто тако ако претпоставимо да мушка, брадата фигура, са нимбом, крстом и могућим свитком или књигом у руци, може представљати Христа, питање које се поставља, јесте, коју би фигуру могла представљати оранта, на одговарајућој супротној страни еулогије? Како поред представе не постоји натпис или било какав атрибут који би жену могао јасније одредити као представу одређене светитељке,⁵⁵⁰ требало би размишљати у правцу познатих комбиновања парова светих личности на култним предметима. Још од времена сликарства катакомби и ранохришћанских саркофага, комбиновање фигура Доброг пастира и молитељке, које стоје једно наспрам другог, као што једни према другима стоје Христос и човечанство које се моли Богу који

⁵⁴⁷ Anderson 2004, 86-88.

⁵⁴⁸ Grig 2004, 215.

⁵⁴⁹ Grig 2004, 224.

⁵⁵⁰ Иако је реч о раном хришћанству, поред представа светитељки, које су најчешће приказане у ставу оранте, ипак постоје препознатљива обележја која помажу при њиховој атрибуцији. Grig 2004, 220-221; Anderson 2004, 83.

доноси спас.⁵⁵¹ Као што се у првим хришћанским сликама библијски Христос крио у слици Доброг пастира, на исти начин је оранта постала праикона Богородице, која касније и добија поменути придев. Богородица, заштитница Оранта, која се моли за читав људски род, или ако прихватимо горе поменуто мишљење о ампули са апотропејском функцијом, за заштиту становника Царичиног града, овде оправдано има свој визуелни приказ и испуњава функцију. Премда ово мишљење треба узети са резервом, ипак оно што знамо о приликама на крају VI и почетку VII века у Византијском царству, могло би ићи у прилог идеји да су на ампули приказани Христ и Богородица Оранта. Познато је да су многе од цркава које је цар Јустинијан подигао или обновио током своје владавине, биле посвећене и промовисању Богородичиног култа, а након Јустинијанове смрти 565. године и до аварске опсаде Константинопоља 626. године, када је царство било изложено нападима Авара и Персијанаца, молитве за обезбеђивање Божије помоћи биле су посвећене Богородици, која је постала симбол јединства царства, што је кулминирало у поштовању Богородице, заштитнице Константинопоља.⁵⁵²

Најраније слике мајке и детета, појављују се у оквиру сликарства римских катакомби и оне се не могу увек са сигурношћу продумачити као представе Богородице и малог Христа, осим у случају Присцилине катакомбе, из прве половине III века.⁵⁵³ Слике Богородице, као и осталих мотива, у декорацији римских катакомби, највероватније су илустрације библијских тема или стихова, те их треба сматрати за израз личне вере, у овом случају повезане са фунерарним контекстом, у којем обећавају спасење покојника и људску саосећајност.⁵⁵⁴ Након Миланског едикта, мало је сачуваних визуелних сведочанстава о Богородици, што би могло да укаже на њену недовољну културну улогу у овом периоду, премда је Богородичина слика у ово време најчешће била базирана на обрасцу устоличене краљице, због чињенице да се црквена уметност базирала на предлошцима официјалне, царске

⁵⁵¹ Gerke 1973, 30-31.

⁵⁵² Belting 1994, 35. Током аварских и арабљанских напада, нарочито током аварске опсаде Константинопоља 626. године, Богородица се почела сматрати најмоћнијим бранитељем града. Pentcheva 2002, 2-41.

⁵⁵³ Flocchi Nicolai et al. 2002, 124, Fig. 140; Grabar 1968, 99, fig. 95.

⁵⁵⁴ Kalavrezou 1990, 165-166.

иконографије.⁵⁵⁵ Након трећег Васељенског сабора одржаног у Ефесу 431. године, када је прихваћено александријско мистично учење о Марији као мајци Божијој (*Theotokos*), слика Богородице добија свој пуни догматски смисао и идејно је отелотворена по први пут на тријумфалном луку у цркви Санта Марија Мађоре (*Santa Maria Maggiore*).⁵⁵⁶ Од тада култ и иконографија постају константа које ће у хришћанској уметности живети вековима до данас. Међу најпоштованије Богородичине иконе, спада икона Одигитрије, која представља Богородицу која у наручју држи малог Христа и везује се за легенду, да ју је по Богородичином благослову насликао Св. Лука, те да ју је царица Евдокија, из Јерусалима послала у Константинопољ, царевој сестри, побожној Пулхерији.⁵⁵⁷ Представа Богородице Одигитрије, нашла се на оловним печатима нађеним на Царичином граду.

У источном делу Византијског царства, оловни печати (*molybdobullon*) су били коришћени како би верификовали аутентичност неког документа, те је према наглашавању ауторства оваквих документа, један део печата садржавао име особе, које су некада пратиле и информације о њеном достојанству, титули или професији.⁵⁵⁸ На рановизантијским печатима коришћено је само једно име, некада крштено име.⁵⁵⁹ Печати израђени од злата, могли су бити коришћени једино од стране цара и то у случајевима, најважнијих кореспонденција, уколико је документ слат некој особи цивилно-политичког или црквеног високог ранга, док су у свим осталим случајевима коришћени оловни печати.⁵⁶⁰ Осим царских печата, свега неколико примерака датовано је у период пре VI века, а већа употреба оловних печата почиње са владавином цара Јустинијана I.⁵⁶¹ У комбинацији са именом аутора повеље, често се може наћи слика светитеља, његовог патрона, те се од почетка VI века појављују печати са иконографским представама, међу којима је мотив

⁵⁵⁵ Kalavrezou, 1990, 166.

⁵⁵⁶ Oakeshott 1967, fig. 55; Kitzinger 1977, fig. 127; Премда има и мишљења да ова Богородичина представа није настала под утицајем одлука сабора и не представља Богородицу као Мајку Божију нити у империјалном контексту као Марију Регину. Spain 1979, 530-535.

⁵⁵⁷ Herrin 2000, 12-13.

⁵⁵⁸ Nesbitt 1977, 111.

⁵⁵⁹ Cheynet, Caseau 2012, 134.

⁵⁶⁰ Galavaris 1959, 265.

⁵⁶¹ Cheynet, Caseau 2012, 138.

Богородице био један од најчешћих.⁵⁶² Ово би сведочио о популарности Богородичиног култа у скоро сваком делу Византијског царства.⁵⁶³ Византијско царство било је царство вере, па су ови оловни печати преносили ознаку краљевства небеског, а како су слике религиозне тематике доминирале, као подсетник на то да су очи онога ко их је издао уперене ка небеском Јерусалиму,⁵⁶⁴ чини се да су, исто тако, ови печати преко својих натписа и слика преносили комплексне теолошке поруке широм Царства.

Један такав печат нађен је у епископској палати Царичиног града (Сл. 48).⁵⁶⁵ На аверсу се налази лик цара са круном и ореолом, *en face*, заједно са натписом DNMAVRC/TIBPPAVC. На реверсу је представљена стојећа фигура Богородице са Христом дететом, фланкирана с обе стране са по једаним крстом византијског типа. Овај печат датован је у VI век и може бити доведен у везу са царем Маврикијем,⁵⁶⁶ убијеним 602. године.⁵⁶⁷ Други оловни печат нађен је на простору северно од западне улице Горњег града Царичиног града (Сл. 49).⁵⁶⁸ Ова добро очувана молибдобула на реверсу има монограм са словима ППОΛ(ΠΤΟΥ) укомпонованим у форму крста, док је аверс украшен попрсјем Богородице са Емануилом – Логосом и крстом лево од Богородичине главе. По начину на који је изведена ова композиција печат се датује у крај VI века.⁵⁶⁹

Добро очувана молибдобула, са рупицом за врпцу на задњој страни, нађена је прилоком чишћења зидова ради конзервације, у западном зиду портика атријума епископијума (Сл. 50).⁵⁷⁰ На реверсу се налази монограм, који се чита ΘΕΟΦΙΛΟΥ (?), и могао би указивати на неког епископа Теофила, као ктитора или архијереја за

⁵⁶² Nesbitt 1977, 113.

⁵⁶³ Galavaris 1959, 269.

⁵⁶⁴ Galavaris 1959, 269.

⁵⁶⁵ Кондић, Поповић 1977, 205, Т. XXIII, сл. 1, 2.

⁵⁶⁶ Још један оловни печат, нађен у простору између маузолеја и капеле јужно од велике цркве, датује се у VI век, тачније Јустинијаново време, којем припадају црква и бакарни новац, у: Сариа 1939, 3-6.

⁵⁶⁷ За ову претпоставку В. Петковић преноси усмено мишљење „стручњака у нумизматици К. Константинопулоса, директора нумизматичког музеја у Атини“. Петковић 1939, 149, сл. 14, 15; Petković 1948, 47, Pl. X, 1, 2.

⁵⁶⁸ Кондић, Поповић 1977, 207, кат. 80, Т. XXV, сл. 1, 2.

⁵⁶⁹ Мано-Зиси 1954-1955, 166, сл. 32.

⁵⁷⁰ Мано-Зиси 1955, 166, сл. 77. Или је у питању случајан налаз са јужног бедема: Кондић, Поповић 1977, 207, кат. 81, Т. XXV, сл. 3, 4; Ненадовић 1950, 141, сл. 1;

чије је време грађен овај део цркве. Развијени крстасти тип лигатуре слова указује да би се датовање могло извршити у другу половину VI или почетак VII века.⁵⁷¹ На аверсу је приказана Богородица са малим Христом у наручју. По једна звезда налази се са обе стране Богородичине главе.

За време владавине цара Јустина II (565-578.), Богородичина слика заменила је слику богиње Викторије на царским оловним печатима, а Богородица је приказана како испред својих груди држи медаљон са Христом дететом унутар њега, указујући на победу Логоса рођеног од Девике.⁵⁷² Познато је да су и касније многи цареви на своје печате стављали слику Богородице,⁵⁷³ као обичај познат до, и након времена иконоклазма,⁵⁷⁴ а по узору на царева, то су почели да чине и патријарси, почевши од патријарха Фотија, на чијем се печату налазила Одигитрија.⁵⁷⁵ Могуће је да су епископи византијских провинција овакав начин израде печата применили и раније, пре обичаја који је увео Фотије, угледајући се на примере царских печата. Представе приказане на овим печатима представљају копије монументалне уметности, икона или минијатура.⁵⁷⁶

Богородичине представе које се појављују на описаним предметима са Царичиног града, своде се на два типа, Оранте и Одигитрије, а које се доводе у везу са тријумфом цара или заштитом града.⁵⁷⁷

Осим као посебан мотив, било као стојећа фигура или на престолу, самостално или са Христом, Богородица се појављује и у хришћанским наративима, као део одређене сцене. Један такав пример налази се на кадионици од ливене бронзе, чанкастог облика, на нози, без поклопца, из околине Куршумлије (Сл. 51). Датовање ове кадионице према М. Љубинковић-Ђоровић опредељено је у крај VI или почетак VII века, те би се њено порекло могло везати за сиријско-палестинску област, одакле

⁵⁷¹ Мано-Зиси 1955, 166, сл. 77.

⁵⁷² Ова промена у визуелној традицији може се довести у везу са панегириком Јустина II, у којем Богородица крунише цара победничком дијадемом. Pentcheva 2010, 19.

⁵⁷³ Grabar 1957, 52-56; Ebersolt 1914, 210-211; Тако се слика Богородице са дететом налазила и на печатима цара Лава III, у првим годинама његове владавине. Lihačev 1936, 473-474.

⁵⁷⁴ der Nersessian 1960, 71.

⁵⁷⁵ der Nersessian 1960, 71, 74; Grabar 1957, 58-59.

⁵⁷⁶ Galavaris 1959, 269.

⁵⁷⁷ Више о овом питању и успостављању иконографије и култа икона Влахернатиса и Одигитрија, као централних у царској идеологији и заштити Константинопоља у: Pentcheva 2003, 113-119.

су их у остале делове царства, слично ампулама, преносили ходочасници, као успомену на места која су обишли.⁵⁷⁸ На основу стилских карактеристика рељефних представа, О. Илић изнела је мишљење да би ова кадионица могла представљати копију пореклом из неког од египатских производних центара, израђену током VII или почетком VIII века, по узору на оне пореклом из Свете земље и са одликама византијске уметности VI и VII века.⁵⁷⁹ Овакве кадионице могле су бити коришћене током процесија, литургија или у личним молитвама, у којима је мирис био њихов саставни део, са традицијом примене која сеже у паганске и јеврејске обичаје, а наставља се у Византији од касног VI века.⁵⁸⁰ Како на ампулама, тако и на кадионицама овог типа, учачава се популарност коју је ходочашће у Свету земљу имало у овом периоду, на шта указује њихова велика распрострањеност широм источног Медитерана. Највероватније је да су се центри производње и дистрибуције ових кадионица налазили у Палестини, а саме сцене приказане на њима, указују на места ходочашћа, као што су Витлајем, Назарет и Јерусалим и сведоче о томе да су верници, накнадно кроз њихову употребу код својих кућа, остајали повезани са својим центрима ходочашћа.⁵⁸¹ На овим предметима нису приказиване светиње хаџилука, већ композиције које илуструју догађаје из Христовог живота који су се одиграли на местима ходочашћа, те су и на овој кадионици, на трбуху њеног чанкастог дела, у високом рељефу приказане сцене Благовести, Сусрет Богородице и Јелисавете, Рођење Христово, Јављање пастирима да се Христос родио, Крштење и Распеће. Благовести су приказане једноставно, са леве стране је анђео са раширеним крилима и подигнутом руком, којом поздравља Богородицу, представљену са десне стране, највероватније у седећем положају. Ова сцена слично се приказује на већини кадионица овог типа.⁵⁸² У сцени сусрета Марије и Јелисавете препознаје се једноставна композиција две жене у загрљају. Сцена рођења, такође, је карактеристична за већину кадионица овог периода. Јосиф је приказан лево, док је

⁵⁷⁸ Ћоровић-Љубинковић 1950, 70-86.

⁵⁷⁹ Илић 2008, 128-130; Илић 2009, 121-143.

⁵⁸⁰ Sandin 1993, 47-48.

⁵⁸¹ Sandin 1993, 48.

⁵⁸² Weitzmann 1944, 2, Fig. 1.

Богородица представљена како лежи на десној страни. У средини композиције, налази се мали, повијени Исус Христос, док су изнад њега приказани во и магарац.⁵⁸³ Сцене Благовести, Сусрета Марије и Јелисавете, као и Христовог рођења, где је Богородица приказана како лежи на постељи, као свака породиља, у складу су са теолошким расправама о Христовој природи и стављањем акцента на физичким знацима Инкарнације, подједнако заступљеним у монументалној црквеној уметности или декорацији предмета који су имали различиту употребу, током VI и VII века.⁵⁸⁴

На крају треба поменути, жене, које иако без божанских функција, имају истакнуто место у грчкој, римској, а потом и хришћанској уметности, не само због онога што могу персонификовати, већ и због снаге њихових представа, које, као ни једна друга, указују на снажан елемент феминизма у антици.

Најпознатије жене у античкој уметности и миту свакако су биле амазонке. Чини се да су оне уједно биле најинтригантније жене не само током античког времена где су идентификоване као хероине са мушком снагом, некада „аутсајдери“, што се у највећој мери односи на њихову неконвенционалну улогу жене која одудара од норми женског понашања у патријархалном друштву, па се и данас придев амазонки везује за неженственост и заједницу која одбија мушкарце и гаји неку врсту лезбијства.⁵⁸⁵ У миту оне су познате као ратничко племе, веште са стрелом, копљем и коњима, а живеле су на граници познатог света. Норма „другачијег“ понашања амазонки, подразумева их као „негативне узор“ за грчке жене, што их је учинило погодним архетипом пораженог варварина, те победити њих у битци значило је надмоћ и победу не само појединог хероја, већ и Грка, уопште, нарочито у време Персијских ратова.⁵⁸⁶

Да се ова тема, као једна од омиљених у уметности антике, нашла и у хришћанском контексту, показује мозаик из средњег брода базилике са трансептом, у

⁵⁸³ За аналогije ових сцена видети: Илић 2009, 122-124.

⁵⁸⁴ Ћоровић-Љубинковић 1950, 75; Maguire 2011, 40-51.

⁵⁸⁵ Занимљиво је да Амазонке нису присутне у културама које нису биле под грчким утицајем. Више о овоме у: Hardwick 1990, 14-36.

⁵⁸⁶ Више о овоме у: Stewart 1995, 571-597; Loman 2004, 37-38.

јужном делу Царичиног града, настао у VI веку. У северном делу, у петом реду средишње правоугаоне композиције приказане су две наоружане амазонке на коњима у трку (Сл. 78).⁵⁸⁷ Приказане су са хламидама које лепршају и фригијским капама на главама, док једна у рукама држи двосеклу секиру, а друга копље. Са овим мозаиком кореспондирају сцене са кентаурима и ловцима, ратницима–диоскурима, од којих онај на јужној страни копљем пробада лава, док је ловац на северној страни приказан са медведицом. Затим следе парови са животињама: коњ и дивља мачка, бик и крава. На јужној страни поред амвона приказан је добри пастир са три овце.⁵⁸⁸ Представа Амазонки на левој–северној страни, указује на женски принцип и могуће одговара представама краве, дивље мачке и ловца који пробада медведицу, а која је Артемидина света животиња. Познато је да се у антици лева страна сматрала за женску, а север као мрачна страна света везује се за грех и искушење. Како овој женско–лунарној страни, одговара десна, мушко–соларна страна на којој су добри пастир, бик, коњ и ловац са лавом, чини се да је основна идеја мозаика отелотворена у борби светла и таме, односно добра и зла, те победи врлине над страстима, смрћу и гресима.⁵⁸⁹ Ово је морална борба верујућег, који кроз Еухаристију ступа у рај.⁵⁹⁰ Занимљиво је да су се амазонке и кентаури нашли у овом иконографском репертоару мозаика базилике, који настаје у VI веку. Најпознатије амазономахије, приказане заједно са кентауромахијама, дело су уметника Фидије и налазе се на метопама западног pročелја Партенона. Грчки обичај прављења паралела између амазонки и кентаура, указивао би на „осамљенике“, оне који су одступали или одбијали норме друштва, те су били сматрани опасним по исто.⁵⁹¹ Дивљи кентаури, који су више звери него људи, указују на неукроћене коње који симболишу необуздану мушку сексуалност, што одговара амазонкама као дивљим, неукротивим, пожудним женама.⁵⁹² Уколико би се овакво тумачење заједничког приказивања кентаура и

⁵⁸⁷ Цветковић-Томашевић 1978, 14-16, цртеж 6.

⁵⁸⁸ Више о идејном концепту мозаика и иконографији у: Vranešević 2013, 20.

⁵⁸⁹ Мано-Зиси 1955, 152-154.

⁵⁹⁰ Vranešević 2013, 20.

⁵⁹¹ Stewart 1995, 574.

⁵⁹² Stewart 1995, 580.

амазонки, применило и на мозаике из базилике са трансептом у Царичином граду,⁵⁹³ оно би указало на поменути мушко–женски принцип и његову везу са првим грехом Адама и Еве,⁵⁹⁴ а самим тим и искушења и грехе верујућих, и мушкараца и жена, који кроз спасење треба да досегну рај.

⁵⁹³ За аналогије представа амазонки у касној антици и раном хришћанству видети: Мано-Зиси 1955, 147; Vranešević 2013, 24-25.

⁵⁹⁴ Vranešević 2013, 25.

7. ЗАКЉУЧАК

7.1 Световна и духовна слика царице, од потврде моћи до парадигме побожности и материнства

Тенденција негативног става античких писаца према царицама које нису биле племенитог рода, изродила је посебну форму поштовања жена, мајки царева, започетој у време тетрархије. Постепено појављивање женске фигуре у политици, или уопште јавним дешавањима у царству, вероватно би се могло протумачити као реакција на доминантну мушку фигуру и војну атмосферу током ере војничких царева.⁵⁹⁵ У одјеку легенде о Галеријевом божанском зачећу, самим тим поставши прељубница, мајка Ромула нашла се као пивот величања царевог порекла и његове везе са Ромулом, односно самим Александром Великим. Ова чињеница, као и чин подизања палате у мајчину част, могли би сведочити о томе да је у Галеријевом идеолошком концепту култа цара, новог Ромула, Јупитера, Херакла, поштовање мајчинске фигуре, такође попримило форму култа. Још једна легенда везује се и за откриће Ромулиног мазуолеја на Магури, што би указивало на то да је Галерије свој однос према мајци градио и по узору на Диониса, који је своју мајку Семелу високо уздигао и уврстио међу богове.⁵⁹⁶

Галеријевој супрузи, пак, није било потребно митолошко упориште како би стекла уважавање. Као ћерка утемељивача тетрархије, Галерија Валерија, била је прави избор за Диоклецијановог цезара Галерија, који је на тај начин обезбедио легитимитет власти и учврстио везу са августом. Присуство Валерије на простору централног Балкана, у свести поданика одјекивало је у преименованој панонској провинцији у њену част, типизираним представама које су декорисале камеје и новцу са њеним ликом. Значење новца са ликом царице имало је двојаку функцију, наглашавајући политички значај Галерије Валерије као једине жене којој је у овом периоду кован новац, као супрузи Галерија Максимијана само у источном

⁵⁹⁵ Valeva 2009, 67-76.

⁵⁹⁶ Живић 2010 117.

делу Царства и улогу добре мајке цезаровом сину Кандидијану, повезујући је са реверсном представом *Venus Victrix*.⁵⁹⁷ На камеји из Хореум Маргија, територији стратегијски важној Диоклецијану и Галерију, као и оној са налазишта *Högyesz* из мађарске регије Толна, некадашње провинције Валерије, појављује се лик израђен по узору и моди аверсне представе царице са новца. Све ово указивало би на важну улогу жене у тетрархијском систему, јер су наследници августа, били изабрани и посињени цезари, а не законити синови, те су самим тим супруге августа постајале њихове помајке.⁵⁹⁸ Са друге стране брачна веза владара била је политичка спона са пореклом власти, а рођење од мајке сједињене са богом, имало је ту митолошку, односно култну црту, која је тертрасима била од примарног значаја, имајући у виду реакцију побожног становништва на слику обоженог цара, која је на овај начин створена. Ипак, на споменицима државничког карактера, који су красили тргове и улице, порфирне скулптуре тетрарха у војничкој или церемонијалној одећи, са хомогеним и уједначеним цртама лица, указивале су на владавину јединства два августа и два цезара, као одраз идеје о томе да је вођење Царства мушки „посао“, у којем није било места жени – ни мајци, ни супрузи.⁵⁹⁹

Царица Хелена је изузетно поштовање стекла захваљујући сину Константину Великом, јер је њена ванбрачна веза са Констанцијем Хлором завршена његовим политички погодним браком са Теодором, кћерком Августа Максимијана, слично Галеријевом са Валеријом, што је омогућавало приснију везу августа и цезара. Негативан став савременика о царичином пореклу, огледа се у наводима да је била крчмарица, па чак и проститутка, а Константиново порекло „сина блуднице“, исмејао је његов ривал Максенције, указујући на недостојност Константина, крунисаног за цезара.⁶⁰⁰ Поставши један од тетрарха, Константин, као и његов отац пре њега, владао је из Трира, града у којем су се почеле образовати легенде о Хеленином племенитом пореклу, због чега се претпоставља да се царица овде придружила

⁵⁹⁷ Sreјović 1987, 242, kat. 239.

⁵⁹⁸ Поповић 2010, 220.

⁵⁹⁹ Freisenbruch 2011, 210.

⁶⁰⁰ Lenski 2012, 62.

Константиновом двору.⁶⁰¹ Када је учврстио своју владавину и позиционирао се као једини владар Римског царства, мајку, која је већ имала статус *nobilissima femina*, уздигао је на ранг августе, чиме је царици указао значајно поштовање. О овоме сведочи новац кован у њену част, а уобичајене реверсне представе на њему, налазе се у вези са наглашавањем Хеленине мајчинске улоге, са стојећом женском фигуром, која у левој руци држи једно дете, а десном пружа јабуку другом детету, са легендом *PIEATS AUGUSTES*.⁶⁰² *Securitas*, која десном руком држи маслинову гранчицу, а левом придржава хаљину, алудирајући на царицу као *SECVRITAS REIPVBLICAE*, за циљ је имала указивање на царичину политичку моћ, дату јој од сина и наглашавање њене комплексне улоге, царице мајке, која држави у којој влада њен син, обезбеђује мир, сигурност и срећу.⁶⁰³

Упоредо са сликом инспирисаном друштвено-политичким околностима, настајала је и слика побожне Хелене, царице која је уживала углед велике хришћанке. Улога царице Хелене у религијским питањима, најпре је везана за подршку Константину у заштити хришћана. Заокрет у односу на њено порекло, захваљујући царичином добротинству, подизању цркава, ходочашћу у Свету земљу и легендарном проналажењу честица Часног крста, допринели су томе да царица Хелена, стекне углед највеће хришћанке и постане узор будућим византијским царицама, које су својим деловањем или сликом, постајале „нове Хелене“.⁶⁰⁴ На овај начин створена је спона између идеалних хришћанских царица и мајки, а исто тако Хелена, као царица мајка доводи се у везу са Мајком Божијом, оснивањем цркве Рођења Христовог, подигнуте изнад пећине, у којој се по традицији одиграло Христово рођење.⁶⁰⁵

Оптицај новца широм царства омогућавао је да становници балканских провинција буду упознати са политичком снагом коју је мајка Константина Великог

⁶⁰¹ Freisenbruch 2011, 211.

⁶⁰² Kalavrezou 1990, 166; Kent 1978, nos. 639-40, pl. 162.

⁶⁰³ Drijvers 1992a, 41-42.

⁶⁰⁴ О овоме у: Drijvers 1993, 85-90; Brubaker 1997, 52-75; James 2001, 14, 149-150, 153-154; Coon 1997, 97-103, 118-119, 134-135; Herrin 2001, 1-2, 21. За Константина као идеалног хришћанског владара и његов узор „новим Константинима“ видети: Magdalino 1994.

⁶⁰⁵ Cooper 2007, 106.

добила уздицањем на статус августе. Под претпоставком да је религиозна слика хришћанских владара декорисала жижак из Музеја града Београда, могло би се закључити да се легенда о Хеленином проналажењу Часног крста брзо ширила унутар провинција царства, а царица и њен син поштовани у оквиру, не само царског култа, већ и реликвија, односно успомене на догађаје који су се одиграли у Светој земљи.

Значајно порекло царице Фаусте, као кћерке, сестре, супруге и мајке царева, није било од значаја за њену будућу судбину, оређену брисањем свих сећања на њу. Ипак пре тога, царица је као и Хелена, стекла статус најплеменитије жене и августе, што је обележено новцем кованим у ту част. На новцу, кованом од 324. године, Фауста је слично Хелени, своју слику базирала на мајчинском типу, пропагирајући себе као брижну мајку будућих царева Константинове династије. Она је овде представљана као стојећа фигура, како држи своја два сина за руке, са легендама SALVS REIPUBLICAE или SPES REIPUBLICAE, или на трону са дететом које доји, са легендом PIETAS AVGVSTAE.⁶⁰⁶ Ове легенде на новцу повезане су са идејом о нади, сигурности и безбедности, коју на овом месту преноси жена, тачније мајка, а која ће касније са епитетима ЕЛПИС или ВЕΒΑΙΑ ЕЛПИС бити повезана са Богородицом.⁶⁰⁷

Као што је то случај са камејама на којима се налази биста Галерије Валерије, оне са представом царице Фаусте, такође поседују изглед типизираних прототипова ликова царица, карактеристичних за простор Подунавља, у периоду Царства током II и III, и у нешто мањем броју током IV века. Ови женски ликови, без индивидуалних карактеристика лица, али са специфичном фризуrom, која је вероватно била прихваћена међу женама из виших друштвених слојева, указују на то да су ове камеје вероватно биле рађене по предлошцима–картонима са представом царица, који су били у оптицају у радионицама дуж дунавског лимеса.⁶⁰⁸ Камеје, заједно са новцем настављају да буду један од основних облика пропагирања царског култа. Израђене за потребе промовисања и легитимитета Константинове династије, изведене су у

⁶⁰⁶ Kent 1978, nos. 641-642, pl. 162; Alföldi 1963, nos. 503, 506, pl. 10, figs. 153, 154.

⁶⁰⁷ Kalavrezou 1990, 166.

⁶⁰⁸ Поповић 2013г, 189-190.

стилу римског класицизма, могу указивати на уметнички укус или Константинове узоре међу претходним „добрим“ царевима.⁶⁰⁹ Током династија Антонина и Севера, цареви су именујући своје синове за наследнике, покушали да успоставе своје династије, базиране на крвном сродству, те су жене, мајке будућих царева, добиле посебну улогу.⁶¹⁰ Ово би могао бити разлог изузетно популарне декорације камеја ликовима царица, као и подражавање изгледа претходних царица, попут Фаустине Млађе (*Faustina Minor*), што је омогућавало везу између Константина и Марка Аурелија, чијим се легитимним наследником желео представити.⁶¹¹ Након победе над Лицинијем у битци код Цибала 316. године, Константин је успоставио контролу над балканским провинцијама Царства, док су Софија и Ниш, били стратешки важни градови, које је цар у више наврата посећивао, до коначне победе над Лицинијем 324. године у битци код Хрисопоља. Будући да се Ремезијана, као место налаза два медаљона са Фаустиним ликом, налази баш у овој регији, царичине представе могле би се довести у везу са врстом династичке пропаганде.⁶¹²

Нестабилност у провинцијама у другој половини IV века, узрокована упадима Гота, хунским разарањима половином V века и уопште слабљењем римске централизоване власти у времену Сеобе народа, довела је до тога да током V века слике царица буду сведене на неколико усамљених примера, а од VI века присутне у јужним областима централног Балкана (Карта 1, Графикон 1).

Попут својих претходница Константинове династије, царице Теодосијеве династије наставиле су да представљају доминантне женске фигуре не само у дешавањима везаним за двор и Царство, већ понајвише у верским питањима. Царице Елија Флавија Флацила, Гала Плацидија, Елија Еудоксија, Елија Еудокија и Елија Пулхерија, свака на свој начин, испуњавале су традиционални идеал царске доминације и попут царице Хелене, постале узор доброг хришћанског понашања.⁶¹³ Иако се ликови царица на тековима за мерење, најчешће сматрају за њихове

⁶⁰⁹ Elsner 2006, 269.

⁶¹⁰ Поповић 2013г, 189-190.

⁶¹¹ Роровић 2010, 220-221.

⁶¹² Роровић 2010, 220.

⁶¹³ Више о овоме у студији о теодосијанским царицама: Nolum 1982.

типизираних представа, ипак наведене царице Теодосијеве династије, најчешће се идентификују на њима, што би заједно са новцем кованим у њихову част, имало за циљ пропагирање и ширење царског култа. Последња од царица, која је могла бити приказана на овим теговима је Аријадна, а након њене владавине десио се застој у представљању царица на новцу, што одговара и престанку дистрибуције тегова са царичиним ликом.⁶¹⁴ У недавно објављеној студији, М. Вујовић је повезао тег са представом византијске царице, највероватније Аријадне, из Народног музеја у Београду са ланчаним системом са кукама за качење терета из истог музеја, као и са полугом кантара, са натписом из Музеја града Београда.⁶¹⁵

Натпис указује на то да су званични мерни инструменти, кантари били поверавани на чување већим и значајнијим црквама, односно надлежним икономима, у овом случају цркви Сингидунума, која је 510. године мировним споразумом цара Анастасија I и Теодориха, поново била укључена у састав византијске државе. Поред војног присуства, од изузетне важности за организацију поново запоседнутих крајева у Подунављу било је успостављање државне контроле над финансијама и редовно прикупљање пореза. Контрола мера је у овом смислу имала посебан значај, што је подразумевало наменско обезбеђивање званичних мерних инструмената попут тегова, мерица и вага. Кантар са тегом у лику царице Аријадне из Београда могао би, дакле, да представља траг тих мера византијске државе које су предузимане у смислу обнове фискалне организације и снабдевања војске у пограничним областима Подунавља још у време Анастасија I, а сасвим извесно и касније, за владе Јустина I, између 518 и 527. године, те потоњем замаху Јустинијанове обнове лимеса.⁶¹⁶

Учестале представе рановизантијских царица на овим теговима, указују на то да су оне наследиле функције божанстава, попут богиње Атене или дивинизираних цара, као носиоца божанске власти, те и саме имале ту симболичну снагу, али и ауторитет у гарантовању тачности и опште важности.

⁶¹⁴ Више о представама царица на теговима за мерење и њиховој идентификацији у: McClanan 2002, 29-64.

⁶¹⁵ Натпис са полуге кантара са једне стране је: +ΠΑΠΑΚΕΣΟΙΚΟΝΟΜΟΥ+, и са друге: +ΚΥΡΣΦΙΛ(ΙΚΟ)С+, преведен је са: (оверио) господин Филик; (кантар) иконома свештеника (епскопа?) Кесарија. Више о тумачењу натписа и условима налаза, у: Вујовић 2014, 161-183.

⁶¹⁶ Овај закључак пренет је из: Вујовић 2014, 173-177.

Царица Еуфимија, спада у круг царица незнатног порекла, која је поштовање задобила као угледна хришћанка и побожна царица. Сачувана слика царице са централнобалканског простора контрадикторна је увреженом мишљењу о њеној недоминантној фигури у пословима државе. Портретна глава са локалитета Балајнац у досадашњем прегледу царица, једина представља део монументалне скулптуре. Претпоставка о томе да је ова глава припадала групној, бронзаној статуи Еуфимије и Јустина I и да се налазила на форуму–тргу, те да је Јустинијан подигао у њихову част, могла би се довести у везу са бронзаним фрагментима царске статуте, највероватније самог Јустинијана, са Царичиног града, која је такође стајала на форуму.⁶¹⁷ Ово би значило да се после дуго времена, на простору централног Балкана, појављују монументалне скулптуре у служби царске пропаганде, означавајући Јустинијаново златно доба *renovatio imperii*. Поетика приказаног лика царице, надовезује се на овакву претпоставку. Како је то запазио Д. Срејовић, младалачка свежина могла је да пређе на лик једне остареле византијске царице једино у време обнове Римског царства у првој половини VI века, кад је подмлађеним ликовима царева и царица требало нагласити да је за цело човечанство отпочело ново пролеће, и док је подмлађивањем и истицањем традиционалних вредности, само стварана илузија о обнови и трајности античке цивилизације, она се већ после неколико генерација распала под снажним налетом варварских племена.⁶¹⁸

Негативна слика о женама које су заволели цареви, као да је кулминирала у Прокопијевој Тајној историји и историчаревом непријатељском тону којим описује царицу Теодору. Интригантна личност царице окупирали је машту потоњих генерација истраживача, уметника и писаца. Ипак, у многим студијама аутори који су се бавили ликом царице Теодоре уложили су своја знања и другачије приступе овом проблему не би ли исправили вековима стварану легендарну слику о њој.⁶¹⁹ Преседан у доношењу закона који је омогућио брак Јустинијана и Теодоре, као и царичин утицај на одлуке цара, попут случаја побуне Ника, сведоче о снажној личности ове

⁶¹⁷ Špehar 2014, 43-49.

⁶¹⁸ Sreјović 1987, 102-103, 248-249, kat. 255.

⁶¹⁹ Упоредити: Allen 1992, 93-104; Brubaker 2004, 83-101.

жене.⁶²⁰ Теодора је један од ретких примера жене у византијској историји, која је од најнижег статуса играчице доспела на двор и која је као „аутсајдер“, за разлику од царица рођених у пурпуру одгајаних и припреманих за улогу августе, браком дошла у позицију да искуси моћ.⁶²¹ Као што је Јустинијан подигао Јустинијану Приму у част мајке, по узору на царење претходнице, који су на сличан начин мајкама указали почаст, тако се Теодорино добротворство и милосрђе настављало се на традицију царица претходних династија, док је важно нагласити царичино активно учешће у решавању питања жена, нарочито проститутки, што је резултирало и званичним усвајањем закона о заштити жена у чувеном Јустинијановом кодексу.⁶²² Иако није кован новац са њеним ликом, а ликовне представе ретке, Теодорино име, уз име цара Јустинијана, налазило се на натписима или у оквиру монограма, распростирало се широм Медитерана, у грађевинским подухватима којима је овај царски пар био ктитор. Недостатак података онемогућава било какву претпоставку о томе колико је било присуство царице Теодоре на овом простору, тј. хипотеза о постојању царичиног монограма на капителу стуба, наспрам царског, са Јустинијане Приме, уклопила би се у уобичајена уметничка решења, али због несигурности саме интерпретације розете–монограма, није могуће извести било какав конкретнији закључак.

Царица Софија, представљала је најмоћнију жену са царском функцијом до свог времена и у односу на своје претходнице. Право на трон полагала је не само из брака са царем Јустном II, већ и као Теодорина сестричина, а власт сувереног владара искусила је након цареве болести и смрти, бирајући нове наследнике царског трона. Током владавине са царем или као удовице, царице су уживале поштовање и Софија представља јединствен случај, чија је брачна понуда одбијена, од стране Тиберија II, његовим избором законите супруге Ино–Анастасије.⁶²³ Ипак најзначајнија слика створена о овој царици представља је као Јустиновог савладара, на трону и са свим

⁶²⁰ Теодорина нустрашива личност дошла је до изражаја у одвраћању цара од абдикације и бега током побуне Ника 532. године, говором који је одржала пред царем и његовим саветницима и већ легендарним речима: „Пурпур је најлепши мртвачки покров“. Procop. *De bellis*,. 1.24.33-37.

⁶²¹ Herrin 1993, 167-189.

⁶²² Garland 1999, 15-18.

⁶²³ Herrin 1993, 167-189.

владарским достојанствима и инсигнијама, међу којима је и глобус круцигер. Бронзани новац са овом сликом био је у широком оптицају широм царства, указујући на јединство царског пара.

7.2 Касноантичка „обична“ жена – жена по моделу

Под термином „обична“ жена, посматрана је жена у контексту домаћинства, чија се улога сводила на улогу господарице–домаћице, супруге и мајке, на тај начин дефинисану у циљу њене различитости у односу на жене као монахиње или светитељке. На слику обичне жене на централном Балкану, највише су утицале историјске и културолошке прилике, којима се римски обичај женског подражавања слике царице у скулптури, пренео на уметност минијатуре, док су са друге стране били узор статуа богиња, као модели за представе истакнутих и богатих дама током III и IV века. Скулптуре у драпираном, дугом хитону и химатиону, уколико на њима недостају глава или атрибут, указују на адаптације које су се могле појављивати у касноантичкој скулптури, односно промене култне у портретну статуу додавањем друге главе или прилагођавањем одређеног дела тела.⁶²⁴ Слика жене од IV века прати се на предметима употребне функције у свакодневном животу или фунерарној пракси. Оно што обједињује ове слике јесте тенденција ка модном изгледу и наглашавање статусних симбола, што се уистину не разликује много од женских преокупација било код периода до данас. Византијске царице и даље су представљале узор за изглед фризура, избор накита, па чак и за подражавање одеће, која је често била украшена златовезом или опшивена украсима, у виду драгог и полу-драгог камења, гема и слично. Жене су могле бити приказане са породицом, као што је то случај на дну стаклене посуде са акламацијом VIVAS IN DEO, опеци са Царичиног града, или много чешће самостално, где се њихова слика нарочито ослањала на представе царица, као што су светиљка са локалитета Понтес, камеја из Народног музеја у Београду и плочица коштане пиксиде са Царичиног града. За разлику од женских представа IV и V века у којима се осећају тенденција ка веризму и одједи класицизма Константиновог доба, током VI века, слике обичне жене постају схематизоване и препознатљиве по детаљима везаним за жену уопште, односно женски пол, као што су дуга коса и украси у њој, накит или декоративна хаљина. За

⁶²⁴ Tomović 1992, 63-64, 67.

све ове представе карактеристична је фронталност фигуре и лице представљено *en face*, за разлику од профила уобичајеног на новцу или накиту у периоду IV и V века.

Слично накиту који је приказан на портретима, накит пронађен током археолошких ископавања могао је сведочити о жељи обичне жене да понови моду и изглед царице, до те мере да је једна жена пожелела да има најсличнији накит царичином, на шта указују привесци за дијадему–пендилије, карактеристичног орната царица V и VI века, из Народног музеја у Београду, чији контекст налаза није познат, али начин израде указује на истакнуту женску особу из варваризоване средине IV или V века, чија је жеља била да опонаша дворску моду (Сл. 79).⁶²⁵ Духовна веза између царице и обичне жене, уочава се на прстену из друге половине или краја IV века, из Виминацијума, са натписом ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΖΗΝ ΜΟΥ – „нека ми живи царица“, који означава духовно свеприсутство царице и везу између царске породице и поданика (Сл. 80).⁶²⁶

Ову студију о обичним женама употпуњују њихове најинтимније слике из фреско осликаних гробница, не само са простора централног, већ и ширег простора Балканског полуострва током IV и изузетно ретко у V веку. Ове слике сведоче не само о изгледу, већ и друштвеној улози жене у периоду када су се одлике касноантичког друштва уобличавале и синтетисале у византијски културни круг. У овом сликарству жена је приказана као покојница, господарица гробнице или слушкиња у оквиру сцене фунерарне процесије и приношења дарова покојницима.

Онда када је сликана као господарица гробнице, најчешће представља пратњу супругу, што би сведочио о томе да је њена улога сведена на улогу супруге. Ово је значило њено приказивање по обрасцу угледне матроне, најчешће у туници са клавусима и пали, декорисаној златовезом или драгоценостима, специфичном фризуром и накитом.⁶²⁷ Овакав вид њеног представљања био је везан за њен друштвени статус, јер су одевање, као и украшавање косе или ношење накита, били јасна манифестација богатства, које је у овом случају она поседовала током свог

⁶²⁵ Овај украс израђен је у духу варваризоване позноантичке естетике, а био је вероватно намењен женама германских великодостојника у царској служби. Поповић 2001, 64-65, 98, кат. 75.

⁶²⁶ Поповић 2001, 30, 97, кат. 24.

⁶²⁷ Kunst 2005, 129.

живота.⁶²⁸ Неки од детаља везаних за украс могли су се односити и на њихово порекло, етничку припадност и родну различитост. Девојке су носиле fine мрежице и траке, док су удате жене често имале вео, мараму или врсту турбана на глави, све заједно указивало би на пасивну улогу жене, тумачену кроз идеју обуздавања њене косе и коврца.⁶²⁹ Минђуше са драгим камењем, бисерне огрлице, цвеће, гранчице или посуде у њиховим рукама, могле би се тумачити као симболи повезани са господаричиним религијским веровањима или њиховом магичном, односно апотропејском функцијом.⁶³⁰ Коначно, када је жена била окарактерисана свим потребним симболима који су указивали на то ко је она била током свог животног века, њена слика могла је да учествује у сцени која означава почетак њеног вечног живота. Овде су све родне разлике биле превазиђене, јер су сви симболи апотеозе, бесмртности и новог живота у вечном рају, били исти за оба супружника, попут гирланди, паунова, винове лозе и грожђа, голубова или кантароса.

Када је жена приказана као слушкиња у сцени понуде, она своје дарове пружа ка господарима гробнице, и мушкарцу и жени. Слуге приносиоци и слушкиње најчешће приносе вино или храну, воће или ритуалне хлебова, чији је симболизам такође повезан са женом, упућујући на плодност и рађење.⁶³¹

У иконографији женске тоалете, господарица је окружена бројним слушкињама које носе огледала, бочице са парфемима и сличне „женске ствари“. У гробници у Силистри, слуге приносе официјални костим касноримске државе господару, док слушкиње носе све предмете везане за лепоту господарице. Ово би указивало на то да је господарица само пратиља њеном високо рангираном супругу, достојанственику римске државе, те да је преко њега стекла друштвени положај и статус.⁶³² Слушкиње су у већини случајева приказане елегантно и модерно одевене. Као и господарице оне носе далматике, чак и пале, некада на себи имају скупоцен накит. Будући да као слушкиње нису могле имати овакав изглед у свакодневним

⁶²⁸ Clark 1994, 111.

⁶²⁹ Bartman 2001, 3.

⁶³⁰ Више о овој теми у: Таравићи-Илић, Анђелковић Грађар 2013, 65-85.

⁶³¹ Когаћ 2007, 96.

⁶³² Dunbabin 2003a, 462.

пословима везаним за земаљски живот господарице, у сликарству гробница њихова улога наглашава идеју господаричиног вечног богатства, па су највероватније овако одевене и окићене богатим накитом само у ту сврху.⁶³³ Димензије поља у којима су сликане различите су, у већини случајева мање, од оних намењених покојницима. Исто тако, разликује се њихов положај и покрет у односу на миран и свечан изглед господарице. Слушкиње су приказане у трочетвртинском профилу, са уздигнутим рукама како би пружице дарове и покрету тела који указује на то да су оне пару покојника на услузи. Третман женског тела и лица варира од детаљно изведених портрета какви се могу видети у гробницама из Силистре и Виминацијума, до линеарних и схематичних извођења фигура у гробницама у Чалми и Осенову, где је женска фигура господарице сведена на симбол оранте, или у случају слушкиње на апстраховану правоугаону форму, коју препознајемо као жену једино по тачкама на месту њених груди.

Сцена приношење дарова у сликарству гробница, своју симболику носи из обичаја полагања гробних прилога уз покојника. У жељи да се покојнику омогући загробни живот, у гробове су полагани керамичке и стаклене посуде, лончићи, зделе, крчази, понекад само симболично, а понекад су се у тим зделама налазиле животињске кости, кости птица или љуске од јаја.⁶³⁴ Током обичаја познатог као даћа, покојницима су се на гроб доносили воће, нека врста погребног пецива, вино или мед.⁶³⁵ Предмети који су могли бити гробни прилози, пехари, крчази, патере или послужавници, сликани су у рукама слугу у оквиру сцене погребне процесије, а постпогребни ритуали у оквиру којих су вршене даће, омогућавали су покојницима да у свом новом боравишту, добију потребну храну. Воће, обредни хлебови или вино, такође су међу даровима и понудама које слуге приносе покојницима. Обичај похрањивања гробних прилога поред покојника, иако најпопуларнији у време Царства, одржао се и током ранохришћанског периода. Међу гробним прилозима карактеристичним у женским сахранама, најчешћи су фибуле, огрлице, наруквице, копче, апликације, наушнице, алке, чешљеви направљени од кости, игле за косу,

⁶³³ Clark 1994, 105-106.

⁶³⁴ Маријански-Манојловић 1987, 15.

⁶³⁵ Зотовић 1986, 43-44.

бочице, огледала... Неки од ових гробних прилога, као што су огледала, бочице за парфеме или накит, свој визуелни одјек имају у сцени женске тоалете. Као што су ови предмети, стекли симболичке конотације у гробном сликарству, као прилози при женским сахранама, такође су могли индицирати идеју о друштвеном положају, етничком пореклу или култу којем је покојница припадала. Једна од таквих сахрана подразумева мумифицирану покојницу из оловног саркофага 5, са локалитета Пећине из Виминацијума, која је по свему судећи била источњачког–египатског порекла и следбеница Изидиног култа.⁶³⁶ Исти обичаји примењени су и у ранохришћанској сахрани женске особе, из западног дела централног простора триконхалне меморије, такође са локалитета „Пећине“ из Виминацијума, из половине IV века.⁶³⁷ И овде је покојница сахрањена у оловном саркофагу, одевена у ланену кошуљу, преко које је имала хаљину или огртач од љубичастог броката, протканог златним нитима. На ногама је имала обућу од мрке коже, а поред ногу је стајало још неколико пари обуће. Међу гробним прилозима налазили су се златна огрлица, сребрна игла са лоптастом главом коришћена као фибула, стаклени балсамаријум и мало дрвено вретено. У јужној конхи истог објекта, сахрањено је дете, те би намена ове грађевине могла бити породична меморија.⁶³⁸ Златоткана тканина из оловног саркофага мумифициране покојнице, као и златне нити у ранохришћанском оловном саркофагу, заједно са богатством златног накита и стакленим балсамаријумима, могу се повезати са представама господарица гробница, што би значило да би се поклопили са мотивима сликаним у вези са њима, а са друге стране потврдили би сликареву тенденцију ка аутентичности у приказивању дама високог ранга и моде њиховог времена. Већина предмета похрањених у виду гробних прилога, некада је имала конкретну функцију у животу покојника, па би у гробном контексту имали за циљ стварање атмосфере и окружења *domus aeterna*.⁶³⁹

⁶³⁶ Сахрана је детаљније описана у одељку посвећеном култу богиње Изиде. Упоредити: Спасић-Ђурић 2003, 59-86.

⁶³⁷ Зотовић 1994, 61-62.

⁶³⁸ Зотовић 1994, 62.

⁶³⁹ Flocchi Nicolai et al. 2002, 80, 85-87.

У период почетка IV века датован је гроб кремиране покојнице са локалитета „Царине“ из Виминацијума.⁶⁴⁰ На то да је у гробу сахрањена имућнија становница овог града, указује обиље гробних прилога као што су, уобичајени, бронзани новац, предмети од гвожђа, керамички жижак, или пак они повезани са женом, фрагменти стакленог балсамарија, љуштуре морских шкољки, златни накит, где се издваја веренички–венчани прстен од златног лима на чијем се средишњем делу налази рељефна представа жене и мушкарца који се рукују, у ставу *dextrarum iunctio*.⁶⁴¹ Вереничко и венчано прстење са простора данашње Србије може имати представу каква се налази на прстену из Виминацијума, као и на прстену пореклом из Ниша, док други облик представе *dextrarum iunctio* представља прстење које на глави има рељефну представу две укрштене руке, што је случај са прстеном из Великог Села код Винче и са непознатог налазишта, или представу мушке бисте, приказане на прстену из зидане гробнице из Ремезијане (Сл. 81).⁶⁴²

Хришћанска црква преузела је римски обичај венчања уз мало измена, оно што је задржано било је потписивање брачног пристанка и руковање изнад мираза, док се божанство које је потврђивало законски чин и штитило брак као *dea pronuba* или *deus pronubis* мењало заједно са касноантичком културом.⁶⁴³ На исти начин је и рановизантијска уметност везана за брак, између IV и VII века, произашла из касноримске уметности и брзо била прилагођена потребама хришћана.⁶⁴⁴ Претпоставља се да су панонско–балкански примерци оваквог прстења били у употреби у периоду од друге половине III до средине IV века.⁶⁴⁵ Оно изражава идеју споразума, уговора, те је имало за циљ да озваничи чин веридбе или венчања. Веренички прстен (*annulus pronubus*) добијала је само жена, док су венчано прстење, носила оба супружника, а сцена *dextrarum iunctio*, могла се налазити на оба. Специфично венчани прстен био је украшен наспрамно постављеним бистама мушкарца и жене, у профилу и до IV века овакво прстење са крстом или

⁶⁴⁰ Спасић 1996, 99-106.

⁶⁴¹ Спасић 1996, 103-104, Т. ½, Сл. 2, 2а.

⁶⁴² Сви примерци данас се чувају у Народном музеју у Београду. Поповић 2001, кат. 6, 7, 8, 20, сл. 2.

⁶⁴³ Kantorowicz 1960, 1-16.

⁶⁴⁴ За римску церемонију венчања, обичаје и уметност повезане са њом видети: Hersch 2010.

⁶⁴⁵ Поповић 2001, 26-29.

хришћанском акламацијом било је уобичајено на Западу, одакле је стигло у Византију и може се датовати у половину IV века. Увођење хришћанских симбола и натписа, као и царски изглед брачног пара, могу се довести у везу са иконографијом царског новца V века, док су се на захтев поручиоца могла наћи и имена брачних партнера, највероватније богатијих становника ране Византије, будући да је велика већина овог прстења израђена од скупоценог злата.⁶⁴⁶ У случају хришћанске инвокације VIVAS IN DEO, поред бисте мушкарца, као редуковане верзије две бисте, на прстену из Ремезијане, хришћански симболизам означава светост институције брака.⁶⁴⁷ У рановизантијском периоду, као и данас, прстен је најинтимније везан за брак, те је као такав дубоко повезан са особом која га носи, обележавајући један од најважнијих чинова у животу. Стога се може искључити његова продужена употреба кроз наслеђивање више генерација, што је најчешће случај са другим облицима златног накита.⁶⁴⁸

Као што је то случај са представама царица централнобалканског простора, слика обичне жене, било као декорација статуа, предмета или уметности у гробницама, у највећем броју случајева може се пратити до краја IV века, дуж дунавског лимеса или у унутрашњости провинција, као и након Јустинијанове обнове царства, у спорадичним примерцима из политичког и духовног центра Јустинијане Приме (Карта 2, Графикон 2). Шта се збивало са обичном женом током V века, услед познатих историјских збивања, сталних немира на границама Царства и хунским разарањима урбаних центара, у којима су биле смештене уметничке радионице, остаје питање на које се не може дати одговор. Једино би се на основу поменутих одлика женског накита и украса, могло закључити да је у културу народа који је живео на овим просторима током V века, упливао страни елемент, те да су жене германских официра у служби византијске војске, имале тежњу за изгледом византијске жене–царице.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Vikan 1990, 145-163.

⁶⁴⁷ Поповић 2001, 30.

⁶⁴⁸ Спасић 1996, 99-106.

⁶⁴⁹ М. Милинковић ово објашњава термином „акултурација“, процесом у којем су се нашли варварски народи током сеобе народа, када су виши слојеви германског народа, или Словена, Авара и Бугара касније, преузимањем ромејског начина одевања–моде, желели да се изједначе са ромејском

7.3 Од Мајке богова до Мајке Божије

Географски положај централног Балкана чини овај простор раскрсницом у којој се стичу многострука наслеђа прошлости, чије се тековине некада препознају у материјалној заоставштини, а некада остају део колективног сећања. Овакво стање ствари чини да тражење пута ка божанској жени и мајци скрене у митолошку сверу, без ослоњања на материјалним доказима. Митолошке слике јединствене Богиње мајке или Мајке богова могу се свести на архетипове,⁶⁵⁰ који свеprisутни у колективном сећању чине окосницу деценијских расправа о томе да ли је култ ове богиње постојао као јединствена религија, поштована широм праисторијског света, као и питање да ли је матријархат постојао или није. Иако се мишљење да већина античких богиња води порекло од праисторијске Мајке богова, тј. Богиње мајке, у модерној науци и теоријама сматра застарелим, „Велика мајка богова“ ипак се вековима налазила као пивот за истраживање култа плодности, било да је названа Богиња мајка – Мајка богова, Велика богиња, Мајка земља или Богиња плодности. Мајка земља била је прво божанство рођено након Хаоса, које помиње Хесиод у својој Теогонији.⁶⁵¹ Не улазећи у расправу о питању да ли је постојао јединствен култ Богиње мајке,⁶⁵² јер оно превазилази оквире ове тезе, зарад сагледавања развоја слике Богиње мајке у Мајку Божију, биће наведени неки од иконографских обрасца, без тенденције за изношењем ставова за или против постојања њеног јединственог култа. Чињеница која се ипак не може порећи, јесте да су многе праисторијске и античке богиње биле представљане и имале функције мајке, као и то да су посведочени многи култови плодности, иако се не може свака представа наге или мајчинске фигуре увек тумачити

аристократијом и поприме начин живота уобичајен у Царству. Милинковић 2004, 193. Такође видети: Милинковић 2003, 143-177.

⁶⁵⁰ О овом питању код: Jung 1964, 18-103; Jung 1968; Jung 1981, 75-110; Neumann 1970; Perera 1981; Whitmont 1992; О архетипу богиње извора живота, смрти и регенерације, као јединственој целини земље и природе саме по себи и њеним манифестацијама у богињама од времена палеолита до грчких и римских богиња у: Leeming, Page 1996; О питању порекла Богородичиног култа и његовој вези са архетипом Богиње мајке и девице у: Carroll 1992.

⁶⁵¹ Hes. *Theogony*, 135-137.

⁶⁵² Више о студијама на ову тему и расправама око ње у: Stuckey 2005, 32-44, са библиографијом.

као представа Божиње мајке или посматрати као сведочанство постојања култа плодности.⁶⁵³

Од северне Индије, преко подручја Мале Азије, до области Средоземља и централног Балкана, у праисторијско време, простирао се круг културе у којој су се сусретала различита визуелна сведочанства везана за богиње које би се могле довести у везу са Божињом мајком или Великом богињом. Култне статуе ових женских божанстава које у основи имају сличну иконографију повезују ове географски удаљене просторе. Божанско мајчинство отелотворено је у слици мајке са дететом или децом, која некада изазива страх, као прамајка богиња Кали у Индији.⁶⁵⁴ У неолистском периоду древне Месопотамије,⁶⁵⁵ главно божанство било је женског рода и број женских статуа, у многоне превазилази представе мушких, вероватно јер су женска божанства имала људску форму, а мушка животињску.⁶⁵⁶ У сумерском миту, створитељка свега живог је богиња Наму, персонификација првобитног мора, која је родила небо и земљу, прамајка која је родила све богове.⁶⁵⁷ Мајка земља, као ”Мајка све деце” поштована је као Нин-ту, ”госпођа која рађа”, као Нин-мах, ”узвишена краљица” или као Нин-хурсаг, „стеновита земља и моћ рађања“.⁶⁵⁸ За разлику од већине осталих народа бронзаног доба, који су за бога сунца имали мушко божанство, Хетити су поштовали Арину (*Arinna*) као богињу сунца, која порекло води од анадолијских божанстава плодности, а касније поприма и хтонски карактер.⁶⁵⁹ Божиња мајка–Ку-баба, „краљица Каркемиша“, у овом граду поштована је од II миленијума пре нове ере, али тек након пада Хетитског царства, када је Каркемиш постао нео-хетитски центар, поштовање ове богиње почело је да се шири кроз сиријско-хетитски свет, а онда и кроз читаву Анадолију.⁶⁶⁰ Ова богиња

⁶⁵³ Stuckey 2005, 32, 34.

⁶⁵⁴ Kinsley 1997, 67-91.

⁶⁵⁵ Простор Месопотамије подразумева свет Сумераца у периоду од око 3000 године п.н.е. до око 2000 године п.н.е. када овим простором почињу да господаре семитски Бабилонци, а касније и Асирци до 331. године п.н.е.

⁶⁵⁶ Rohrllich 1980, 79.

⁶⁵⁷ Rohrllich 1980, 85.

⁶⁵⁸ Титула „нин–краљица“, најчешће је означавала богиње, али могла се односити и на владарке. Rohrllich 1980, 84, 86. Woolley 1966, 431-449.

⁶⁵⁹ Иако богиња сунца, Хетити су је сматрали и као богињу своје земље. Beckman 1989, 99-100.

⁶⁶⁰ Hawkins 1981, 147.

плодности представљана је идолима ”виолинског облика”, какви су нађени и на Кикладским острвима и Криту, што може указати на везу међу овим народима.⁶⁶¹ За разлику од палеолитских ”Венериних кипова”, са наглашеним грудима и бедрима,⁶⁶² неолитске фигуре богиње плодности са простора Месопотамије и Киклада, имају издужену фигуру ”виолинског облика”.⁶⁶³ Иако доста схематизовани, женски облици, груди и кукови, остају наглашени, у односу на струк и главу која је некада и изостављена у односу на неприродно издужени врат. Ове фигуре су најчешће стављане у гробове као прилози и поред згрчених тела покојника значиле су обнову на другом свету, тј. поред значења плодности, почеле су симболизовати и поновно рађање. Њихова улога овде као да је била да покојника воде на други свет.⁶⁶⁴ Хетити су поштовали култ природе и кроз месопотамски култ богиње Инана (*Inanna*) – Иштар, Афродитиног–Венериног еквивалента, чији се култ око II миленијума п.н.е. проширио из Месопотамије до Кане, Сирије, Палестине, Феникије и Арабије.⁶⁶⁵ У месопотамији је најраније поштовање ове богиње било везано за њену бригу о свој земљи, а симболизовала је ауторитет жене у производњи и дистрибуцији хране и одеће. Поред љубавних, њене функције везане су за рат, а била је поштована и као „краљица неба”.⁶⁶⁶ Од V миленијума, у Месопотамији богиња је мајка приказивана на глиненим статуама, најчешће као жена са рукама на дојкама или са дететом у наручју. Карактеристично за ове фигуре је то да им лице наликује глави гмизавца, па тако змија постаје један од основних пратилаца богиње плодности и кроз своје присуство ту плодност наглашава.⁶⁶⁷ Култ који је дошао из Сирије и оставио највећи утицај на европску митологију и који су многи европски народи, посебно Трачани, прихватили јесте култ феничанске мајке богова и целе природе Кибеле.⁶⁶⁸ Уске везе спајале су Месопотамију са земљама на Нилу. Неке од упадљивих сличности везане су за религијска веровања, те је Тамуз (*Tammuz*) увек повезан са девицом–мајком,

⁶⁶¹ Woolley 1966, 469-477.

⁶⁶² Hawkes 1966, 221-253.

⁶⁶³ Evans 1901, 185.

⁶⁶⁴ Hafner 1969, 15.

⁶⁶⁵ Marcovich 1996, 45.

⁶⁶⁶ Marcovich 1996, 46.

⁶⁶⁷ Rohrllich 1980, 85.

⁶⁶⁸ Цермановић, Срејовић 1987б, Кибела: 288.

богињом Инини (*Innini*), која је у старој сумерској митологији његова сестра, што подсећа на однос између Изиде и Озириса. У првобитној престоници Хелиополису, на челу система стоји прабог Амон, у својој стваралачкој моћи он је мушко-женско и из самог себе ствара први божански пар, Шу и Тефнут, ваздушни простор и влагу. Следећу генерацију представљају Нут (небо) и Геб (земља), који су, супротно митским представама код већине народа, у Египту замењени, па је небо жена, а земља мушкарац.⁶⁶⁹ Као ”деца Нуте” важе четири главна бога Озирисовог круга: Озирис и Изиде, Сет и Нефтис. Најчешће идентификована са функцијама богиње мајке, Изиде је Озирисова сестра и супруга, она је божанство и са функцијом краљице-мајке, а мајчинске црте показују је као Хорусову мајку.⁶⁷⁰ Међутим, мора се истаћи да богиња неба Нут, као мајка следеће генерације богова, међу којима је и Озирис, бог подземља, преко којег је везана са краљевском кућом, такође добила функције богиње мајке, између осталог примајући преминулог владара на небо као његова мајка.⁶⁷¹ За разлику од ове индо-европске традиције у којој је земља најчешће била Велика мајка, на простору старе Европе, претежно током V и IV миленијума старе ере створена су материнска божанства као водена или ваздушна божанства, змијска и богиња птица. Ово су божанства која хране свет влагом, кишом, божанском храном која би метафорички могла бити схваћена као мајчинско млеко, на овакав начин, постале су доиле и повезане са мајчинском улогом.⁶⁷² Змије су амблеми богиња плодности и на простору централног Балкана, нарочито у дунавском басену. У Винчанској култури налазимо их у најразличитијим облицима. За разлику од малоазијског богиња, ове богиње имају карактеристичан изглед птичијег лица, као да носе маске. Често су представљене са дететом у наручју или на леђима, са рукама на грудима и оружјем као атрибутом. Ова богиња је господарица дивље природе и живог света, даје живот и симбол је плодности. Богиња као мајка и дојиља појављује се са маском медведа. Ако је сама онда је на трону и представљена је са рукама, или

⁶⁶⁹ Langdon 1921, 134.

⁶⁷⁰ Clark 1946, 240-242. Ланге, Хирмер 1973, 19-35.

⁶⁷¹ Овде је такође приметна јасна разлика између египатске и других култура, где покојника прихвата мајка земља, у: Tower Hollis 1987, 496-497.

⁶⁷² Gimbutas 1989, 132-152.

у случају ”Даме из Винче” руком, дијагонално постављеном на дојку и широким раменима, а седећа фигура богиње често у рукама држи дете и тако постаје симбол мајчинства.⁶⁷³ Критско-минојска и минојско-микенска религија и уметност обилују птицама, змијама и женским ликовима са крилима или змијама које пузе низ њихове руке или су на врховима њихових глава. Ова култура која се развија од 2000. године пре н.е. поштовање Богиње мајке наследила је из пантеона старе Европе,⁶⁷⁴ док је са друге стране, у миту Зевс, претворивши се у бика, отео богињу Еуропу из Азије и одвео је на Крит. У том миту живи сећање на то да је култ богиње мајке и бика, снажног оплођивача, стигао са истока у подручје Средоземља.⁶⁷⁵ Који год да је пут доласка овог снажног култа на простор егејских острва и Крита, на овоме месту нашао је плодно европско тло за свој развој и успон. Утицај који је уметност Азије извршила на минојску културу видљив је у поштовању богиње плодности и њен симбол–змију, која је по природи везана за земљу. Велика богиња праисторијских времена слављена је у облику змије или жене са змијском главом, јер је змија заштитница животног извора и чуварка последњих тајни. Иницијално окарактерисана као богиња природе и плодности, минојска богиња сматрана је и заштитницом домаћинства, односно палате.⁶⁷⁶ У палати двоструке секире ”лабрис”, у Кнососу налазило се светлиште богињи, која је као знамење на глави имала птицу.⁶⁷⁷ Симбол дупле секире који су Микенци приписали богу муње–Зевсу, првобитно у минојској цивилизацији био је амблем који је богиња мајка држала у својим широко раширеним рукама.⁶⁷⁸ Захваљујући облику двоструке секире, где положај сечива подсећа на крила, богиња добија облик лептира. Некада у овоме облику, некада као жена са знамењима, богиња мајка често је приказивана на фрескама, рељефима или на вазама средње или касно минојског периода.⁶⁷⁹ Касније, сечива или крила нестају и остаје само положај раширених руку. Мајка богова била је једна од најчешћих религијских

⁶⁷³ Више о овим богињама у: Срејовић 1967, 5-23, сл. I, 4, 8, 9, 13, 14, 16-17, 30.

⁶⁷⁴ Gimbutas 1989, 238.

⁶⁷⁵ Natzmer 1966, 29-30.

⁶⁷⁶ Gesell 2004, 131.

⁶⁷⁷ Gesell 2004, 139.

⁶⁷⁸ Waites 1923, 26-28.

⁶⁷⁹ Gimbutas 1989, 186-187. Више о представма и значењу ових богиња у: Waites 1923, 25-56.

представа народа у егејској области, и када је око 1600 г. пре н. е., Микена је усвојила критску културу, са њоме је стигла и фигура мајке богова, чије је поштовање, овим путем пренето у континенталну Грчку. Грубо моделоване микенске фигурине Богиње мајке, раширених руку и купасто наглашених дојки између XIV-XIII века пре н. е., биле су, чини се, масовно произвођене. Микењани су поштовали мноштво божанстава мушког и женског рода, те би се могло претпоставити да свет олимпијских богова, који су први опевали Хомер и Хесиод, своје порекло има у периоду бронзаног доба.⁶⁸⁰

По свему судећи, у грчкој, а касније и римској религији, култ некада јединствене Богиње мајке, разложио се на неколико женских божанстава и богиња, у чијим би се појединачним функцијама и појединостима култа, Богиња мајка могла препознати као узор. На примерима устоличене владарке неба Хере–Јуноне,⁶⁸¹ девичанских Артемиде–Дијане⁶⁸² и Атене–Минерве, или Афродите–Венере богиње

⁶⁸⁰ Јордовић 2011, 43.

⁶⁸¹ Хера је једно од најстаријих грчких божанстава, она је супруга врховног, Индо-европског бога муње, Зевса, са којим је на небеском трону, и представља женски принцип неба, аспект женске плодности. Владар света и отац богова Зевс одабрао је орла за свог гласника, док његова жена, мајка богова, Хера, окупља око себе змије. Змије се посвећују њеним светилиштима као вотивни дарови. Тако је и Хера наследница минојског култа богиње плодности, па је у грчкој митологији постала заштитница брака, куће, владара и палата, градова и целе земље. О вези богиње Хере са Богињом мајком или Великом богињом бронзаног доба у: Kardara 1960, 343-358. Као карактеристично грчка богиња била је поштована у свим грчким колонијама, чешиће као Зевсова супруга, некада идентификована са локалним божанствима, али ипак најчешће везана за древне култове богиње земље и плодности, иако је најчешће грчка митологија препознаје као љубоморну супругу. McCown 1931-1932, 157. Хера и њен римски еквивалент Јунона, богиње су у чијим се функцијама заштите жена препознаје савремени облик феминизма, јер оне су најуже повезане са свакодневним животом жене, чијом судбином богиња управља, штитићи њен законски брак и чин венчања, по узору на сопствени (*hieros gamos*), и мајчинске аспекте, као мајка бога Марса, у чију су част прослављане Матроналије. Monaghan 1999, 57-68.

⁶⁸² Са једне стране, грчка Хеката-Артемиде, пореклом и по функцијама је везана за малоазијске богиње Кубабу и Кибелу, што би указивало на њено индо-европско порекло, као Хеката повезана са смрћу, док као Артемиде представља чистоту недирнуте природе. Артемиде се препознаје као заштитница жена у Илијади и Одисеји, а такође се сматра и заштитницом плодноносних поља, што је у најранијој грчкој религији везује за богињу земљу. Macurdy 1912, 78. Како је од оца Зевса измолила да јој подари вечно девичанство, друштво вршњакиња, лук и стреле, као и један град, због чега је њу поштовало тридесет градова, она је постала и заштитница града. McCown 1931-1932, 131-134. Порекло њеног имена из речи "арктос" - медвед, везује је за Богињу мајку старе Европе са медвеђом маском. Понекада је и поштована као медведица. Den Boer 1973, 2. Тако наслеђује и њене функције материнства, па је заштитница слабих. У њеној личности сједињују се два различита принципа-девичанства и материнства. Римски еквивалент Артемиде, богиња Дијана у Риму је надгледала порођај и она је та која "отвара материцу", као што медведица-мајка дојиља гаји и чува новорођенче са медвеђом *pietas materna*. Gimbutas 2001, 196-200. Споменика Артемидиног култа на

љубави, многородне функције заштите ових богиња, сусрећу у једној тачки везаној за заштиту владара, владарске куће, те самим тим целе римске државе и народа.

Богиња Атена, чудесно рођена, потпуно наоружана из Зевсове главе, још на црвено-фигуралним вазама античке Грчке, представљана је са својим атрибутима, совом, змијом и маслиновим дрветом.⁶⁸³ Овим атрибутима, Атена се повезује са богињама старе Европе, те сова асоцира на порекло од богиње са маском птице, а змија упућује на ’’змијску богињу’’, богињу плодности обожавану на Криту.⁶⁸⁴ Са Крита потиче и њена функција заштитнице владара, његових поданика, те отуда и града–Атине, који је у борби за превласт припао њој, уместо Посејдону, подршком атинских жена, чија је она касније постала заштитница.⁶⁸⁵ У класично доба са ратом постаје повезана као Атена Палада, односно Партенос, змија се налази под штитом, те атрибути богиње постају делови ратне опреме и она добија моћ да оружјем боље заштити свој град – државу.⁶⁸⁶ У оваквом аспекту, када води битке и штити у рату, добила је атрибут Промахос, а представа богиње са диска уљане лампе из Музеја града Београда, у једном личном култу, имала је за циљ да путем визуелног присуства богиње, призове њену наклоност и помоћ у добијању битке.

Првобитно у миту, а потом и као заштитни знак њене егиде, уз богињу Атену везује се Медуза, биће магичне природе, чије порекло такође сеже у праисторијско доба, када је поштована као богиња природе, одкада постоји и њена веза са аспектима плодности и заштите.⁶⁸⁷ Змије су на представи Медузе остале доминантне

центалнобалканском простору највише има на простору јужне Србије, на натписима се помињу њене свештенице, а она има атрибуте краљица, Ферска и Лохија – што указује на њено поштовање као богиње порођаја. Марић 2003, 58-60. У култу чувене Артемиде Ефешке, богиња је поштована и обожавана као извор плодности и са раширеним рукама примала вернике у свој храм. Ова богиња имала је сопствени култ, који се заједно са специфичном врстом статуе ширио Медитераном од II века п.н.е. све до периода Царства, када је доживео велику популарност. Horsley 1992, 135. О култу Артемиде Ефешке на централном Балкану у: Gavrilović 2010, 208-211.

⁶⁸³ Рођена из Зевсове главе, ударцем секиром, везује се за наслеђе древних богиња култа двоструке секире. Waites 1923, 37.

⁶⁸⁴ На то да је Атена и током класичног периода поштована као богиња плодности, указује и обичај приношења дрвеног фалуса као вотивног дара, у: Den Boer 1973, 2.

⁶⁸⁵ Nilsson 1950, 488-501.

⁶⁸⁶ О асимилацији две богиње у: Herington 1955, 43-47; Атенина лојалност граду гарантована је њеним девичанством, њено наоружање тело јој је чинило неповредивим, и штитило њену чедност, баш као што је могло одбити непријатељске нападе: Irwin 2007, 19.

⁶⁸⁷ Frothingham 1911, 349-377.

као амблем и увек приказане на њеној глави или у виду увојака косе. Иако је њен лик током антике доживео трансформацију из демонског у лепо и сетно лице, њене апотропејске функције су остале непромењене до хришћанских времена. Ово је највероватније разлог њене тако учестале примене као мотива у уметности, од мозаика, преко накита, где је третирана као заштитница жена, до апликације каква је нађена у недвосмислено хришћанском контексту Царичиног града. Две рељефне представе Медузе са Виминацијума наставиле су свој визуелни и симболички живот у контексту хришћанског сакралног простора, тј. употребљене су као сполије на фасадама манастира Рукумија и Нимник.⁶⁸⁸

Идеја о пореклу богиње Афродите, слично Атени, везана је за старо-европску богињу са птичијом маском, те је често портретисана како лети на гусци, или се сматра да води порекло из Мале Азије, тачније од богиње Иштар, због чега су њен лик и бројне представе настале по узору на малоазијске богиње Иштар и Кибелу.⁶⁸⁹ Иако је по пореклу синоним за Мајку природу, у грчко класично доба постаје искључиво богиња лепоте и љубави – небеске (*Urania*) или чулне (*Pandemos*), иако је у многим грчким колонијама била је поштована и као богиња мора, те се овим путем ширио и њен култ.⁶⁹⁰ Штитећи свог љубимца Париса у Тројанском рату, након пада Троје, Анхису, Енеји и Асканију омогућила је да нађу нову отаџбину, те је тако постала и заштитница Рима. За Афродиту и Херу везује се Аштарта,⁶⁹¹ богиња семитског порекла, чији се култ, захваљујући Феничанима, у архајско доба простирао широм Медитерана. Најчешће је приказивана нага у стојећем, ређе у седећем положају.⁶⁹² За разлику од учесталих нагих или полунагих Афродитиних представа у делима класичне грчке уметности, Афродита Сосандра из виле у Медијани, по своме покривеном и скромном изгледу, али и по функцијама повезаним са људским

⁶⁸⁸ Миловановић 2009, 99-107. Будући да није познат археолошки контекст у којем су нађене, немогуће је ближе одредити њихово датовање, које би по иконографског обрасцу било најближе периоду II-III века.

⁶⁸⁹ Budin 2004, 109; Marcovich 1996, 45, 47.

⁶⁹⁰ Hes. *Theogony*, 188-198; Greaves 2004, 31.

⁶⁹¹ Гледано кроз призму верског синкретизма, односно хенотеизма, поштовање богиња Афродите, Хере, Астарте, Изиде и Хатор, на простору Медитерана слило се у један пантеон. Budin 2004, 96, 97, 104-108, 137-139.

⁶⁹² Ammerman 1991, 203-230.

спасењем, уклапала се у религијско–културолошки систем и духовну атмосферу касне антике. Ова Афродитина, као и Хигијине статуе, припадале су великој остави скулптура, откривених 1972. године у вили са перистилом са Медијане, које су највероватније припадале некадашњем светилишту посвећеном Ескулапу. Заједно са бронзаном оградом на којој доминира херма богиње Луне, а која је најверованије имала функцију ограде светилишта, посведочили би продужено поштовање паганских култова, у времену када је хришћанство већ било прихваћено. Ова обнова паганства доводи се у везу са верским убеђењима Јулијана Апостате, која су била формирана под утицајем неоплатонизма, као и оријенталних култова Митре и Кибеле.⁶⁹³ Лунина херма, са портретним карактеристикама и фризуром, које указују на царице повезане са Константином, супругу, или можда пре мајку, као пандан Магни Матер, једној од Луниних хипостаза, као и сам концепт Јулијановог теолошког система, могли би да значе, не само претпостављену обнову паганства, већ реминисценције на два источњачка култа, Митре и Подунавског коњаника, односно култа Лунарне богиње, до почетка IV века тако карактеристичним за простор подунавских провинција.

Богиња Венера у римском пантеону представља Афродитин еквивалент, те је током класичног доба приказивана по узору на Афродиту, полу нага или нага, некада делимично окренута леђима посматрачу. Од доба Републике током времена добијала је нове функције, Венера као богиња среће (*Venus Felix*), као победничка богиња (*Venus Victrix*), у Помпејима, Венера је сматрана заштитницом града, док је као прамајка рода Јулијеваца, државе и народа, поштована као *Venus Genetrix*, што је довело до тога да се њена представа морала прилагодити новостеченим функцијама.⁶⁹⁴ Њена реверсна представа на новцу, на исти начин представља везу са царским домом, па и царицама, често са симболичном улогом мајке што остаје карактеристично до поменутог ауреуса Галерије Валерије.⁶⁹⁵ Веза која спаја богињу

⁶⁹³ Popović 2006, 84.

⁶⁹⁴ Више о овоме у: Weinstock 1971, 80-91.

⁶⁹⁵ Мајчинска улога богиње Венере може се објаснити прожимањем њеног култа са култом Мајке земље - *Terra Mater*, односно култом римске Церере, приказане на трону са дететом или децом, која као богиња мајка брине о човечанству. Spaeth 1994, 65-100. О питању везе царица и богиње Венере, као и симболици мајчинства у: Langford 2013.

Венеру са ликом царице, приметна је у ликовном изразу статуа, те у случајевима када је очувана само глава статуе, а на основу фризура, тешко је идентификовати представу као богињу или римску царицу.⁶⁹⁶

Чини се да је култ Венере, распрострањен на простору централног Балкана током Царског периода, имао своје наслеђе у духовној клими касне антике, не кроз нова остварења, већ кроз секундарну употребу скулптура, о чему сведоче две главе из Сирмијума, једна која је откривена 2003. године и припадала је фигури која је, вероватно, била део декоративног ансамбла фонтане у северозападном делу палатијалног комплекса, док је друга глава, откривена 2012. године била накнадно уграђена у средњовековни зид.⁶⁹⁷ Овде припада и глава статуе пронађена 2011. године у западној просторији перистила виле у Медијани. Разлог за реупотребу или поновну израду ових скулптура у време Константина и његових наследника треба потражити у тежњи ових царева ка ретроспективи, базираној на носталгичности и културном континуитету који је омогућио настанак концепта садржаног у појму *Roma Aeterna*.⁶⁹⁸ Такође, разлог за поновну употребу античких скулптура, у оквиру хришћанског контекста, може се потражити у теолошким интерпретацијама феномена употребе античких сполија у раној Византији, као знак победе цркве над паганством, односно утиска излагања паганских скулптура у градовима, као сталне подсетнике на пораз паганства и глорификовање нове религије, те искуство које је је кроз поновну процену античке културе, литературе и филозофије, хришћанску популацију припремило за коначну истину кроз живот у Христу.⁶⁹⁹ Паганске статуе биле су моћне манифестације античке културе и могле су бити христијанизоване на основу њихових уметничких вредности или алегоријских значења, те су их из ових разлога могли сакупити аристократе и тако спасити од уништења.⁷⁰⁰ На шлему, који носи Константин на авреси сребрног медаљона кованог у Тицинуму 315. године, поред христогорама, приказане су и розете, које указују на Венеру, испод чијег је

⁶⁹⁶ Tomović 1992, 74-75.

⁶⁹⁷ Поповић 2013в, 181.

⁶⁹⁸ Поповић 2013в, 181.

⁶⁹⁹ Saradi 1997, 401-402.

⁷⁰⁰ Saradi 1997, 402.

храма на Голготи царица Хелена пронашла честице Часног Крста, а од пронађених клинова, сведока Христових мука, начинила шлем сину Константину.⁷⁰¹

На поштовање одређеног култа, често указују амблеми богиње, што су у случају богиње Венере, односно њеног загробног култа *Venus Funerariae*, купидони, њени синови и љубимци, насликани у „Гробници са купидонима“ из Виминацијума. На овај култ често указују и гробни прилози полагани уз покојника, међу којима су најчешће шкољке или бисери, који су указивали на плодност и поновно рођење, а који у оквиру хришћанске симболике постају знак Христовог рођења, инкарнације Логоса.⁷⁰² Као посвећена животиња богиње Хере, а потом и Јуноне Краљице (*Iunona Regina*), паун се често налазио на реверсној страни новца римских царица, алудирајући на везу устоличене владарке неба и царице као њеног земаљског еквивалента.⁷⁰³ У фунерарном контексту, већ је наведена њихова општа симболика апотеозе и бесмртности, али треба указати на то да су паунови такође остали повезани са царицама, принцезама и преко њих са дамама највишег друштвеног статуса, не само у оквиру декорације архиволте са Феликс Ромулијане, већ и у „Паганској гробници“ из Виминацијума.⁷⁰⁴

Иако победничка по значењу, *Venus Vitrix* није била лична богиња победе цару, већ је то постала *Victoria Caesaris*, касније *Victoria Augusti* најважнији идеолошки аспект победе под вођством једног владара.⁷⁰⁵ Иако је у почетку била само невидљива божанска сила, убрзо је Викторија постала персонификација, створена по узору на грчку Нике, а популарност њеног култа расла је са римском државом и касније ширењем царског култа.⁷⁰⁶ Од III века п.н.е., богиња је постала уобичајена реверсна представа царског новца до рановизантијског доба,⁷⁰⁷ када се последњи пут појављује на новцу Ираклија, након његове победе над персијанцима

⁷⁰¹ Борић-Брешковић, Војвода 2013, 225.

⁷⁰² Maguire 2011, 48-50.

⁷⁰³ RIC II, 179-180, Pl. XII, 212; RIC III, 66-77, 157-170, 190-194, Pl. III, 64; RIC V/1, 64-65, Pl. I, 11, 12, 13.

⁷⁰⁴ Korać 2007, 101-124; Anđelković et al. 2011, 234.

⁷⁰⁵ Fishwick 1993, 115.

⁷⁰⁶ О вези богиње Викторије, тријумфа и царског култа у: McCormick 1990.

⁷⁰⁷ Више о овоме у: Weinstock 1971, 92.

629. године.⁷⁰⁸ Прослављање тријумфа, у раној Византији, добило је нову форму на Хоноријевом златном новцу, када је богиња Викторија замењена мотивом Божије руке (*Manus Dei*), која крунише цара лаворовим венцем спуштајући га на главу цара са неба.⁷⁰⁹ Комбинација ова два мотива појављује на реверсној страни солида Гала Плацидије, ћерке Теодосија I, кованом у Аквилеји, 425. године, из Народног музеја у Нишу (Сл. 38).⁷¹⁰ На аверсу је попрсје царице у свечаној одећи са огрлицом и минђушама, а на глави се налази бисерна дијадема. Изнад портрета види се рука божија (*Manus Dei*) која крунише царицу, којој је на десном рамену приказан Христов монограм. На реверсу Викторија стоји, приказана спреда, главом окренутом налево, држећи украшени крст у десној руци. Оваква популарност и учесталост представе богиње Викторије, свакако је у вези са царским култом и алатима у служби његове пропаганде. Разлог за тако дуг континуитет у приказивању једне паганске богиње, у хришћанској уметности, могао би бити у неприликама унутар и ван граница државе, које су стално изазивале сумњу у тријумф цара, који ако није могао да одговори изазову својим деловањем, могао је то учинити гарантовањем за сигурност и победу државе кроз један мотив и његово вишевековно симболично наслеђе.⁷¹¹ Христијанизовање мотива богиње Викторије на новцу, завршено је тако што је она постала бесполни анђео.

Богиње са функцијом заштитнице градова–метропола (*metropolis – μητηρόλις* – град мајка),⁷¹² Атина, Артемида, Афродита–Венера, током царског периода, а нарочито у каноантичко време, постале су карактеристичне персонификације Тихе – Фортуне, везане не само за највеће урбане центре Царства, попут Рима, Константинопоља, Антиохије, Александрије или Трира, већ су и гарадови унутар провинција добили своје заштитнице. Деификација Тихе–Фортуне, развила се захваљујући популарности ових, пре свега политички оријентисаних персонификација, у књижевности и уметности.⁷¹³ Највећи град Римског царства, као

⁷⁰⁸ Grierson 1999, 6, 32-33; Анђелковић et al. 2013, 388.

⁷⁰⁹ Doyle 2015, 169.

⁷¹⁰ Јанковић Михалчић 2004, кат. 300.

⁷¹¹ Doyle 2015, 170-171.

⁷¹² Greaves 2004, 27.

⁷¹³ Smith 2011, 119-122.

један и јединствени *Urbs, caput mundi*, са својом заштитницом Ромом, не само да је у политичком контексту, већ и у визуелној култури, у раном хришћанству, пао у сенку новог Рима и визуелно своје близнакиње заштитнице Константинопоља, већ и многобројних заштитница градова унутар Царства.⁷¹⁴ Оваква ситуација унутар провинцијских градова, могла би се објаснити не само погледом упереним ка идеалу *Roma Aeterna*, већ и географско–стратегијским положајем ових урбаних центара у близини дунавског лимеса и сличном ситуацијом неизвесности опстанка грчких полиса, када се призивала снажна сила заштите богиње Тихе.⁷¹⁵ Тихе–Фортуна је имала већу моћ од уобичајених грчких и римских персонификација, судбина града била је у њеним рукама, као *genius loci* ипак, била је само божанство, а не богиња заштитница, није имала карактеристике какве ће касније, у средњем веку имати Богородица или светитељи.⁷¹⁶ Ово значи, да је у једном тренутку напуштена идеја о заштити овог дуго поштованог женског божанства. За разлику од постепеног напуштања неких паганских мотива или њихових трансформација у хришћанске симболе, овај прекид у поштовању Тихе–Фортуне, одиграо се у V веку, на захтев моћне заштитнице хришћанства и Богородичиног култа, царице Пулхерије.⁷¹⁷

Иако се на простору данашње Србије, може наћи свега неколико представа богиње Изиде и то у облику Изиде–Фортуне, која је и имала карактеристике богиње са којом је асимилована, или јединствен случај сахране мумифициране покојнице из Виминацијума, који указује на фунерарни облик поштовања култа богиње повезане са подземним светом, карактеристичне мајчинске представе богиње и детета, иначе познате широм царства, на овом простору нису забележене.⁷¹⁸ За разлику од Изидиног, Кибелин култ имао је значајнији одјек на централном Балкану у периоду IV века, који се највише огледа у вези са царским палатама у Гамзиграду и Медијани. У првом случају претпоставља се поштовање богиње као мајке државе и трона, од стране Галеријеве мајке Ромуле или, у другом случају, од стране Јулијана Апостате.

⁷¹⁴ Grig 2012, 31-52.

⁷¹⁵ Beerden 2013, 208.

⁷¹⁶ Bertelli 1999, 129-130.

⁷¹⁷ Herrin 2000, 14.

⁷¹⁸ Управо овакве представе богиње и детета, некада је тешко идентификовати као Изиду и Хоруса, или Богородицу и Христа: Elsner 1998, 220-221, fig. 147.

Већ поменута веза између Јулијанове Мајке богова и Лунарне богиње, указивала би на то да је почетком IV века, иако не увек визуелно присутна идеја о божанској мајци, ипак, била покретач за стварање култа, који је женама омогућавао реакцију и одговор на „шовинизам“ митраистичког концепта искључења жене, иако је кроз призму визуелног, у иконографији култа била представљена богиња Луна, која јесте божанска жена.⁷¹⁹

Скулптуралне представе везане за паганске култове на простору централног Балкана, налазиле су се у областима урбаних центара, значајних фортификација или империјалних вила у Медијани, Ромулијани и Сирмијуму, и чиниле су део инвентара храмова, капела или некропола.⁷²⁰ Статуе паганских богиња, заједно са њиховим представама на накиту или предметима употребне функције, престају да буду присутне након IV века у визуелној култури овог простора, осим примера мотива Медузе и Викторије, чије се специфичне симболичке конотације и императив значења, уклапају у опште токове рановизантијске хришћанске уметности. У складу са оваквим општим тенденцијама уметности, од VI века, Богородичине представе појављују се као нови елемент декорације оловних печата, објеката уско повезаних са врховним начелима византијске државе, царем и црквом, или на предметима везаним за ходочашће и литургију, док би ампула са представом Богородице Оранте, као најсевернији нађен пример оваквог типа, могла означити Јустинијану Приму као границу до које је се може пратити Богородичин култ у VI Веку, на централнобалканском простору (Карта 3, Графикон 3).⁷²¹

⁷¹⁹ Франц Кимон (*Franz Cumont*) је сматрао да су се религије Магне Матер и Митре међусобно допуњавале и да су коегзистирале у свим деловима Царства. Он је претпоставио да су две религије сачињавале једну верску целину која је имала за циљ да се око култа Магне Матер окупе жене које је митраизам искључивао из своје верске заједнице. Вит (*R. E. Witt*) је сматрао да је то била Изиде, док Љ. Зотовић претпоставља да је то култ Лунарне богиње, односно култ Подунавског коњаника. Cumont 1956; Witt 1975, 479-493; Zotović 1999, 74-75; Зотовић 2001, 176-177. Такође видети: Metropoulou 1996, 135-166.

⁷²⁰ Tomović 1992, 67.

⁷²¹ Metzger 1984, 158-160.

Имајући у виду да се хришћанска иконографија, у великој мери, ослањала на мотиве из паганске прошлости, фигуре попут Прометеја, Орфеја, Диониса, Хелија, Херакла или Аполона, у ранохришћанској уметности представљале су префигурацију Христа. Ово омогућава да се пут стварања узора и образаца за многе функције, па и девичанско–мајчинску улогу Богородице, може пратити уназад преко фигура молитељки и дојиља ранохришћанских катакомби, не само до римских и грчких богиња, већ преко њих до митолошког обрасца велике мајке богова.

Богиња мајка свој пуни фигурални приказ добила је у богињи Иштар, Кибели и Изиди. Уз ове богиње, често се појављује мушко божанство које је везано за смрт, подземни свет и поновно рођење.⁷²² Он је пратилац Богиње мајке, може бити њен син, или некада љубавник. Под овим утицајем у грчкој митологији стварен је однос између Афродите и Адониса,⁷²³ који се надграђује „светим браком“, који треба да буде узор за брак обичних људи.⁷²⁴ У елеузинским мистеријама наилазимо на сличан однос, али између мајке Деметре и кћерке, Коре-Персефоне, коју мајка оплакује, јер борави у подземљу једну половину године, а онда се са пролећем враћа својој мајци.⁷²⁵ Идеја о божанској мајци и сину који се поново рађа, постаје хришћански концепт васкрсења Христа и Мајке Божије која га оплакује, те се у сотериолошким аспектима Магне Матер, као спаситељке, може препознати и улога Богородице као посреднице у спасењу.⁷²⁶ Током преласка античког друштва у хришћанско,

⁷²² Атис, фригијског порекла, Адонис, феничанског и Озирис египатског порекла, указују на то да је прадомовина ових мушких божанства везана за источни Медитеран. Ова три божанства, заједно са Тамузом, Дионисом и Митром, имајући исте судбине, везују се за древног соларног доброг бога светла. Casadio 2003, 233.

⁷²³ Више о Адонису у: Casadio 2003, 248- 254; Постоји мишљење да се у грчкој митологији овај умирући бог не може посматрати као *theos*, већ пре као *heros*. Budin 2004, 122.

⁷²⁴ Оваквим јединством обезбеђује се плодност земље и човечанства. Den Boer 1973, 6.

⁷²⁵ Balch 2003, 50-51.

⁷²⁶ Frazer 1906; Vermaseren 1977, 127; У каснохеленистичком периоду на простору источног Медитерана, Артемида и Хеката биле су асимилиране са богињом Магна Матер – Кибелом, чији је култ био толико снажан, да се сматра да је учинио погодан тло за пробој Богородичиног култа два века касније, и на овом подручју га учинио подједнако снажним и блиским онима којима је култ Мајке био већ вековима познат и посвећен. Reeder 1987, 440. О повезаности култа Кибеле као мајке богова и Богородице као мајке божије, нарочито у закључку под називом „From Mother of the Gods to Mother of

Богородица је временом сублимирала све моћи тј. аспекте ранијих божанстава и богиња, најчешће мајки и девица, као *Mater Theou*, Мајка Божија, *Panagia*, Свесвета и *poliouchos*, заштитница града.⁷²⁷ Када током средњег века Земља (Геа) није више представљала битну присутност у природи, већ „палу природу“, други свет, аспект плодности пренет је на Богородицу.⁷²⁸ За разлику од већине источњачких, грчких или римских култова, у Јудаизму, Исламу и Хришћанству Бог не представља божанског супруга или љубавника било каквог женског божанства, премда постојање Богородичиног култа, жени указује поштовање, иако Богородица као Христова мајка, нема божански епитет уз себе, јер јесте мајка Бога, али не Богиња мајка.⁷²⁹ И поред многих сличности, због теолошке важности доктрине о инкарнацији Логоса, питање везе између Богородице као Мајке Бога и Богиња Мајки, морало се избећи јер је могло изазвати сумњу у Христову људску природу.⁷³⁰ Иконографски образац седеће фигуре богиње, која у рукама држи дете, познат је још у V миленијуму пре н.е. у уметности дунавских праисторијских култура. Функције мајчинства и богиње устоличене на престолу остале су карактеристичне током античког периода и могу се везати за Херу–Јунону, Кибелу, а понајвише Изиду, које су најчешће приказиване са дететом, што остаје једна од основних карактеристика у приказивању Богородице.⁷³¹ Касноантичке представе богиње Изиде и неке од првих представа Богородице, поред

God“ у: Borgeaud 2004; О везама Богородице и психолошких архетипова богиња мајки од праисторије до Кибеле и Изиде у: Carroll 1992.

⁷²⁷ Baring, Cashford 1993, 574-575; Limberis 2002, 121-142; Pentcheva 2003, 113-118.

⁷²⁸ Више о односу богиње Геје и Богородице и њених функција у којима су садржане асоцијације на античке богиње у: Zogova 2009, 325-333;

⁷²⁹ На ово се може надовезати идеја хришћанског Светог Тројства, као комбинације доминантно наглашених мушких моћи Бога Оца и Сина, као и бесполог Светог Духа, те мишљење да Свети Дух није неминовно увек био бесполан, реферира на апокрифна Јевађеља нађена међу свицима са Црвеног мора, у којима гностички аутори заступају став да је постојала доминантна женска фигура или персонификација, насупрот патристичкој теологији, која је из одређених црквених и државних интереса овај женски принцип занемарила. Pagels 1976, 293-303.

⁷³⁰ Belting 1994, 32-33.

⁷³¹ Иконографија мајке која седи са дететом на крилу, била је прихваћена за слику Мајке Божије од времена њених најранијих представа у сликарству катакомбама. У апсидалним композицијама најраније представе Богородице на престолу са Христом често окруженим свецима или анђелима показују идеју Богородичиног материнства која добија свој пуни смисао потенцирајући тако концепт и почетак Инкарнације. Иако је материнство као основна људска особина Богородице карактеристично за њене представе након времена Иконоклазма, ипак, она је као обична жена која разуме човечанство, и раније имала значајну улогу медијатора између смртника и Спаситеља, са визуелном разликом у формалном и интимном односу према сину. Kondakov 1914; Kalavrezou 1990, 165-172. О развоју Богородичиних представа и њиховој типологији, видети: Татић Ђурић 2007.

материнског аспекта имају сличности и у мирном изразу лица, без индивидуалних карактеристика, погледу скренутом од посматрача, као и чињеници да су обе најчешће приказане како седе на трону.⁷³² Изида је често била приказивана како доји малог Харпократа, што указује на могућност порекла слике Богородице која доји малог Христа, иако у рановизантијској уметности ова представа није била заступљена, изузев у коптској уметности VI и VII века.⁷³³ Представе Богородичиног материнства у преиконокластичком периоду, имале су за циљ наглашавање идеје Инкарнације, путем читих физичких знакова, Христа детета у рукама мајке, Богородичине трудноће и одеће коју је имала на себи током Христовог рођења, док овакве представе у постиконокластичком периоду добијају емотивни карактер, који је посматрачу омогућавао разумевање Инкарнације не само интелектуално, већ и путем осећања.⁷³⁴ Подсећања ради материнске аспекте као најзначајније налазимо и на преставама келтских матера или матрона које у крилу држе дете, доје га или се играју са њиме.

Наспрам мајчинског аспекта Богородице, стоји њено девичанство, што одликује и девичанску мајку Атену, а заједно са девицом Артемидом, а преко њих и персонификацијама Тихе–Фортуне, указује на функције заштитништва, дубоко укорењене у праисторијским култовима малоазијских богиња мајки.⁷³⁵ За ову функцију Богородице, поред мајчинског типа, везује се и представа њене самосталне

⁷³² О вези представа богиње Изиде и Богородице видети: Mathews, Muller 2005, 3-12.

⁷³³ Kalavrezou 1990, 166. Време када људски лик Богородице достиже развијени облик је период од VIII (доба иконоклазма) до XI века. Иако се Богородичина слика развила још у ранохришћанском периоду, она добија централно место тек када се Богородичин култ почео идентификовати са култом икона, у: Tsironis 2005, 91-99, 91;

⁷³⁴ Maguire 2011, 40-51; О овом питању, као и о питању Богородичине слике као портрета и легенди о слици коју је насликао Св. Лука у: Belting 1994, 57-59.

⁷³⁵ Првобитна заштитница Константинопоља била је дуалистичка Реа-Тихе, краљица града, важна не само у религијском концепту, већ и у визуелној култури града, док су се веровања везана за Тихе и Мајку богова, преточила у химне посвећене Богородици, нарочито у Богородичином Акатисту, у делу о одбрани који евоцира метафоре у речима као што су рат, заштита, зидине, бедеми, куле или дијадема. У визуелном контексту, Тихе Константинопоља била је алегорична фигура, повезана са хришћанством и градом, док је неизмењена слика Богородице, учествовала у заштити путем њене иконе, Богородица није била персонификација, већ је у граду боравила. Gittings 2003, 36-37; Limberis 2002, 123-130; Pentcheva 2002, 2-41. У стиховима Акатиста, идеја њене непобедивости, довела је до тога да је византијско друштво почело је да схвата Богородицу као вођу хришћанске армије и као заштитницу – паладијум царства, на шта указују њени епитети Влахернитиса и Одигитрија, као двеју кључних икона повезаних са победом и заштитом града и Царства. Pentcheva 2003, 113-119.

фигуре у молитвеном ставу, када у посредништву упућује молитве за спас људи. Праузори молитвеног става Оранте, датирају не само до античких молитељки, већ у Минојско и Микенско време, када су раширене руке богиња произашле из стилизације крила тадашњих представа Богиње мајке, а симболична улога у спасењу покојника од смрти, води до обичаја полагања женских идола у гроб са покојником на Кикладским острвима и у Месопотамији. Раширене руке доминантне су биле и на представи Артемиде Ефешке, како би прихватила све вернике који долазе у њен храм. Богиње плодности класификоване су у три типа: универзални мајчински – Изидин тип, божанска жена – Иштарин тип и персонификовани Јони (*Yoni*) – Баубо (*Baubo*) тип. Мајчински тј. Изидин тип је богиња која може бити представљена са голим грудима, често увећаним, са дететом у рукама или трудна. Божанска жена или Иштарин тип је богиња представљена као млада и лепа, некада полу нага, некада нага, а неретко и потпуно обучена. Ове богиње нису Богиње мајке јер нису родиле дете, већ су божанске жене, потенцијалне мајке, још увек девице. Овај култ највише су поштовали мушкарци. И трећи тип представљају богиње представљене у седећем положају, са раширеним ногама тако да откривају међуножје. Овом култу су припадале искључиво жене, мушкарци су били искључени.⁷³⁶ Жена као мајка, дојиља и заштитница детета, постаје заштитница човечанства, које је као такву поштује у различитим облицима током читавог античког периода, па и у хришћанству касније у разним облицима поштовања Богородице.⁷³⁷ У односу на њене предходнице које су могле представљати Богињу Мајку или девичанску мајку, и са којима је у функцијама или према иконографском обрасцу Богородица могла имати некакве сличности, питање сексуалности, које се налази често у вези са праисторијским или античким богињама, у случају Богородице потпуно је искључено.⁷³⁸

Богородичин култ, са једне стране, створен је и развијао се захваљујући теолошким расправама о Христовој природи, те одлукама сабора одржаног у Ефесу

⁷³⁶ Ова подела налази се у: Murray 1934, 93-100. Ову поделу у свом раду преузима и : Sankalia 1960, 111-123.

⁷³⁷ Murray 1934, 93.

⁷³⁸ За разлику од поменутих богиња, за Богородицу се не везује никакав облик сексуалног чина, а њено девичанство остаје примарно и након Христовог рођења. Carroll 1992, 5-10.

431. године, и са друге стране, активном учешћу царица V и VI века, у циљу стварања новог типа женске светости и побожности.⁷³⁹ Овакав историјски контекст имао је утицаја и на значење Богородичиног Акатиста, химне, као молитве посвећене Богородици, која прославља Инкарнацију Бога Логоса, као искупитеља грехова човечанства, који се оваплотио од Девице Марије, тако прослављајући Марију у њеној улози у Инкарнацији.⁷⁴⁰ Акатист има анти-несторијански приступ, истичући мистерију божанског оваплоћења и Марије као Богородице (*Theotokos*) у односу на човечанску природу Христа, што се чини разумљивим у атмосфери периода између сабора у Ефесу и IV Васељенског сабора у Халкедону 451. године, на ком је прихваћена догма о два природата у Христу.⁷⁴¹ А. Поповић изнео је мишљење да унутар спектра Богородичиних атрибута приказаних у Акатисту, иконографија Богородице, Извора живота, митолошки може повезати Мајку Божију са Богињом мајком, односно Кибелом као најдоминантнијом.⁷⁴² Веза која је након сабора створена између царског дома и Богородице, као и препознавање атрибута античких богиња у Богородичином акатисту, довела је до тога да је Богородица, постала не само заштитница града и државе, са већ поменутом везом са Тихе, већ и владара, односно царева и царица, тако смењујући функције још неких богиња, понајвише Викторије.⁷⁴³ Сliku Викторије, преузевши њено значење сведока легитимитета власти и заштитнице царске моћи, заменила је слика Богородице, најпре на новцу и оловним печатима, док је у визуелној култури Константинопоља и царској

⁷³⁹ Више о овом питању у: Cameron 1978, 79-108; Vassilaki 2005; Brubaker, Cuningham 2011; Herrin 2000, 3-35.

⁷⁴⁰ Богородичин Акатист је химна која припада најстаријој византијској литургијској традицији, а саставни је део савремене литургијске активности Православне цркве. О појму Акатиста, у: Трифуновић 1990, 15-17; Kazhdan 1991, 44; Хомилије из истог периода имају неколико заједничких особина са Акатистом, а то су: истицање кључног епитета Богородице „сместиште несместивог Бога“, молитве са акламацијама (салутацијама), као и одсуство описа Марије као личности, већ као теолошког концепта. Упоредити: Peltomaa 2001, 76; Wellesz 1956, 143-174, 147; Constatas 2003.

⁷⁴¹ О датовању Акатиста у период одмах након сабора у Ефесу: Peltomaa 2001, 49-114.

⁷⁴² Поповић 2002, 107-115.

⁷⁴³ Двадесет и четврти стих Акатиста слави многоструке моћи Богородице, нарочито њену улогу у помоћи и заштити, што је створило Богородичину слику државно-царске заштитнице. Већ поменуте метафоре везане за Тиху, важе и за везу са богињом Викторијом, Марија као „круна“ може се повезати са Викторијом, која је у царској иконографији посредник у крунисању и сведок царског тријумфа и легитимитета власти. Више о везама између Акатиста и богиња попут Тихе и Викторије у: Pentcheva 2010, 12-21; О епитетима везаним за Богородицу у Акатисту видети: Peltomaa 2011, 109-116.

идеологији, током V и VI века, коегзистирала са статуама Тихе и Викторије.⁷⁴⁴ На исти начин Богородица је на реверсним представама новца заменила материнске аспекте Венере или *Pietas*, са којима су се царице IV века често поистовећивале.⁷⁴⁵ Обрнут процес догодио се у западњачком облику приказивања Богородице као Краљице (*Maria Regina*), у којој је Мајка Божија приказана са царским орнатом, са узором у иконографији рановизантијских царица.⁷⁴⁶ Ова представа како у Константинопољу, тако и на Истоку уопште, није имала паралеле, иако је у граду Богородица поштована као *Regina Poli*, а царице које су стварно, те самим тим и визуелно биле присутне, нису имале потребу да учествују у ширењу слике Богородице-царице, док је на Западу оваква слика могла имати различите политичке конотације.⁷⁴⁷

Фигура Богородице постала је јединствен облик светог женског принципа, постављен насупрот начела мушке владавине и патријархално оријентисаног и на патристичком учењу образованог друштва, у којем је и ова, у својој биолошкој суштини, „жена“ живела.⁷⁴⁸

Према стереотипу слабијег пола, преко Еве, жена је представљала извор греха, док је кроз Богородицу била извор спасења.⁷⁴⁹ Идеал светости, девичанства и чистоте византијских жена везује се за култ Богородице, који се сразмерно развијао након сабора у Ефесу 431. године, иако, наравно поштовање култа није било резервисано искључиво за жене. У култу Богородица је постала узор идеалне чистоте и девичанства, светости и материнства за побожне хришћанке, које више нису морале

⁷⁴⁴ Pentcheva 2010, 19-21.

⁷⁴⁵ О вези реверсних представа на новцу рановизантијских царица и Богородице видети: Valeva 2009, 67-76.

⁷⁴⁶ Ранохришћанска девица Марија наследила је од Афродите функције краљице неба (*Regina caeli*), јутарња звезда пуна милости (*Virgo caelestis gratia plena*) и господарице мора (*Venus marina*), која је такође и патрон морнара. Чак се и данас на Кипру „афродитином острву“, богородица поштује као *Panagia Aphroditissa* – најсветија Афродита. Marcovich 1996, 48. Већ поменути облик поштовања богиње Јуноне *Iuonona Regina*, ствара још једну везу међу овим епитетима.

⁷⁴⁷ О Марији Регини видети: Pentcheva 2010, 21-26; Lidova 2010, 231-243; У свом уобичајеном хијератичном ставу и свечаном изгледу, Богородица индицира појавност царске врлине. Herrin 2000, 17.

⁷⁴⁸ О феминистичком приступу у истраживању Богородичиног живота, преплитањима мита и историјских околности, као и стварању култа у доминантно мушки настројеном друштву видети: Warner 2013; Rubin 2009.

⁷⁴⁹ Harvey 1990, 45.

препознавати себе у слици грешне Еве, а што је са друге стране међу црквеним оцима промовисало модел прихватљивог и пожељног понашања жене, било са одликама девичанске чистоте или са аспектима материнства.⁷⁵⁰ Жена је кроз аскезу могла да досегне мушку спиритуалност и самим тим се ослободи одређених лимитираности које је женска родна улога собом носила.⁷⁵¹ Развој Богородичиног култа и интегрисање његових поштовалаца у хришћанско друштво, према мишљењу одређених истраживача који су своје ставове засновали на методу психоанализе, имао је најснажније упориште међу младим хришћанима, који су у кућама, у којима су очеви често били одсутни, за узор имали мајчинску фигуру, коју су лако могли препознати у Богородици.⁷⁵² Ипак, поштовање Богородичиног култа, реликвија и чудотворних моћи њених икона имали су посебног утицаја у животу византијских жена, нарочито царица. Утицај царица некада је заиста био незнатан због саме природе жене која је била на том положају, или је намерно био игнорисан, најчешће у изворима које су писали мушкарци, што указује на чињеницу да су ове жене живе у војнички оријентисаном друштву, у којем су неизбежно мушкарци поседовали моћ.⁷⁵³ Свакоме цару била је потребна царица, која је управљала женским делом церемонијалних ритуала, који су доминирали у животу двора.⁷⁵⁴ Даме царског ранга могле су у владавину бити укључене као мајке, супруге или сестре царева, те у односу на снагу личности коју су поседовале, али и историјске, односно друштвене прилике у којима су живе, владале су посредно, преко свог царског пара, или у ретким случајевима стварно поседовале моћ у доношењу државних одлука. Значајна улога царица, огледала се у њиховој династичкој улози пренисиоца политичке и царске моћи, у наслеђивању престола, у ретким тренутцима када преминули цар није имао наследнике или преко улоге мајке наследника и могућности утицаја на синове,

⁷⁵⁰ Herrin 1993, 167-189.

⁷⁵¹ Са овим се често доводи у везу питање женске сексуалности. За ово питање упоредити: Castelli 1982, 61-88; Rousselle 1988; Brown 1988.

⁷⁵² Strenski 2015, 106-117; О значају мајчинске фигуре у образовању деце, нарочито кћерки у: Herrin 2013, 91-96.

⁷⁵³ Herrin 1993, 167; James 1997, 123-140.

⁷⁵⁴ Упоредити поглавља у: Herrin 2013, 1-11, 219-237.

као будуће царева.⁷⁵⁵ Њихово поље активности била је религија, која је, временом задобила снажну политичку моћ. Од Галерија који је први увео својеврстан „култ“ поштовања царице мајке, преко Константина који је ово учинио и политички и визуелно доминантном идејом у читавом царству, до Јустинијана, мајка је била та која је била поштована и којој је указивана част. Са друге стране царица као супруга морала се најпре остварити као мајка, најпре сина, све супротно од тога био би неуспех жене биолошки предодређене за ову улогу, иако царичина моћ није увек директно зависила од материнства, као што показује Теодорин пример.⁷⁵⁶

Првобитни идеал Богородице, преточио се у идеал „нове Јелене“, као мајчинског узора, мајке првог хришћанског цара, за потоње византијске царице. Међу царицама које су пратиле идеал Богородице, доживљавајући себе као Христову невесту, и царице Јелене, истицала се побожна Пулхерија, сестра цара Теодосија II, на чију је иницијативу сазван сабор у Ефесу 431. године, на којем је Богородица призната као Мајка Божија.⁷⁵⁷

Говорећи о родној различитости у Византији, од велике важности за активности жена царског круга били су, кастриране мушке слуге, евнуси, као легитиман део византијског друштва. Њихово присуство на двору било је осигурано одредницом „безбради мушкарци“, јер као кастрирани у раном животном добу, они нису могли угрозити ауторитет цара нити обешчастити чистоту царице. Постојање овог „трећег пола“, женама је омогућавало право на приватност, омогућавало контакт са светом ван двора, као и подршку у разним сплеткама и борбама на двору.⁷⁵⁸ Сличан пример „трећег пола“ *medium genus* или *tertium sexus*, везује се и за свештенике богиње Кибеле (*galli*), који су у култу учествовали прихватањем женског пола и као такви визуелно били део грчко-римске културе и друштва на највишем

⁷⁵⁵ Herrin 2000, 19-23.

⁷⁵⁶ James 2001, 59-65.

⁷⁵⁷ Holm 1982, 141-145; О теолошким расправама везаним за Богородицу, њеном мајчинском моделу и вези са идеалом „нове Јелене“, као и утицају који су ови идеални модели имали на византијске жене свих друштвених класа, видети у: Соорег 2007, 100-115; О активностима царице Пулхерије, као примеру *par excellence*, за питање односа рановизантијских царица и Богородице, као и питањима побожности, добротинства и ктиторства, као религијског или политичког програма рановизантијских царева и царица у: James 2005, 145-152.

⁷⁵⁸ О евнусима: Tougher 1997, 168-184; Tougher 2004, 70-82; James 2009, 31-50.

државном нивоу, премда су у култу учествовале и богињине свештенице.⁷⁵⁹ Ипак, римски народ држао је дистанцу према свештеницима Кибелиног култа и њиховом егзотичном и емотивном извођењу култних радњи током свечаности Мегалезија, а негативне конотације везане за култ Магне Матер, препознају се у делима римских, а нарочито хришћанских писаца и њиховим описима гала као полумушкараца или полужена.⁷⁶⁰

Обична жена у подвојеној духовној култури касноантичког друштва, између паганског наслеђа и хришћанских идеала, налазила се између два узора, и њихових крајности. У својој приватности, по првом моделу, неговањем своје лепоте и у заводљивости своје природе могла се поредити са Венером, док је по другом моделу Богородице, а преко ње и рановизантијских царица, требала тражити узор у избору мајчинства или девичанства, односно путем слике досезање моралних вредности царице.⁷⁶¹

Овај сегмент паганског наслеђа и женског улепшавања по моделу богиње Венере-Афродите, која иако одевена на касноантичким статуама и новцу, призива матерински или сотериолошки контекст, у својој нагости остаје јединствен облик идентификације жене у својој најинтимнијој природи. Идеја о повезаности Венерине, а потом и господаричине тоалете, уочава се не само на очитом примеру Пројектиног ковчега (Сл. 82а-в), већ и у развијеним или поједностављеним сценама женске тоалете у осликаним гробницама источног Медитерана.⁷⁶² Три облика појавности Пројекте на ковчегу, могу се довести у везу са иконографијом гробница. Слика богиње Венере, иако је са једне стране имала за циљ уметничку оправданост приказивања нагог женског тела, са друге је имплицирала идеју о приватним сферама

⁷⁵⁹ Сличност се налази и међу свештеницима оријенталних богиња Инане и Иштар. Више о овоме у: Roscoe 1996, 195-230.

⁷⁶⁰ Vermaseren 1977, 96; Roller 1998, 126. Више о свештеницима и риуалима везаним за култ Магне Матер у: Gavrilović 2010, 40-43.

⁷⁶¹ О прожимању идеала у животу византијских царица и жена високе друштвене класе у: Gittings 2003, 67-75.

⁷⁶² На Пројектином ковчегу (део Есквилиноског блага) сцена Венерине тоалете, инспирише сцену Пројектине тоалете са бројним слушкињама, заједно директно су повезане са медаљоном у којем су приказани она и супруг. Овако конципирана иконографија ковчега представља микрокосмос различитих сфера живота жене у друштву касне антике, њеног брака и послова у домаћинству које је водила. Видети у: Elsner 2003, 22-36.

Пројектиног живота, њене сексуалности и заводљивости, која је у јавном приказивању, као неприкладна, визуелно морала бити замењена алегоричном фигуром која ће тај сегмент њеног живота сугерисати (Сл. 82б).⁷⁶³ Сlike наге Венере, у средњем веку скоро су потпуно нестале у уметности, због своје паганске природе и опасности од завођења посматрача.⁷⁶⁴ Такође у хришћанству примат над телом добија душа, те се такав однос преноси на жену и мушкарца.⁷⁶⁵

Оно што је било пригодно и пожељно приказати било је улепшавање саме господарице, са бројном послугом и у амбијенту богатог дома, као једног интимног женског чина, у стварности далеко од очију мушкарца, али ипак за поглед посматрача и са крајњим резултатом у стварању његове жеље (Сл. 82в).⁷⁶⁶ На крају слика брачног пара у венцу, указује на брачну срећу, приказује Пројекту као угледну матрону, каква се у јавности појављивала уз свог супруга (Сл. 82а). Поред Пројектиног ковчега, сцене господаричине тоалете, могу се видети и на Сеусовом ковчегу, мозаицима из Бардо музеја у Тунису, првом, панелу познатом као *Dominus Julius* и другом, нађеном у термама виле на локалитету *Sidi Ghrib*, које на исти начин приказују однос између господарице и слушкиња, те поредак у касноантичком домаћинству и типично понашање жене у њему.⁷⁶⁷ За разлику од јавног карактера ових сцена, које су могле да служе у различите сврхе, интимност гробног сликарства, често комбинује ову сцену и њено значење, са уобичајеном сценом понуде. У фунерарној уметности не постоји сачувана представа богиње Венере, али постоје назнаке облика њеног поштовања као *Venus funerae*, у представама купидона или

⁷⁶³ Богиња Афродита у миту и по функцијама везује се за сексуалност и чин завођења, не само својом лепом, шармантном појавношћу, већ и утицајем који је преко оваквих квалитета имала на богове и смртнике, њихова деловања и изборе. Kinsley 1989, 207-209; Чак се и Амазонке, са свим одликама другачијег женског понашања, некада приказују женствено и еротично, а њихова упадљиво родна различитост може се довести у везу са етничким питањем жена које су, као и Амазонке одудале од норми уобичајеног женског понашања. Pohl 2004, 23-43.

⁷⁶⁴ Caviness 2006, 37-40.

⁷⁶⁵ Више о питању мушког и женског тела и њиховим значењима кроз историју цивилизација у: Culianu 1995, 1-20.

⁷⁶⁶ За позиционирање иконографије Пројектиног ковчега у контекст положаја и живота жене у касноантичком друштву, такође видети: Elsner 2007, 200-222; Козметички препарати и шминка, које су жене користиле у свом улепшавању, на исти начин као и одећа, сведочили су о њиховом престижном статусу у друштву, такође раскалашном начину живота, али и жељи за привлачењем пажње мушкараца и у циљу њиховог завођења. Olson 2012, 99.

⁷⁶⁷ Rose 2008, 41-49.

похрањеним гробним прилозима у гробовима, као и чињеница да су најчешће предмети везани за женино улепшавање били декорисани фигуром богиње Афродите-Венере.⁷⁶⁸ Господаричина тоалета, постаје улепшавање покојнице, не за приказивање у класно дефинисаном друштву, већ као дефиниција жене која је док је била жива припадала елитном слоју. Развијен облик сцене у гробници из Силистре, кореспондира са покојниковим истицањем друштвеног ранга државног чиновника, те може указивати на родну објективизацију жене, која је док је била жива, као послуга и имовина била у поседу господара.⁷⁶⁹ Сlike обичних жена, царица или богиња, представљале „стварну особу“, а перципирање њих као таквих зависило је од посматрача, који је као гледалац имао доминантну, активну улогу, док су објекти његовог погледа били пасивни. Овакав однос по питању мушког погледа и гледања у жене, па чак и девице или девичанске богиње, потпуно је губио смисао у случају Горгоне, чији је поглед њих могао скаменити, тако одражавајући страх од женске генеративне моћи (gynophobia).⁷⁷⁰ На супротној страни налази се пример „Паганске гробнице“ из Виминацијума, у којој је идеја о покојничиној тоалети сведена, а она приказана са свим достојанствима угледне матроне и изражено индивидуалним портретним карактеристикама, што заједно са, такође, сведеном сценом понуде, на једног слугу, дакле мушкарца, сведочи о томе да је ова млада жена, вероватно девојка, била далеко од тога да постане објекат, било каквом мушкарцу, у гробном контексту, искључујући и посматрача.⁷⁷¹ Комуникација не постоји ни у ликовном смислу, јер скренути поглед младе жене, указује на донстојанствено понашање жене у присуству мушкарца, једина могућа комуникација ње као објекта посматрања, може бити доведена у везу са римском праксом, по којој су родитељи рано преминулих девојака, поручивали њихове идеализоване фунерарне портрете, који би их приказали као жене какве би постале, да их смрт није прерано однела.⁷⁷² Послуга која није део женске тоалете, већ сцене фунерарне процесције, односно понуде дарова,

⁷⁶⁸ Walker 2003, 233-239, cat. 140, 148, 150.

⁷⁶⁹ Сlike улепшавања су парадигма приступа објективизације жене—објекта мушке жеље, у недвосмислено патријархалној касноримској друштвеној структури. Devreux 1990, 337-347.

⁷⁷⁰ Irwin 2007, 13-23.

⁷⁷¹ О односу овог портрета и посматрача видети: Anđelković Grašar, Tapavički-Ilić 2015, 27-29.

⁷⁷² Више о овоме у: D'Ambra 2009, 15-36.

подсећа на стварну послугу, која је господаре служила током обеда. Оно што такође повезује Пројекту и господарице, покојнице из гробница, јесте то да нису приказане у једној од основних улога мајке. Питање полне различитости као друштвеној категорији, у већини античких култура најчешће је било у вези са императивом рађања деце, по могућности мушке, што је давало смисла идентитету особе у патријархалној средини у аграрно оријантисаним друштвима.⁷⁷³ У случају Пројекте, могуће да сцена са нагом Венером индицира љубавни чин, путем којег долази и до зачећа детета,⁷⁷⁴ док се у гробницама деца не сликају, вероватно због саме природе гробне уметности, те деца брачног пара нису укључена, као део сфере њихових живота која треба да остане део реалног света и са њиме настави живот.

Ипак, како су покојнице у гробницама, најчешће сликане уз своје партнере, у свечаној слици која приказује угледне грађане високог друштва, а која може да реферира и на представу брачног пара, у ставу руковања, често приказивану на римским саркофазима, упућујући на њихово опраштање у смрти или приказивање брачне среће.⁷⁷⁵

По римском закону брак је био надасве посвећен рађању деце, јер рађање је било део биолошке природе жене.⁷⁷⁶ Брак је био централно место у животу касноантичке жене, чак и онда када би живот посветила Богу, она је била сматрана Христовом невестом.⁷⁷⁷ Рановизантијска уметност везана за брак, има дугу традицију у оквиру историје касноантичке материјалне културе, од IV до VII века која рефлектује ритуале и вредности брака, у церемонијалном, правном, моралном и сексуалном тону, од историјских извора који се односе на забелешке о стварним браковима и новцима који су ковани како би их обележили, до прстења, круна и појаса, који су служили да потврде ову унију, као и амулета који су је штитили и обезбеђивали наследнике.⁷⁷⁸ Вереничко и венчано прстење од злата, као

⁷⁷³ Roscoe 1996, 221;

⁷⁷⁴ Elsner 2003, 30-32.

⁷⁷⁵ Hersch 2010, 206.

⁷⁷⁶ Codex Iust. 6.40.2

⁷⁷⁷ Више о законским, обичајним и друштвеним конотацијама брака, његовог одбијања или развода у животу касноантичке жене у: Clark 1994, 13-27; О браку у Византији у: Walker 2003, 215-221.

⁷⁷⁸ Више о материјалу везаном за брак у: Vikar 1990, 145-163.

најинтимније везани за брак, као и представе младенаца који прецизно имитирају царске портрете на новцу, изузев дијадема и пендилија, као најважнијих царских инсигнија, заједно са скупоценим златом, указују на избор богатијих становника ране Византије. Иако је брак обичној жени, у изузетним случајевима омогућавао и досезање царског трона, у породицама скромног порекла брак је био савез који није уједињавао само двоје људи, већ и њихову имовину, која се до тада налазила у рукама појединаца.⁷⁷⁹

Венчање се одвијало под надзором и уз заштиту божанства *dea pronuba, deus pronubis*, које се у хришћанском друштву морало трансформисати. Тако се у сцени *dextrarum iunctio* променио читав спектар божанстава са овом функцијом. Од најважније заштитнице законитог брака *Juno Pronuba*, између брачног пара, на прстењу, преко уобичајене персонификације слоге *Concordia*, царског брака на новцу, у чијој су се улози могли идентификовати сами цареви и царице, *pronuba* и *pronubis* могли су бити и Венера и Атена, Херакле, *Sol invictus*, као *dominus imperii*, на новцу цара Аурелиана, док се на венчаном солиду Маркијана и Пулхерије из 450. године није појавио Христ *pronubis*, познат са саркофага IV века, као *stephanophoros*, односно приказан држећи брачне круне над главама пара.⁷⁸⁰ Тако брачна слога више није била богиња, већ дар од Бога.

Некадашњи епитет *Homonia*, постао је хармонија слоге и јединства Христа и његове цркве, што је увело слику Богородице као трансцедентални модел брачног пара венчаних у хришћанској вери.⁷⁸¹ Присуство Христа и Богородице који дају благослов, сведочи о духовном јединству пара, сједињеног у Богу, тако што Богородица благосиља главу жене а Христ мужа.⁷⁸² Христ и Богородица као модел за узорну слогу брачном пару, заменили су узор божанског пара царевима и царицама, као што су то некада били Купидон и Психа, Марс и Венера, Озирис и Изиди, Сол или Луна, док је у венчаном завету до VII века призивана царска Тихе, замењена

⁷⁷⁹ О питању мираза и имовини жене током брака и након њега у: Herrin 1993, 167-189.

⁷⁸⁰ Kantorowicz 1960, 1-16.

⁷⁸¹ Paulinus Nolanus, *Carm.* XXV, 167.

⁷⁸² Vikar 1990, 145-163.

призивањем Христа или Светог Тројства.⁷⁸³ У православном венчању, неке од реминисценција на ова времена могу се препознати у церемонијалном обреду за који Л. Мирковић каже: „Жениху се даје златан (незаборавимо соларни карактер злата), а невести сребрни (лунарни) прстен зато, да би се означила предност мужа над женом и да жена има да се покорава своме мужу. После овога кум мења прстење новоневесних. Мењање прстења бива зато, да би се женској слабости дао мушки дух и да би јој се дало разумети, да улази у сагласност с мужем у свима његовим делима“.⁷⁸⁴ Женина покорност мужу, претпостављена већ при њеном стварању од Бога, а утврђена тајном брака, као знак скромности претпоставља њено покривање главе на богослужењу, како не би изазивала мушку пожуду, а са њом и неморално понашање.⁷⁸⁵ Зависност жене од мушкарца, везује се за уврежено мишљење о женама као слабијем полу.⁷⁸⁶ Удајом и кроз улогу мајке, жене су тежиле узорном хришћанском животу, биле су покорне мужу, пре брака требало је да буду девице, током брака верне, одбијање брака значило је поновно окретање девичанству и монашком животу, док је развод био забрањен.⁷⁸⁷ Испуњавање „задатака“ који би их приближавали моделу узорне хришћанске жене, стоје насупрот њихове значајне улоге у обраћању првих хришћана и развоју вере.⁷⁸⁸ Ово је у сагласности је са речима апостола Павла, који је сматрао да се побожне жене не би требале украшавати златом, бисерима или скупоценим хаљинама већ својим добрим делима.⁷⁸⁹ Ранохришћански црквени оци радо су расправљали о ранохришћанским мајкама и девицама или браку, а размишљања о подређености жене, жени као слабијем полу, значењу брака, девичанства и сексуалности, којима Свети Августин придаје значајну

⁷⁸³ Kantorowicz 1960, 1-16.

⁷⁸⁴ Мирковић 1982, 135.

⁷⁸⁵ Ефес. 5. 22; I. Кор. 11, 4-15; Мирковић 1982, 310-312; Више о обичају покривања главе и његовом значењу у византијском друштву у: Ваун 2013, 132-134.

⁷⁸⁶ О женској слабости у: Clark 1994, 56-62.

⁷⁸⁷ Више о животу ранохришћанске жене и малобројним писаним изворима који се дотичу ове теме у: Clark 1990, 19-35; О животном циклусу византијских жена, браку, мајчинству, женским пословима у домаћинству и ван њега у: Herrin 2013, 80-114; Fulghum Heintz 2003, 139-144; Walker 2003, 161-166; О два крајностима у религијском животу византијских жена, хришћанси прихватљивим улогама побожних мајки и девица, светитељки или монахиња у: Herrin 1994, 181-203.

⁷⁸⁸ О овој теми видети и упоредити: Stark 1995, 229-244; Stark 1996, 95-128; Castelli 1998, 227-257.

⁷⁸⁹ I Тимотеј 2.9-10.

пажњу у својим Исповестима (*Confessiones*), постају значајне теме феминистичких интерпретација античког мислиоца којег, од свих осталих, феминисткиње „воле да мрзе“.⁷⁹⁰ Римске, а потом и рановизантијске жене, одећу, накит и козметичке препарате, као „женске инсигније“ сматрале су за средства путем којих је њихов друштвени положај и економски статус јасно био изражен.⁷⁹¹

Живот рановизантијске жене у више аспеката се прожимао са Богородичиним узором, као парадигмом доброг понашања, мајке и девице. *Imitatio*, као концепт понашања узорних хришћански, постаје централно место у идеологији девичанства, док је са друге стране царицама, попут Пулхерије, постао средство у позиционирању царске моћи.⁷⁹² Богородица је као и свака друга жена била одевена у тунику и палу–мафорион, који постају веома важни чиниоци мајчинске улоге Богородице у Инкарнацији, а временом добијају изузетну важност као реликвије.⁷⁹³ Визуелно пратећи Богородичин узор, и истовремено дистанцирајући се од паганских-античких идеала лепоте, хришћанске жене, царице или светитељке увек су биле приказиване обучене од главе до пете. Испредање вуне, ткање, и уопште прављење одеће, били су послови везани за активности жене у византијском домаћинству, а као специфично „женска делатност“ од давнина повезани са активностима богиња попут Атене, Артемиде и атрибутима римских Парки.⁷⁹⁴ Могло би се рећи са су жене у Византији, у политичком и идеолошком смислу, припадале „другој класи“, и поред ванредних примера утицајних царица, или важности Богородичине улоге у духовном животу, у којем је статус светости подједнако био дозвољен припадницима оба пола, док се у сферама живота у домаћинству, друштвени статус жене мењао, али углавном балансирао са улогом мушкарца.⁷⁹⁵ Ипак, визуелно, рановизантијске жене нису поштовале овакве патристичке препоруке и идеја њиховог улепшавања била је у

⁷⁹⁰ Stark 2010. За одредницу „*Far more than most other thinkers in the tradition, Augustine is the man whom feminists love to hate.*“ видети увод уреднице на страни 21, у наведеној публикацији; О питању брака и девичанства ранохришћанских жена у патрисијској литератури видети: Malone 2001, 144-171.

⁷⁹¹ Olson 2012, 96-112; О женској одећи као својеврсном средству комуникације са средином у: Clark 1994, 105-118.

⁷⁹² Cooper 2007, 106-109.

⁷⁹³ Maguire 2000, 13-14.

⁷⁹⁴ Упоредити: Kazhdan 1998, 16. Macurdy, 1912, 73-80.

⁷⁹⁵ Kazhdan 1998, 1-17.

супротности са пожељном хришћанском скромношћу. На ово указује археолошки материјал, сродан не само на простору централног Балкана, већ уопште широм Византије, повезан са женом, међу којима су најчешће накит, украси за косу, посуде које су садржале парфеме или козметичке препарате, који су некада били украшени митолошким фигурама, најчешће фигуром богиње Афродите, модела за лепоту, или касније хришћанским натписима и симболима, као и остаци обуће или одеће, често декорисане златовезом.⁷⁹⁶ Оне су желеле да се представе јавности, или буду упамћене по идеализованом моделу царице, које су се могле идентификовати са Богородичиним моделом као мајке или заклете на девичанство, ипак, визуелно, као и свака друга жена имале су потребу да се прикажу у највећем достојанству.

Визуелна сведочанства о женама са простора централног Балкана у периоду од IV до почетка VII века, уклапају се у општу слику рановизантијског царства, према којој се јавни и приватни портрети везују са царице и жене аристократског порекла, паганска женска божанства и богиње, чије функције и изглед одговарају хришћанским значењима и стандардима, као и све доминантнију фигуру Богородице, чији култ у ово време доживљава експанзију.⁷⁹⁷ Преплитање идеала и активности рановизантијских жена, царица, Богородице или наслеђа античких богиња, који под генеричким термином „женски послови“, обједињавају улогу мајке и изглед по моди времена и моделу царице.

⁷⁹⁶ О женском улепшавању и материјалу везаном за жену у: Walker 2003, 233-239, cat. 133-163.

⁷⁹⁷ Упоредити са: Kalavrezou 2003, 13-21.

8. КАТАЛОШКИ ПРЕГЛЕД

1. Женска глава са фигуралног капитела, (представа Ромуле?) (Сл. 1)

Глава жене, Гамзиград (*Romuliana*), нађена у комплексу царске палате, бели мермер (кменолом у Малој Азији), висина 13 cm, око 310. године, Народни музеј Зајечар, инв. бр. 556.

Библиографија: Sreјović 1983, 89, kat. 33, 35; Срејовић 1985, 63, сл. 14; Sreјović 1987, 237, kat. 229; Томовић 1992, 58-59, kat. 37.

2. Камеја са бистом жене у десном профилу (Галерија Валерија?) (Сл. 2)

двослојни ахат и опал, 32 x 20 mm, Ћуприја (Ногтеум Марги), почетак IV века, Народни музеј, Београд, инв. бр. 3976/III

Библиографија: Сегмановић-Кузмановић 1963, 119-125; Поповић 1989, 36-37, kat. 49; Поповић 2010, 211, No 38, Pl. XIII, 38.

3. Ауреус царице Галерије Валерије (Сл. 3)

Злато, Промер 20,0 mm, тежина 5, 25 g, Налазиште непознато, 308-310. година, ковница у Никомедији, Народни музеј Београд, инв. бр. W 5780.

Библиографија: Sreјović 1987, 242. Kat. 239; RIC VI, 562 br. 53.

4. Ауреус царице Хелене (Сл. 4)

Злато, Промер 19, 2 mm, тежина 4, 51 g, Налазиште непознато, 324.. година, ковница у Солуну, Народни музеј Београд, инв. бр. W 5605.

Библиографија : Sreјović 1987, 244, kat. 245; RIC VII: 514, no. 134; Borić Brešković 2005, Cat. nr. 17; Vasić 2008, Cat. 242.

5. Рановизантијска лампа са представом Хелене и Константина (Сл. 5)

Печена глина, дим. 12,8 x 8,5 cm, нађена у Београду приликом копања темеља за данашњу Патријаршију, 1937. године, VI-IX век, Музеј града Београда, инв. бр. AS 223

Библиографија: Бирташевић 1955, 43-46.

6. Камеја у медаљону са представом царице Фаусте (Сл. 6)

Злато, ахат и опал, Бела Паланка (*Remesiana*), прва половина IV века,

Дим. медаљона: 20 x 17 mm, теж. 3,03 gr, Дим. камеје: 17 x 10 mm;

Народни музеј Београд, инв. бр. 655/IV

Библиографија: Поповић 1992, 402-403, кат. 1; Popović 2010, cat. 40, pl. XIII; Popović 2001, cat. 80; Sreјović 1993, 81, cat. 119; Popović 2009, 56-61, fig. 1, 2, 4.

7. Камеја у медаљону на златном ланцу, са представом царице Фаусте (Сл. 7)

Злато, ахат и опал, Бела Паланка (*Remesiana*), прва половина IV века

Дим. медаљона: 28 x 20 mm, дуж. ланца: 138 mm, теж. 13,47 gr, Дим. камеје: 18 x 10 mm

Народни музеј Београд, инв. бр. 656/IV

Библиографија: Поповић 1992, 402-403, кат. 2; Popović 2010, cat. 39, pl. XIII; Popović 2001, cat. 71; Sreјović 1993, 81, cat. 119; Donati, Gentili 2005, cat. 166; Popović 2009, p. 56-61, fig. 1, 3, 5.

8. Тег са ликом рановизантијске царице (Аријадна?) (Сл. 8)

Бакарна легура и олово, случајни налаз, Данијелова улица Београд, крај V и почетак VI века

Висина: 13,4 cm, ширина 7,8 – 6,3 cm, маса: 1551 g

Народни музеј Београд, инв. бр. 1718

Библиографија: Татић-Ђурић, М., 1962, 115-126, Т. I, II а, III в-г.; Sreјović 1987, 248, kat. 254; Вујовић 2014, 171-172, Сл. 7а-г.

9. Портрет рановизантијске царице (Еуфемија) (Сл. 9)

Бронза, висина 29 cm, Балајнац, локалитет Кулине, прва половина VI века, Народни музеј, Ниш, инв. бр. 463/R

Библиографија: Sreјović 1987, 248, kat. 255; Срејовић, Симовић, 1959, 77-86; Alföldi-Rosenbaum 1968, 26, Figs. 17, 18; Breckenridge 1979, 32, cat. 26; McClanan 2002, 87-88, fig. 3.10; Stutzinger, 1986, 146-165.

10. Капител са розетом (Сл. 10)

Мермер, Димензије -- Базилика са трансептом из Доњег града, Царичин град, 548-565. година.

Библиографија: Мано-Зиси 1955, 127-168.; Николајевић-Стојковић 1957, 53-54; Мано-Зиси 1974, 85; Кондић, Поповић 1977, 115-116; Nikolajević 1984, 492-493, 498-499; Филипова 2006, 197.

11. Новац цара Јустина II и царице Софије (Сл. 11)

Бронзани полуфолиси оставе новца из јаме поред јужног зида терми ван бедема Царичиног града, ковница у Солуну, најкаснији примерци из периода 596-570. године.

Народни музеј у Лесковцу, без инв. броја

Библиографија: Кондић, Поповић 1977, 226, kat. 189, Т. XXXVII, сл. 1, 2.

12. Женска глава са фигуралног капитела (Сл. 12)

Бели мермер (каменолом у Малој Азији), висина 10, 8 cm, Костолац (*Viminacium*), случајан налаз, крај III или почетак IV века.

Народни музеј Пожаревац, инв. бр. --

Библиографија: Tomović 1992, 59, kat. 38.

13. Дно стаклене посуде са представом породичног портрета (Сл. 13)
Стакло са златном фолијом (*fondo d'oro*), пречник 7 cm, Прахово (*Aquae*), средина IV века.

Народни музеј Београд, инв. бр. 1511/IV.

Библиографија: Ранков 1983, 85-89; Кондић, 1993, кат. 131; Kondić 2005, kat. 109; Kondić 2007, kat. I.11.33; Цвјетићанин 2013, кат. 155.

14. Фрагмент опеке са фигуралном (породичном) представом (Сл. 14)

Опека, Дим. 27, 7 x 14, 7 cm, Царичин град, локација непозната, VI век

Народни музеј Лесковац, инв. бр. K500.

Библиографија: Кондић, Поповић 1977, 188, Т. IV, 5; Jeremić 2010, 90, Fig. I, 42a.

15. Фрагментована уљана лампа са представом женске главе (Сл. 15)

Печена земља, моделован у калупу Дим.--, Понтес (*Pontes*), VI век

Библиографија: Petković et al. 2015, 79-89.

16. Камеја са бистом жене *en face* (Сл. 16)

Црни опал, Дим. 17 x 13 mm, Непознато место налаза, IV-V век.

Народни музеј Београд, инв. бр. 654/IV.

Библиографија: Поповић 1992, кат. 3.

17. Украсна плочица са пиксиде, са представом женске фигуре (Сл. 17)

Кост, Дим. 6,1 x 3,4 cm., Базилика испод Акропоља, Царичин град, VI век

Народни музеј Лесковац, инв. бр. K779

Библиографија: Кондић, Поповић 1977, 188. Т. III, сл. 2.

18. „Паганска гробница“, G-2624 из Виминацијума (18а-г)

Фреско техника, унутрашње дим. гробнице 2-1,2 m x 2-0,65 m x 0,75-0,73 m, димензије фреске са представом покојнице: ширина 1,12 и 0,46 m, висина 1,10 m,

дебљина 2-3 cm, локалитет „Пећине“, Виминацијум, за време владавине Констанција II, између 346. и 350. године.

Народни музеј у Пожаревцу, инв. бр. 03/4050

Библиографија: Кораћ, 1993, 107-122; Срејовић 1993, кат. 98; Кораћ 1995, 166-184; Кораћ 2007, 69-100, 247; Микић 2008, 37-45; Anđelković 2012, 4-5; Anđelković Grašar et al. 2012, 254-256; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 68-71; Anđelković Grašar, 2015, 269-276. Anđelković Grašar, Tapavički-Ilić 2015, 27-29.

19. Гробница из Чалме (Сл. 19а-б)

Фреско техника, дим.-- Чалма код Сремске Митровице, прва половина IV века

Музеј Срема, Сремска Митровица инв. бр. --

Библиографија: Milošević, 1971, 3-13; Milošević, 1973, 85-94. Đorđević, 2007, 32-33; Popović, 2011, 241-243; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 71-72; Anđelković Grašar 2015, 269-276.

20. Гробница из Бешке (Сл. 20а-г)

Фреско техника, дим. гробнице 1,15 x 2,05 m, Брест код Бешке, прва половина IV века

Музеј Војводине, Нови Сад, инв. бр. АА 307-310

Библиографија: Đurić 1985а, 5-18; Marijanski-Manojlović, 1987, 17-32; Рашић 1993, кат. 97; Đorđević, 2007, 70-80; Popović 2011, 237-241; Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013, 72; Anđelković Grašar, 2015, 269-276.

21. „Гробница са купидонима“, G-160 из Виминацијума (Сл. 21а-в)

Фреско техника, спољашње дим. гробнице 2,80 x 1,85 x 1,40 m, локалитет „Пиривој“, Виминацијум, почетак IV века

Читава структура гробнице са фрескама очувана је *in situ* у оквиру Археолошког парка Виминацијум

Библиографија: Кораћ 2007, 125-140, 261; Anđelković 2012, 1-4; Anđelković Grašar et al. 2013, 73-100.

22. Фрагментована уљана лампа са представом Атене Промахос (Сл. 22)
Печена земља, дим. Дуж. 103, шир. 72, висина 31, пречник диска 36, радијус дна 26,
Београд, непознато место налаза, III - IV Век
Музеј града Београда, инв. бр. АА/2805
Библиографија: Крунић 2011, 356, кат. 316.
23. Глава Тихе Сирмијума (Сл. 23)
Бели карарски мермер, вис. 19,50 cm, дим. лица 11,50 x 8,00 cm, царска палата
Сирмијум, IV век
Музеј Срема, Сремска Митровица, инв. бр. С 154/05
Библиографија: Поповић 2008, 159-162, Fig. 4; Поповић 2009a, 269-270, Fig. 2; Поповић
2009b, 452; Поповић 2012, 58-60, kat. 36, sl. 36a-c; Jeremić 2009, 489-490, 495, Fig. 27.
24. Статуа Деа Дарданике (*Dea Dardanica*) (Сл. 24)
Глачани мермер, висина 134 cm, Брзи Брод (*Mediana*), око 320. године
Народни музеј Ниш, инв. бр. 229/P
Библиографија: Јовановић 1980, 53-60, сл. 1; Sreјовић, Сермановић-Кузмановић 1987a,
134, kat. 58; Томовић 1992, 94, cat. 95, Fig. 28/3; Петровић 1993, 78; Дрча 2004, kat.
70; Поповић 2008, 31-32, сл. 1-1a; Љубомировић 2014, 738-739, сл. 5.
25. Релјеф са персонификацијом провинције Горње Мезије (Сл. 25)
Кречњак, висина 50 cm, ширина 46 cm, дебљина 13cm, Костолац (*Viminacium*), III век
Народни музеј Пожаревац, инв. бр. 02/2072
Библиографија: Јацановић, Пиндић 1986, 61-64; Спасић-Ђурић 2002, 168, сл. 132;
Спасић-Ђурић 2015, kat. 114.

26. Статуа Афродите Сосандре (Сл. 26)

Глачани бели мермер, висина 49 см, димензије базе 4 x 17 x 12 см, Брзи Брод (*Mediana*), крај II, почетак III века/око 320. године

Народни музеј Ниш, инв. бр. 1000/Р

Библиографија: Јовановић 1975, 59, ТХIII, сл. 17; Петровић 1976, 67. Сл. 28; Sreјовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 146, кат. 64; Томовић 1992, 67-69, cat. 96; Срејовић 1993, кат. 85; Петровић 1994, 37, сл. 23; Дрча 2004, кат. 79.

27. Статуа Хигије (Сл. 27)

Глачани бели мермер, висина 35 см, Брзи Брод (*Mediana*), III век/око 320. године

Народни музеј Ниш, инв. бр. 999/Р

Библиографија: Јовановић 1975, 59, Т. XII, сл. 16; Петровић 1976, 67, сл. 28; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 144-145, бр. 63; Томовић 1992, 97, no. 110, Fig. 28/5-6; Срејовић 1993, бр. 84; Петровић 1994, 37, сл. 22; С. Дрча, кат. 78, 2004.

28. Статуа Хигије (Сл. 28)

Глачани порфир, висина 49 см, Брзи Брод (*Mediana*), око 320. године

Народни музеј Ниш, инв. бр. 986/Р

Библиографија: Јовановић, 1975, 57-58, Т. III, сл. 3; Петровић 1976, 68; Petrović 1979, 97, no. 61; Дрча, кат. 81, 1993; Томовић 1992, 98, No. 111, Fig. 27, 1-2; Петровић 1994, 39, сл. 28; Дрча, кат. 74, 2004.

29. Статуа Хигије (Сл. 29)

Глачани бели мермер, висина 56 см, Клисура код Ниша, III-IV век

Народни музеј Ниш, инв. бр. 471/Р

Библиографија: Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 156, бр. 69; Томовић 1992, 97, no. 109, Fig. 28/1; Дрча, кат 68, 2004.

30. Ограда са хермама (Сл. 30)

Бронза, ливење, дим. ограде 92 x 71 cm, дим. херми 90 x 17 x 20 cm, Брзи Брод (*Mediana*), око 320. Године

Народни музеј Ниш, инв. бр. С-205 а-е (2000)

Библиографија: Vasić 2003-2004, 79-109; Дрча, 55, кат 131, 2004.

31. Мозаик са представом Медузе (Сл. 31)

Мозаик, дим. 5x 5 m, триклинијум виле са перистилом на Медијани, након 341-346. године

Народни музеј Ниш, инв. бр. --

Библиографија: Цветковић-Томашевић 1990, 34, сл. 9; Дрча, кат 94а, 1993; Јеремић, 2006, 148, сл. 6; Јеремић, 2010, 194-201; Vasić, 2013, 76-101.

32. Камеја са представом Медузе (Сл. 32)

Бели калцедон, дим. 1x 0,9 cm, непознато место налаза, II-IV век

Народни музеј Београд, инв. бр. 1977/II

Библиографија: Поповић 1989, кат. 17.

33. Камеја са представом Медузе (Сл. 33)

Двослојни опал, дим. 1,4x 1,2 cm, Костолац (*Viminacium*), II-IV век

Народни музеј Београд, инв. бр. 1968/II

Библиографија: Поповић 1989, кат. 27.

34. Апликација у виду Медузине главе (Сл. 34)

Бронза, ливење, дим. R 5,5 cm, просторији уз јужну улицу Горњег града Јустинијане Приме, VI век

Народни музеј Лесковац, инв. бр. K1138

Библиографија: Петковић 1939, 148, сл. 8; Petković 1948, 47, Pl. X, 3; Кондић, Поповић 1977, 187, T. III, сл. 1; Guyon 1984, 7, Fig. 6.

35. Глава Венере (Сл. 35)

Бели мермер, вис. 17cm, дим. лица 9,50 cm x 7,00 cm, царска палата Сирмијум, последња четвртина I века, нађено у слоју IV века

Музеј Срема, Сремска Митровица, инв. бр. С 109/03

Библиографија: Поповић 2008, 153-159, Fig. 2; Поповић 2009a, 267-269, Fig. 1; Jeremić 2009, 488-489, Fig. 22/a-b; Davidović, Subašić 2011, kat. 1; Поповић 2012, кат. 9.

36. Глава Венере (Сл. 36)

Бели мермер, дим. главе 25 x 14 cm, вила са перистилом у Мадјани, прва половина IV века

Народни музеј Ниш, инв. бр. --

Библиографија: Vasić, Gavrilović 2012, 137-149, Figs. 3-8.

37. Солид Јустинијана I (Сл. 37)

Злато, ковница Константинопољ, пречник 20 mm; тежина 4,78 g, 542–565 година, Хум код Ниша

Народни музеј, Ниш, инв. бр. 18/В

Библиографија: Црноглавац, кат. 303, 2004.

38. Солид Гала Плацидије (Сл. 38)

Злато, ковница Аквилеја, пречник 21 mm; тежина 4,88 g, 425. година, околина Прокупља (*Hamteut*)

Народни музеј, Ниш, инв. бр. 22/В

Библиографија: Јанковић Михалцић, кат. 300, 2004.

39. Гема са представом богиње Викторије (Сл. 39)

Калцедон, гравирање, димензије 1,1 × 0,7 cm, III–IV век Ниш (*Naissus*)

Народни музеј, Ниш, инв. бр. 361/Р

Библиографија: Дрча кат.140 2004

40. Прстен са представом богиње Викторије (Сл. 40)

Злато, карнеол, дим. прстена 23x25 mm, дим. главе 12x9 mm, теж. 5,17 gr, прва половина IV века, непознато налазиште

Народни музеј Београд, инв. бр. 170/IV

Библиографија: Поповић 2001, кат. 10.

41. Овални оловни печат плочице на којој се налази канал за врпцу (Сл. 41)

Олово, дим. 20 × 17 mm; дебљина 5 mm; тежина 8,70 g, VI век

Народни музеј Београд, инв. бр. 1020/15

Библиографија: Stamenković, Ivanišević, 2013, kat. 12.

42. Овални оловни печат плочице на којој се налази канал за врпцу (Сл. 42)

Олово, дим. 22 × 20 mm; дебљина 5 mm; тежина 9,67 g, VI век

Народни музеј Београд, инв. бр. 1014/1

Библиографија: Stamenković, Ivanišević 2013, kat. 13.

43. Фрагментована статуа Кибеле – Магне Матер (Сл. 43)

Бели мермер, глачање и полирање, висина 27 cm, Брзи Брод (*Mediana*), прва половина IV века

Народни музеј, Ниш, инв. бр. 338/P

Библиографија: Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 154, кат. 68; Tomović 1992, 91, cat. 88, Fig. 25/4; Дрча, кат.72, 2004; Gavrilović 2010, 59.

44. Глава Изиде–Фортуне (Сл. 44)

Мермер, урезивање, глачање, висина 8,5 cm, Равна (*Timacum Minus*), III век

Народни музеј, Ниш, инв. бр. 37/P

Библиографија: Вулић 1941-48, 92, бр. 199; Zotović, 1966, no 47, pl. XVI/1; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а, 102, кат. 42; Tomović 1992, 74, kat. 82; Петровић, Јовановић 1977, 61, кат. 5; Дрча 2004, кат. 62.

45. Глава Изиде–Фортуне (Сл. 45)

Мермер, висина 9 cm, Равна (*Timacum Minus*), крај III, почетак IV века

Скулптура се налазила у Народном музеју у Нишу и изгубљена је приликом бомбардовања Ниша у Другом Светском рату 1944. године, позната је са фотографије.

Библиографија: Вулић 1941-48, 92, бр. 200; Zotović 1966, 104, no. 49, pl. XVI/2; Петровић, Јовановић 1977, 62, кат. 8; Tomović 1992, кат. 105.

46. Фрагментована оловна икона култа подунавског коњаника (Сл. 46)

Олово, ливење, дим. 8,5 x 7,6 cm, обала Дунава код Земуна, друга половина III или почетак IV века

Музеј града Београда, инв. бр. 4323

Библиографија: Поповић 1990, 57-61, сл. 1.

47. Еулогија (Сл. 47)

Печена глина, дим: Ro 2 cm; висина 7,2 cm, западна кула јужне капије Горњег града, Царичин град, VI век

Народни музеј Лесковац, без инв. броја

Библиографија: Кондић, Поповић 1977, 204, кат. 74, Т. XXI, сл. 1, 2; Metzger 1984, 158-160; Илић 2008, 130-132.

48. Печат (*molybdo bullon*) (Сл. 48)

Олово, дим. R 2,5 cm, Епископска палата, Царичин град, VI век

Народни музеј Лесковац, без инв. броја

Библиографија: Петковић 1939, 149, сл. 14, 15; Petković 1948, 47, Pl. X, 1, 2; Кондић, Поповић 1977, 205, Т. XXIII, сл. 1,2.

49. Печат (*molybdobullon*) (Сл. 49)

Олово, дим. 2,2 x 2 cm, простор северно од западне улице Горњег града, Царичин град, VI век

Народни музеј Лесковац, без инв. броја

Библиографија: Мано-Зиси 1954-1955, 166, сл. 32; Кондић, Поповић 1977, 207, кат. 80, Т. XXV, сл. 1, 2.

50. Печат (*molybdobullon*) (Сл. 50)

Олово, дим. --, јужни бедем, случајан налаз, Царичин град, друга половина VI или почетак VII века

Народни музеј Лесковац, без инв. броја

Библиографија: Ненадовић 1950, 141, сл. 1; Мано-Зиси 1955, 166, сл. 77; Кондић, Поповић 1977, 207, кат. 81, Т. XXV, сл. 3, 4.

51. Кадионица (Сл. 51)

Бронза, висина 8,5 cm, пречник отвора 12 cm, пречник ноге 4,8 cm, село Пепељевац, Куршумлија, крај VI, почетак VII века/ крај VII, почетак VIII века

Народни музеј Београд, инв. бр.--

Библиографија: Торовић-Љубинковић 1950, 70-86; Илић 2008, 128-130; Илић 2009, 121-143.

9. БИБЛИОГРАФИЈА

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

AASO	Annual of the American Schools of Oriental Research
AB	Archaeologia Bulgarica
ABull	The Art Bulletin
AI	Archeologia Iugoslavica
AJA	American Journal of Archaeology
AJP	American Journal of Philology
Am Cath Soc Rev	The American Catholic Sociological Review
AnTard	Antiquité Tardive
AS	Anatolian Studies
AClass	Acta Classica
BA	Biblical Archaeologist
BAR.Int.Ser.	British Archaeological Reports International Series
BMGS	Byzantine and Modern Greek Studies
BZ	Byzantinische Zeitschrift
Byzantion	Byzantion. Revue internationale des études byzantines
VAMZ	Vjesnik Arheoloskog muzeja u Zagrebu
Гласник САД	Гласник Српског археолошког друштва
ГМГБ	Годишњак Музеја града Београда
G&R	Greece and Rome
DIA	Bulletin Bulletin of the Detroit Institute of Arts
DOP	Dumbarton Oaks Papers
DOC I	A. R. Bellinger, Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Maurice (491-602) Collection and in the Whittemore Collection, I: Anastasius I to
ЗНМ	Зборник радова Народног музеја, Београд
ЗНМН	Зборник радова Народног музеја у Нишу

ЗРВИ	Зборник радова Византолошког института
ЗФФ	Зборник Филозофског факултета
IJCT	International Journal of the Classical Tradition
JAAC	Journal of Aesthetics and Art Criticism
JAE	Journal of Aesthetic Education
J. Am. Folklore	The Journal of American Folklore
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
JARM	Journal of the Association for Research on Mothering
JVC	Journal of Visual Culture
JEA	The Journal of Egyptian Archaeology
JECS	Journal of Early Christian Studies
JNS	Journal of the Numismatic Society
JR	The Journal of religion
JRAI	Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland
JRS	The Journal of Roman Studies
JFSR	Journal of Feminist Studies in Religion
JHS	The Journal of Hellenic Studies
JThS	Journal of Theological Studies
MMAB	The Metropolitan Museum of Art Bulletin,
MMJ	Metropolitan Museum Journal
MHJ	The Medieval History Journal
Notes Hist. A.	Source: Notes in the History of Art
NumChr	Numismatic Chronicle
OAJ	Oxford Art Journal
ODB	The Oxford Dictionary of Byzantium
PBSR	Papers of the British School at Rome
Proc Am Philos Soc	Proceedings of the American Philosophical Society
P&P	Past and Present
RIC	Roman Imperial Coinage

RN	Révue Numismatique
SP	Studia Patristica
Spomenik SAN	Spomenik Srpske Akademije Nauka Beograd
Spomenik SKA	Spomenik Srpske Kraljevske Akademije Beograd
SR	Sociology of Religion
TravMém	Travaux et Mémoires. Centre de recherche d'histoire et civilisation byzantine, Paris
TAPhA	Transactions of the American Philological Association
FR	Felix Ravenna
Fem Stud	Feminist Studies
Numen	Numen: International Review for the History of Religions
HAM	Hortus Artium Medievalium
Hesperia	Hesperia: the Journal of the American School of Classical Studies at Athens
Historia	Historia : Zeitschrift für alte Geschichte
HR	History of Religions
HSPh	Harvard Studies in Classical Philology
CA	Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen age
Cath. U. L. Rev.	Catholic University Law Review
WAJ	Woman's Art Journal

ИЗБОРИ

Agath. – *Agathiae Myrinaei historiarum libri quinque*, (ed.) by R. Keydell, *Corpus fontium historiae Byzantinae* 2, Berlin 1967, 103; Agathias, *The Histories*, (transl., ed.) by J. Frendo *Corpus fontium historiae Byzantinae* 2A, Berlin 1975, 84-85.

Apul. Met. – Apuleius, *Metamorphoseon*, Libri XI, (*Asinus Aureus*), (prev.) A. Vilhar, Beograd 1954.

ASS Aug. III – Altmann of Hautvillers, *Vitae Helenae*, (trans.) P. Dräger, Almann von Hautvillers. Lebensbeschreibung oder eher Predigt von der heiligen Helena, Trier 2007

Aur. Vict. Caes., Epit. De Caes. – Sexti Aurellii Victoris, *Liber de Caesatibus*, praecedunt *Origo gentis Romanae et Liber de viris illustribus urbis Romae*, subsequitur *Epitome de Caesaribus*, recensuit F. Pichlmayr, Lipsiae 1911.

Venantius Fortunatus – Venantius Fortunatus, *Appendix Carminum* 2: Ad Iustinum et Sophiam Augustos, (trans.) J. George, *Personal and Political Poems*, Liverpool: Liverpool University Press, 1995 111–15.

Evagr., EH – Evagrius, *The Ecclesiastical History of Evagrius*, ed. J. Bidez and L. Parmentier, London: Methuen, 1898, repr. Amsterdam: Hakkert, 1964.

Euseb. Vita Const. – *De Vita Imp. Constantini*, in: Eusebii Pamphili Caesareae Palaestinae Episcopi, *Opera omnia quae existant*, Tomus II, Paris 1837.

Exc. Val. - Anonymus Valesianus, *Origo Constantini*, (ed.) I. König, Trier 1987.

Iust. Nov. – *Imp. Iustiniani Novellae* I, (ed.) C. E. Z. von Ligenhal, Lipsiae 1881.

John Eph., HE – John of Ephesus, *Iohannis Ephesini Historiae Ecclesiasticae Pars Tertia*, ed. E.W. Brooks, *CSCO* 106, Scr. Syr. 54–5, Louvain: L. Durbecq, 1935–6, repr. 1952.

John Eph., Lives, PO 17 – John of Ephesus, *Lives of the Eastern Saints*, (ed. and trans.) E. W. Brooks, *Patrologia Orientalis* 17, Paris 1923, 1-307.

Jul. Or. - Julian the Apostate, *Oration* 1: Panegyric in honour of Constantius, (trans.) by W. C. Wright, *Works* vol. 1, 1913, 2-127.

Lact. De Mort. – Lactantius, *De mortibus persecutorum*, (eds.) S. Brandt, G. Laubmann, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 1897.

- Malalas** – Ioannis Malalae, *Chronographia*, (ed.) by I. Thurn, *Corpus Fontium Byzantinae* 35, Berlin 2000
- Paulinus Nolanus, Carm.** – Paulinus Nolanus, *Carmina*; Paulinus Pellaeus, *Oratio*, (ed.) W. Hartel, CSEL 30, 1894;
- Plin. HN** – *Historia Naturalis*, Franz (ed.), Lipsiae 1788.
- Procop. De aedif.** – Procopius *De Aedificis*, у: *Византијски извори за историју народа Југославије I* (фототип. изд. ур. Љ. Максимовић), Београд 2007, 53-72.
- Procop. De bellis** – Procopius, *Wars*, ed. J.Haury, rev. G.Wirth, *Opera*, vols 1–2: *Bella*, Leipzig: Teubner, 1962–3; tr. H.B. Dewing, vols 1–5, Cambridge, Mass.: Loeb, 1914– 40.
- Proc. Hist. arc.** – Prokopije iz Cezareje, *Tajna istorija (Procopius, Historia arcana)*, (prev.) Albin Vilhar, Predgovor i komentar Radivoj Radić, Beograd 2004.
- Theophanes, Chronicle** – *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History AD 284-813*. (Trans.) C. Mango, R. Scott, Oxford, 1997.
- Catech. (PG)** – Cyril of Jerusalem, *Catechesis Mystagogica*, in: *Patrologia Graeca*, (ed.) J. P. Migne, vol. 33, Paris, Imprimerie Catholique 1857-66.
- Hes. Theogony** – (trans.) by A. Athanassakis, Hesiod: *Theogony, Works and Days*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983.
- Codex Iust.** – Corpus iuris civilis, volumen secundum, *Codex Iustinianus*, Paulus Krueger, Berolini, MCM.
- Corippus, Iust.** – *Flavius Cresconius Corippus in laudem Iustini Augusti minoris libri IV*, ed. & tr. Averil Cameron, University of London: Athlone Press, 1976.

ЛИТЕРАТУРА

Alexander 1950 – M. A. Alexander, The Symbolism of Christianity, *Archaeology*, Vol. 3, No. 4, 1950, 242-247.

Allen 1992 – P. Allen, Contemporary Portrayals of the Byzantine Empress Theodora (of AD 527-48), in: *Stereotypes of Women in Power: Historical Perspectives and Revisionist Views*, (eds.) Barbara Garlick, Suzanne Dixon, Pauline Allen, Greenwood Press, New York, London 1992, 93-104.

Alföldi-Rosenbaum 1968 – E. Alföldi-Rosenbaum, Portrait Bust of a Young Lady of the Time of Justinian, *MMJ*, Vol. 1, 1968, 19-40.

Alföldi 1959-60 – M. Alföldi, Helena nobilissima femina. Zur Deutung der Trierer Deckengemälde, *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 10, 1959-1960, 79-90.

Alföldi 1963 – M. Alföldi, *Die constantinische Goldprägung: Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst*, Philipp von Zabern, Mainz 1963.

Angelova 2004 – D. Angelova, The Ivories of Ariadne and Ideas about Female Imperial Authority in Rome and Early Byzantium, *Gesta*, Vol. 43, No. 1, 2004, 1-15.

Anderson 2004 – W. Anderson, An Archaeology of Late Antique Pilgrim Flasks, *AS*, Vol. 54, 2004, 79-93.

Anderson-Stojanović 2004 – V. R. Anderson-Stojanović, The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria, *AJA*, Vol. 91, No. 1, 1987, 105-122.

Andelković 2012 – J. Andelković, Painted tombs from Viminacium and their presentation to the public, *Archaeological Heritage: Methods of Education and Popularization BAR.Int.Ser.* 2443, (eds.) Roksana Chowanec and Wieslaw Wieckowski, Archaeopress, Oxford 2012, 1-7.

Andelković et al. 2011 – J. Andelković, D. Rogić, E. Nikolić, Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art, *Archaeology and Science* 6 (2010), 2011, 231-248.

Анђелковић et al. 2012 – J. Анђелковић, Е. Николић, Д. Роговић, Трапезни пресек гробних конструкција на Виминацијуму и могући утицаји на његов настанак, *Српско*

археолошко друштво XXXV скупштина и годишњи скуп, Ваљево, 24-26. мај 2012. године, Програм, извештаји и апстракти, Ваљево 2012, 61-62.

Анђелковић et al. 2013 – Ј. Анђелковић, Д. Рогић, Е. Николић, Од венца до круне – развој идеје и значења у визуелној култури касне антике и раног хришћанства, *Српска теологија данас* 2012, 2013, 383-392.

Andelković Grašar 2015 – J. Andelković Grašar, Funerary Images of Women in Tomb Frescos of the Late Antique and Early Byzantine Period from the Central Balkans, in: *The Danubian Lands between the Black, Aegean and Adriatic Seas (7th Century BC-10th Century AD)*, *Proceedings of the Fifth International Congress on Black Sea Antiquities (Belgrade – 17-21 September 2013)*, (eds.) G. R. Tsetskhladze, A. Avram, J. Hargrave, Archaeopress Publishing Ltd, Oxford 2015, 269-275.

Andelković Grašar et al. 2012 – J. Andelković Grašar, E. Nikolić, D. Rogić, Symmetry of the Iconography of Surfaces and Spaces from the Viminacium Tombs G 160, G 5517 and G 2624, *Archaeology and Science* 7 (2011), 2012, 241-268.

Andelković Grašar et al. 2013 – J. Andelković Grašar, E. Nikolić, D. Rogić, Tomb with Cupids from Viminacium: a Contribution to Research of Construction, Iconography and Style, *Starinar* 63, 2013, 73-100.

Andelković Grašar et al. у штампи – J. Andelković Grašar, E. Nikolić, D. Rogić, Pictorial Elements and Principles in the Creation of Context and Meaning of the Ancient Image Using the Example of Viminacium Funerary Painting, *Proceedings of the XII International Conference of AIPMA, 'Context and Meaning', Athens (Greece) from 16th to 20th September 2013*, у штампи.

Andelković Grašar, Tapavički-Ilić 2015 – J. Andelković Grašar, M. Tapavički-Ilić, Mural Painting of a Roman Lady from Viminacium: From Roman Matron to the Modern Icon, *EXARC Journal Digest*, EXARC 2015-2, 17-19; online issue, доступно на: <http://journal.exarc.net/issue-2015-2/int/mural-painting-roman-lady-viminacium-roman-matron-modern-icon>

Atanasov 2007 – G. Atanasov, Late antique tomb in Durostorum-Silistra and its master, *Pontica* 40, 2007, 447-468.

- Bavant, Ivanišević 2003** – B. Bavant, V. Ivanišević, *Iustiniana Prima – Caričin Grad*, Beograd 2003.
- Baert 2004** – B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Brill, Leiden-Boston 2004.
- Balch 2003** – D. L. Balch, The Suffering of Isis/Io and Paul's Portrait of Christ Crucified (Gal. 3:1): Frescoes in Pompeian and Roman Houses and in the Temple of Isis in Pompeii, *JR*, Vol. 83, No. 1, 2003, 24-55.
- Banton 2004** – M. Banton (ed.), *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Routledge, London 2004 (1966).
- Baratte 1978** – F. Baratte, Lingots d'or et d'argent en rapport avec l'atelier de Sirmium, *Sirmium VIII*, 1978, 99–109.
- Bardill 2000** – J. Bardill, The Church of Sts. Sergius and Bacchus in Constantinople and the Monophysite Refugees, *DOP*, Vol. 54, 2000, 1-11.
- Baring, Cashford 1993** – A. Baring, J. Cashford, *The Myth of the Goddess, Evolution of an Image*, Arkana, Penguin Books, London 1993.
- Barnes 1982** - T. D. Barnes, *The New Empire of Diocletian and Constantine*, Harvard University Press, London 1982.
- Bartman 2001** – E. Bartman, Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, *AJA*, Vol. 105, No. 1, 2001, 1-25.
- Baun 2013** – J. Baun, Coming of Age in Byzantium: Agency and Authority in Rites of Passage from Infancy to Adulthood, in: *Authority in Byzantium*, (ed.) P. Armstrong, Ashgate, Farnham 2013, 113-136.
- Bahofen 1990** – J. J. Bahofen, *Matrijarhat*, (prev.) O. Kostrešević, (ur.) Z. Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990. (J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine untersuchung über die gynaiokratie der alten welt nach ihrer religiösen und rechtlichen natur*, Appellationsrat zu Basel, Benno Schwabe & Co. Verlag, Basel, 1948 (1861))
- Beerden 2013** – K. Beerden, *Worlds Full of Signs: Ancient Greek Divination in Context*, Brill, Leiden 2013.
- Bellinger 1966** – A.R. Bellinger, *DOC I*, Washington, D.C. 1966.

- Belting 1994** – H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, (trans.) E. Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, London 1994.
- Belting 2011** – H. Belting *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, (trans.) T. Dunlap. Princeton University Press, Princeton 2011.
- Бенцаревић 2011** – Т. Бенцаревић, Прилог идентификацији богиње на споменицима култа подунавских коњаника, *Гласник САД* 27, 2011, 83-104.
- Berkin et al. 2005** – C. R. Berkin, J. L. Pinch, C. S. Appel, *Exploring Women's Studies: Looking Forward, Looking Back*, Prentice Hall, New Jersey 2005.
- Bertelli 1999** – C. Bertelli, Visual Images of the Town in Late Antiquity and the Early Middle Ages, in: *The Idea and Ideal of the Town Between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, (eds.) G. P. Brogiolo, B. Ward-Perkins, Brill, Leiden 1999, 127-146.
- Beckman 1989** – G. Beckman, The Religion of the Hittites, *BA*, Vol. 52, No. 2/3, 1989, 98-108.
- Бирташевић 1955** – М. Бирташевић, Један византијски жијак из археолошке збирке Музеја града Београда, *ГМГБ*, књ. II, 1955, 43-46.
- Vjelajac 1990** - Lj. Vjelajac, La céramique et les lampes, in: *Caričin Grad II, le quartier sud-ouest de la Ville Haute*, (eds.) V. Bavant, V. Kondić, J-M. Spieser, Belgrade-Rome, 1990, 161-190.
- Borgeaud 2004** – P. Borgeaud, *Mother of the Gods: From Cybele to the Virgin Mary*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1996) 2004;
- Борић-Брешковић 1976** – Б. Борић-Брешковић, *Новац колоније Виминацијума, Збирка Светозара Ст. Душанића*, Народни музеј Београд, Београд 1976.
- Борић-Брешковић 1986** – Б. Борић-Брешковић, Реверсне представе на новцу колоније Виминацијума, *ЗНМ* XII-1, 1986, 138–142.
- Borić-Brešković 1994** – В. Borić-Brešković, Gold Coins from the Consecration Memorial I, in: *Imperial Mausolea and Consecration Memorials in Felix Romuliana-Gamzigrad, East Serbia*, (eds.) D. Srejšović, Č. Vasić, Centre for Archaeological Research, Belgrade 1994, 160-179.
- Borić-Brešković, Vojvoda 2013** – В. Borić-Brešković, Mirjana Vojvoda, The Iconography of Constantine the Great's Coinage, in: *Constantine the Great and the Edict of Milan 313*.

The Birth of Christianity in the Roman Provinces on the soil of Serbia, (eds.) I. Popović, B. Borić-Brešković, Belgrade 2013, 218-233.

Boston Women's Health Book Collective 1973 – *Boston Women's Health Book Collective. Our Bodies, Ourselves* Simon & Schuster, New York 1973.

Boucher 2004 – F. Boucher, *A History of Costume in the West*, London 2004.

Bøgh 2007 – B. Bøgh, The Phrygian Background of Kybele, *Numen*, Vol. 54, Fasc. 3, 2007, 304-339.

Bowie 1999 – F. Bowie, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Blackwell, Oxford 1999.

Brown 1971 – P. R. L. Brown, *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*, London 1971.

Brown 1988 – P. Brown, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Columbia University Press, New York 1988.

Брајовић 2009 – С. Брајовић, *Ренесансно сонство и портрет*, Филозофски факултет, Београд 2009.

Briffault 1927 – R. Briffault, *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*, Vol. 2, The Macmillan Company, New York 1927.

Brown 1993 – P. R. L. Brown, *The Making of Late Antiquity*, London 1993.

Brubaker 1997 – L. Brubaker, Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Matronage in the Fourth and Fifth Centuries, in: *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, (ed.) Liz James, Routledge, London, New York 1997, 52-75.

Brubaker 2004 – L. Brubaker, Sex, Lies and Textuality: The Secred History of Prokopios and the Rhetoric of Gender in Sixth-Century Byzantium, in: *Gender in the Early Medieval World: East and West, 300-900*, (eds.) L. Brubaker, J. M. H. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 83-101.

Brubaker, Tobler 2000 – L. Brubaker, H. Tobler, The Gender of Money: Byzantine Empresses on Coins, *Gender & History*, Vol. 12, No. 3, 2000, 572-594.

Brubaker, Cuningham 2011 – L. Brubaker, M. Cuningham, (eds.) *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, Ashgate Farnham 2011.

- Budin 2004** – S. L. Budin, A Reconsideration of the Aphrodite-Ashtart Syncretism, *Numen*, Vol. 51, Fasc. 2, 2004, 95-145.
- Bulloch 2005** – A. Bulloch, Fates, in: *Gods, Goddesses, and Mythology*, (ed.) C. Scott Littleton, Marshall Cavendish, New York 2005, 493-497.
- Bury 1923** – J. B. Bury, *History of the Later Roman Empire*, Macmillan, London 1923.
- Valeva 2001** – J. Valeva, La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire Romain dans l'antiquité tardive, *HAM* 7, 2001, 167-208.
- Valeva 2009** – J. Valeva, Empresses of the fourth and fifth centuries: Imperial and religious iconographies, *Ниш и Византија VII* (ур. Миша Ракоција), НКЦ Ниш 2009, 67-76.
- Валтровић 1906** – М. Валтровић, Римска гробница у селу Брестовику, *Старинар* н.р. I 1906, 128-140.
- Vasiliev 1950** – A. A. Vasiliev, *Justin the First: An Introduction to the Epoch of Justinian*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1950.
- Васић 1981** – М. Р. Васић, Остава римског бронзаног новца IV и V века из Виминацијума, *Старинар* 31 (1980), 1981, 123-161.
- Vasić 2003-2004** – М. Vasić, Bronze railing from Mediana, *Starinar* 53-54, 2003-2004, 79-109.
- Vasić 2007** – М. Vasić, Felix Romuliana (Gamzigrad) – Palast und Gedenkmonument des Kaisers Galerius, in: *Roms Erbe auf dem Balkan – Spätantike Kai-servillen und Stadtanlagen in Serbien*, (hrsg.) U. Brandl, M. Vasić, Mainz am Rhein 2007, 33–53.
- Vasić 2008** – М. Vasić *Gold and Silver coins of Late Antiquity (284-450 AD) in the Collection of National Museum in Belgrade*, National Museum, Belgrade 2008.
- Васић 2013** – М. Васић, Градови и царске виле у римским провинцијама на територији данашње Србије, у: *Константин Велики и Милански едикт 313.: рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, (ур.) И. Поповић, Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 76-101.
- Vasić, Gavrilović 2012** – М. Vasić, N. Gavrilović, Venus or Diana from Mediana, *Starinar* 62, 2012, 137-149.

- Васић 1993** – Ч. Васић, Felix Romuliana. Царски маузолеји и консекративни споменици на локалитету Магура (Караула), у: *Римски царски градови и палате*, (ур.) Д. Срејовић, Београд 1993, 148-163.
- Vassilaki 2005** – М. Vassilaki, (ed.) *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ashgate, Aldershot 2005.
- Vassileva 2001** – М. Vassileva, Further Considerations on the Cult of Kybele, *AS*, Vol. 51, 2001, 51-63.
- Vermaseren 1977** – М. J. Vermaseren, *Cybele and Attis, the Myth and the Cult*, Thames and Hudson Ltd., London 1977.
- Vikan 1982** – G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Dumbarton Oaks, Washington D.C. 1982.
- Vikan 1990** – G. Vikan, Art and Marriage in Early Byzantium, *DOP*, Vol. 44, 1990, 145-163.
- Vranešević 2013** – B. Vranešević, A Possible Interpretation of the Programme and Iconography of Flor Mosaics in the Basilica with Transept at Caričin Grad, *Porphyra*, Anno X, Numero XX, 2013, 17-27.
- Vranešević 2014** - B. Vranešević, The Iconography of Light. A Possible Interpretation of the Decoration of a Three Nozzle Lamp from Viminacium, *Zograf* 38, 2014, 23-29.
- Вујовић 2014** – М. Вујовић, Рановизантијски кантар из Београда, *Старинар* 64, 2014, 161-183.
- Vulić 1931** - N. Vulić, *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik SKA LXXI, Beograd 1931.
- Vulić 1941-1948** – N. Vulić, *Antički spomenici naše zemlje*, Spomenik SAN XCVIII, Beograd 1941 – 1948.
- Gavrilović 2010** – N. Gavrilović, *Kultovi maloazijskih i sirijskih božanstava u rimskim provincijama na centralnom Balkanu*, neobjavljena doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerziteta u Beogradu, 2010.
- Gavrilović 2014** – N. Gavrilović, *Kult Herkula i Merkura u Gornjoj Meziji I-IV vek n.e.*, Arheološki institut, posebna izdanja 56, Beograd 2014.

- Gavrilović, Drča 2014** – N. Gavrilović, S. Drča, A New Marble Statue of the Three Graces from Ravna (*Timacum Minus*), *AB XVIII*, 2, 2014, 53-62.
- Гавриловић Витас, Поповић 2015** – Н. Гавриловић Витас, Б. Поповић, Касноантички домус у Скланима (*Municipium Malvesatium*), *Старинар* 65, 2015, 197-220.
- Гај-Поповић 1980** – Д. Гај-Поповић, Оловни печат цара Јустинијана I, *Нумизматичар* 3, Београд 1980, 165-168.
- Galavaris 1959** – G. P. Galavaris, Seals of the Byzantine Empire, *Archaeology*, Vol. 12, No. 4, 1959, 264-270.
- Garland 1999** – L. Garland, *Byzantine empresses: women and power in Byzantium, AD 527-1204*, London, Routledge 1999.
- Geller, Stockett 2006** – P. L. Geller, M. K. Stockett (eds.), *Feminist Anthropology: Past, Present, and Future*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2006.
- Gerbran, Ševalije 2004** – A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad (1983) 2004.
- Gerke 1973** – F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973.
- Gesell 2004** – G. C. Gesell, From Knossos to Kavousi: The Popularizing of the Minoan Palace Goddess, *Hesperia Supplements*, Vol. 33, 2004, 131-150.
- Gibon 1996** – E. D. Gibon, *Opadanje i propast Rimskog carstva*, Beograd 1996.
- Gimbutas 1989a** – M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, London 1989 (1982).
- Gimbutas 1989b** – M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*, Thames and Hudson, London 1989.
- Gimbutas 2001** – M. Gimbutas, *The Living Goddesses*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Gittings 2003** – E. A. Gittings, Elite Women, Dignity, Power, and Piety, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003, 67-75.

- Gittings 2003** – E. A. Gittings, *Civic Life, Women as Embodiments of Civic Life*, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003, 35-42.
- Gnecchi 1912** – F. Gnecchi, *I medaglioni romani I*, Bologna 1912.
- Голубовић 2000** – С. Голубовић, Обућа из триконхалне гробнице из Виминацијума, *Viminacivm* 10, 2000, 83-100.
- Golubović 2008** – S. Golubović, *Grobovi u obliku bunara sa nekropola Viminacijuma*, Arheološki institut, Beograd 2008.
- Grabar 1957** – A. Grabar, *L'iconoclasme byzantine. Dossier archéologique*, Paris 1957.
- Grabar 1960** – A. Grabar, *Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital?*, *FR* 81, 1960, 63-77.
- Grabar 1968** – A. Grabar, *Early Christian Art*, New York 1968.
- Grabar 1982** – A. Grabar, *Christian iconography*, Princenton 1982.
- Grahn 1993** – J. Grahn, *Blood, Bread, and Roses: How Menstruation Created the World*, Boston: Beacon Press 1993.
- Грбић 1939** – М. Грбић, Византијски новци из Царичина Града, *Старинар* 14, 1939, 109-110.
- Greaves 2004** – A. M. Greaves, *The Cult of Aphrodite in Miletos and its Colonies*, *AS*, Vol. 54, 2004, 27-33.
- Grig 2004** – L. Grig, *Portraits, Pontiffs and Christianization of Fourth-Century Rome*, *PBSR*, Vol. 72, 2004, 203-230.
- Grig 2012** – L. Grig, *Competing Capitals, Competing Representations: Late Antique Cityscapes in Words and Pictures*, in: *Two Romes: Rome and Constantinople in Late Antiquity*, (eds.) L. Grig, G. Kelly, Oxford University Press, Oxford/New York 2012, 31-52.
- Grierson 1999** – P. Grierson, *Byzantine Coinage*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C, (1982) 1999.
- Grunlan, Mayers 1988** – S. A. Grunlan, M. K. Mayers, *Cultural Anthropology: A Christian Perspective*, Zondervan Publishing House, Michigan 1988 (1979).

- Guyon, Cardi 1984** – J. Guyon, G. Cardi, L'église B, dite «Basilique cruciforme», in: *Caričin grad I* (ed. N. Duval et V. Popović), Belgrade-Roma 1984.
- Davidović, Subašić 2011** – J. Davidović, S. Subašić, *Venere Sirmijuma*, Sremska Mitrovica 2011.
- Davie 2007** – G. Davie, *The Sociology of Religion*, Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore 2007.
- Davis et al. 2006** – K. Davis, M. Evans, J. Lorber (eds.), *Handbook of Gender and Women's Studies*, SAGE Publications, London 2006.
- D'Ambra 2009** – E. D'Ambra, Child's Play: Beauty for Roman Girls, *Acta ad Archaeologiam et Historiam Pertinentia, Woman as Subject and Object*, Vol. XXII, N.S. 8, 2009, 15-36.
- Danov, Ivanov 1980** – H. Danov, T. Ivanov, *The Silistra tomb, Antique tombs in Bulgaria*, Sofia 1980.
- Daube 1967** – D. Daube, The Marriage of Justinian and Theodora: Legal and Theological Reflections, *Cath. U. L. Rev.* 16, 1967, 380–399.
- Dawson 2011** – A. Dawson, *Sociology of Religion*, SCM Press, London 2011.
- de Bovoar 1983** – S. de Bovoar, *Drugi pol*, 1-2, (prev.) Z. Milosavljević, BIGZ, Beograd 1983.
- Devereaux 1990** – M. Devereaux, Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics, *JAAC* 48, 1990, 337-347.
- Delbrueck 1933** – R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserportäts*, Walter de Gruyter, Berlin, 1933.
- Della Portella 2000** - I. Della Portella, *Subterranean Rome*, Cologne 2000.
- Den Boer 1973** – W. Den Boer, Aspects of Religion in Classical Greece, *HSPp*, Vol. 77, 1973, 1-21.
- Der Nersessian 1960** – S. der Nersessian, Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP*, Vol. 14, 1960, 69-86.
- Decharneux 2004** – B. Decharneux, Mithra's Cult: An Example of Religious Colonialism in Roman Times?, in: *Orality, Literacy, and Colonialism in Antiquity, Semeia studies* 47, (ed.) Jonathan A. Draper, Society of Biblical Literature, Atlanta 2004, 93-106.

- Diehl 1924** – Ch. Diehl, *Figures Byzantines*, Vols. I, II, Librairie Armand Colin, Paris 1906-1908, (repr. Paris 1924).
- Dikovitskaya 2005** – M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge/Massachusetts/London 2005.
- Димитров, Чичикова 1986** – Д. П. Димитров, М. Чичикова, *Касноантичната гробница при Силистра*, София 1986;
- Dobruna-Salih 2013** – E. Dobruna-Salih, *Votivna ara Deae Dardanicae i beneficijarna postaja iz Vendenisa*, *VAMZ*, Vol. 45, No.1 (2012), 2013, 217-224.
- Donati, Gentili 2005** – A. Donati, G. Gentili, G. (eds.), *Constantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano, 2005.
- Doyle 2015** – C. Doyle, *Declaring Victory, Concealing Defeat? Continuity and Change in Imperial Coinage of the Roman West, c. 383 - c. 408*, in: *Shifting Genres in Late Antiquity* (eds.) G. Greatrex, H. Elton, Ashgate Publishing, Ltd., Farnham 2015, 157-171.
- Drijvers 1992a** – J. W. Drijvers, *Helena Augusta: the mother of Constantine the Great, and the legend of her finding of the True Cross*, Brill, Leiden 1992.
- Drijvers 1992b** – J. W. Drijvers, *Flavia Maxima Fausta: Some Remarks*, *Historia*, Bd. 41, H. 4, 1992, 500-506.
- Drijvers 1993** – J.W. Drijvers, *Helena Augusta: Exemplary Christian Empress*, *SP 24*, Louvain 1993, 85-90.
- Drijvers 2011** – J. W. Drijvers, *Helena Augusta: Cross and Myth. Some new Reflections*, *Millennium 8. Yearbook on the Culture and History of the First Millennium C.E.*, 2011, 125-174.
- Дрча 1993** – С. Дрча, каталог, у: *Римски царски градови и палате у Србији*, Д. Срејовић (ур.), Београд, САНУ 1993.
- Дрча 2004** – С. Дрча, каталог, у: *Археолошко благо Ниша, од неолита до средњег века*, Српска академија наука и уметности, Београд 2004.
- Dunbabin 2003a** – K. M. D. Dunbabin, *The Waiting Servant in Later Roman Art*, *AJP* Vol. 124, No. 3, 2003, 443-468.

- Dunbabin 2003b** – K. M. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, Cambridge, 2003.
- Durand 1999** – J. Durand, *Byzantine Art*, Rizzoli International Publications, New York 1999.
- Durkheim 1915** – É. Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, (trans.) J. W. Swain, G. Allen & Unwin, London 1915.
- Duthoy 1969** – R. Duthoy, *The Taurobolium, its Evolution and Terminology*, Brill, Leiden 1969.
- Душанић 1961** – С. Душанић, Новац колоније Виминацијум и датуми из римске историје средине III века, I. Локална ера Виминацијума, *Старинар* 12, 1961, 141–143.
- Dušanić 1976** – S. Dušanić, The Era of Viminacium, u: *Kovanje i kovnice antičkog i srednjovekovnog novca, Materijali simpozijuma održanog 30.I.-1.II.1975.god. u Narodnom muzeju Beograd*, (ur.) V. Kondić, Beograd 1976, 53-58.
- Ђорђевић 2007** – M. Ђорђевић, *Arheološka nalazišta rimskog perioda u Vojvodini*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Beograd, Beograd 2007.
- Ђурић 1985a** – S. Ђурић, The Late Antique Painted Tomb from Beška, *Зораф* 16, 1985, 5-18.
- Ђурић 1985b** – S. Ђурић, *Kasnoantičke i ranohrišćanske zidane grobnice u Iliriku (III-VI v.)*, (neobjavljena doktorska teza), Filozofski fakultet, Beograd 1985.
- Ebersolt 1914** – J. Ebersolt, Sceaux byzantins du Musée de Constantinople, *RN* 18, Paris 1914, 207-278.
- Evans 1901** – A. J. Evans, The Neolithic Settlement at Knossos and its Place in the History of Early Aegean Culture, *Man*, Vol. 1, 1901, 184-186.
- Evans 2002** – J. A. Evans, *The Empress Theodora: Partner of Justinian*, The University of Texas Press, Austin 2002.
- Evans 2011** – J. A. Evans, *The Power Game in Byzantium: Antonina and the Empress Theodora*, A&C Black 2011.
- Eller 2007** – J. D. Eller, *Introducing Anthropology of Religion*, Routledge, London/New York 2007.
- Elsner 1998** – J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, New York 1998.

- Elsner 2003** – J. Elsner, Visualising Women in Late Antique Rome: the Projecta Casket, in: *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, Presented to David Buckton*, (eds.) C. Entwistle, D. Buckton, Oxbow Books, Oxford 2003, 22-36.
- Elsner 2006** – J. Elsner, Perspectives in Art, in: *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, Tome 13 (ed.) N. E. Lenski, Cambridge University Press, New York 2006, 255-277.
- Elsner 2007a** – J. Elsner, The Changing Nature of Roman Art and the Art-Historical Problem of Style, in: *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, (ed.) E. R. Hoffman, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2007, 11-18.
- Elsner 2007b** - J. Elsner, *Roman Eyes: Visuality & Subjectivity in Art and Text*, Princeton University Press, 2007.
- Ердељан 2013** – Ј. Ердељан, Изабрана места: конструисање нових Јерусалима код православних Словена, Институт за теолошка истраживања, Београд 2013.
- Zaloscer 1961** – H. Zaloscer, *Portrats aus dem Wuten-Sand, Die Mumie-Nbildnisse aus der Oase Fayum*, Wien-Munchen 1961.
- Zanker, Ewald 2012** – P. Zanker, B. C. Ewald, (trans. J. Slater), *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford 2012.
- Зечевић 2002a** – Н. Зечевић, ...Usque ad Illyricum... Ubi cuncta perierunt? Илирик у писаним извештајима IV-VII века, у: *Трећа југословенска конференција византолога*. Крушевац 10-13. мај 2000 (ур.) Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд-Крушевац 2002, 165-182.
- Зечевић 2002b** – Н. Зечевић, *Византија и Готи на Балкану у IV и V веку*, Београд 2002.
- Zorova 2009** – O. Zorova, Medieval Simulacra of the Mother Earth in the Christian Tradition, *Ниш и Византија, зборник радова VII* (ур. Миша Ракоција), 2009, 325-333.
- Зотовић 1961** – Љ. Зотовић, Три римске бронзане статуе, *Старинар* н.с. 12, 1961, 133-135.
- Zotović 1966** – Lj. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Mésie Supérieure*, Leiden 1966.

- Zotović 1969** – Lj. Zotović, Istorijski uslovi razvoja orijentalnih kultova u rimskim provincijama na teritoriji Jugoslavije, *Starinar* 19 (1968), 1969, 59-74.
- Зотовић 1973** – Љ. Зотовић, *Митраизам на тлу Југославије*, Археолошки институт, Београд 1973.
- Зотовић 1986** – Љ. Зотовић, Јужне некрополе Виминацијума и погребни обреди, *Viminacium* 1, 1986, 41-59.
- Зотовић 1994** – Љ. Зотовић, Рано хришћанство у Виминацијуму кроз изворе и археолошке споменике, *Viminacium* 8-9, 1994, 59-72.
- Zotović 1995** – Lj. Zotović, Early Christianity in Viminacium, in: *The age of Tetrachs*, (ed.) D. Srejsović, Beograd 1995, 339-348.
- Zotović 1996** – Lj. Zotović, Der Paganismus in Viminacium, *Starinar* 47, 1996, 127-137.
- Зотовић 1997** – Љ. Зотовић, Да ли је у Виминацијуму постојала заједница Митраиста?, у: *Уздарје Драгославу Срејовићу*, књ. 17, (ур.) М. Лазић, Филозофски факултет, Центар за археолошка истраживања, Београд 1997, 409-415.
- Zotović 1999** – Lj. Zotović, The Cult of Lunar Goddess or the Cult of Danubian Horseman, *Starinar* 49 (1998) 1999, 63-75.
- Зотовић 2000** – Љ. Зотовић, Промене погребних ритуала током пет векова историје Виминација, *Саопштења XXX/XXXI* (1998/1999), 2000, 7-17.
- Зотовић 2001** – Љ. Зотовић, Оловне иконе са територије Виминација, у: *Vestigatio vetustatis, A. Цермановић–Кузмановић од пријатеља, сарадника и ученика*, (ур.) М. Лазић, Филозофски факултет, Центар за археолошка истраживања, Београд 2001, 167–179.
- Живић 2010** – М. Живић, Уметничка остварења у царској палати, у: *Felix Romuliana – Гамзиград*, (ур.) Ивана Поповић, Београд 2010, 107-140.
- Ivanov et al. 2006** – R. Ivanov, G. Atanasov, P. Donevski, *History of Silistra, The Ancient Durostorum I, Silistra-Sofia* 2006.
- Илић 2008** – О. Илић, Палеохришћански литургијски предмети и делови црквене опреме на територији јужне Србије, *Ниш и Византија VI*, 2008, 125-136.
- Илић 2009** – О. Илић, Ранохришћанска кадионица из околине Куршумлије, *Иконографске студије 2* (2008), Београд 2009, 121-143.

- Irwin 2007** – E. Irwin, The Invention of Virginitу on Olympus, in: *Virginitу Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*, (eds.) B. MacLachlan, J. Fletcher, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2007, 13-23.
- James 1994** – E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, Barnes and Noble, New York 1994 (1959).
- James 1997** – L. James, Goddess, Whore, Wife or Slave: Will the Real Byzantine Empress Please Stand Up?, in: *Queens and Queenship in Mediaeval Europe, Proceedings of a Conference held at King's College London April 1995*, (ed.) A. J. Duggan, The Boydell Press, Woodbridge 1997, 123-140.
- James 2001** – L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, Leicester University Press, London, New York 2001.
- James 2005** – L. James, The Empress and the Virgin in Early Byzantium: piety, authority and devotion, in: *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, (ed.) M. Vassilaki, Ashgate Publishing, Aldershot, Burlington 2005, 145-152.
- James 2009** – L. James, Men, Women, Eunuchs: Gender, Sex and Power, in: *The Social History of Byzantium*, (ed.) J. Haldon, Oxford 2009, 31-50.
- Јанићијевић 2008** – Г. Јанићијевић, Лик жене са балзамаријумом из Костолца могући кључ за анализу портрета у фунерарној уметности Антикe, *Иконографске студије* 2 (2008), 2009, 135-147.
- Јанковић 1983** – Ђ. Јанковић, Рановизантијски Гамзиград, у: *Гамзиград касноантички царски дворaц*, Српска академија наука и уметности, Београд 1983, 120-141.
- Јанковић Михалцић 2004** – Д. Јанковић Михалцић каталог, у: *Археолошко благо Ниша, од неолита до средњег века*, Српска академија наука и уметности, Београд 2004.
- Јацановић, Пиндић 1986** – Д. Јацановић, М. Пиндић, Грб колоније Виминацијума – његова иконографска схема и значење, *Viminacivm I*, 1986, 61-64.
- Jacobus et al. 1990** – M. Jacobus, E. Fox Keller, S. Shuttleworth, (eds.), *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*, Routledge, London/New York 1990.

Јеремиић 2006 – Г. Јеремиић, Мозаици Медијане – нека разматрања, *Ниш и Византија IV*, 2006, 145-158.

Јеремиић 2010 – Г. Јеремиић, *Касноантички мозаици из профаних објеката на тлу провинција Dacia Ripensis, Dacia Mediterranea и Dardania*, непубликована докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет Београд, Београд 2010.

Јеремиић 2006 – М. Јеремиић, Опеке Царичиног Града, *Ниш и Византија IV*, 2006, 213-228.

Jeremić 2009 – M. Jeremić The Sirmium Imperial Palace Complex, in Light of the Recent Archaeological Investigations, in: *Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th Anniversary of Existence (International Conference, Split, September 2005)*, (eds.) N. Cambi, J. Belamarić and T. Marasović, Split 2009, 471-499.

Jeremić 2010 – M. Jeremić, Briques et tuiles, à: *Caričin Grad III, l'acropole et ses monuments*, (éd.) N. Duval, V. Popović, Institut Archéologique de Belgrade, École Française de Rome, Rome-Belgrade 2010, 75-99.

Јовановић 1975 – А. Јовановић, Неки аспекти проблема скупног налаза скулптура са Медијане код Ниша, *Старинар* 24-25, (1973-74), 1975, 56-65.

Јовановић 1980 – А. Јовановић, Прилог проучавању скулптура са Медијане, *Нишки зборник* 9, 1980, 53-60.

Јовановић 1984 – А. Јовановић, *Римске некрополе на територији Југославије*, Београд 1984.

Јовановић 1998 – А. Јовановић, Нумизматичке белешке уз култ подунавских коњаника, *Нумизматичар* 21, 1998, 11-28.

Јовановић 2000 – А. Јовановић, Култ Venus Funerariae у Горњој Мезији, *ЗНМН* 9, 2000, 11-19.

Јовановић 2006 – А. Јовановић, *Тло Србије: завичај римских царева*, Београд 2006.

Јовановић 2007 – А. Јовановић, *Огледи из античког култа и иконографије*, Филозофски факултет, Центар за археолошка истраживања, Београд 2007.

Jones 2003 – A. Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London/New York 2003.

- Jones 1986** – A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire, 284-602: A Social Economic and Administrative Survey*, Vol. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986.
- Jones 2009** – G. Jones, The power of Helen's name: Heritage and legacy, myth and reality, *Ниш и Византија VII* (ур. Миша Ракоција), 2009, 251-369.
- Jones 2010** – G. Jones, Helena of the cross, the queen of Adiabene, and royal myth-making in the holy city, *Ниш и Византија VIII* (ур. Миша Ракоција), 2010, 447-469.
- Јордовић 2011** – И. Јордовић, *Стари Грци портрет једног народа*, Завод за уџбенике, Балканолошки институт САНУ, Београд 2011.
- Jung 1964** – C. G. Jung, Approaching the Unconscious, in: C. G. Jung, (ed.). *Man and His Symbols*, Doubleday, Garden City NY 1964, 18-103;
- Jung 1968** – C. G. Jung, *Analytical Psychology, Its Theory and Practice: The Tavistock Lectures*, Random House, Pantheon New York 1968 (1935).
- Jung 1981** – C. G. Jung, Psychological Aspects of the Mother Type, in: *The Archetypes and the Collective Unconscious*, (trans.) R.F.C. Hull, *Collective Works*, 9/I, , Routledge and Kegan Paul, London 1981, 75-110.
- Kazhdan 1991** – A. Kazhdan (ed.), *ODB*, Vol. 1-3, 1, Oxford University Press, 1991.
- Kazhdan 1998** – A. P. Kazhdan, Women at Home, *DOP* 52, 1998, 1-17.
- Kalavrezou 1990** – I. Kalavrezou, Images of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“, *DOP*, Vol. 44, 1990, 165-172.
- Kalavrezou 2003** – I. Kalavrezou, Women in the Visual Record of Byzantium, in: *Byzantine Women and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003, 13-21.
- Kantorowicz 1960** – E. H. Kantorowicz, On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection, *DOP*, Vol. 14, 1960, 1-16.
- Kardara 1960** – Chrysoula Kardara, Problems of Hera's Cult-Images, *AJA*, Vol. 64, No. 4, 1960, 343-358.
- Kent 1978** – J. P. C. Kent, *Roman Coins*, Abrams, New York 1978.
- Kinsley 1989** – D. R. Kinsley, *The Goddesses' Mirror: Visions of the Divine from East and West*, State University of New York Press, Albany 1989.

- Kinsley 1997** – D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine Feminine: The Ten Mahavidyas*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- Kitzinger 1977** – E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge, Mass., London 1977.
- Kondakov 1914** – N. P. Kondakov, *Iconographia Bogomateri*, vol. I. Typography of the Imperial Academy of Sciences, Sankt-Peterburg 1914.
- Kondić 1984** – V. Kondić, Le trésor de monnaies d'or de Hajdučka Vodenica (limes danubien), à: Caričin Grad I, (éd.) N. Duval, V. Popović, Belg.-Rome 1984, 179-188.
- Кондић, Поповић 1977** – В. Кондић, В. Поповић, *Царичин Град, утврђено насеље у византијском Илирику*, Српска академија наука и уметности, Београд 1977.
- Кондић 1993** – Ј. Кондић, каталог, у: *Римски царски градови и палате*, (ур.) Д. Срејовић, Српска академија наука и уметности, Београд 1993.
- Kondić 2005** – J. Kondić, Catalogo, in: *Costantino il Grande: la civiltà al bivio tra Occidente e Oriente*, (ed.) A. Donati, G. Gentili, Silvana Editoriale, Milano 2005.
- Kondić 2007** – J. Kondić, Katalog, in: *Imperator Caesar Flavius Constantinus: Constantin der Grosse*, (hrsg.) A. Demandt, J. Engemann, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2007.
- Кораћ, Шупут 1998** – В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд, 1998.
- Korać 1993** – M. Korać, Late Roman Tomb with Frescoes from Viminacium, *Starinar* 42 (1991), 1993, 107-122.
- Korać 1995** – M. Korać, The Paintings in the Late Classical Tombs in Viminacium, in: *The Age of Tetrarchs*, (ed.) D. Srejić, The Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade 1995, 166-184.
- Korać 2007** – M. Korać, *Slikarstvo Viminacijuma*, Centar za nove tehnologije, Viminacium-Beograd 2007.
- Крунић 2011** – С. Крунић, *Античке светиљке из Музеја града Београда*, Музеј града Београда, Београд 2011.
- Кузмановић Нововић 2009** – И. Кузмановић Нововић, Портрети цара Константина и чланова његове породице на глиптици у Србији, *Ниш и Византија VII* (ур. Миша Ракоција), 2009, 77-86.

- Kunst 2005** – C. Kunst, *Ornamenta Uxoriam*. Badges of Rank or Jewellery of Roman Wives, *MHJ*, 8, 1, 2005, 127-142.
- Laver 1967** – J. Laver, Fashion, Art, and Beauty, *MMAB*, Vol. 26, No. 3, 1967, 117-128.
- Langdon 1921** – S. Langdon, The Early Chronology of Sumer and Egypt and the Similarities in Their Culture, *JEA*, Vol. 7, No. 3/4, 192, 133-153.
- Ланге, Хирмер 1973** – К. Ланге, М. Хирмер, *Египат*, Београд 1973.
- Langford 2013** – J. Langford, *Maternal Megalomania: Julia Domna and the Imperial Politics of Motherhood*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.
- Laslitt et al. 1997** – B. Laslitt, R.E. B. Joeres, K. Sharma, E. Brooks Higginbotham, J. Barker-Nunn, (eds.) *History and Theory: Feminist Research, Debates, Contestations*, University of Chicago Press, Chicago 1997.
- Leeming, Page 1996** – A. Leeming, J. Page, *Goddess: Myths of the Female Divine*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Lenski 2012** – N. Lenski, The Reign of Constantine, in: *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, (ed.) N. Lenski, Cambridge University Press, New York 2012, 59-90.
- Lerner 1981** – G. Lerner, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*, Oxford University Press, Oxford 1981.
- Lewin 2006** – E. Lewin (ed.), *Feminist Anthropology: A Reader*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford/Carlton 2006.
- Lidova 2010** – M. Lidova, The earliest images of Maria Regina in Rome and the Byzantine Imperial Iconography, *Нису и Византија VIII*, 2010, 231-243.
- Limberis 2002** – V. Limberis, *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Making of Christian Constantinople*, Routledge, London 2002.
- Lisičar 1961** – P. Lisičar, Izis-Fortuna, *Starinar* 12, 1961, 125-132.
- Lihačev 1936** – N. Lihačev, Sceaux de l'empereur Leon III l'Isaurien, *Byzantion XI*, 1936, 473-474.
- Loman 2004** – P. Loman, No Woman, No War: Women's Participation in Ancient Greek Warfare, *G&R*, Second Series, Vol. 51, No. 1, 2004, 34-54.
- Lundgreen 1997** – B. Lundgreen, A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias, *JHS* Vol. 117, 1997, 190-197.

- Lutraan 2006** – K. L. Lutraan, *Late Roman Gold-Glass: Images and Inscriptions*, *Unpublished MA Thesis*, McMaster University 2006. Доступно на <https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/10287>, приступљено 6.8.2015.
- Luyster 1965** – R. Luyster, Symbolic Elements in the Cult of Athena, *HR*, Vol. 5, No. 1, 1965, 133-163.
- Љубомировић 2014** – И. Љубомировић, Резултати најновијих истраживања на Медијани, *Теме* 2/2014, 733-745.
- Magdalino 1994** - P. Magdalino (ed.), *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th to 13th centuries: papers from the Twenty-sixth Spring symposium of Byzantine studies, St Andrews, March 1992, Variorum, Aldershot* 1994.
- Maguire 2011** - H. Maguire, Body, Clothing, Metaphor: The Virgin Mary in Early Byzantine Art, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, (eds.) L. Brubaker, M. B. Cunningham, Ashgate Publishing, Farnham 2011, 40-51.
- Madden 1878** – F. W. Madden, Christian Emblems on the Coins of Constantine I. The Great, His Family, and His Successors. § XVI.- Coins of Constantine I. with the Diadem, *NumChr and JNS*, New Series, Vol. 18, 1878, 1-48.
- Максимовић 1980** – Љ. Максимовић, Северни Илирик у VI веку, *ЗРВИ* 19, 1980, 17-57.
- Malone 2001** - M. T. Malone, *Women & Christianity, Vol. I: The First Thousand Years*, Orbis Books, Maryknoll, New York 2001.
- Mango 1980** – C. Mango, *Byzantium the Empire of New Rome*, London 1980.
- Mango 1986** – C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 1986.
- Mango 1994** – C. Mango, The Empress Helena, Helenopolis, Pylae, *TravMém.* 12, 1994, 143–58.
- Мано-Зиси 1955** – Ђ. Мано-Зиси, Ископавање на Царичину Граду 1949-1952 године, *Старинар* н.с. 3-4 (1952-1953) 1955, 127-168.
- Мано-Зиси 1954-55** – Ђ. Мано-Зиси, Ископавања на Царичином Граду 1953 и 1954 године, *Старинар* н.с. 5-6, 1954-1955, 155-180.

- Мано-Зиси 1959** – Ђ. Мано-Зиси, Нова базилика у Царичином Граду, н.с. *Старинар* 9-10 (1958-1959), 1959, 295-305.
- Мано-Зиси 1974** – Ђ. Мано-Зиси, Царичин Град, у: *Велика археолошка налазишта у Србији*, (ур.) Д. Вученов, Коларчев народни универзитет, Београд 1974, 77-88.
- Marijanski-Manojlović 1987** – М. Marijanski-Manojlović, *Rimska nekropola kod Beške u Sremu*, Novi Sad 1987.
- Марић 2003** – Р. Марић, *Антички култови у нашој земљи*, Београд 2003, (1933).
- Marcovich 1996** – М. Marcovich, From Ishtar to Aphrodite, *JAE*, Vol. 30, No. 2, 1996, 43-59.
- Matheson, Pollitt 1994** – S. B. Matheson, J. J. Pollitt, *An obsession with Fortune: Tyche in Greek and Roman art*, Yale University Art Gallery Bulletin, New Haven 1994.
- Mathews, Muller 2005** – Т. F. Mathews, N. Muller, Isis and Mary in Early Icons, in: *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, (ed.) M. Vassilaki, Ashgate Publishing, Aldershot, Burlington 2005, 3-12.
- Mackay 1921** – E. Mackay, The Cutting and Preparation of Tomb-Chapels in the Theban Necropolis, *JEA* Vol. 7, No. 3/4 1921, 154-168.
- Mackie 1989** – G. Mackie, The Zeno Chapel: A Prayer for Salvation, *PBSR*, Vol. 57, 1989, 172-199.
- Macurdy 1912** – G. H. Macurdy, The Origin of a Herodotean Tale in Connection with the Cult of the Spinning Goddess, *TAPhA*, Vol. 43, 1912, 73-80.
- Mead 1907** – G. R. S. Mead, *The Mysteries of Mithra*, Theosophical Publishing Society, London 1907.
- Messer-Davidow 2002** – E. Messer-Davidow, *Disciplining Feminism: From Social Activism to Academic Discourse*, Duke University Press, Durham, London 2002.
- Metzger 1984** – Ch. Metzger, Une Ampoule à eulogie du type d'Asie Mineure, à: *Caričin Grad I*, (ed.) Noël Duval, Vladislav Popović, Belgrade: Institut archéologique de Belgrade, Rome: École française de Rome (Collection de l'École française de Rome 75) 1984, 158-160.

- Metropoulou 1996** – E. Metropoulou, The Goddess Cybele in Funerary Banquets and with an Equestrian Hero, in: *Cybelle, Attis and related cults: essays in memory of M. J. Vermaseren*, (eds.) M. J. Vermaseren, E. N. Lane, Brill, Leiden 1996, 135-166.
- Мијовић 1968** – П. Мијовић, Царска иконографија у српској средњовековној уметности, *Старинар* 18, (1967), 1968, 103-118.
- Miller 1982** – S. G. Miller, A Miniature Athena Promachos, *Hesperia Supplements*, Vol. 20, *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography. Presented to Homer A. Thompson* 1982, 93-99.
- Mikić 2008** – I. Mikić, Antroploški osvrt na pagansku grobnicu G-2624 antičkog Viminacijuma, *Arheologija i prirodne nauke* 3, 2008, 37-45.
- Милинковић 2003** – М. Милинковић, О тзв. Женском германском гробу из Улпијане, у: *Споменица Јована Ковачевића*, (ур.) Р. Бунарџић, Ж. Микић, Београд 2003, 143-177.
- Милинковић 2004** – М. Милинковић, Археологија моде као археологија идентитета-неколико примера, *Ниси и Византија* 2, 2004, 185-196.
- Милинковић 2005** – М. Милинковић, Нека запажања о рановизантијским утврђењима на југу Србије, *Ниси и Византија* III, 2005, 163-182.
- Miller Ammerman 1991** – R. Miller Ammerman, The Naked Standing Goddess: A Group of Archaic Terracotta Figurines from Paestum, *AJA*, Vol. 95, No. 2, 1991, 203-230.
- Миловановић 2009** - Б. Миловановић, Неки од античких мотива у хришћанској уметности, *Иконографске студије* 2 (2008), 2009, 99-107.
- Milovanović 2013** - B. Milovanović, Soldiers, medals and military insignia on tombstones from Viminacium, *VAMZ XLVI*, 2013, 159 – 184.
- Милошевић 1993** - Г. Милошевић, каталог, у: *Римски царски градови и палате у Србији*, Д. Срејовић (ур.), Београд 1993.
- Milošević 1971** – P. Milošević, Earlier Archeological activity in Sirmium, *Sirmium* II, 1971, 3-13.
- Milošević 1973** – P. Milošević, Fourth century tombs from Čalma near Sremska Mitrovica, *Sirmium* III 1973, 85-96.
- Mirzoeff 1998** – N. Mirzoeff, (ed.), *Visual Culture Reader*, Routledge, London 1998.

- Мирковић 1956** - Ј. Мирковић, Старохришћанска гробница у Нишу, *Старинар* 5-6 (1954-55), 1956, 53-71.
- Мирковић 1982** – Ј. Мирковић, *Православна литургија I*, Београд 1982.
- Mirković 1986** – М. Mirković, *Inscriptiones de la Moesia Superieure, Vol. II, Viminacium et Margum*, Београд 1986.
- Мирковић 1994** – М. Мирковић, Централне балканске области у доба позног Царства, у: *Историја српског народа I* (ур. С. Ћирковић), Београд 1994, 89-105.
- Mirković 1999** – М. Mirković, The Staff of Imperial Administration in Sirmium in the First Half of the Fourth Century, *Starinar* 49 (1998), 1999, 93-101.
- Mirković 2006** – М. Mirković, *Sirmium: istorija grada od kraja I do kraja VI veka*, Blago Sirmiuma, Sremska Mitrovica 2006.
- Mirković 2012** – Co-Regency: Constantine and Licinius and the Political Division of the Balkans, *ЗПВИ* 59, 2012, 7-18.
- Mirnik 1977** – I. Mirnik, On Some Architectural Fragments from Diocletian's Palace at Split, *AI* 18, 1977, 45-56.
- Mitchell 1995** – W. J. T. Mitchell, Interdisciplinarity and Visual Culture, *ABull*, Vol. 77, No. 4, 1995.
- Mitchell 1995** – W. J. T. Mitchell, Showing Seeing; A Critique of Visual Culture, *JVC*, Vol. 1 (2), 2002, 165-181.
- Michaeli 2014** – T. Michaeli, Centre and Periphery in Roman-Byzantine Funerary Wall Paintings in Israel, in: *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)*, Band 23, Wien 2014, 377-383.
- Moore 1998** – A. Moore, *Cultural Anthropology: The Field Study of Human Beings*, Collegiate Press, San Diego 1998.
- Monaghan 1981** – P. Monaghan, *Women in Myth and Legend*, Junction Books, London 1981.
- Monaghan 1994** – P. Monaghan, *O Mother Sun!: A New View of the Cosmic Feminine*, Crossing Press, Freedom CA 1994.

- Monaghan 1999** – P. Monaghan, *The Goddess Path: Myths, Invocations and Rituals*, Llewellyn Worldwide Ltd., St. Paul, MN 1999.
- Morra, Smith 2006** – J. Morra, M. Smith (eds.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies (4 Volumes)*, Routledge, London 2006.
- Morris 1958** – R. E. Morris, What Is Sociology of Art?, *Am Cath Soc Rev*, Vol. 19, No. 4, 1958, 310-321.
- Moss 1961** – H. St. L.B. Moss, From A.D. 330 to the Fourth crusade, in: *Byzantium: an introduction to east Roman civilization*, (eds.) N. H. Baynes, H. St. L.B Moss, Oxford University Press, Oxford 1961, 1-32.
- Mócsy 1974** – András Mócsy, *Pannonia and Upper Moesia: History of the Middle Danube Provinces of the Roman Empire (The Provinces of the Roman Empire)*, Routledge & Kegan Paul Books, London and Boston 1974.
- Mulvey 1975** – L. Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* Vol. 16 No. 3, 1975.
- Mundell Mango 1992** – M. Mundell Mango, The Purpose and Places of Byzantine silver stamping, in: *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium: Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986, at the Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Organized by Susan A. Boyd, Marlia Mundell Mango, and Gary Vikan*, 3, (eds.) S. A. Boyd, M. Mundell Mango, Dumbarton Oaks, Washington, D.C. 1992, 203-215.
- Murray 1934** – M. A. Murray, Female Fertility Figures, *JRAI*, Vol. 64, 1934, 93-100.
- McClanan 1996** – A. L. McClanan, The Empress Theodora and the Tradition of Women's Patronage in the Early Byzantine Empire, in: *The Cultural Patronage of Medieval Women*, (ed.) J. H. McCash, University of Georgia Press 1996, 50-72.
- McClanan 2002** – A. McClanan, *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*, New York 2002.
- McCormick 1990** – M. McCormick, *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- McCown 1931-32** – C. C. McCown, The Goddesses of Gerasa, *AASO*, Vol. 13, 1931-1932, 129-166.

- Nabarz 2005** – P. Nabarz, *The Mysteries of Mithras: The Pagan Belief that Shaped the Christian World*, Inner Traditions / Bear & Co, Vermont 2005.
- Natzmer 1966** – G. V. Natzmer, *Prehistorijske kulture*, Zagreb 1966.
- Nees 2014** – L. Nees, What's in the Box?: Remarks on Some Early Medieval and Early Islamic Precious Containers, *Notes Hist. A.*, Vol. 33, No. 3/4, *Special Issue on Secular Art in the Middle Ages*, 2014, 67-77.
- Ненадовић 1950** – С. Ненадовић, О неким споменицима из Царичиног Града и околине, *Музеји* 5, 1950, 140-166.
- Nesbitt 1977** – J. W. Nesbitt, Double Names on Early Byzantine Lead Seals, *DOP*, Vol. 31, 1977, 111-121.
- Neumann 1970** – E. Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, (trans.) R. Mannheim, Princeton University Press, Princeton, NJ 1970 (1955).
- Nikolajević 1984** – I. Nikolajević, La décoration architecturale de Caričin Grad , à: *Villes et peuplement dans l'Illyricum protobyzantin : actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 12-14 mai 1982)*, École Française de Rome, Palais Farnèse 1984, 483-499.
- Николајевић-Стојковић 1957** – И. Николајевић-Стојковић, *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Српска академија наука, Београд 1957.
- Nikolić, Raičković 2006** – S. Nikolić, A. Raičković, Ceramic Balsamaria-Botles: the Example of Viminacium, *Starinar* 56, 2006, 327-336.
- Nikolić et al. 2011** – E. Nikolić, J. Anđelković, D. Rogić, Archaeological Park as a Product of Emotional Design: Design and Organization of a Park Based on the Exploration of Visitors' Emotions, *Archaeology and Science* 6 (2010), 2011, 259-268.
- Nilsson 1950** – M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, Biblo & Tannen Publishers, New York 1950.
- Noll 1958** - R. Noll, *Von Altertum zum Mittelalter*, Kunsthistorisches Museum, Vienna 1958.
- Norris 1999** – H. Norris, *Ancient European Costume and Fashion*, (J. M. Dent and Sons, 1927; reissued by Dover Publications), Toronto 1999.

- Oakeshott 1967** – W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, New York 1967.
- Овчаров, Ваклинова 1978** – Д. Овчаров, М. Ваклинова, *Рановизантискиот паметници от Бугарија IV-VII век*, Софија 1978.
- Olson 2012** – K. Olson, *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*, Routledge, New York 2012 (2008).
- Osborne 1979** – J. Osborne, The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: A Re-Examination of the So-Called 'Square' Nimbus, in *Medieval Art, PBSR*, Vol. 47, 1979, 58-65.
- Острогорски 1996** – Г. Острогорски, *Историја Византије*, Просвета, Београд 1996.
- Pagels 1976** – E. H. Pagels, What Became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity, *Signs* Vol. 2, No. 2, 1976, 293-303.
- Parani 2003** – M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Brill, Leiden 2003.
- Parani 2007** – M. Parani, Defining Personal Space: Dress and Accessories in Late Antiquity, in: *Objects in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity, Late Antique Archaeology 5*, (eds.) L. Lavan, E. Swift and T. Putzeys, Leiden and Boston, 2007, 497-529.
- Pachis 2010** – P. Pachis, *Religion and Politics in the Graeco-Roman World. Redescribing the Isis-Sarapis Cult*, Thessaloniki: Barbounakis Publications, 2010.
- Peltomaa 2001** – L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn, (The Medieval Mediterranean 35)*, Leiden 2001.
- Peltomaa 2011** – L. M. Peltomaa, Epithets of the Theotokos in the Akathistos Hymn, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, (eds.) L. Brubaker and M. B. Cunningham, Ashgate, Farnham 2011, 109-116.
- Pentcheva 2002** – B. Pentcheva, The Supernatural Defender of Constantinople: The Virgin and Her Icon in the Tradition of the Avar Siege, *BMGS* 26, 2002, 2-41.
- Pentcheva 2003** – B. Pentcheva, The Virgin of Constantinople: Power and Belief, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003, 113-119.

- Pentcheva 2010** – B. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA 2010 (2006).
- Perera 1981** – S. B. Perera, *Descent to the Goddess: A Way of Initiation for Women*, Inner City Books, Toronto, 1981.
- Петковић 1939** – В. Р. Петковић, Ископавање Царичина Града код Лебана 1938 год., *Старинар* 14, Београд 1939, 141-152.
- Petković 1948** – V. R. Petković, Les fouilles de Tsaritchin Grad, *CA III*, (ur.) A. Grabar, Paris, 1948, 40-48.
- Petković et al. 2015** – S. Petković, M. Tapavički-Ilić, J. Anđelković Grašar, A Portrait Oil Lamp from Pontes – Possible Interpretations and Meanings within Early Byzantine Visual Culture, *Starinar* 65, 2015, 79-89.
- Петровић 1976** – П. Петровић, *Ниш у античко доба*, Ниш, 1976.
- Петровић 1993** – П. Петровић, Naissus – задужбина цара Константина, у: *Римски царски градови и палате у Србији*, (ур.) Д. Срејовић, САНУ, Београд, 1993, 55-81.
- Петровић 1994** – П. Петровић, *Медијана резиденција римских царева*, Београд 1994.
- Петровић, Јовановић 1997** – П. Петровић, С. Јовановић, *Културно благо књажевачког краја, археологија*, Археолошки институт у Београду, Завичајни музеј у Књажевцу, Београд 1997.
- Pillinger et al. 1999** – R. Pillinger, V. Popova, B. Zimmermann, *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999.
- Pollitt 1990** – J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Pomeroy 1975** – S. B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken Books, New York 1975.
- Pop-Lazić 2012** – S. Pop-Lazić, Some observations on lead figurines of the goddess Venus in the area between Sirmium and Viminacium, *Starinar* 62, 2012, 151-164.
- Поповић 2003** – В. Поповић, Јужнодунавске провинције у касној антици од краја 4. до средине 5. века, у: *Sirmium: град царева и мученика* (ур.) Д. Познановић, Сремска Митровица 2003, 201-237.

- Поповић 2002** – А. В. Поповић, *Богородица ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ: Од Мајке богова до Мајке Божије*, Трећа конференција југословенских византолога, Крушевац 10-13 Мај 2000, Београд-Крушевац, 2002, 107-115.
- Роровић 2006** – А. V. Popović, Deities on bronze railing from Mediana in the light of theology of Julian the Apostate, *Niš i Vizantija IV*, 2006, 81-93.
- Поповић 2010** – А. В. Поповић, Император Галерије и *Felix Romuliana* у светлу писаних извора, *Ниш и Византија VIII*, Ниш 2010, 479-489.
- Поповић 1990** – В. Поповић, Грчки натпис из Царичиног Града и питање убикације Прве Јустинијане, *Глас ССCLX. Одељење историјских наука*, књ. 7, 1990, 53-108.
- Поповић 1983** – И. Поповић, Споменици култа подунавских коњаника из Народног музеја у Београду, *ЗНМ 11/1*, 1983, 53-67.
- Поповић 1986** – И. Поповић, Један доњопанонски за израду оловних икона подунавских коњаника, *ЗНМ 12/1*, Београд 1986, 113-122.
- Поповић 1988** – И. Поповић, Нове оловне иконе култа дунавских коњаника из Сирмијума, *Старинар 39*, 1988, 105-116.
- Поповић 1989** – И. Поповић, *Римске камеје у Народном музеју у Београду*, *Антика 5*, Народни музеј, Београд, 1989.
- Поповић 1990** – И. Поповић, Нове оловне иконе култа дунавских коњаника из Сирмијума и Сингидунума, *Годишњак града Београда 37*, 1990, 57-61.
- Роровић 1991** – I. Popović Une image datee des cavaliers danubiens, in: *Religion, mythologie, iconographie*, (eds.) L. Kahil, P. Linant de Bellefonds, Rome: Ecole française de Rome 1991, 225-245.
- Поповић 1991** – И. Поповић, Римске камеје из Народног музеја у Пожаревцу, *Viminacivm 6*, 1991, 53-68.
- Поповић 1992** – И. Поповић, Камеје из касноантичке збирке Народног музеја у Београду, *ЗНМ XIV/1*, 1992, 401-412.
- Поповић 2001** – И. Поповић, *Касноантички и рановизантијски накит од злата у Народном музеју у Београду*, *Антика VIII*, Народни музеј Београд, 2001.

- Popović 2005** – I. Popović, The find of the crypt of the Mausoleum: Golden jewellery and votive plaques, in: *Šarkamen (Eastern Serbia): A Tetrarchic Imperial Palace the Memorial Complex*, (ed.) I. Popović, Archaeological Institute, Belgrade 2005, 59-82.
- Popović 2008** – I. Popović, Marble Sculptures from the Imperial Palace in Sirmium, *Starinar* 56 (2006), 2008, 153-166.
- Поповић 2008** – И. Поповић, *Dea Dardanica* из Медијане и сродни споменици из балканских провинција Царства, *Нум и Византија* VI, 2008, 31-43.
- Popović 2009a** – I. Popović, Les sculptures du palais imperial de Sirmium (fouilles 2003-2005), in: *Les ateliers de sculpture régionales: techniques, styles et iconographie, Actes du Xe Colloque international sur l'art provincial romain*, Arles et Aix-en-Provence 2009a, 267-272.
- Popović 2009b** – I. Popović, Sirmium, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Supplementum 2*, Düsseldorf 2009b, 452.
- Поповић 2009** – И. Поповић, Инвентар гробница из Дола код Беле Паланке (*Remesiana*), *Нум и Византија* VII (ур. Миша Ракоција) 2009, 55-66.
- Поповић 2010** – И. Поповић, Сакрално-фунерарни комплекс на Магури, у: *Felix Romuliana – Гамзиград*, (ур.) И. Поповић, Београд 2010, 141-158.
- Popović 2010** – I. Popović, Roman Cameos with Representation of Female Bust from Middle and Lower Danube, in: *Glyptique romaine, Pallas. Revue d'études antiques* 83, Toulouse 2010, 203-224.
- Popović 2011** – I. Popović, Wall Painting of Late Antique Tombs in Sirmium and its Vicinity, *Starinar* 61, 2011, 223-249.
- Popović 2012** – I. Popović, *Sirmium: mermerne skulpture (Sirmium: marble sculptures)*, Arheološki institut, Beograd, Blago Sirmijuma, Sremska Mitrovica 2012.
- Popović 2013** – I. Popović, Jewelry on the Representations of the Deceased Women on the Tombstones from Eastern Dalmatia, in: *Sepulkralna skulptura zapadnog Ilirika i oblasti u doba rimskog carstva, (Funerary Sculpture of the Western Illyricum susjednih and Neighbouring Regions of the Roman Empire)*, (ur.) N. Cambi, G. Koch, Split 2013, 541-556.

- Поповић 2013а** – Сирмијум – царска резиденција, панонска метропола и хришћанска „глава Илирика“, у: *Константин Велики и Милански едикт 313.: рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, (ур.) И. Поповић, Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 102-117.
- Поповић 2013б** – И. Поповић, „In Hoc Signo Vinces“, у: *Константин Велики и Милански едикт 313.: рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије*, (ур.) И. Поповић, Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 138-159.
- Поповић 2013в** – И. Поповић, Уметничка дела клесана у камену у служби царске пропаганде и хришћанских порука, у: *Константин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије* (ур.) И. Поповић, Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 174-183.
- Поповић 2013г** – И. Поповић, Накит као инсигнија власти, царска донација и приватни украс, у: *Константин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије* (ур.) И. Поповић, Б. Борић-Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 188-195.
- Popović 2014** – I. Popović, Jewelry and Hairstyle of the Woman on the Family Tombstone from Kosmaj (Vicinity of Belgrade), Dating of stone Monuments and Criteria for Determination of Chronology, in: *Proceedings of XIIth International Colloquium of Roman Provincial Art, Pula, May 23-28, 2011*, (ed. I. Koncani Unač), Pula 2014, 216-221.
- Pohl 2004** – W. Pohl, Gender and Ethnicity in the Early Middle Ages, in: *Gender in the Early Medieval World: East and West, 300-900*, (eds.) L. Brubaker, J. M. H. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 23-43.
- Price, Shildrick 1999** – J. Price, M. Shildrick, (eds.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Routledge, New York 1999.
- Phinney Jr. 1971** – E. Phinney Jr., Perseus' Battle with the Gorgons, *TAPhA*, Vol. 102, 1971, 445-463.
- Raičković, Milovanović 2011** – A. Raičković, B. Milovanović, Development and Changes in Roman Fashion Showcase Viminacium, *Archaeology and Science* 6 (2010), 2011, 77-107.

- Rakocija 2009** – M. Rakocija, Painting in the cript with an anchor in Niš, *Ниси и Византија* VII, 87-105.
- Ранков 1983** – J. Ранков, Касноантичко стаклено дно рађено у техници fondi d'oro, *ЗНМ* 11/1, Београд 1983, 85-89.
- Rapport, Overing 2000** – N. Rapport, J. Overing, *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*, Routledge, London/New York 2000.
- Рашић 1993** – В. Р. Рашић, каталог, у: *Римски царски градови и палате у Србију* (ур.) Д. Срејовић, Српска академија наука и уметности, Београд 1993.
- RIC II** – H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage II*, London 1962.
- RIC III** – H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage III*, London 1930.
- RIC V/1** – H. Mattingly, E. A. Sydenham., P. H. Webb, *The Roman Imperial Coinage V/1*, London 1972.
- RIC VI** – S. H. V. Sutherland, *The Roman Imperial Coinage VI*, London 1967.
- RIC VII** – P. M. Bruun, Constantine and Licinius A.D. 313-337, (eds.) C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson), *The Imperial Roman Coinage VII.*, Spink and Son Ltd., London 1966.
- Рогич, Анђелковић 2011** – Д. Рогич, Ј. Анђелковић, Вегетабилни мотиви у касноантичком и ранохришћанском фунерарном сликарству на територији Србије, *Ниси и Византија X*, 2011, 85-104.
- Rogić et al. 2012** – D. Rogić, J. Andelković Grašar, E. Nikolić, Wreath-its use and meaning in ancient visual culture, *Religion and tolerance*, Vol. X, No 18, 2012, 341-358.
- Roller 1988** – L. E. Roller, Phrygian Myth and Cult, *Notes Hist. A.*, Vol. 7, No. 3/4, *Special Issue: Phrygian Art and Archaeology*, 1988, 43-50.
- Roller 1991** – L. E. Roller, The Great Mother at Gordion: The Hellenization of an Anatolian Cult, *JHS*, Vol. 111, 1991, 128-143.
- Roller 1994** – L. E. Roller, Attis on Greek Votive Monuments; Greek God or Phrygian?, *Hesperia*, Vol. 63, No. 2, 1994, 245-262.
- Roller 1999** – L. E. Roller, *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1999.
- Roller 2003** – M. Roller, Horizontal Women: Posture and Sex in the Roman Convivium, *AJP* Vol. 124, No. 3, 2003, 377-422.

- Rose 2008** – M. E. Rose, The Construction of Mistress and Female Slave Relationships in Late Antique Art, *WAJ*, Vol. 29, No. 2, 2008, 41-49.
- Rosenzweig 2004** – R. Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite: Art and Cult in Classical Athens*, University of Michigan Press, 2004.
- Ross 1986** – A. Ross, *The Pagan Celts*, London 1986.
- Roscoe 1996** – W. Roscoe, Priests of the Goddess: Gender Transgression in Ancien Religion, *HR*, Vol. 35, No. 3, 1996, 195-230.
- Rousselle 1988** – A. Rousselle, *Porneia: On Desire and the Body in Atiquity*, (trans.) F. Pheasant, New York, Blackwell, 1988.
- Rohrlich 1980** – R. Rohrlich, State Formation in Sumer and the Subjugation of Women, *Fem. Stud.* Vol. 6, No. 1, 1980, 76-102.
- Rubin 2009** – M. Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Yale University Press, New Haven, 2009.
- Ruth 2001** – S. Ruth (ed.), *Issues In Feminism: An Introduction to Women's Studies*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, Calif 2001.
- Sandin 1993** – K. Sandin, Liturgy, Pilgrimage, and Devotion in Byzantine Objects, *DIA Bulletin*, Vol. 67, No. 4, 1993, 46-56.
- Sankalia 1960** – H. D. Sankalia, The Nude Goddess or “Shameless woman” in Western Asia, India, and South-Eastern Asia, *Artibus Asiae*, Vol. 23, No. 2, 1960, 111-123.
- Saradi 1997** – H. Saradi, The use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence, *IJCT*, Vol. 3, No. 4, 1997, 395-423.
- Сариа 1939** – Б. Сариа, Византијски оловни печат из Царичина града, *Старинар* 14, 1939, 3-6.
- Свето писмо старога и новога завјета Библија*, (прев.) Ђура Даничић, Свети архијерејски синод Српске Православне цркве, Београд 2004.
- Selem 1976** – P. Selem, Mitrin kult u Panoniji, *Radovi* 8, Zagreb 1976, 5-63.
- Selem 1986** – P. Selem, Mitraizam Dalmacije i Panonije u svjetlu novih istraživanja, *Historijski zbornik* 39 (1), 1986, 173-204.
- Selem 2005** – P. Selem, Integrativni čimbenici u mitraičkoj religiji, *Radovi*, Vol. 37, Zagreb 2005, 17-22.

- Smith 2011** – A. C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Brill, Leiden 2011.
- Smith 1993** – K. A. Smith, Inventing Marital Chastity: The Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art, *OAJ*, Vol. 16, No. 1, 1993, 3-24.
- Smith 1995** – R. Smith, *Julian's Gods. Religion and philosophy in the thought and action of Julian the Apostate*, London – New York 1995.
- Spaeth 1994** – B. S. Spaeth, The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief, *AJA*, Vol. 98, No. 1, 1994, 65-100.
- Spaeth 1996** – B. S. Spaeth, *The Roman goddess Ceres*, University of Texas Press, 1996.
- Spain 1977** – S. Spain, The Translation of Relics Ivory, Trier, *DOP* Vol. 31, 1977, 279-304.
- Spain 1979** – S. Spain, „The Promised Blessing“: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore, *ABull*, Vol. 61, No. 4., 1979, 518-540.
- Спасић 1996** – Д. Спасић, Једна гробна целина из Виминацијума, *Гласник САД* 12, 1996, 99-106.
- Спасић-Ђурић 2002** – Д. Спасић-Ђурић, *Виминацијум, главни град римске провинције Горње Мезије*, Народни музеј Пожаревац, Пожаревац 2002.
- Спасић-Ђурић 2003** – Д. Спасић-Ђурић, Мумија из Виминацијума, *Viminacium* 13-14, 2003, 59-86.
- Спасић-Ђурић 2015** – Д. Спасић-Ђурић, *Град Виминацијум*, Народни музеј Пожаревац, Пожаревац 2015.
- Spector 1986** – J. Spector, (ed.), *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*, University of Wisconsin Press, Madison 1986.
- Sreјović 1959** – D. Sreјović, Dva kasnoantička portreta iz Srbije, *Živa antika* 9/1, 2, 1959, 253-264.
- Срејовић 1967** – Д. Срејовић, *Праисторија*, Београд 1967.
- Срејовић 1969** – Д. Срејовић, Нови налази из Доклеје, *Старинар* 19 (1968), 1969, 89-100.
- Срејовић 1983** – Д. Срејовић, (ур.) *Гамзиград касноантички царски дворца*, каталог изложбе, Српска академија наука и уметности, Београд 1983.

- Срејовић 1985** – Д. Срејовић, Felix Romuliana, Галеријева палата у Гамзиграду, *Старинар* 36, 1985, 51-67.
- Срејовић 1987** – D. Sreјović, Kasnoantički i ranovizantijski portret, u: *Antički portret u Jugoslaviji*, (ur.) N. Cambi, I. Popović, Lj. B. Popović, D. Sreјović, Narodni muzej Beograd, Muzeji Makedonije Skopje, Arheološki muzej Zagreb, Arheološki muzej Split, Narodni muzej Ljubljana, Beograd 1987, 95-104.
- Срејовић 1993** – Д. Срејовић, (ур.) у: *Римски царски градови и палате у Србији*, Српска академија наука и уметности, Београд 1993.
- Срејовић 1994а** – D. Sreјović, A Porphyry Head of Tetrarch from Romuliana (Gamzigrad), *Starinar* 43-44 (1992-1993), 1994а, 41-47.
- Срејовић 1994б** – D. Sreјović, The Representation of Tetrarchs in Romuliana, *AnTard* 2, 1994b, 143-152.
- Срејовић 1995** – Д. Срејовић, Diva Romula – Divus Galerius. Последње апотеозе у римском свету, *Сунчани сат* 5, Сремска Митровица 1995, 17-30.
- Срејовић, Симовић 1959** – Д. Срејовић, А. Симовић, Портрет византијске царице из Балајнца, *Старинар* н.с. 9-10 (1958-1959), 1959, 77- 87.
- Срејовић et al. 1978** – D. Sreјović, A. Lalović, Ђ. Janković, Two late roman temples at Gamzigrad, *AI*, 19, Beograd 1978, 54-63.
- Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987а** – Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Римска скулптура у Србији*, Српска академија наука и уметности, Београд 1987а.
- Срејовић, Цермановић- Кузмановић 1987б** – Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 1987б.
- Срејовић, Васић 1994** – D. Sreјović, Ѓ. Vasić, Diva Romula – Divus Galerius, Imperial Mausolea and Consecration Memorials in Felix Romuliana (Gamzigrad, East Serbia), in: *The Age of Tetrarchs*, (ed.) D. Sreјović, Belgrade 1994, 141-156.
- Сretenовић 1984** – M. Sretenović, Mokranjske stene, *Đerdapske sveske* II, Beograd 1984.
- Stamenković, Ivanišević 2013** – S. Stamenković, V. Ivanišević, Rimski i ranovizantijski carski olovni pečati iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu, *Numizmatičar* 31, Narodni muzej u Beogradu, 2013, 239-252.

- Standley 1993** – R. J. Standley, The Role of the Empress Theodora in the Imperial Panels at the Church of San Vitale in Ravenna, in: *Representations of the Feminine in the Middle Ages*, (ed.) B. Wheeler, Academia Press, Cambridge 1993, 161-174.
- Stark 2010** – J. C. Stark, (ed.), *Feminist Interpretations of Augustine*, Pensilvania State Press, Pensilvania 2010.
- Stark 1995** – R. Stark, Reconstructing the Rise of Christianity: The Role of Women, *SR* Vol. 56, No. 3, 1995, 229-244.
- Stark 1996** – R. Stark, The Role of Women in Christian Growth, in: *The Rise of Christianity: A Sociologist Reconsiders History*, (ed.) R. Stark, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1996, 95-128.
- Stepanova 2010** – E. Stepanova, Victoria-Nike on Early Byzantine Seals, in: *Studies in Byzantine Sigillography* 10, (eds.) J. C. Cheynet, C. Sode, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2010, 15-24.
- Stewart 1995** – A. Stewart, Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens, *Poetics Today*, Vol. 16, No.4, 1995, 571-597.
- Stout 2001** – A. M. Stout, Jewelry as a Symbol of Status in the Roman Empire, in: *The World of Roman Costume*, (eds.) J. L. Sebesta, L. Bonfante, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2001, 85-86.
- Strenski 2006** – I. Strenski, *Understanding Theories of Religion: An Introduction*, Blackwell Publishing, Chichester 2015 (2006).
- Стричевић 1957** – Ђ. Стричевић, Брестовик – Римска гробница, *Старинар* 7-8, 1956 – 1957, 411-413.
- Стричевић 1959** – Ђ. Стричевић, Иконографија композиција са царским портретима у Сан Витале, *Старинар* 9-10 (1958-1959), 1959, 67-75.
- Stutzinger 1986** – D. Stutzinger, Das Bronzbildnis einer spätantiken Kaiserin aus Balajnc im Museum von Nis, *JbAC* 29, 1986, 146-165.
- Stuckey 2005** – J. H. Stuckey, Ancient Mother Goddess and Fertility Cults, *JARM*, Vol. 7, No. 1, 2005, 32-44.
- St. Clair 1979** – A. St. Clair, The Visit to the Tomb: Narrative and Liturgy on Three Early Christian Pyxides, *Gesta*, Vol. 18, No. 1, *Papers Related to Objects in the Exhibition "Age*

of Spirituality", *The Metropolitan Museum of Art (November 1977-February 1978)* 1979, 127-135.

St. Clair 1996 – A. St. Clair, Imperial Virtue: Questions of Form and Function in the Case of Four Late Antique Statuettes, *DOP*, Vol. 50, 1996, 147-162.

Sherrard 1965 – P. Sherrard, *Constantinople: Iconography of a Sacred City*, London, Oxford University Press, 1965.

Swainson 1895 – H. Swainson, Monograms of the Capitals of S. Sergius at Constantinople, *BZ* 4, 1895, 106–108.

Talbot 1998 – A. M. Talbot, Women's space in Byzantine Monasteries, *DOP* Vol. 52, 1998, 113-127.

Talbot Rice 1935 – D. Talbot Rice, *Byzantine Art*, Oxford 1935.

Tapavički-Ilić, Anđelković Grašar 2013 – M. Tapavički-Ilić, J. Anđelković Grašar, Symbol as Key to the Question of Roman Woman's Afterlife, *Tibiscvm* 3, 2013, 65-85.

Татић-Ђурић 1962 – М. Татић-Ђурић, Бронзани тег са ликом византијске царице, *ЗНМ* III (1960/61), 1962, 115-126.

Татић-Ђурић 2007 – М. Татић Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд 2007.

Tatcheva 2000 – M. Tatcheva, Le Syncrétisme religieux dans les provinces balkaniques de l'Empire Romain. Les reliefs des soi-disants Cavaliers Danubiens, *Živa antika* 50, 2000, 231–245.

Teall 1967 – J. L. Teall, The Age of Constantine: Change and Continuity in Administration and Economy, *DOP*, Vol. 21, 1967, 13-36.

Tomović 1992 – M. Tomović, *Roman Sculpture in Upper Moesia, Monographies No.24*, Archaeological Institute, Beograd 1992.

Tomović 2005 – M. Tomović, Conclusion, in: *Šarkamen (Eastern Serbia): A Tetrarchic Imperial Palace the Memorial Complex*, (ed.) I. Popović, Archaeological Institute, Belgrade 2005, 107-109.

- Tougher 1997** – S. Tougher, Byzantine Eunuchs: An Overview, with Special Reference to Their Creation and Origin, in: *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*, (ed.) L. James, Routledge, New York 1997, 168-184.
- Tougher 2004** – S. Tougher, Social Transformation, Gender Transformation? The Court Eunuch, 300-900, in: *Gender in the Early Medieval World: East and West, 300-900*, (eds.) L. Brubaker, J. M. H. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 70-82
- Tower Hollis 1987** – S. Tower Hollis, Women of Ancient Egypt and the sky Goddess Nut, *J. Am. Folklore*, Vol. 100, No. 398, 1987, 496-503.
- Toynbee 1947** – J.M.C. Toynbee, Roma and Constantinopolis in Late-Antique Art from 312-365, *JRS*, Vol. 37, Parts 1 and 2, 1947, 135-144.
- Трифуновић 1990** – Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990.
- Tsironis 2005** – N. Tsironis, From Poetry to Liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine Era, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Ashgate, 2005, 91-99.
- Tudor 1969** - D. Tudor, *Corpus monumentorum religionis Egvitum danu-vinorum I– The Monuments*, E. J. Brill, Leiden 1969.
- Tudor 1976** – D. Tudor, *Corpus monumentorum religionis Egvitum danu – vinorum II – The Analysis and Interperetation of the Monuments*, E. J. Brill, Leiden 1976.
- Turcan 1996** – R. Turcan, *The Cults of the Roman Empire*, Harvard 1996.
- Ђоровић-Љубинковић 1950** – М. Ђоровић-Љубинковић, Стара кадионица из околине Куршумлије, *Музеју 5*, Београд 1950, 70-86.
- Ферјанчић 2013** – С. Ферјанчић, Историја римских провинција на тлу Србије у доба тетрархије и Других Флавијеваца (284-363. године), у: *Константин Велики и Милански едикт 313. Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије* (ур.) И. Поповић, Б. Борић- Брешковић, Народни музеј, Београд 2013, 26-35.
- Филипова 2006** – С. Филипова, Рановизантијски капители креирани у престоници у Јустинијаново доба, македонске и српске аналогije, *Ниш и Византија IV*, 2006, 191-212.

- Fiocchi Nicolai et al. 2002** – V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *The Christian catacombs of Rome, History, Decoration, Inscriptions*, Schnell & Steiner, Regensburg 2002.
- Fishwick 1993** – D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West I*, Brill, Leiden 1993.
- Foster, Blau 1989** – A. W. Foster, J. R. Blau (eds.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, State University of New York Press, Albany 1989.
- Frazer 1906** – G. Frazer, *The Golden Bough, Vol. III*, 3rd Edition, Macmillan, London 1906.
- Freisenbruch 2010** – A. Freisenbruch, *The First Ladies of Rome: The Women Behind the Caesars*, Vintage Books, London 2010.
- Freisenbruch 2011** – A. Freisenbruch, *Caesars' Wives: Sex, Power, and Politics in the Roman Empire*, Simon and Schuster, New York 2011.
- Frothingham 1911** – A. L. Frothingham, Medusa, Apollo, and the Great Mother, *AJA*, Vol. 15, No. 3, 1911, 349-377.
- Fulghum Heintz 2003** – M. Fulghum Heintz, Work, The Art and Craft of Earning a Living, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003, 139-144.
- Furseth, Repstad 2006** – I. Furseth, P. Repstad, *An Introduction to the Sociology of Religion: Classical and Contemporary Perspectives*, Ashgate, Aldershot 2006.
- Haviland et al. 2014** – W. A. Haviland, H. E. L. Prins, B. McBride, D. Walrath, *Cultural Anthropology: The Human Challenge*, Wadsworth, Belmont 2014.
- Hanfmann 1973** – G. M. A. Hanfmann, Personality and Portraiture in Ancient Art, *Proc Am Philos Soc*, Vol. 117, No. 4 1973, 259-285.
- Harvey 1990** – S. A. Harvey, Women in Early Byzantine Hagiography: Reversing the Story, in: *That Gentle Strength: Historical Perspectives on Women in Christianity*, (eds.) L. L. Coon, K. J. Haldane, E. W. Sommer, University Press of Virginia, Charlottesville, London 1990, 36-59.
- Hardwick 1990** – Lorna Hardwick, Ancient Amazons – Heroes, Outsiders or Women?, *G&R*, Vol. 37, No1, 1990, 14-36.

- Hauser 2011** – A. Hauser, *The Sociology of Art*, (trans.) K. J. Northcott, Routledge, Abingdon/New York 2011 (1982).
- Hafner 1969** – G. Hafner, *Kreta i Helada*, Rijeka 1969.
- Hawkes 1966** – J. Hawkes, *Prehistorija*, Zagreb 1966.
- Hawkins 1981** – J. D. Hawkins, Kubaba at Karkamiš and Elsewhere, *AS*, Vol. 31, 1981, 147-176.
- Hayne 1992** – L. Hayne, Isis and Republican Politics, *AClass* 35, 1992, 143-149.
- Herington 1955** – C. J. Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias: A Study in the Religion of Periclean Athens*, Manchester University Press, Manchester 1955.
- Herrin 1993** – J. Herrin, In Search of Byzantine Women, Three avenues of Approach, in: *Images of Women in Antiquity*, (eds.) A. Cameron, A. Kuhrt, Routledge, London 1993 (2nd edition), 167-189.
- Herrin 1994** – J. Herrin, Public and Private Forms of Religious Commitment among Byzantine Women, in: *Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night*, (eds.) L. J. Archer, S. Fischler, M. A. Wyke, Macmillan, London 1994, 181-203.
- Herrin 2000** – J. Herrin, The Imperial Feminine in Byzantium, *P&P*, No. 169, 2000, 3-35.
- Herrin 2001** – J. Herrin, *Women in Purple. Rulers of Medieval Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2001.
- Herrin 2013a** – J. Herrin, Women in Byzantium, in: *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium* (ed.) J. Herrin, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013a, 1-11.
- Herrin 2013b** – J. Herrin, Mothers and Daughters in the Medieval Greek World, in: *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium*, (ed.) J. Herrin, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2013b, 80-114.
- Herrin 2013c** – The Many Empresses of the Byzantine Court (and All Their Attendants), in: *Unrivalled Influence: Women and Empire in Byzantium* (ed.) J. Herrin, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013c, 219-237.
- Hersch 2010** – K. K. Hersch, *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

- Heyob 1975** – K. Heyob, *The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World*, Brill, Leiden 1975.
- Holum 1982** – K. G. Holum, *Theodosian Empresses: Women and Imperial Domination in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1982.
- Hopkins 1934** – C. Hopkins, Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story, *AJA*, Vol. 38, No. 3, 1934, 341-358.
- Horsley 1992** – G. H. R. Horsley, The Mysteries of Artemis Ephesia in Pisidia: A New Inscribed Relief, *AS*, Vol. 42, 1992, 119-150.
- Howe 1954** – T. P. Howe, The Origin and Function of the Gorgon-Head, *AJA*, Vol. 58, No. 3, 1954, 209-221.
- Caviness 2006** – M. H. Caviness, Art, Representations of Women In, in: *Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia*, (ed.) M. Schaus, Routledge, New York, 2006, 37-40.
- Calza 1972** – R. Calza, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d. C.)*, Roma 1972.
- Cameron 1968** – A. Cameron, Notes on the Sophiae, the Sophianae, and the Harbour of Sophia, *Byzantion* 37, 1968, 11-20.
- Cameron 1975** – A. Cameron The Empress Sophia, *Byzantion* 45, 1975, 5-21.
- Cameron 1976** – A. Cameron, *Circus Factions, Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Clarendon Press, Oxford 1976.
- Cameron 1978** – A. Cameron, The Cult of Theotokos in Sixth-Century Constantinople, *JThS* 29, 1978, 79-108
- Cameron 1980** – A. Cameron, The Artistic Patronage of Justin II, *Byzantion* 50, 1980, 70-71.
- Cameron 1993** – A. Cameron, *The Later Roman Empire AD 284-430*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Cameron 2001** – A. Cameron, *The Mediterranean World in Late Antiquity AD 395-600*, London, New York, 2001.
- Cameron 2009** – A. Cameron, *The Byzantines*, Blackwell Publishing, Malden MA 2009 (2006).

- Cameron, Herrin 1984** – A. Cameron, J. Herrin, *Constantinople in the Early Eighth Century. The Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Leiden 1984.
- Carroll 1992** – M. P. Carroll, *The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Carter, Ritchie 1990** – S. Carter, M. Ritchie, *Women's Studies: A Guide to Information Sources*, Mansell Publishing, London 1990.
- Casadio 2003** – G. Casadio, The Failing Male God: Emasculation, Death and Other Accidents in the Ancient Mediterranean World, *Numen*, Vol. 50, Fasc. 3, 2003 (231-268).
- Castelli 1982** – E. Castelli, Virginité and Its Meaning for Women's Sexuality in Early Christianity, *JFSR* 2, no. 1, 1982, 61-88.
- Castelli 1998** – E. A. Castelli, Gender, Theory, and The Rise of Christianity: A Response to Rodney Stark, *J ECS* Vol. 6, No 2, 1998, 227-257;
- Цветковић-Томашевић 1978** – Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици, Дарданија, Македонија, Нови Епир*, Београд 1978.
- Свијић 1987** – Ј. Свијић, *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*, II, Београд 1987.
- Цермановић, Срејовић 1996** - А. Цермановић, Д. Срејовић, *Лексикон религија и митова древне Европе*, Београд 1996.
- Цермановић-Кузмановић 1963** – А. Кузмановић-Цермановић, Једна камеја из Ђуприје, *ЗФФ*, Београд VII/1, 1963, 119-125.
- Cermanović-Kuzmanović 1965** – А. Cermanović-Kuzmanović, Die Dekorierten Sarkophage in den römische Prowinzen aus Jugoslawien, *AI* VI, 1965, 89-103.
- Cesaretti 2001** – P. Cesaretti, *Teodora, Ascesa di una imperatrice*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 2001.
- Cipriani 2000** – R. Cipriani, *Sociology of Religion: An Historical Introduction*, (trans.) L. Ferrarotti, Aldine de Gruyter, New York 2000 (1997).
- Clark 1994** – G. Clark, *Women in Late Antiquity, Pagan and Christian Lifestyles*, Oxford 1994.
- Clark 1990** – E. Clark, Early Christian Women: Sources and Interpretation, in: *That Gentle Strength: Historical Perspectives on Women in Christianity*, (eds.) L. L. Coon, K. J.

Haldane, E. W. Sommer, University Press of Virginia, Charlottesville, London 1990, 19-35.

Clark 1946 – C. R. Clark, The Egyptian Mother Goddess, *MMAB*, Vol. 4, No. 9, 1946, 240-242.

Clauss, Gordon 2001 – M. Clauss, R. Gordon, *The Roman Cult of Mithras: The God and His Mysteries*, Taylor & Francis, New York 2001.

Constas 2003 – N. Constas, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity, Homilies 1-5, Texts and Translations*, Leiden 2003.

Coon 1997 – L. L. Coon, *Sacred Fictions, Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997.

Cooper 2007 – K. Cooper, Only virgins can give birth to Christ?: The Virgin Mary and the problem of female authority in late antiquity, in: *Virginité Revisited: Configurations of the Unpossessed Body (Studies in Gender, Phoenix Supplementary Volumes)*, (ed.) Bonnie MacLachlan, Judith Fletcher, University of Toronto Press, Toronto 2007, 100-115.

Cormack 2000 – R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Cranny-Francis et al. 2003 – A. Cranny-Francis, J. Kirkby, P. Stavropoulos, W. Waring, (eds.), *Gender studies: terms and debates*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003.

Црноглавац 2004 – В. Црноглавац, каталог у: *Археолошко благо Ниша, од неолита до средњег века*, Српска академија наука и уметности, Београд 2004.

Croke 2006 – B. Croke, Justinian, Theodora, and the Church of Saints Sergius and Bacchus, *DOP* 60, 2006, 25-63.

Croon 1955 – J. H. Croon, The Mask of the Underworld Daemon-Some Remarks on the Perseusgorgon Story, *JHS*, Vol. 75, 1955, 9-16.

Culianu 1995 – I. P. Culianu, Introduction, the Body Reexamined, in: *Religious reflections on the Human Body*, (ed.) J. M. Law, Indiana University Press, Bloomington 1995, 1-20.

Cumont 1903 – F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, (trans.) T. J. McCormack, Chicago, Open Court 1903.

Cutler 1985 – A. Cutler, *The Craft of Ivory*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1985.

Cheyne, Caseau 2012 – J. C. Cheyne, B. Caseau, Sealing Practices in the Byzantine Administration, in: *Seals and Sealing Practices in the Near East, Developments in*

Administration and Magic from Prehistory to the Islamic Period, Proceedings of an International Workshop at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo on December 2-3, 2009, (eds.) I. Regulski, K. Duistermaat, P. Verkinderen, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 219, Uitgeverij Peeters en Department Oosterse Studies, Leuven, Paris, Walpole, MA, 2012, 133-148.

Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010 – М. Чанак-Медић, Б. Стојковић-Павелка, Архитектура и просторна структура царске палате у: *Felix Romuliana – Гамзиград*, (ур.) Ивана Поповић, Београд 2010, 49-106.

Љremošnik 1984 – I. Čremošnik, *Mozaici i zidno slikarstvo rimskog doba u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1984.

Шене, Флизен 2010 – Ж.-К. Шене, Б. Флизен, *Византија: историја и цивилизација*, Београд 2010.

Шпехар 2011 – О. Шпехар, Хришћанска сакрална архитектура касноантичке Ромулијане (IV–VII) век: Десакрализација царске меморијалне палате, *Зограф* 35, 2011, 27-38.

Špehar 2014 – P. Špehar, The Imperial Statue from Iustiniana Prima, *Arheologija i Prirodne Nauke* 9 (2013), 2014, 43-49.

Waites 1923 – Margaret C. Waites, The Deities of the Sacred Axe, *AJA*, Vol. 27, No. 1, 1923, 25-56.

Walker 2003a – A. Walker, Home, A Space „Rich in Blessing“, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003a, 161-166.

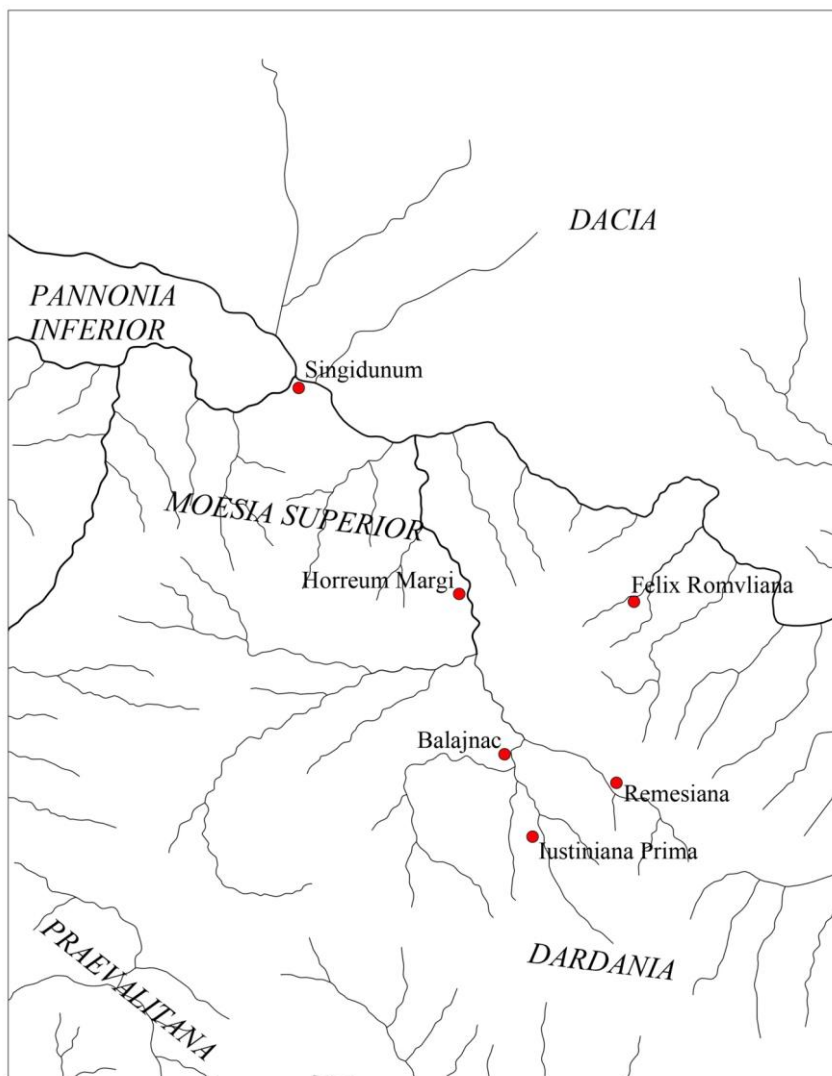
Walker 2003b – A. Walker, Marriage, Wife and Husband: „A Golden Team“, in: *Byzantine Woman and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Yale University Press, New Haven, London 2003b, 215-221.

Walker 2003c – A. Walker, Enhancing the Body, Neglecting the Soul?, in: *Byzantine Women and Their World*, (ed.) I. Kalavrezou, Harvard University Art Museums, Cambridge, Yale University Press, New Haven and London 2003c, 233-239.

Walker, Chaplin 1997 – J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester/New York 1997.

- Warner 2013** – M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, Oxford 2013, 1976.
- Weinstock 1971** – S. Weinstock, *Divus Julius*, The Clarendon Press, Oxford 1971,
- Weitzmann 1944** – K. Weitzmann, An East Christian Censer, *Record of the Museum of Historic Art, Princeton University*, Vol. 3, No 2, 1944, 2-4.
- Weitzmann (ed.) 1979** – K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12 1978, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979.
- Wellesz 1956** – E. Wellesz, The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography, *DOP* 9-10, 1956, 143-174,
- Witt 1971** – R.E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, London:Thames & Hudson, 1971.
- Witt 1975** – R. E. Witt, Some thoughts on Isis in relation to Mithras, *Mithraic Studies II*, Manchester 1975, 479-493.
- Woods 1998** – D. Woods, On the Death of the Empress Fausta, *G&R*, Vol. 45, No. 1, 1998, 70-86.
- Woolley 1966** – S. L. Woolley, *Počeci Civilizacije*, Zagreb 1966, 431-449.
- Wroth 1884** – W. Wroth, Hygieia, *JHS* Vol. 5, 1884, 82-101.
- Whitmont 1992** – E. C. Whitmont, *Return of the Goddess*, Crossroad Publishing, New York 1992 (1982).

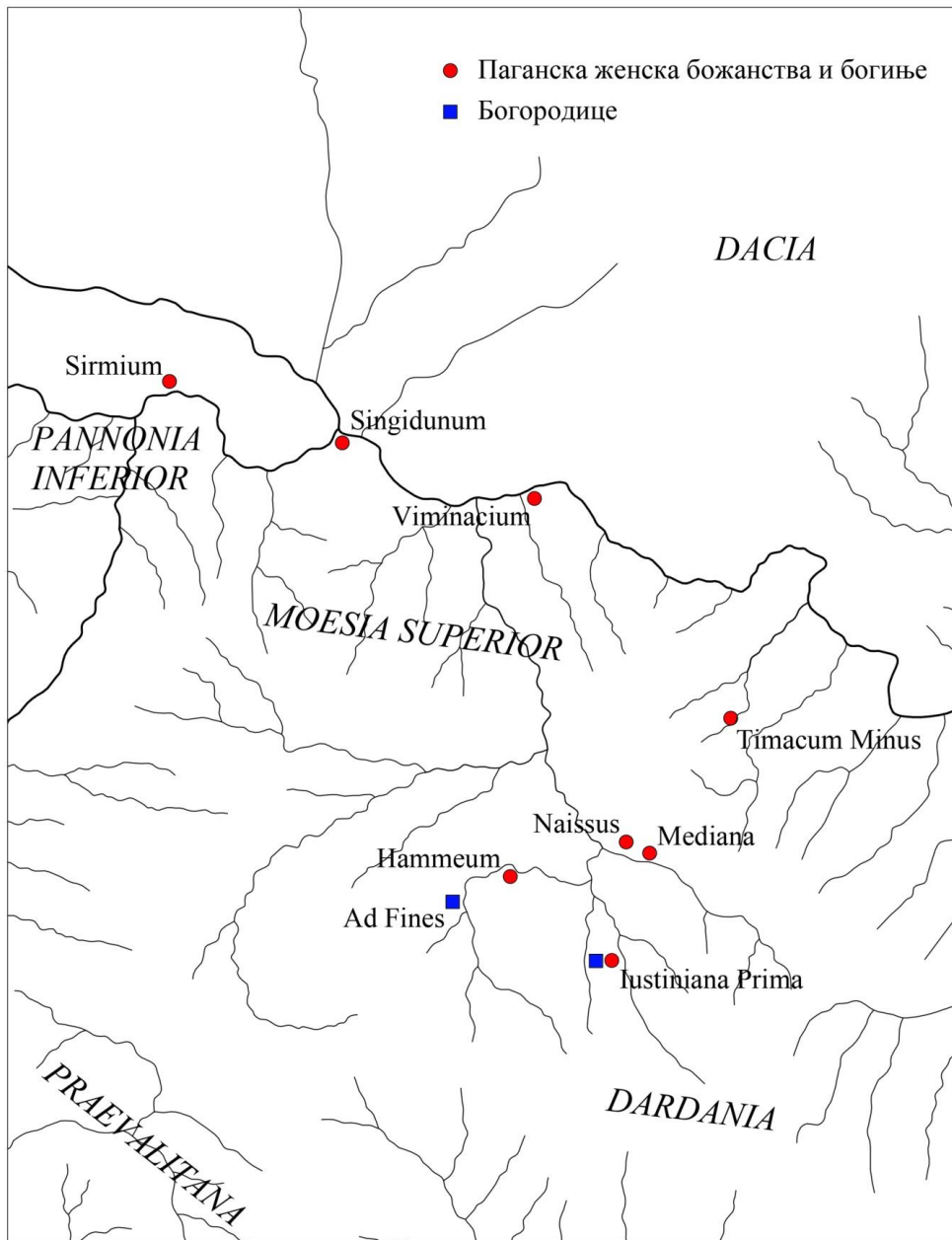
10. КАРТЕ И ИЛУСТРАТИВНИ ПРИЛОЗИ



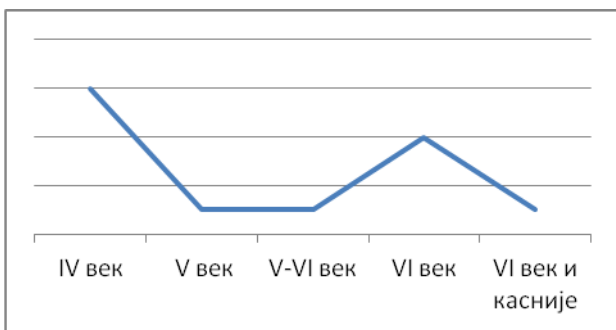
Карта 1: Локалитети са којих потичу слике царица обрађених у докторској тези (аутор: Б. Поповић)



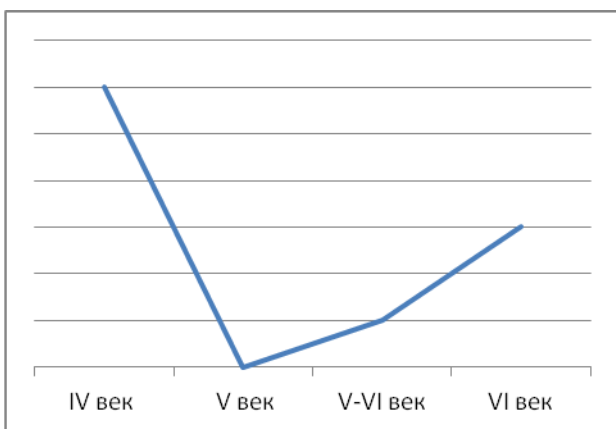
Карта 2: Локалитети са којих потичу слике обичних жена обрађених у докторској тези (аутор: Б. Поповић)



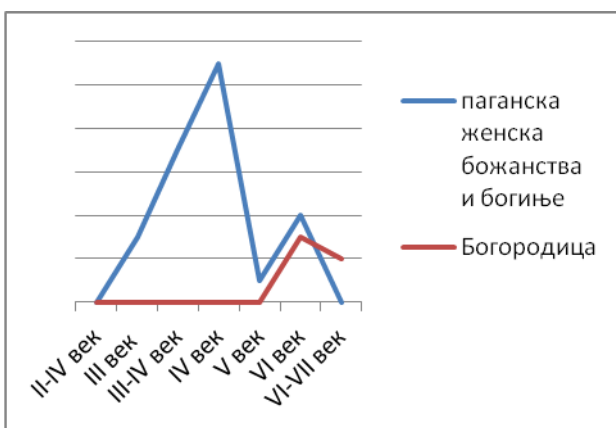
Карта 3: Локалитети са којих потичу слике божанских жена обрађених у докторској тези (аутор: Б. Поповић)



Графикон 1: Појавност слика царица обрађених у докторској тези у периоду између IV и VI века (аутор: Р. Грашар)



Графикон 2: Појавност слика обичних жена обрађених у докторској тези у периоду између IV и VI века (аутор: Р. Грашар)



Графикон 3: Појавност слика паганских женских божанстава, богиња и Богородице обрађених у докторској тези у периоду између IV и почетка VII века (аутор: Р. Грашар)



Сл. 1: Женска глава са фигуралног капитела, (представа Ромуле?),
Гамзиград (*Felix Romuliana*), Народни музеј Зајечар
Према: Живић 2010, 110, Сл. 65.



Сл. 2: Камеја са бистом жене у
десном профилу (Галерија Валерија?),
Ћуприја (*Horreum Margi*),
Народни музеј Београд
Према: Поповић 2010, 211, No 38, Pl. XIII, 38.



Сл. 3: Ауреус царице Галерије Валерије,
Налазиште непознато,
Народни музеј Београд
Према: Sreјović 1987, 242. Kat. 239.



Сл. 4: Ауреус царице Хелене,
Налазиште непознато,
Народни музеј Београд
Према: Sreјović 1987, 244, kat. 245.



Сл. 5: Рановизантијска лампа са представом Јелене и Константина,
Београд (патријаршија), Музеј града Београда

Извор: <http://www.mgb.org.rs/en/collections/archaeology/the-migration-period-and-middle-ages/item/673-zizak>, приступљено: 16.5.2015.



Сл. 6: Камеја у медаљону
са представом царице Фаусте,
Бела Паланка (*Remesiana*),
Народни музеј Београд
Према: Popović 2010, cat. 40, pl. XIII.



Сл. 7: Камеја у медаљону на златном ланцу,
са представом царице Фаусте,
Бела Паланка (*Remesiana*),
Народни музеј Београд
Према: Popović 2010, cat. 39, pl. XIII.



Сл. 8: Тег са ликом рановизантијске царице (Аријадна?),
Београд (Данијелова улица), Народни музеј Београд
Према: Petković et al. 2015, 82, Fig. 2.



Сл. 9: Портрет византијске царице (Еуфимија),
Балајнац (локалитет Кулине), Народни музеј, Ниш,
Извор: <http://narodnimuzejnis.rs/o-muzeju/odeljenja/odeljenje-arheologije/odsek-antika/>,
приступљено: 15.5.2015



Сл. 10: Капител са розетом,
базилика са трансептом из Доњег града, Царичин град.
Према: Кондић, Поповић 1977, 115-116, Сл.86.



Сл. 11: Новац цара Јустина II и царице Софије,
Царичин град, Народни музеј Лесковац
Према: Кондић, Поповић 1977, 226, кат. 189, Т. XXXVII, сл. 1.



Сл. 12: Женска глава са фигуралног капитела,
Костолац (*Viminacium*), Народни музеј Пожаревац
Према: Tomović 1992, 59, kat. 38.

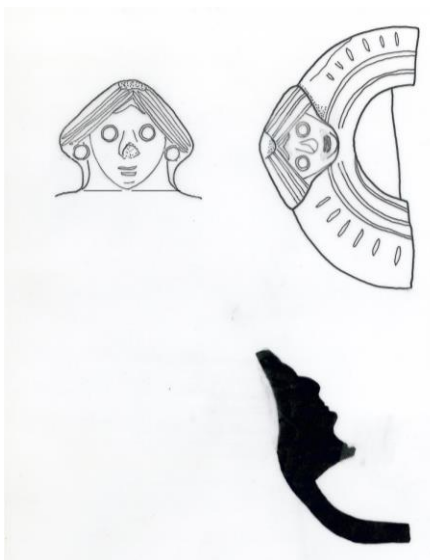


Сл. 13: Дно стаклене посуде са представом породичног портрета, Прахово (*Aquae*),
Народни музеј Београд

Извор: <http://www.narodnimuzej.rs/event/konstantin-veliki-i-milanski-edikt-313-radjanje-hriscanstva-u-rimskim-provincijama-na-tlu-srbije-2/>, приступљено 20.09.2013.



Сл. 14: Фрагмент опеке са фигуралном (породичном) представом,
Царичин град, Народни музеј Лесковац
Извор: Документација Археолошког института, пројекат Царичин Град



Сл. 15: Фрагментована уљана лампа
са представом женске главе,
Понтес (*Pontes*), Народни музеј Београд
Према: Petković et al. 2015, 81, Fig. 1.



Сл. 16: Камеја са бистом жене *en face*,
Непознато место налаза,
Народни музеј Београд
Према: Поповић, 1992, кат. 3.



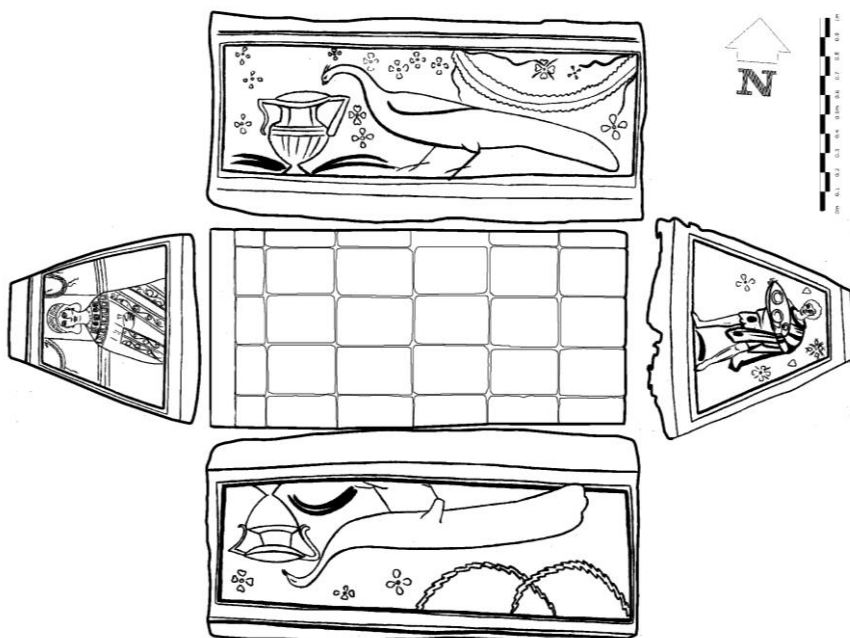
Сл. 17: Украсна плочица са пиксиде, са представом женске фигуре,
Царичин град, Народни музеј Лесковац

Извор: Документација Археолошког института, пројекат Царичин град

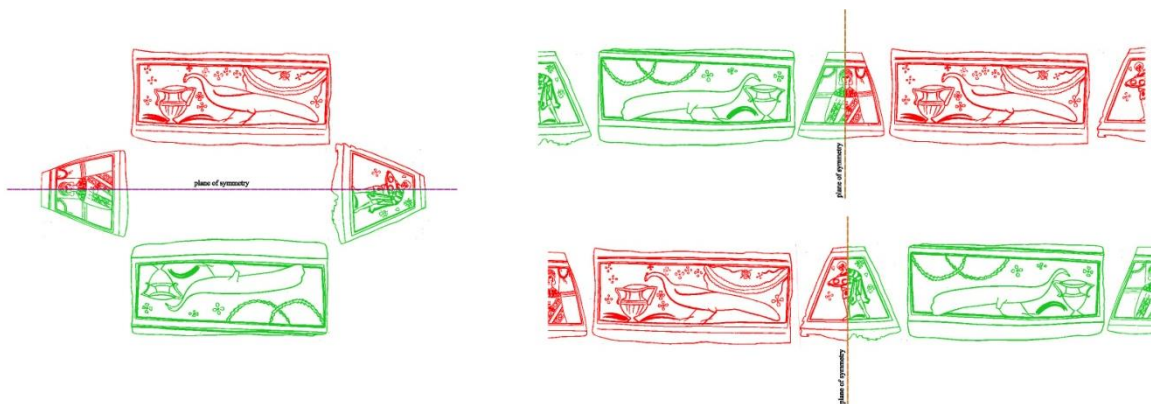


Сл. 18а: „Паганска гробница“, G-2624 из Виминацијума,
Народни музеј Пожаревац

Према: Anđelković Grašar et al. 2011, 263, Fig. 13a.



Сл. 18б: Цртеж фресака у „Паганској гробници“ G-2624 из Виминацијума
 Према: Anđelković Grašar et al. 2011, 264, Fig. 13b.



Сл. 18в: Симетрије у „Паганској гробници“ G-2624 из Виминацијума
 Према: Anđelković Grašar et al. 2011, 268, Fig. 19.



Сл. 18г: Покојница на западном зиду „Паганске гробнице“ G-2624 из Виминацијума,
Народни музеј Пожаревац

Извор: Документација Археолошког института, пројекат Виминацијум



Сл. 19а: Скица гробнице I у Чалми

Према: Milošević 1973, tabla u boji



Сл. 19б: Источни зид гробнице I у Чалми Сл. са представом покојнице,
Музеј Срема, Сремска Митровица
Према: Поповић 2011, 242, Fig. 25.



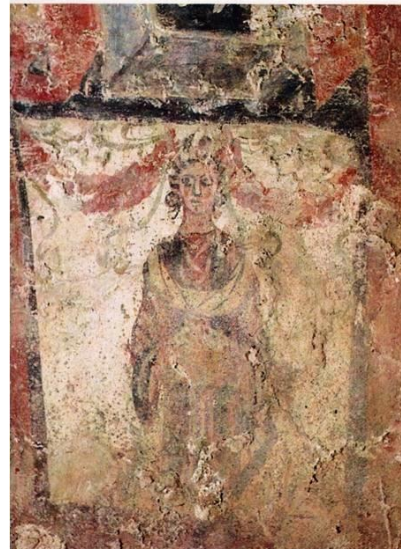
20а: Западни зид гробнице у Бешкој,
представа покојника,
Музеј Војводине, Нови Сад
Према: Поповић 2011, 238, Fig. 17.



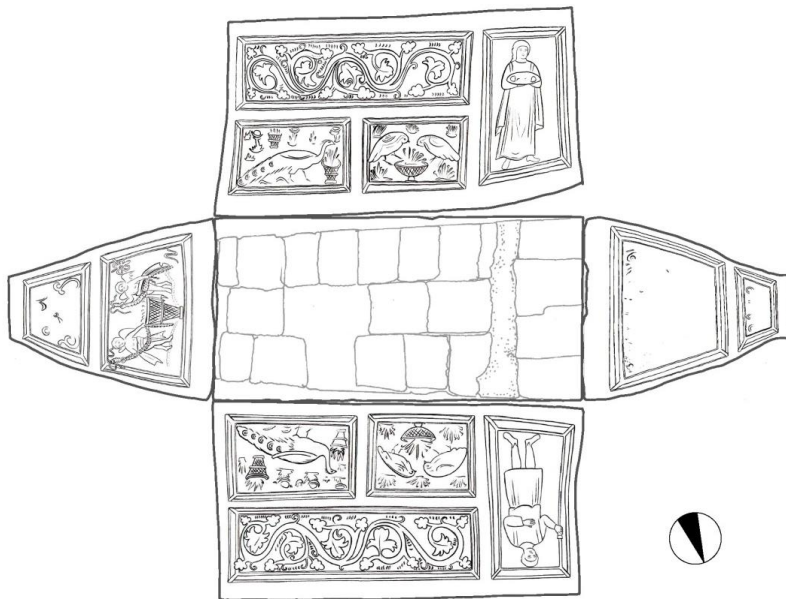
Сл. 20б: Источни зид гробнице у Бешкој,
представа три Парке,
Музеј Војводине, Нови Сад
Према: Поповић 2011, 238, Fig. 18.



Сл. 20в: Јужни зид гробнице у Бешкој,
сцена понуде,
Музеј Војводине, Нови Сад
Према: Поповић 2011, 239, Fig. 20.



Сл. 20г: Фигура слушкиње
на јужном зиду гробнице у Бешкој
Према: Когац 2007, 76.



Сл. 21а: Цртеж фресака у „Гробници са купидонима“ G-160 из Виминацијума
Према: Anđelković Grašar et al. 2013, 148, Fig. 24.



Сл. 21б: Фигура слушкиње,
јужни зид „Гробнице са купидонима“,
Према:
Andelković Grašar et al. 2013, Figs. 14, 15.



Сл. 21в: Представа купидона,
источни зид „Гробнице са купидонима“,
Према:
Andelković Grašar et al. 2013, Fig. 23.



Сл. 22: Фрагментована уљана лампа
са представом Атене Промахос,
непознато место налаза,
Музеј града Београда
Према: Крунић, 2011, кат. 316.



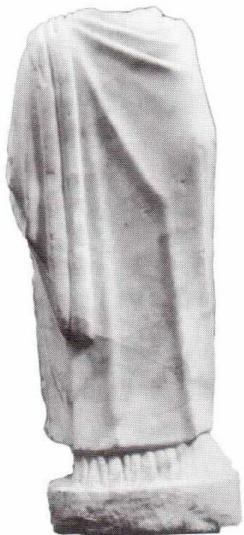
Сл. 23: Глава Тихе Сирмијума,
царска палата Сирмијум,
Музеј Срема, Сремска Митровица
Према: Поповић 2008, 158, Fig. 4a.



Сл. 24: Статуа Деа Дарданике
Брзи Брод (*Mediana*),
Народни музеј Ниш
Према: Поповић 2008, 32, сл. 1.



Сл. 25: Рељеф са персонификацијом
провинције Горње Мезије,
Костолац (*Viminacium*),
Народни музеј Пожаревац
Према: Д. Спасић-Ђурић 2015, кат. 114.



Сл. 26: Статуа Афродите Сосандре,
Брзи Брод (*Mediana*), Народни музеј Ниш
Према: Срејовић 1993, кат. 85.



Сл. 27: Статуа Хигије,
Брзи Брод (*Mediana*), Народни музеј Ниш
Према: Срејовић 1993, кат. 84.

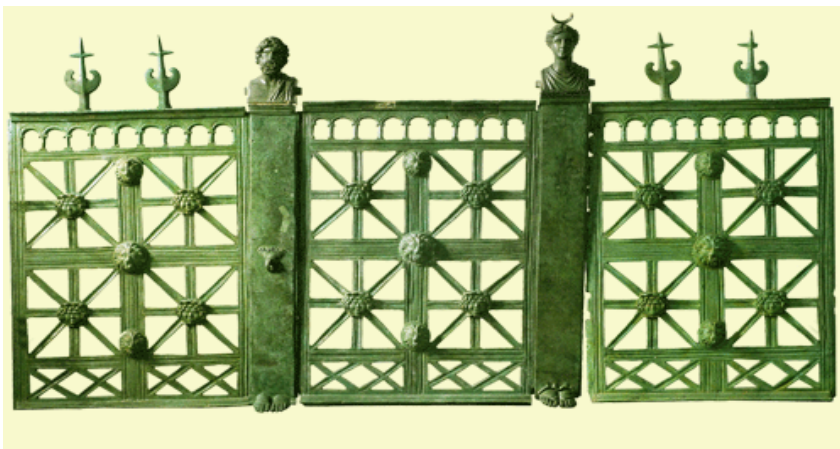


Сл. 28: Статуа Хигије,
Брзи Брод (*Mediana*),
Народни музеј Ниш

Извор: <http://narodnimuzejnis.rs/o-muzeju/odeljenja/odeljenje-arheologije/odsek-antika/>,
приступљено 15.5.2015.



Сл. 29: Статуа Хигије,
Клисуре код Ниша, Народни музеј Ниш
Према: Дрча, кат 68, 2004.



Сл. 30: Ограда са хермама, Брзи Брод (*Mediana*), Народни музеј Ниш

Извор: <http://narodnimuzejnis.rs/o-muzeju/odeljenja/odeljenje-arheologije/odsek-antika/>,
приступљено 15.5.2015



Сл. 31: Представа Медузе,
на мозаику из триклинијума виле
са перистилом на Медијани,
Народни музеј Ниш

Извор:

<http://narodnimuzejnis.rs/wp-content/gallery/medijana/12.png>,

приступљено 15.5.2015.



Сл. 32: Камеја са представом Медузе,
непознато место налаза,
Народни музеј Београд
Према: Поповић 1989, кат. 17.



Сл. 33: Камеја са представом Медузе,
Костолац (*Viminacium*),
Народни музеј Београд
Према: Поповић 1989, кат. 27.



Сл. 34: Апликација у виду Медузине главе,
Царичин град,
Народни музеј Лесковац
Према: Guyon 1984, 7, Fig. 6.



Сл. 35: Глава Венере,
Царска палата Сирмијум,
Музеј Срема, Сремска Митровица
Према: Поповић 2008, 157, Fig. 2a.



Сл. 36: Глава Венере,
Вила са перистилом из Мадријане
Према: Vasić, Gavrilović, 2012, 140, Fig. 3.



Сл. 37: Солид Јустинијана I,
Хум код Ниша,
Народни музеј Ниш
Према: Црноглавац 2004, кат. 303.



Сл. 38: Солид Гала Плацидије,
околина Прокупља (*Hammetum*),
Народни музеј Ниш
Према:
Јанковић Михалцић 2004, кат. 300.



Сл. 39: Гема са представом
богиње Викторије,
Ниш (*Naissus*),
Народни музеј Ниш
Према: Дрча кат.140, 2004.



Сл. 40: Прстен са представом
богиње Викторије,
непознато налазиште,
Народни музеј Београд
Према: Поповић 2001, кат. 10.



Сл. 41: Овални оловни печат плочице
на којој се налази канал за врпцу,
Народни музеј Београд
Према:
Stamenković, Ivanišević 2013, kat. 12.



Сл. 42: Овални оловни печат плочице
на којој се налази канал за врпцу,
Народни музеј Београд
Према:
Stamenković, Ivanišević 2013, kat. 13.



Сл. 43: Фрагментована статуа
Кибеле – Магне Матер,
Брзи Брод (*Mediana*),
Народни музеј Ниш
Према: Дрча, кат.72, 2004;



Сл. 44: Глава Изиде–Фортуне,
Равна (*Timacum Minus*),
Народни музеј Ниш
Према: Дрча 2004, кат. 62.



Сл. 45: Глава Изиде–Фортуне,
Равна (*Timacum Minus*),
Скулптура се налазила у
Народном музеју у Нишу,
изгубљена је приликом бомбардовања
Ниша у Другом Светском рату
Према: Tomović 1992, кат. 105, Fig. 19/3.



Сл. 46: Фрагментована оловна икона
култа подунавског коњаника,
обала Дунава код Земуна,
Музеј града Београда
Према: Поповић 1990, 57-61, сл. 1.



Сл. 47: Еулогија, Царичин град, Народни музеј Лесковац
Према: Илић 2008, 131, Сл. 4а-б.



Сл. 48: Печат (*molybdo bullon*) цара Маврикија, Царичин град, Народни музеј
Лесковац

Извор: Документација Археолошког института, пројекат Царичин град



Сл. 49: Печат (*molybdo bullon*), простор северно од западне улице Горњег града,
Царичин град, Народни музеј Лесковац

Извор: Документација Археолошког института, пројекат Царичин град



Сл. 50: Печат (*molybdobullon*), јужни бедем, случајан налаз, Царичин град, Народни музеј Лесковац

Извор: Документација Археолошког института, пројекат Царичин град



Сл. 51: Кадионица, село Пепељевац, Куршумлија, Народни музеј Београд

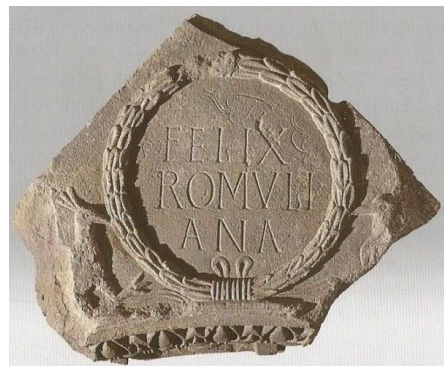
Према: Илић 2008, 129, Сл. 2а, 2ц.



Сл. 52: Поглед на Феликс Ромулијану

Према:

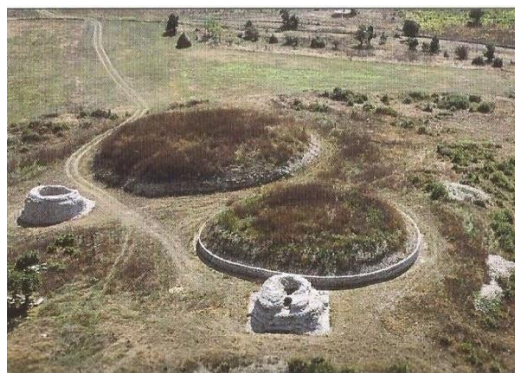
Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010, Сл. 27.



Сл. 53: Део архиволте

са натписом Феликс Ромулијана

Према: Живић 2010, 111, Сл. 66а.



Сл. 54а-б: Сакрални комплекс на Магури,
Маузолеји и консекративни споменици 1 и 2
Према: Поповић 2010, 142, Сл. 104-105.



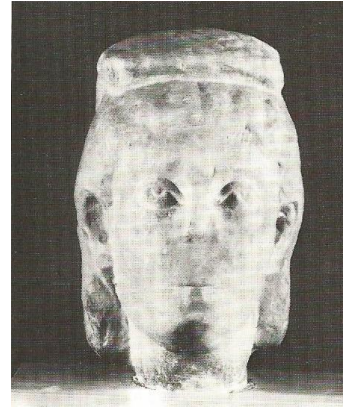
Сл. 55: Сет луксузног накита пронађеног током истраживања крипте маузолеја у
Шаркамену
Према: Поповић 2005, 77, Pl. I, sl. 1, 2.



Сл. 56: Гема са представом Хелене и Константина ?, Народни музеј Београд
Према: Кузмановић Нововић 2009, 81, Сл. 3.



Сл. 57: Рељефне слоноваче са представом рановизантијских царица, лево из Фиренце (*Museo Nazionale del Bargello*) и десно из Беча (*Kunst historisches Museum*)
 Према: Angelova 2004, 2, Figs. 1, 2.



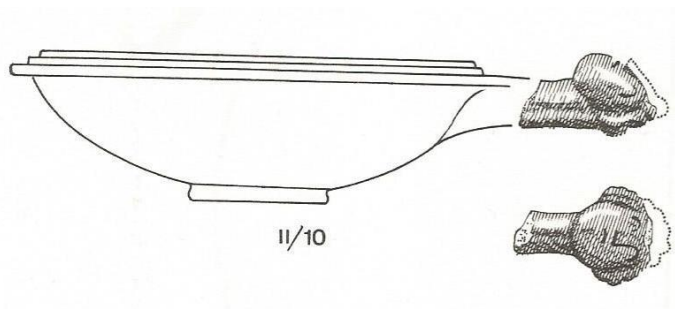
Сл. 58: Глава жене из Коњица
 Према: Sreјović 1987, 229, kat. 212.



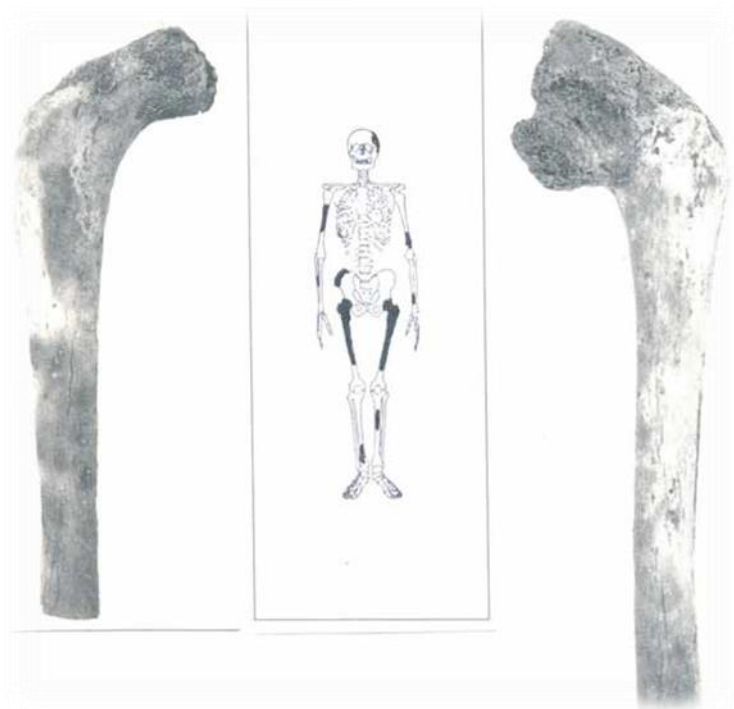
Сл. 59: Портретна глава жене из Дукље (*Doclea*)
 Према: Sreјović 1987, 247, kat. 253.



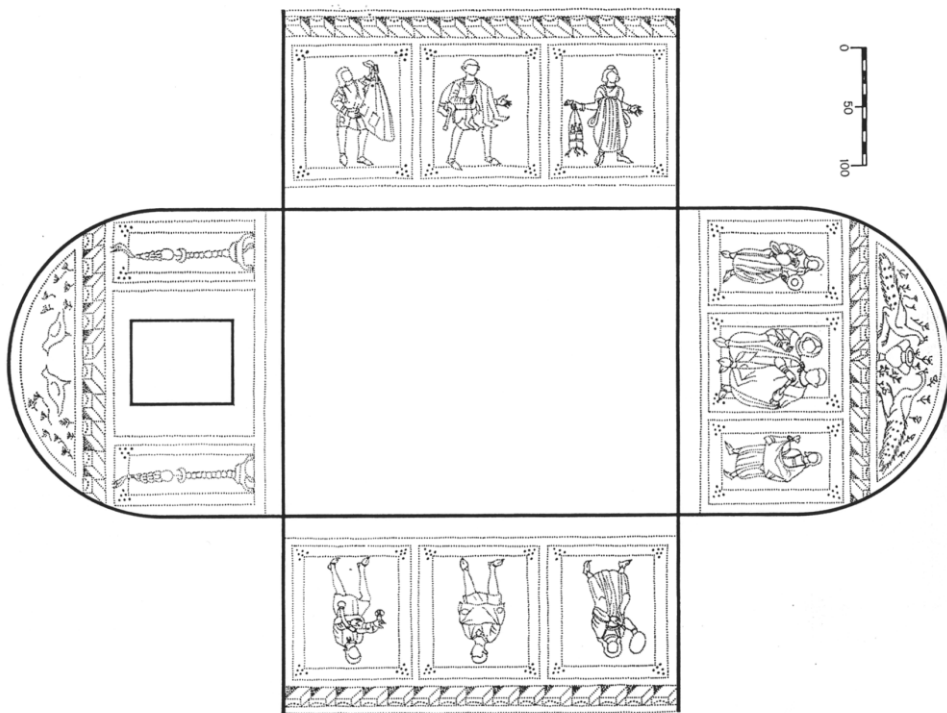
Сл. 60: Катанац са људским лицем из Равне (*Timacum Minus*)
 Према: Petković et al. 2015, 82. Fig. 3.



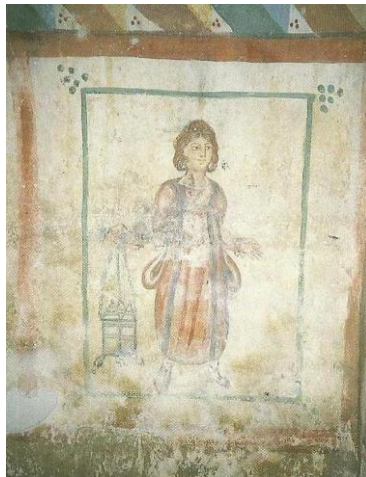
Сл. 61: Патера са дршком завршеном у облику женске главе, Царичин град
Према: Вјелајас 1990, 172-173, рл. XVI/18.



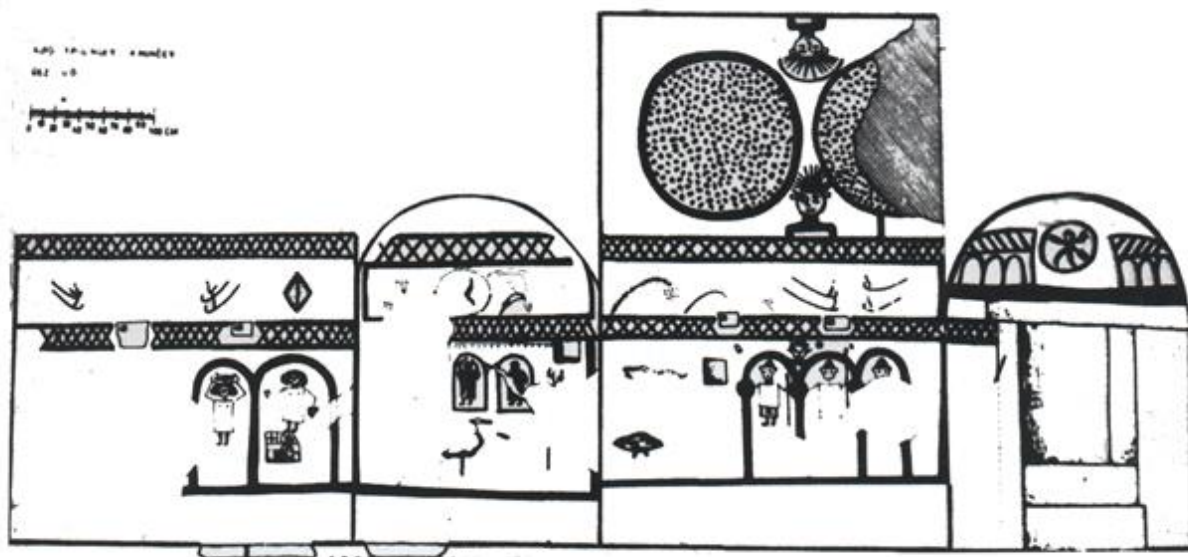
Сл. 62: Скица очуваности женског скелета из „Паганске гробнице“ и фотографије
оболелих фемура
Према: Микић 2008, 42, Т. 1.



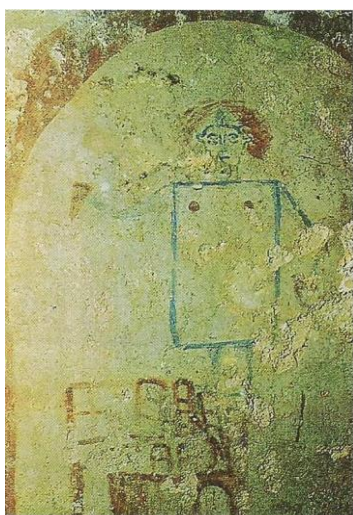
Сл. 63а: Скица фреско декорације гробнице у Силистри
 Према: Atanasov 2007, 463, Fig. 6.



Сл. 63б-в: Детаљи фигура брачног пара покојника и слушкиња из гробнице у
 Силистри
 Према: Atanasov 2007, 464, Fig. 7; Pillinger et al. 1999, fig. 29.



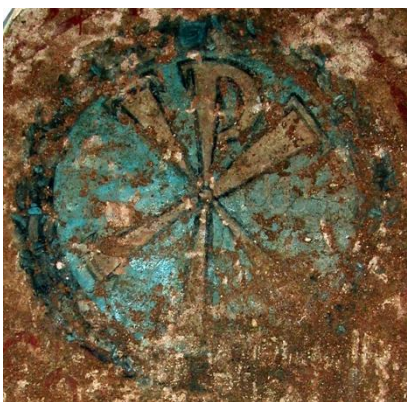
Сл. 64а: Скица фреско декорације гробнице у Осенову
 Према: Valeva 2001, 181, Fig. 43.



Сл. 64б: Фигура слушкиње
 из гробнице у Осенову
 Према: Pillinger et al. 1999, fig. 4.



Сл. 65: Представа покојника из гробнице у Солуну
 Према: Valeva 2001, 181, Fig. 40.



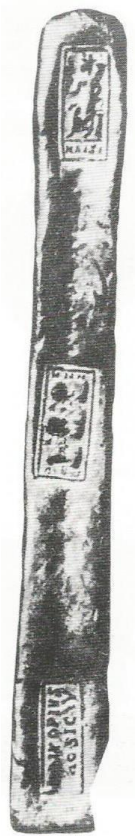
Сл. 66: Христов монограм
из „Хришћанске гробнице“, Виминацијум
Извор:
Документација Археолошког института,
пројекат Виминацијум



Сл. 67: Представа покојнице
из гробнице у *Or ha-Ner-y*
Према:
Michaeli 2014, Taf. CXXXIII, Abb. 10.



Сл. 68: Персонификација провинције Горње Мезије на реверсној страни новца
кованог у Виминацијуму
Извор: http://www.cnvaldostano.it/la_zecca_di_viminacium.htm#_ftn17, приступљено
15.5.2015



Сл. 69: Тихе Наиса,
на златној полуци са локалитета
Фелдиоара-Бод, Брашов
Према: Дрча, кат. 196, 2004.



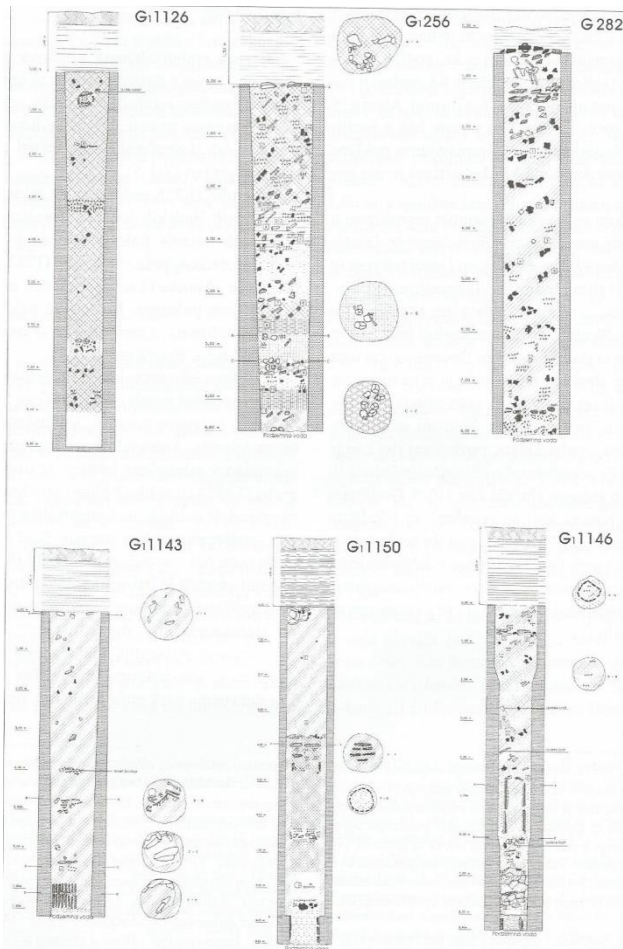
Сл. 70: Глава Медузе са крилцима на глави,
фрагментовани мозаик из просторије К,
касноантички домус у Скеланима
Према: Гавриловић Витас, Поповић 2015, Сл. 23.



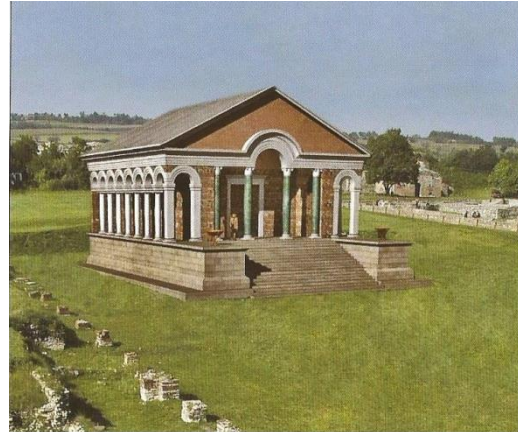
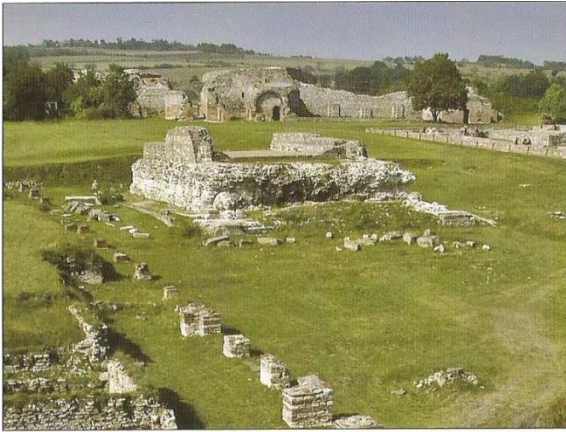
Сл. 71: порфирни фрагменти крила, стопала и руке из Гамзиграда
Према: Маја Живић 2010, 123, сл. 81, 82.



Сл. 72: Пиластер са представом Викторије из Гамзиграда
 Према: Маја Живић 2010, 110, сл. 64 а,б.

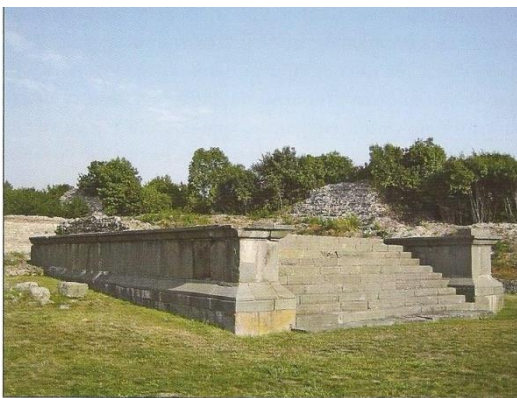


Сл. 73: Грбови у облику бунара са људским скелетима или лобањама
 Према: Golubović 2008, 110, Sl. 5.



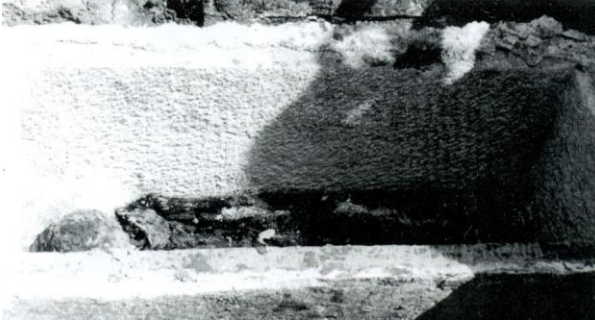
Сл. 74а-б: Остаци и идеална реконструкција великог храма – периптероса у Феликс Ромулијани

Према: Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010, 82, 85, Сл. 44, 45.



Сл. 75а-б: Остаци и идеална реконструкција малог храма – тетрастилни простинос, у Феликс Ромулијани

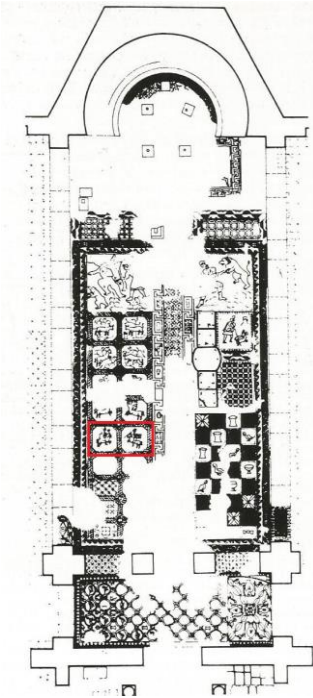
Према: Чанак-Медић, Стојковић-Павелка 2010, 78, 79, Сл. 41, 42.



Сл. 76: Мумифицирана покојница
у саркофагу 5 из Виминацијума
Према: Д. Спасић-Ђурић 2003, 63, Сл. 2.



Сл. 77: Оловна икона
култа подунавских коњаника,
Бељин код Шапца,
Народни музеј у Београду
Према: Бенцаревић 2011, 92, Сл. 3.



Сл. 78: Распоред мозаика у средњем броду базилике са трансептом из Царичиног
града
Према: Кондић, Поповић 1977, 118, Сл. 87.



Сл. 79: Привесци за дијадему – пендилије,
Народни музеј у Београду
Према: Поповић 2001, кат. 75.



Сл. 80: Прстен са натписом
ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΖΗΝ ΜΟΥ,
Народни музеј у Београду
Према: Поповић 2001, кат. 24.



Сл. 81: Венчано и вереничко прстење, Народни музеј у Београду
Према: Поповић 2001, кат. 6, 7, 8, 20.



Сл. 82а-в: Детаљи Пројектиног ковчега, а) Пројекта са супругом, б) Венера са тритонима, в) Пројектина тоалета

Према: Elsner 2003, Figs. 4.7, 4.12, 4.14.

БИОГРАФИЈА

Јелена П. Анђелковић Грашар рођена је 1981. године у Пожаревцу. Филозофски факултет, Одељење за историју уметности уписала је 2001. године, а дипломирала 2007. године дипломским радом под називом: „Касноантичке и ранохришћанске фреско осликане гробнице на Виминацијуму“, са оценом 10. На катедри за историју средњовековне уметности децембра 2007. године уписала је докторске студије, на којима је положила испите са просечном оценом 10. Тему докторске дисертације под називом „Слика жене у визуелној култури ране Византије на простору централног Балкана“, одобрило је наставно-научно веће Филозофског факултета 2010. године.

Од 2011. године запослена је на Археолошком институту у Београду, на пројекту „IRS– Виминацијум, римски град и легијски логор – истраживање материјалне и духовне културе, становништва, применом најсавременијих технологија даљинске детекције, геофизике, ГИС-а, дигитализације и 3Д визуализације“ у својству истраживача приправника, а од 2012. године као истраживач сарадник. У периоду од 2012. до 2015. године била је сарадник пројекта Европске уније „OpenArch“ из програма Култура. Године 2012. именована је за секретара редакције Старицара, а од 2015. године ради и као секретар редакције посебних издања Археолошког института. Године 2014. била је члан редакције зборника Археологија у Србији, док је 2013. била рецензент уџбеника за први разред гимназије друштвено-језичког смера и специјализовано-филолошка одељења, Ликовна култура 1.

Као уредница потписује две монографије, а као ауторка или ко-ауторка бројне научне студије, уметничке каталоге и документарне филмове. У оквиру програма „Корак ка култури“ одражала је низ предавања, док је 2014. године предавање „Од венца до круне“ одржала у Народном музеју у Београду. Учествовала је на више научних скупова у земљи и иностранству, као и у организацији скупова „Archaeological Heritage – its Role in Education, Presentation and Popularization of Science“ од 5. до 8. 10. 2012. и „The Impact of Dialogue with Visitors on – AOAM Management“ од 29.09. до 03.10. 2014. године, одржаних у Виминацијуму.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Анђелковић Грашар

број уписа 6i070023

Изјављујем

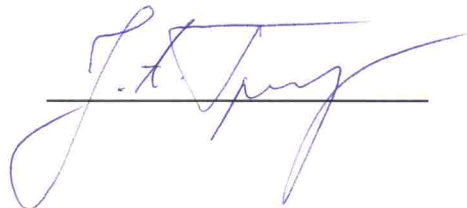
да је докторска дисертација под насловом

Слика жене у визуелној култури ране Византије на простору централног Балкана

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28.12.2015.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена Анђелковић Грашар

Број уписа 6i070023

Студијски програм историја уметности

Наслов рада Слика жене у визуелној култури ране Византије на простору
централног Балкана

Ментор ванредни професор др Јелена Ердељан

Потписани Јелена Анђелковић Грашар

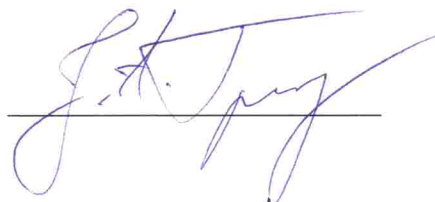
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 28.12.2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Слика жене у визуелној култури ране Византије на простору централног Балкана

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 28.12. 2015.



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.