Никос Чаусидис

ЛУРИСТАНСКИ СТАНДАРДИ

иконографија семиотика и намена



Никос Чаусидис

ЛУРИСТАНСКИ СТАНДАРДИ - ИКОНОГРАФИЈА, СЕМИОТИКА И НАМЕНА

Издавач
ЦИП – Центар за истражување
на предисторијата

Уредник
Гоце Наумов

Компјутерска обработка,обликување на корицата, цртежи,
тродимензионални модели и обликување на насловните страници на главите
Никос Чаусидис

Задната корица (фотографија на авторот)
Филип Чаусидис

Оваа книга во електронски формат е објавена во согласност со лиценцата Creative Commons BY-NC-SA 4.0 која дозволува преземање на едно дело за некомерцијални цели, негово адаптирање и менување, со задолжително цитирање на изворот.

Никос Чаусидис

ЛУРИСТАНСКИ СТАНДАРДИ - ИКОНОГРАФИЈА, СЕМИОТИКА И НАМЕНА

Центар за истражување на предисторијата

Скопје 2022

Оваа книга има обемен илустративен материјал на кој текстот честопати се повикува и чиешто механичко прегледување многу го отежнува читањето. Поради тоа, е обезбедена можност за повикување на сликите со кликнување на бројот на конкретната табла со илустрации означен со сина боја, при што таа се појавува во посебно прозорче, без притоа да се напушти матичната страница со текстот. За да функционира оваа опција, во истиот фолдер во кој се наоѓа PDF документот на оваа книга мора да бидат снимени и таблите со илустрации. Нив можете да ги преземете на матичната адреса на оваа монографија, каде што се наоѓа нејзината англиска и македонска верзија. Снимени се во JPG формат, во фолдерот „Figures“. Најдобро е, преземениот ПДФ документ на книгата (македонската, англиската или обете) да го снимите на вашиот компјутер во одделен фолдер. Потоа треба да го преземете фолдерот „Figures“, да ги извадите од него десетте одделни фолдери и да ги префрлите во фолдерот каде што се наоѓа книгата, без притоа да го менувате местото и називите на овие фолдери и на фајловите сместени во нив. При првото кликнување може да се појави прозорче со известување (Launch file) кое повеќе нема да се појавува ако ја активирате наредбата “Do not show this message again”.

Верзија со инструкции на македонски:
http://cip-cpr.org/izdanija/nikos-chausidis-luristanski-standardi-ikonografija-semiotika-i-namena

Верзија со инструкции на англиски:
http://cip-cpr.org/publishing/nikos-chausidis-luristan-standards-iconography-semiotics-and-purpose

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

903.2-034.35`6:7.04(55)"638"
903.2-034.35`6:2-264(55)"638"
903.2-034.35`6:398.3(55)"638"

ЧАУСИДИС, Никос
Луристански стандарди [[Електронски извор]] : иконографија, семиотика и намена / Никос Чаусидис. - Текст во ПДФ формат, 884 стр., илустр. - Скопје : ЦИП – Центар за истражување на предисторијата, 2022

Начин на пристапување (URL):
http://cip-cpr.org/izdanija/nikos-chausidis-luristanski-standardi-ikonografija-semiotika-i-namena
- Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 09.05.2022. - Фусноти кон текстот.
- Библиографија: стр. 817-884. - Содржи и: Каталог на илустрациите

ISBN 978-608-65967-9-8

а) Луристански стандарди -- Артефакти од бронза -- Иконографија -- Луристан, Иран -- Железно време б) Луристански стандарди -- Артефакти од бронза -- Митско-религиски систем -- Луристан, Иран -- Железно време в) Луристански стандарди -- Артефакти од бронза -- Функција -- Луристан, Иран -- Железно време

COBISS.MK-ID 57305349

СОДРЖИНА

ПРЕДГОВОР ix

I. ОСНОВНИ ПОДАТОЦИ И ТЕРМИНОЛОГИЈА ПОВРЗАНИ СО ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ 1
1. Територија 3
2. Хронологија 4
3. Етнокултурна припадност 7
4. Типологија и терминологија 7

II. ТЕОРИСКА БАЗА И МЕТОДОЛОГИЈА 17
1. Досегашни пристапи во проучувањата на иконографијата на луристанските бронзи 19
2. Генеза и карактер на ликовните мотиви од луристанските бронзи 22
3. Прагматски аспекти поврзани со создавањето и дистрибуцијата на луристанските бронзи 26
4. Симболичката т.е. митско-религиската основа на луристанската иконографија 30
5. Класификација на луристанската иконографија 35
6. Трансформација на луристанската иконографија 36
7. Базичните „стилови“ на луристанската иконографија 39
8. Концепции на луристанската иконографија 44

III. ГЕОМЕТРИСКО НИВО 51
1. Геометриското ниво на луристанските бронзи 57
2. Артефактите како носители на сликата на вселената 58
3. Архаични претстави на формата на космосот 60
4. Иконографски паралели 68
5. Космолошки аспекти на ромбот (предноазиски печати) 82

IV. ЗООМОРФНО И ФИТОМОРФНО НИВО 85
1. Парот симетрични животни на „зооморфните стандарди“ 87
2. Централниот стожер на „зооморфните стандарди“ 136
3. Џиновски (макрокосмички) карактер на композицијата 162
4. Дуално т.е. комплементарно значење на парот животни 163
5. Игли со плочеста или ажурирана глава наденати на „зооморфните стандарди“ 168

V. ПАР СИМЕТРИЧНИ ЖИВОТНИ И ЦЕНТРАЛЕН АНТРОПОМОРФЕН ЛИК 183
1. Централно поставена антропоморфна глава меѓу животните: тип „зооморфни стандарди со човечка глава“ 185
2. Антропоморфна фигура меѓу пар животни 212
3. Амбивалентен тројно-единечен зооантропоморфен лик 229
4. Човек со раце во вид на животински протоми 235
5. Човек со птичји протоми на раменатa 237

VI. МАШКИ И ЖЕНСКИ ПРИНЦИП 247
1. Полови органи 249
2. Човечки фигури со акцентирани полови белези 264
3. Удвојување на фигурата со зооморфизирани нозе („шестокраки стандарди“) 290
4. Хиерогамија 292
5. Човечка глава меѓу зооморфизираните нозе на родилката 298
6. Фигура прикажана во долната половина на „идолите со протоми“ 302
7. Значењето на родилката и на нејзиниот машки пандан на луристанските стандарди 311

VII. МАКРОКОСМИЧКИ ЏИН 323
1. Макрокосмичкиот џин на луристанските стандарди 325
2. Создавање на вселената од деловите на телото на макрокосмичкиот џин т.е. макрокосмичкиот фалус 342
3. Митскиот јунак го создава светот од телото на гигантското примордијално чудовиште 345
4. Создавање на првиот маж и првата жена од деловите на телото на макрокосмичкиот џин 346
5. Макрокосмички џин кој го држи или го шири небото со своите раце 347
6. Човек со раце во вид на животински протоми 361
7. Капата на макрокосмичкиот џин како небеска купола 368

VIII. АНДРОГИНИОТ ПРИМОРДИЈАЛЕН БОГ ГИ РАЃА СВОИТЕ ДВА СИНА – НАСЛЕДНИКА 373
1. Мултиплицирани антропоморфни лица т.е. глави на стожерот од луристанските стандарди 375
2. Митот за Зрван и раѓањето на неговите два сина 378
3. Митот за Зрван на плочката од Art Museum во Cincinnati 378
4. Митот за Зрван на другите луристански бронзи 391
5. Главни иконографски елементи на сцената и нивно значење 403
6. Антропоморфен лик со пар зооморфни протоми или пар дополнителни човечки бисти на раменатa 420
7. Митот за Зрван на луристанските стандарди 444

IX. ЧОВЕЧКА ГЛАВА СО ДВЕ ИЛИ ПОВЕЌЕ ЛИЦА СВРТЕНИ ВО РАЗНИ НАСОКИ 459
1. Општи обележја на „идолите“ 463
2. Имплицитна и експлицитна многуликост 477

3. Мултиплицираните лица кај другите луристански стандарди 479
4. Мултиплицирани лица кај други луристански предмети 485
5. Иконографија и компаративна анализа на митскиот лик со две и повеќе лица 493
6. Ексурс: Зооморфна или антропоморфна глава на дното 563
7. Споредба на обележјата на Јанус и на неговите еквиваленти со централниот лик од луристанските стандарди 575
8. Културно-историска интерпретација на сличностите меѓу Јанус и другите митски ликови и божества вклучени во компаративното истражување 598

X. КАРАКТЕР И НАМЕНА НА ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ 601
1. Досегашни теории за карактерот и намената на луристанските стандарди 603
2. Изглед и конструкција на луристанските стандарди 608
3. Археолошки контексти на луристанските стандарди 614
4. Иконографски и функциски паралели на луристранските стандарди 643
5. Иконографски елементи и функции на луристанските стандарди во релација со керикејонот, кадуцејот и другите аналогии 679

XI. ИСТОРИСКИ И ЕТНО-КУЛТУРНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 695
1. Постојни теории за етно-културната припадност на луристанските бронзи 697
2. Наши согледувања за етно-културната припадност на луристанските бронзи 718
3. Историско-културолошки модел во однос на потеклото т.е. создавањето на луристанските бронзи 721

КАТАЛОГ НА ИЛУСТРАЦИИТЕ 739

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА 815



ПРЕДГОВОР

Дали луѓето навистина сакаат да ја дофатат и разберат културата на своите најдалечни предци?

Се чини дека оваа дилема нема никакво покритие доколку се суди според огромниот обем на археолошки ископувања кои се водат насекаде низ светот. Но, ова и не е толку очевиден контрааргумент ако се процени колку се археолозите поготвени да навлезат во подлабоките слоеви на културите чиишто материјални објекти секојдневно ги откопуваат. Колку се навистина спремни да продрат во умот и духот на луѓето кои ги создавале и сочинувале овие култури? Занимавајќи се цел живот со археологија можам да констатирам дека се многу ретки вистинските вакви обиди на проникнување зад древните предмети и зад градбите во кои се тие пронајдени. Причините за тоа можат да се бараат на повеќе нивоа. На прв поглед, се разбира, зад тоа стои грижата за објективност, отсуството на егзактни факти и аргументи, како и претпазливоста од неоправдани претпоставки. Во залагањето за овие компоненти предничат токму археолозите кои, тежнееат за што поголемо доближување на нивната наука кон групата на егзактни дисциплини. Но, кај значителен дел од нив се чувствува и тенденција за целосно префрлање на археологијата во овие дисциплини, без разлика што таа, од својот зародиш па до денес, во целиот свет се класифицира во категоријата хуманистички т.е. спекулативни науки. Во ова тежнеење тие одат и подалеку, критикувајќи ги во принцип, па и целосно елиминирајќи ги, интерпретациите, претпоставките и разработките на разни научни модели – алатките кои се легитимни во целата наука, па дури и во оние кои се многу поегзактни од нивната.

Подлабоката причина за тоа ја гледам во несигурноста и нерешителноста на овие истражувачи, зад кои главно стои некаков страв. Страв од заблуда и грешка, страв од сомнежот „дали можам?“ страв од критиките „на подобрите од мене“, страв да не застранам од утабаната и општо прифатена патека што би можело да ми го наруши професионалниот рејтинг. Оние ретки кои сепак ќе се решат за еден ваков мошне ризичен чин, ги чека бран на неодобрувања и етикетирања за ненаучност, фантазерство и дилетантство. Без разлика на сета оправданост на овој страв од една страна и хиперскептицизмот и хиперкритицизмот од друга страна, се чини дека зад обата стојат и некакви уште подлабоки исконски, потсвесни и метафизички архетипови – страв од непознатото; стравопочит кон временската безда што нè дели нас и нашите предци; табу во однос на откривањето на древните свети тајни. Зад овие чувства може да стои и тежнеењето за нагласување на различноста меѓу нас – современите луѓе и нив – древните луѓе, меѓу нашата генијалност и нивната примитивност или можеби обратното – нашата пресложена и конфузна современост и нивното едноставно примарно совршенство.

Но, за среќа, последниве неколку децении, можеби токму како противтежа на посочената „егзактизација на археологијата“ се појавија и концепти кои ја враќаат оваа наука онаму каде што таа се зародила и каде што припаѓа – во гнездото на хуманистичките дисциплини, рамо до рамо со антропологијата, социологијата, психологијата и филозофијата. Тука ги имаме предвид концепциите на тнр. **постпроцесна**, **когнитивна** или **семиотичка археологија** во кои зад секој археолошки предмет и археолошка констелација се бараат мислите, мотивите и намерите на човекот и тоа не согледани само низ призамата на утилитарното и прагматското, туку и на симболичкото кое е особено својствено за припадникот на древните и на архаичните култури. Моите порани трудови ги пишував без увид во постоењето на овој тренд, поради што во дискусиите и битките со колегите кои настапуваа критички или скептично во однос на мојот пристап и методологија бев лишен од едно силно оружје. Денес, голем дел од овие полемики можат едноставно да се сведат на повикување кон одделни дела од сферата на археолошката и антрополошката теорија кои го оправдуваат, поддржуваат и легитимираат вакиот пристап.[1]

Предметите на кои е посветена оваа книга се на разни начини поврзани со феномените што погоре ги претставивме. Луристанските бронзи, без сомнение, се едни од највпечатливите и најтаинствени археолошки наоди во светски рамки. Тоа се должи не само на нивниот навистина неповторолив изглед и стил на изведба, туку и на околностите низ кои тие се појавија во приватните колекции и збирките на големите музеи од западниот свет. Започнаа таму да доспеваат пред стотина години и тоа буквално „од нигде-никаде“, без да се знае ниту земјата од која потекнуваат. Сепак, набргу се откри дека доаѓаат од Луристан – една сосема непозната и зафрлена планинска област во западен Иран, лоцирана на периферијата од големите урбани јадра на древна Месопотамија и Персија. Но, и покрај тоа, нивниот карактер и натаму остана завиен во тајна затоа што ги откопувале локалните жители, без примена на какви било научни методи, мотивирани од скромната заработка што им ја нудел западниот пазар на антиквитети. Сево ова уште повеќе го поттикна создавањето на аурата на „фасцинантна таинственост“ околу овие предмети.

Во оваа публикација се решив да ги истражам луристанските стандарди – најинтересната, најенигматичната, но можеби и најбројна категорија предмети од групата луристански бронзи. Само во оваа монографија се употребени над три стотини вакви примероци, но од увидот во литературата може да се процени дека во светските колекции ги има повеќе од 1000. Се работи за предмети излеани од бронза во техниката „загубен восок“, со просечна височина од околу 15 cm, кои биле наменети за насадување врз бронзена или некаква друга потставка која стоела на рамна подлога или наденатa на некаков стожер. На споменатите околности околу нелегалното откривање на овие предмети се должат сомнежите за присуство во денешните колекции и на вакви фалсификувани предмети бидејќи тие, со својата впечатлива форма, биле особено барани на пазарот на антиквитети.[2] Го прифаќам ризикот некој од предметите приложени во оваа монографија да е изработен во наше време, но при тоа сум убеден дека тој факт нема да има решавачки удел врз базичните согледувања и толкувања што ги предлагам затоа што тие не се засновани врз поединечни предмети туку врз серии составени од повеќе (десетици па и стотици) примероци од ист тип или поттип. За среќа, последниве децении неколку луристански стандарди се пронајдени и при легални и стручно водени ископувања кои, освен што го потврдија луристанското потекло на ваквите наоди, го овозможија и нивното поточно датирање меѓу 13. и 7. век пред н.е. Врз основа на неколку наоди откриени in situ се дадоа насоки и за поконкретно определување на нивниот карактер и намена.

[1] I. Hodder, *Theory*; B. Olsen, *Od predmeta*; C. Renfrew, C. Scarre (eds.), *Cognition*; C. Renfrew, E. Zubrow, *The Anc. Mind*; R. W. Preucel, *Archaeol. Semiotics*; C. S. Henshilwood, F. D'Errico (eds.), *Homo Symbolicus*; L. Malafouris, C. Renfrew (eds.), *The Cognitive*.

[2] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 34-36; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 42. O. W. Muscarella, *Bronze,* 119, 120, 161-164, 204, 247; O. W. Muscarella, *Archaeology*.

Денес во науката нема дилеми дека луристанските стандарди се користени не како утилитарни, туку како симболички т.е. знаковни предмети. Но, наспроти тоа, тие, како впрочем и целата група луристански бронзи, се досега истражувани главно од аспект на нивната форма и изглед, типологија, хронологија, стилско-уметничка и технолошка изведба. При тоа овој нивни суштествен аспект не е специјално обработуван, со исклучок на неколкумина автори кои го допирале во поголем или помал степен во рамки на своите поопшти проучувања. За разлика од нив, во оваа книга тој е ставен во самиот фокус на истражувањето кое ја опфаќа **иконографијата** на луристанските стандарди односно ликовните претстави интегрирани во нивниот облик, **симболичкиот т.е. митско-религиски систем** што стоел зад овие претстави и зад самите предмети, а во тој контекст и **местото т.е. функцијата** на овие објекти во дадената култура.

Ваквите мошне амбициозни задачи, во науката вообичаено се решаваат преку увид во мислите т.е. верувањата на самите луѓе кои ги обмислувале, произведувале и користеле истражуваните предмети. Во етнологијата и антропологијата тоа се постигнува преку непосреден контакт со тие луѓе или увидот во недамнешните анкети или други записи на претходните истражувачи. Во археологијата, неможноста за вакви непосредни контакти се компензира со барање и анализа на древните записи кои се однесуваат на дадената култура. Во нашиот случај не ни стои на располагање не само првата туку ни втората можност бидејќи не е сигурно потврдено кој етнички, културен или политички ентитет стоел зад луристанските бронзи, со што би се оправдало нивното поврзување со некакви евентуално зачувани пишани извори. Оттука, посочените прашања останува да се решаваат преку некои други пристапи кои во современата наука, во принцип, се сметаат за поспекулативни, како што се разните компаративни методи. Во конкретниот случај тие би се состоеле во поврзувањето на стандардите или одделните ликовни мотиви интегрирани во нив со соодветни традиции присутни во други култури за кои постојат пишани записи, а кои се блиски на носителите на луристанските бронзи во географска, хронолошка, културолошка или историска смисла.

Но, во науката сè повеќе го наоѓа своето место и еден друг метод кој во изминатите години и јас интензивно го користам и разработувам. Во неговата основа се наоѓа убедувањето дека **сликата е автономна манифестација на човековата мисла** која, како и говорот, се генерира според одредени правила и принципи врз база на кои функционира свеста и потсвеста на една индивидуа, но и разните колективни феномени на архаичните т.е. традициски култури. Слетствено, мислата на една индивидуа и духот на една култура (во нашиов случај поврзани со сферите на симболот, митот и религијата) можат да се досегнат и преку разни форми на декодирање на сликите што тие ги создавале и користеле.

Не мал број истражувачи и научни школи се скептични во однос на резултатите од ваквите анализи на **„опредметените“** и **„изобразени мисли“** на древниот човек. Имено, се смета дека тие не можат да понудат ист степен на егзактност, т.е. децидност како мислите кодирани во некој вербален текст, од причина што се продукт на постапката на **преведување од визуелниот медиум во вербалниот** која подразбира дека при тоа тие мораат да бидат и **интерпретирани** низ умот на нивниот современ истражувач. Ваквиот сомнеж се базира на загриженоста дека при овие преведувања и толкувања, на древните феномени може да им биде наметната некоја денешна смисла којашто тие изворно ја немале. Иако оваа скепса е во принцип оправдана, мора да се нагласи дека таа многу повеќе се потенцира во однос на анализите на невербалните феномени од минатото отколку на пишаните записи. Сметаме дека застапниците на овој хиперскептицизам него би требале подеднакво да го насочат и кон писмено фиксираните мисли од минатото, па, во крајна инстанца, и кон која било запишана мисла што доаѓа до нас без непосредното (живо) присуство на нејзиниот автор или без автентичниот контекст. Наведените методи и сомнежот во однос на нив само нè потсетуваат дека сè на светот, дури и „непобитните факти“ на егзактните, т.е. природните науки, можат да се претворат во човечки мисли само доколку пред тоа поминат низ соодветна **интерпретација** и **толкување** преку вербалните или некои други човекови знаковни системи. Според тоа, семиотичките, т.е. когнитивните

толкувања на артефактите т.е. сликите од древното минато можеби и не се многу поспекулативни, на пример, од толкувањето на поимот *катарза* во делата на Аристотел, поимот *логос* испишан во некој стар христијански текст, па дури ни од вербалното објаснување на фамозната Ајнштајнова равенка $E = mc^2$.

Минатото не се состои од еднозначни факти и апсолутни вистини кои постојат сами по себе и чија што објективна вистинитост се открива и толкува еднаш засекогаш. Секој таков факт и секоја вистина се формираат и добиваат одредена смисла единствено во релација со конкретниот истражувач, согласно културата на која тој припаѓа и научниот пристап што го застапува. Во некое друго време и друга културна или научна констелација истражувањето и толкувањето на едни исти факти може да резултира со вистини кои ќе се разликуваат од претходните, што нема по секоја цена да значи негирање на нивната вредност во рамките на времето во кое настанале.

Во контекст на сето погоре кажано, препорачувам оваа книга воопшто да не ја отвараат оние кои не ги прифаќаат посочените принципи т.е. не веруваат дека е можно реконструирањето на симболичкиот и митско-религиски систем на една древна култура без увид во некакви пишани извори кои непосредно би се однесувале на неа, само врз основа на анализата на ликовните претстави и археолошките наоди создадени или користени во таа култура и нивното семиотичко, компаративно и интедисциплинарно истражување.

Како настана оваа книга?

Целата своја професисонална кариера ја посветив на истражувањето на теми кои не биле особено одобрувани од главниот ток на археологијата. Тука ги имам предвид проучувањата на духовната култура, односно симболот, митот, религијата и обредот во рамки на древните и архаични култури и тоа врз база на елементите на нивната материјална култура и пред сè на ликовните претстави. При тоа често како компаративен материјал ги користев луристанските бронзи и особено стандардите. Уште во своите први трудови увидов дека иконографијата на овие предмети е богата, многуслојна, конзистентна и покажува силни релации со други култури, дури и такви кои се од нив многу оддалечени во географска и хронолошка смисла. Во 2016 г. овие мои парцијални согледувања ги синтетизирав во една целина во вид на реферат кој го претставив на седмата меѓународна конференција "The Actual Problems of History and Theory of Art", во Санкт Петерсбург.[3] Кога дојде време тој да се публикува во зборникот на конференцијата увидов дека во рамки на пропишаните страници нема можности да се поместат дури ни моите основни тези во однос на овие предмети и неопходниот илустративен материјал. Откажувајќи се од публикувањето на овој реферат се решив започнатата работа да ја продолжам за уште некој месец и да ја заокружам во формат на една мала книга која би им била наменета не само на специјалистите туку и на поширокатa публика. Но, очевидно е дека темата силно ме повлече така што неколкуте месеци се протегнаа на цели пет години, а малата книшка се претвори во исцрпна монографија. Нејзиниот обем уште повеќе се зголеми поради стремежот, разработен и во другите мои книги, истражувањата да ги поткрепувам со бројни и соодветно каталогизирани илустрации кои ги прикажуваат анализираните предмети и компаративниот материјал, проследени и со разни схеми преку кои ги објаснувам моите интерпретации.

Иако оваа монографија е фокусирана кон луристанските стандарди, во неа значително место заседоа и анализите на некои од останатите категории луристански бронзи чија што иконографија и други аспекти се преклопуваат со нив. Тоа е добар повод и поттик, наредните истражувачи, кои во принцип ги прифаќаат методите што ги применив, да продолжат со подетално истражување и на овие предмети.

Публикувањето на оваа монографија и проучувањата што ѝ претходеле не се финансиски или на каков било друг начин поткрепени од некој официјален проект ниту институција, туку се базираат на личите ресурси на авторот. Единствената благодарност за нејзиното оформување им ја должам на

[3] N. Chausidis, *The Cosmogonic*.

неколкумина помлади колеги од странските земји и на моите некогашни дипломци и магистранти, кои во моментов студираат во разни универзитети низ светот. Покрај нив морам да ја спомнам и мојата ќерка Ноеми Чаусидис која последниве години живее и работи во Брисел, градот во кој се наоѓа едната од најбогатите колекции на луристански бронзи во светот. Тука би сакал на сите нив сердно да им се заблагодарам за спремноста и напорот да ме снабдат со некои публикации без кои оваа монографија едноставно не ќе можеше да се заокружи. Особена благодарност му должам на Игор Ефтимовски, мој магистрант, а сега и докторант, кој се нафати со една огромна задача – преведување од македонски на англиски јазик на оваа обемна монографија. Но, неговата работа не заврши само со преведувањето. Како веќе оформен познавач на духовните аспекти на древните култури, паралелно со преводот на одделните поглавја тој ја презеде и улогата на сериозен соговорник па и редактор со кој беше дискутиран и промислуван дел од приложените анализи и толкувања. При тоа, во некои случаи, од негова страна ми беа понудени и дополнителни компаративни примери и соодветни библиографски единици преку кои уште подобро се заокружија и аргументираа соодветните интерпретации.

Значителен дел од литературата употребена во оваа книга е објавена на некои од словенските јазици кои користат кирилично писмо. Се решив, во наглиската верија на оваа монографија, овие библиографски единици да не ги транскрибирам на латиница иако тоа кај читателите кои не го познаваат ова писмо ќе предизвика тешкотии во следењето на содржината. Ова сепак се одлучив да го сторам поради неколку причини меѓу кои и стремежот за амортизирање на феномените на глобализација и потиснување на локалните култури, јазици и писма. Сакам овие читатели да го разберат ваквиот потег како мој скромен чин на промовирање меѓу светските научници на принципот на почитување на културните различности, а во тие рамки и заемното запознавање со основните обележја на нивните матични јазици и писма. Во конкретниот случај тоа се словенските јазици и неколкуте кирилични букви кои се разликуваат од латиничните. Впрочем, овој проблем читателите можат и самите лесно да го решат преку Google Translate кој, освен превод, нуди и латинска транскрипција на кирилични текстови. Како што гледате, во истиот дух, паралелно со англиската верзија, оваа монографија е публикувана и на македонски – изворниот јазик на кој е напишана.

Во монографијата е употребен голем број илустрации преземени од печатените и електронските изданија, како и од интернет-мрежата. За секоја употребена илустрација е посочен изворникот што во каталогот е наведен во скратена форма, додека целосните податоци, релевантни за моментот на преземањето, се приложени во библиографијата. Најголемиот дел од овие илустрации е внесен во таблите со значително визуелно адаптирање: прекадрирање, менување на задниот фон, графичко акцентирање на некои елементи, сè со цел во преден план да се стави не предметот како таков, туку неговата иконографија и семиотика. Верувам дека со тоа не ги повредив правата на авторите на овие илустрации и сопствениците на предметите бидејќи ги употребив во строго научни и образовни цели и тоа во издание кое, пред сè, има функција на учебно помагало, слободно достапно на интернет-мрежата без никаков финансиски надомест за неговиот автор.

Оваа книга се решив да ја публикувам во електронски PDF формат поради неколку причини. Една од нив е и неможноста да се најдат средства за печатење во колор на толку обемна монографија, како и високата цена на таквото издание која би ја попречила нејзината достапност и дистрибуирањето до поголем број заинтересирани читатели. Впрочем, ваквата можност секој од читателите може да си ја обезбеди така што оваа електронска книга самиот ќе ја отпечати и вкоричи. Доколку сака печатената верзија да го задржи предвидениот распоред на леви и десни страници, при печатењето првата страница треба да се остави празна. Овој електронски формат има и уште една предност, земајќи предвид дека читателите и истражувачите од новите генерации, за матичен медиум повеќе не ги сметаат хартиените книги, туку своите компјутери и монитори кои воедно им даваат и многу предности.

Глава I

ОСНОВНИ ПОДАТОЦИ И ТЕРМИНОЛОГИЈА ПОВРЗАНИ СО ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ



I. ОСНОВНИ ПОДАТОЦИ И ТЕРМИНОЛОГИЈА ПОВРЗАНИ СО ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ

1. Територија

И покрај тоа што за најголемиот дел од луристанските бронзи кои се чуваат во приватните и јавните музејски колекции во светот отсуствуваат податоци за точното место на пронаоѓање, сепак денес, во науката постои согласност дека главнината од оваа група предмети и од стандардите како дел од нив потекнува од регионот Луристан.

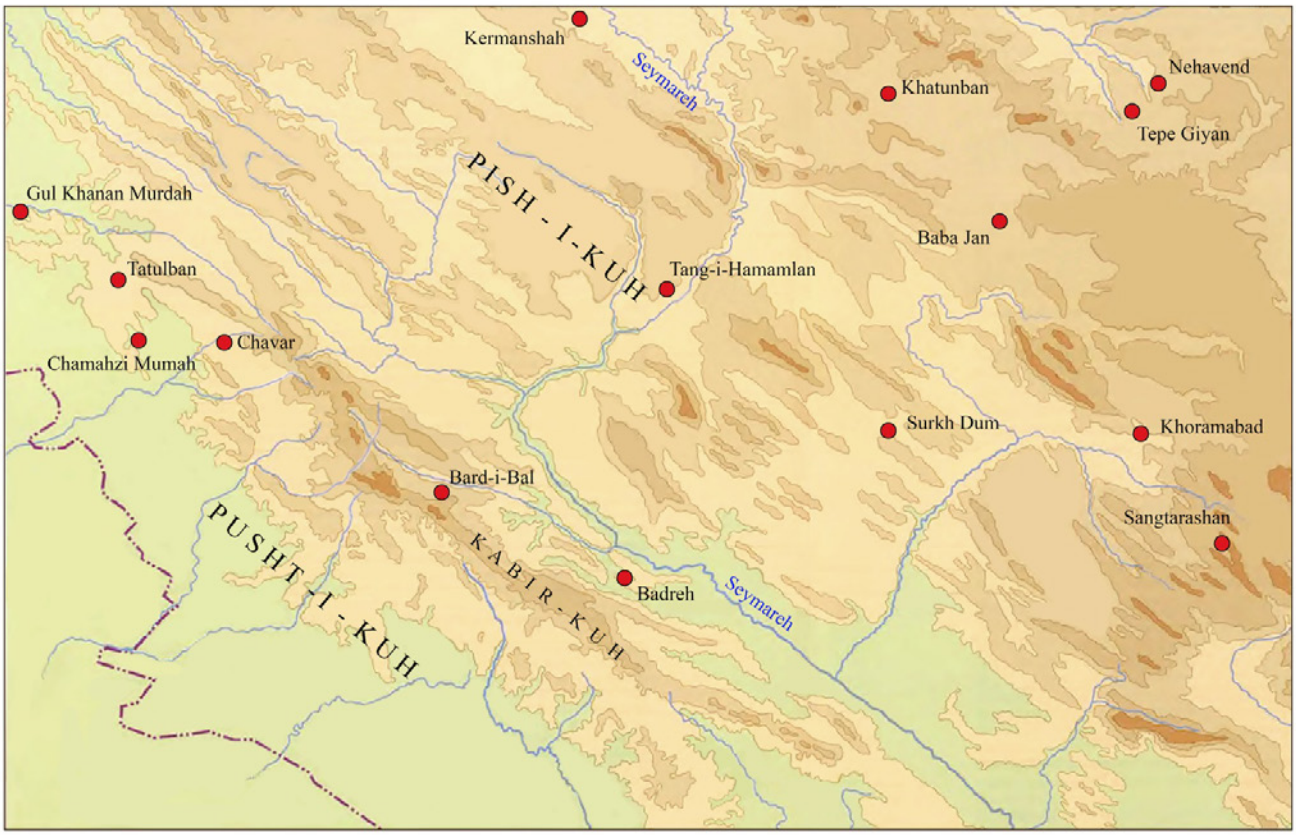
Овој регион се наоѓа во западниот дел на Иран (Исламска Република Иран). Се простира во централниот дел на планинската област Zagros и тоа од Kermanshah на север до Badreh на југ и од Khorramabad и Nahavand на исток до Chavar на запад (Сл. 1). Се работи за најнедостапниот дел на Иран кој е целиот прошаран со горски гребени што се протегаат паралелно во правецот северозапад – југоисток. Меѓу нив се оформени помали долини, широки околу 25 км и долги околу 50 км, кои се меѓусебно поврзани со тесни премини. Најзначајната река Seymareh го дели луристанскиот регион на две главни провицнии Pish-i Kuh на исток и Pusht-i Kuh на запад (современа провинција Ilam). Меѓу нив е расположен планинскиот ланец Sefid-Kooh кој отсекогаш ги отежнувал комуникациите меѓу овие области, диктирајќи одредени специфики во нивниот историски и културен развој.[1]

Од појавата на луристанските бронзи во западните колекции па до денес, повремено стигнуваат информации за нивното потекло од Луристан или некој негов конкретен регион. Извор на овие информации се трговците на антиквитети, кустосите и археолозите и тоа врз база на нивните посредни или непосредни контакти со нелегалните ископувачи на вакви предмети. Луристанското потекло, од ден на ден се потврдува и преку откривањето на нови такви наоди во рамките на стручните ископувања кои последниве децении сè почесто се изведуваат во овој регион. Во колекциите и публикациите на луристански бронзи неретко се вклучуваат и наоди од соседниот Амлаш, поради тоа што и во овој регион се пронаоѓаат бронзени предмети кои по форма, стил на изведба се слични на луристанските.[2] Сепак, типични луристански бронзи, со неколку исклучоци, засега не се пронаоѓаат

[1] За геоморфологијата на Луристан: *Lorestan Province* 2020; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 12-15; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 164; E. Haerinck B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*, 119, 120.

[2] E. de Waele, *Bronzes*; P. R. S. Moorey, *Catalogue*.

Сл. 1



надвор од Луристан. Токму поради тоа е мошне изненадувачко, но и индикативно, што одреден број такви наоди, меѓу другото и неколку стандарди, се откриени во Егејскиот регион (H14: 1 – 3).

Најголемото „бело петно“ на луристанските бронзи е прашањето околу нивната географска распространетост во рамките на регионот Луристан. И покрај сè поголемиот број легално откриени наоди, со позната локација, денес сè уште не е возможно да се направи карта на регионалната распределеност на одделните типови предмети од оваа група, и тоа повторно поради посочениот проблем со нивното нелегално и недокументирано откривање. Ова е уште повеќе изразено во однос на стандардите бидејќи буквално на прсти можат да се избројат таквите примероци пронајдени при стручно водени ископувања – единствените за кои се знае точното местото на пронаоѓање.

2. Хронологија

Хронолошкото определување на луристанските стандарди, како и на останатите предмети од групата луристански бронзи сè уште не е до крај разрешено и тоа повторно поради посочениот проблем на потеклото на најголемиот дел од нив од нестручни ископувања кои не обезбедиле соодветни факти за нивно егзактно датирање. Во првите децении од појавата на овие објекти во приватните и музејските колекции, проучувачите се обиделе наведениот хендикеп да го надоместат преку нивно компарирање (на ниво на форма, стил и иконографија) со други посигурно датирани наоди од луристанскиот или околните региони. Направени се обиди за датирање и според клинестите натписи присутни на некои предмети (оружје) категоризирани во групата луристански бронзи. Врз основа на овие пристапи, беа предложени и првите датирања на стандардите и тоа во рамките на **третиот и вториот милениум пред н.е.** па, согласно на тоа, се преземаа и соодветни интерпретации

на нивната етно-културна припадност и иконографија.[3] Како што ќе видиме, со истражувањата спроведени во последните децении на 20. и првите децении на во овој век ваквите датирања ќе се покажат како неточни така што хронологијата на овие предмети ќе се помести кон **последните векови на 2. мил. и првата половина на 1. мил. пред н.е.**

Некои истражувачи се обидоа да воспостават некакви хронолошки односи и во рамките на одделните категории луристански бронзи подредувајќи ги конкретните примероци во соодветни типолошко-хронолошки класи. Тоа го правеа врз основа на два пристапи. Првиот се состоеше во поврзувањето на ретките вакви предмети откриени во затворени археолошки целини, со други подобро датирани наоди од истите целини. Другата постапка се базираше на проектирањето одредени глобални тенденции во нивниот стилски и типолошки развој. Вторава концепција најмногу дојде до израз токму кај стандардите, така што кај некои истражувачи преовладеа уверувањето дека се работи за трансформации кои започнуваат со натурализам, а се движат од една страна кон стилизација т.е. геометризација, и од друга кон усложнување (хибридизација и барокизација) во рамките за зооморфниот стил, за на крајот да резултираат со постепено намалување и напуштање на зооморфизмот на сметка на антропоморфизацијата.[4]

Нова фаза во процесот на датирање на луристанските бронзи, и тоа особено на стандардите, настапи со публикувањето на резултатите од новите систематски ископувања на луристанските наоѓалишта водени во втората половина на 20. и првите децении на 21. век. За време на овие истражувања се пронајдени in situ неколку стандарди и тоа во рамки на гробовите, населбите и култните објекти со што се обезбедија факти за првите научно базирани датирања на предметите од оваа категорија. Иако сè уште се работи за исклучително ретки наоди, овие примери, во релација со другиот археолошки материјал и археолошките констексти, главно ги потврдуваат хронолошките соодноси меѓу одделните типови добиени со претходните (коригирани) компаративни, типолошки и стилски анализи.

Врз основа на посочените истражувања денес има сè помалку дилеми дека луристанските бронзи егзистирале во последните векови на вториот и во првата половина на првиот милениум пред н.е. или, уште по прецизно, од 1300/1250 до 800/750 г. пред н.е., а според некои истражувачи и до 700/600 г. пред н.е.[5]

Според согледувањата на **L. Vanden Berghe** и **C. Goff**, базирани врз новите наоди откриени при нивните археолошките ископувања, во рамките на категоријата луристански стандарди се издвојуваат три основни групи: **врвови (finials)**, **стандарди (standarts)** и **цевки (tubes)**. При тоа за најстар тип се сметаат „зооморфните стандради“ (animal finials) кои биле во употреба во доцните фази на Железното време I (1000 – 900 г. пред н.е.). Најраспространетата група стандарди, од типот „идолите со протоми“ (master of animals standards), се користени во раните фази на Железното време III (околу 750 – 700 г. пред н.е.), додека „идолите“ и „столбовидните фигурини“ (tubes) биле во употреба некаде во Железното време III (7. век пред н.е.).[6] Во глобални рамки, со мали разлики, оваа хронолошка линија ја прифатија и другите истражувачи кои беа непосредно вклучени во подоцнежните кампањи на ископување на луристанските локалитети (E. Haerinck, B. Overlaet, M. Malekzadeh и др.). Според B. Overlaet, некои „зоooморфни стандарди биле во употреба во Железното време IB (1150-1000 г. пред н.е.), додека „идолите со протоми“ во Железното време III (800-750 г. пред н.е.).[7]

[3] M. Rostovtzeff, *Some Remarks*; E. Herzfeld, *Iran*, 134-176; C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie*, 477-495; P. Calmeyer, *Datierbare*; генерално за датирањето: O. W. Muscarella, *Bronze*, 137, 138.

[4] E. Porada, *Nomads*, 20-23; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 17-34; E. de Waele, *Bronzes*, 110-116; 136-138; подетално за ова види стр. 36.

[5] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*; B. Overlaet, The *Chronology*.

[6] L. Vanden Berghe, *Excavations*; O. W. Muscarella, *Bronze*, 138; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 157.

[7] E. Haerinck, B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*; E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, The *Chronology*.

Во продолжение наведуваме неколку конкретни наоди на луристански стандарди кои се дадирани врз основа на факти добиени во текот на посочените ископувања.

- Два „зооморфни стандарди“ со пар диви кози изведени во натуралистички манир се пронајдени во некрополата кај **Bard-i-Bal** (B1: 4, 7; H11: 1 – 7). Се датираат во Железното време IB/IIA (околу 1150 – околу 900 г. пред н.е.), а не е исклучено да припаѓаат и на Железното време IA (околу 1300/1250 – околу 1150 г. пред н.е.).[8]

- „Зооморфен стандард“ со пар животни од родот на мачките е пронајден заедно со потставка во гробот бр. 6 на некрополата кај **Khatunban** (B7: 4; H12: 1, 2). Класифициран е во рамките на подоцнежните варијанти од „првата група“ која е датирана во Железното време IB (1150 – околу 1000 г. пред н.е.).[9]

- „Зооморфен стандард“ е откриен во светилиштето кај **Sangtarashan** (B5: 4; H8; H9: 1, 10). Пронајден е во рамките на затворена целина (заедно со многу други бронзени предмети) која се поврзува со првата фаза на светилиштето датирана во Железното време I – II (1300/1250 – 800/750 г. пред н.е.) (H9: 6 – 12).[10]

- На локалитетот **Sangtarashan** се откриени уште два стандарди од кои првиот повторно припаѓа на типот „зооморфни стандарди“ (B1: 6; H9: 2), додека вториот – на типот „идоли“ (H9: 3; G4: 5). Но, во овој случај, не ни е познат контекстот на нивното откривање, односно дали тие припаѓале на првата фаза од светилиштето (Железното време I – II) или на втората, која се датира во Железно време II – III (1000 – 600 г. пред н.е.).[11]

- Стандард од типот „идоли“, со две антропоморфни лица свртени во спротивни насоки, е откриен во градежен објект во **Baba Jan** (G3: 6). Врз основа на контекстот на пронаоѓање е датиран во 7. век пред н.е.[12]

- Стандард од типот „идоли со протоми“ е констатиран in situ, заедно со потставка, во гроб во некрополата кај **Tattulban** (H10: 1 – 9). Датиран е во почетните фази на Железното време III (околу 800/750 – околу 650 г. пред н.е.).[13]

- Фрагментиран стандард од типот „идоли со протоми“ е откриен во светилиштето на Хера на островот **Самос** во Егејското Море (H14: 2). Се смета дека тука бил депониран не порано од доцниот 8. век пред н.е. и не подоцна од доцниот 7. век пред н.е.[14]

- Една бронзена потставка за стандард во вид на шише (bottle-shaped support) и уште една кратка цевчеста потставка (short tubular support) се пронајдени во гроб бр. 80 од некрополата кај **Gul Khanan Murdah**, датирана во Железното време III (800/750 – 650 год. пред н.е.) (H10: 11 – 16). Отсуството на стандард во овој гроб (интактен до ископувањето) се оправдува со комбинирањето на потставката со стандард или некаков други предмет изработен од нетраен материјал.[15] Уште една бронзена потставка, со нешто поинаква форма, е откриена и во гроб бр. 53 од некрополата **Chamahzi Mumah**, датиран во истиот период. Во овој случај потставката била комбинирана со железна фигурина (пронајдена во силно кородирана состојба) всадена сосема несоодветно, во широкиот дел на потставката кој вообичаено има функција на нејзина база (H11: 9 – 11).[16] Уште една потставка е

[8] B. Overlaet, *The Chronology*, 12, 25 (Pl.6); B. Overlaet, *The Early*, 185-187, 216 (Fig. 184).
[9] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115, 148 (Pl. 8).
[10] Z. Hashemi, *The Bronze*; B. Overlaet, *Čale Ğār*, 119-123; M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*.
[11] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 85, 86 (Fig. 26).
[12] C. Goff, *Excavations*, 38 (Fig. 14: 26); O. W. Muscarella, *Bronze*, 137.
[13] B. Overlaet, *The Chronology*, 15, 16, 33 (Pl.14: 11); B. Overlaet, *The Early*, 188-189, 216 (Fig. 184).
[14] U. Jantzen, *Ägyptische*, pl. 74: B896 (според: O. W. Muscarella, *Bronze*, 137).
[15] E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, 154, 156, 168-170, Pl. 107, Pl. 126; B. Overlaet, The *Chronology*, 16.
[16] E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, 30, 31, Fig. 48, Fig. 49, Pl. 66.

откриена во **Tang-i Hamamlan**, овој пат во нефунерален контекст (зграда), заедно со разни други бронзени предмети (некои оштетени), меѓу кои и еден луристански стандард.[17]

3. Етнокултурна припадност

И овој аспект на луристанските бронзи и на стандардите како дел од нив исто така не може сè уште да се смета за разрешен. Иако тој не е во фокусот на нашето истражување, анализите на иконографијата што ги претставивме во оваа монографија повлекоа одредени согледувања и во однос на ова прашање. Нив ги претставивме во нејзината последна глава каде што е презентирана и досегашната состојба на истраженост на оваа тема, со постојните хипотези кои се однесуваат на културната и етничката припадност на овие предмети (види глава XI – стр. 697).

4. Типологија и терминологија

Во текот на речези стогодишното проучување и публикување на луристанските стандарди предложени и користени се бројни стручни називи за нив и тоа заеднички за целата група, за нејзините одделни типови и варијанти, како и за потставките кои се сметаат за нивен интегрален дел.

Кај разни автори и во рамките на одделните јазици, целата група досега се нарекувала со разни називи: **Standards** или **Tops of Standards**,[18] **Finials and Standarts**,[19] **Finials**,[20] **Finials or Idols**,[21] **Idols** или **Votive Idols**,[22] **Funerary Idols**,[23] **Pole Tops,**[24] **Statuettes funeraires**,[25] **Idoles funeraires**,[26] **Idoles tubulaires**,[27] **Stangen-aufsätze**,[28] **Standarte**,[29] **навершия**.[30] Во оваа монографија се решивме како назив на целата група да го користиме терминот **стандарди**/**луристански стандарди** (**Standards/Luristan Standards**) и тоа поради следните причини:

- овој термин е најчест и најодомаќен во сферите на науката и пошироко;
- носи релативно широко и неутрално значење на некаков неутилитарен предмет кој стои вертикално, сам или насаден на некаков објект;
- не имплицира поконкретно на некоја од претпоставките за карактерот и намената на овие предмети.

При нашите истражувања на иконографијата и значењето на категоријата луристански стандарди се покажа како неопходно воведувањето нова терминологија за одделните типови кои неа ја сочинуваат. Свесни сме дека секое менување на постојната и веќе прилично одомаќена терминологија

[17] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 16, 21, 53, 84, 108, 291; O. W. Muscarella, *Bronze*, 138, 139, 152, 156, 159, 189, 289, 290.
[18] M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 49. Според E. Porada, овој автор за прв пат ги нарекол овие предмети со терминот „стандарди“ (E. Porada, *Nomads*, 20).
[19] E. Haerinck et al, *Finds*, 114.
[20] S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 255-259.
[21] B. Overlaet, *Luristan during*, 386; B. Overlaet, *The Early*, 185, 216.
[22] R. Ghirshman, *The Art*, 43-45.
[23] L. Vanden Berghe, *Excavations*, 264-267.
[24] H. Frankfort, *The Art*, 344, 345.
[25] A. Godard, *Bronzes*, Pl. L - Pl. LVII.
[26] Y. Godard, A. Godard, *Bronzes*, No. 109-131.
[27] Ph. Verdier, *Les bronzes*, 46, 47.
[28] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*.
[29] G. Zahlhaas, *Luristan*, 109-117.
[30] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 143-151.

е непопуларно и ризично бидејќи создава дополнителни тешкотии во следењето на содржината на публикациите и во принцип не резултира со пошироко прифаќање на новите предлози. Но, во нашиот случај, еден ваков чекор беше навистина **неизбежен** бидејќи постојните називи се покажаа како несоодветни, а во рамките на нашите истражувања и сосема неупотребливи. Тоа се должи на фактот што во некои случаи оваа терминологија носи импликации во однос на иконографијата и симболиката на дадените предмети кои за нас не се прифатливи и тоа поради неколку причини. Првата причина е што дел од нив се темели на слободни асоцијации кои немаат никакво научно покритие, поради што не биле сметани за консеквентни ниту од страна на нивните предлагачи. Такви се називите во кои е вклучено името на италскиот дволик бог Јанус: **Idole tubulaire janiforme**; **Third type (with a Janus head)**. Втора причина е што, во некои случаи, овие термини произлегуваат од хипотези кои се базираат врз научни стереотипи и флоскули кои денес не можат да се сметаат за оправдани и во однос на кои се води сериозна научна дискусија. Такви се термините **Votive Idols** и **Funerary Idols**, кои се базираат врз претпоставки дека луристанските стандарди имале пред сè вотивен или гробен карактер, а кои се мошне дискутабилни. Кај називот **Heraldic Animal Finial** е нејасна и проблематична употребата на епитетот *heraldic*, додека кај терминот **Anthropomorphic "Fertility" Tube** – епитетот *fertility*. Третата и најпресудна причина е што постојните називи се често во директна контрадикција со толкувањата кои ние ги предлагаме, така што нивното вклучлување во нашите елаборации би значело присуство во една иста реченица на две заемно противречни концепции. Во оваа смисла е особено впечатлив примерот со називот **Master-of-Animals Standards** поради неговата широка распространетост во стручната и популарната литература и наметливоста во однос на иконографијата и митско-религискиот карактер на дадените предмети. Според наше мислење овој назив се базира на уште еден научен стереотип кој никогаш не бил соодветно аргументиран.

Тоа се причините поради кои бевме приморани во оваа монографија да воведеме нови називи на повеќето типови луристански стандарди (Сл. 2a; 2b). При тоа, поучени од претходните искуства, се решивме овие термини да бидат колку што е можно поедноставни и понеутрални т.е. да се базираат на изгледот на даден тип предмети т.е. присуството кај нив на некој специфичен елемент кој не е (или барем е помалку) дискутабилен и кој не произлегува од нашите или од претходните толкувања на иконографијата и значењето на конкретните типови.

Веќе напомнавме дека во постојната литература луристанските стандарди најчесто се делат на три групи: - **врвови** (finials), **стандарди** (standards) и **цевки** (tubes).[31] Овие термини не се најсреќно решение бидејќи не ги одразуваат вистинските обележја што ги диференцираат предметите од трите групи. Всушност, квалификативите што стојат зад нив можат да се однесуваат не само на соодветниот туку и на останатите типови бидејќи сите тие се стандарди, повеќето од нив имаат цевчест облик и биле наменети да стојат на врвот од некакви посложени гарнитури. Но, оваа основна поделба не ја сметаме за прифатлива пред сè затоа што не може да послужи како добра основа за подеталните и попродлабочени истражувања. Поради тоа и досегашните посериозни проучувачи, секој на свој начин, ги расчленувал на уште два – три, па и на повеќе дополнителни типови. Резултатите на нашите анализи, и тоа не само на иконографските туку и на типолошките, нè поттикнаа кон воведување во рамките на постојната типологија на три нови типови стандарди кои кај досегашните истражувачи не беа воопшто (или недоволно јасно) нотирани. Веруваме дека со време тие ќе бидат прифатени од идните истражувачи.

Во поглавјата што следуваат ги претставуваме одделните типови луристански стандарди именувани според новата терминологија што ја предлагаме. Во тие рамки приложуваме краток опис на изгледот т.е. формата и генезата на дадениот тип и преглед на некои нивни досега најкористени термини, со реферирање на соодветните автори и нивните дела (подеталното претставување на овие типови ќе следува во соодветните поглавја). Приложуваме и табела со најважните податоци од овој

[31] На пример: O. W. Muscarella, *Bronze*, 136.

Сл. 2



	нови називи / автори	Зооморфни стандарди	Зооморфни стандарди со човечка глава	Идоли
1.	**P. Amiet**	Étendards	Étendards	Idole tubulaire
2.	**E. Haerinck, B. Overlaet, Z. Jaffar-Mohammadi**	First type		Third type (with a Janus head),
3.	**R. Ghirshman**	Idols или Votive Idols		Idols или Votive Idols
4.	**P. R. S. Moorey**	Finials, Standard Finials, Wild-Goat/Caprid Finials, Feline/Lion Finials	Feline Finials, Standard finials	Other Anthropomorphic Tubes
5.	**O. W. Muscarella**	Finials, Heraldic Animal Finial, Horned-Demon Finial	Idol Standards	Anthropomorphic Tubes
6.	**B. Overlaet**	First group	First group	Third Group (simple tubes with human heads)
7.	**E. Porada**	First group (of Standards)	Second group (of Standards)	
8.	**J. A. H. Potratz**	Mufflon-Stangenaufsätze, Mufflon-Reihe, I. Gruppe (Pantheraufsätzen, Panther-Reihe)	II. Gruppe: од Form A до Form C. Pantheraufsätzen или Panther-Reihe	Röhrenkörper или simplen Röhren
9.	**S. Przeworski**	Finials		Decorative objects
10.	**E. de Waele**	Étendards Pseudo-étendards bouquetins / lions affrontés		Idole tubulaire
11.	**P. Watson**	Zoomorphic Finials	Finials	Decorated Tube with Grotesque Janus Head
12.	**G. Zahlhaas**	Standarten		Röhrenidol

Сл. 2






Идоли со протоми	Столбовидни фигурини	Стандарди - статуети	Шестокраки стандарди
Idole tubulaire	Idole tubulaire	Idole tubulaire	Étendards
Second type; Second Group; Master-of-Animals Standards	Third type (with tubular "human" figure) или Third Groupe	Third type (whose lower body retains the shape of the predator`s lower part)	
Idols или Votive Idols			
"Master-of-Animals" Finials; Standard finials	"Fertility" Tubes, Anthropomorphic Tubes		Standard Finials
Master-of-Animals Standards	Anthropomorphic "Fertility" Tubes		
Second type (Master -of-Animals Standards)	Third type (with tubular "human" figure) или Third Groupe	Third type (whose lower body retains the shape of the predator`s lower part)	
Third group (of Standards)			
II. Gruppe: from Form D to Form N; III. Gruppe: from Form A to Form H		Преодна форма на II. Gruppe	II. Gruppe: Form M
Finials			
Idole tubulaire janiforme	Idole tubulaire (avec une face et un dos)		
Finials	Decorated Tubes		
Standarten	Standarten	Standarten	

преглед која веруваме дека ќе ја олесни визуелната идентификација на конкретните типови во монографијата и во постојните публикации (Сл. 2a; 2b).

a) Тип „зооморфни стандарди“

Се сметаат за најстари стандарди, формирани од две (поретко од три) симетрични фигури на животни, исправени на задните нозе (B1; B2; B5 – B10). Се јавуваат варијанти со дивокози и некои други тревопасни животни и со месојадни животни од родот на мачките. Меѓу нозете на животните се оформени две алки и/или одделно изработено цевче низ кои бил протнуван некаков вертикален стожер.

P. R. S. Moorey глобално ги нарекува **Finials** или **Standard finials**. При тоа поттипот со пар рогати животни го именува **Wild-Goat Finials**, или **Caprid Finials**, додека поттипот со животни од родот на мачките **Feline Finials** или **Lion Finials**.[32]

O. W. Muscarella глобално ги нарекува **Finials**, при што основниот тип со пар животни го именува како **Animal Finial** и **Heraldic Animal Finial**, додека ретката зооантропоморфна валијанта – **Horned-Demon Finial**.[33]

P. Watson, го користи терминот **Zoomorphic Finials**.[34]

E. Porada овој тип го дефинира како **First group** (of Standards),[35] а сличен назив (**First type**) користат и **E. Haerinck**, **B. Overlaet** и **Z. Jaffar-Mohammadi**.[36]

P. Amiet овие стандарди ги нарекува **Étendards**.[37]

Овој тип, заедно со „идолите со протоми“, **R. Ghirshman** ги именува како **Idols** или **Votive Idols**.[38]

E. de Waele ги нарекува **Étendards** или **Pseudo-étendards**, диференцирајќи ги во две групи: стандарди со приказ на кози (étendards en forme de paire de bouquetins affrontés) и стандарди со приказ на лавови (étendards en forme de paire de lions affrontés).[39]

За разлика од другите истражувачи, **J. A. H. Potratz**, не ги третира „зооморфните стандарди“ како единствен тип, туку како две типолошки групи кои се разликуваат врз основа на припадноста на животните. Првата група ја нарекува **Mufflon-Stangenaufsätze** (муфлонски стандарди) или **Mufflon-Reihe** (муфлонска серија) и ја расчленува на поголем број варијанти (од **Form A** до **Form P**).[40] Групата со животни од родот на мачките ја определува како **I. Gruppe** и тоа во рамките на категоријата **Pantheraufsätzen** или **Panther-Reihe**.[41] Во оваа категорија се вклучени, во засебни групи, и стандарди кои другите истражувачи ги класифицираат во засебни типолошки класи (според нашата терминологија тоа се „зооморфните стандарди со човечка глава“ и „идолите со протоми“).

b) Тип „зооморфни стандарди со човечка глава“

Овој тип е мошне сличен на „зооморфните стандарди“ при што од нив се разликува со човечката глава поставена кај кренатите предни нозе на животните која има лице и на предната и на

[32] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 146-153; P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.IX; Pl.X; P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 51-54.
[33] O. W. Muscarella, *Bronze*, 142-146.
[34] P. Watson, *Luristan*, 2-4.
[35] E. Porada, *Nomads*, 20.
[36] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[37] P. Amiet, *Les Antiquités*, 91, 92.
[38] R. Ghirshman, *The Art*, 43-46.
[39] E. de Waele, *Bronzes*, 93-98.
[40] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 42-44.
[41] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 46-51.

задната страна (C1 – C5). Настанал со нивна трансформација и тоа главно на оние варијанти каде што парот животни припаѓаат на родот на мачките. Со развојот на овој тип тој сè повеќе ја губи врската со категоријата од која произлегол, што постепено ќе доведе до формирање на засебен тип (според нашата терминологија „идоли со протоми“). Постојат бројни гранични примероци кои носат обележја на обете групи поради што можат да се класифицираат и во едната и во другата (C5: 7; C13: 1 – 3).

P. R. S. Moorey не ги издвојува овие стандарди како засебен тип, туку ги третира во рамките на **Feline Finials**,[42] односно **Standard finials**.[43]

O. W. Muscarella ги нарекува **Idol Standards**.[44]

Се чини дека **P. Watson**, оваа група ја именува **Finials**.[45]

E. Porada овој тип го дефинира како **Second group** (of Standards).[46]

B. Overlaet ги третира како дел од **First group**.[47]

Еден примерок од овој тип **P. Amiet** вклучува во категоријата **Étendards**.[48]

J. A. H. Potratz ги определува како три варијанти (од **Form A** до **Form C**), вклучени во **II. Gruppe**, и тоа во рамки на категоријата **Pantheraufsätzen** или **Panther-Reihe**.[49] Во рамките на оваа категорија, во засебни подгрупи се класифицирани стандарди кои другите истражувачи ги дефинираат како засебни групи (според нашата терминологија „зооморфни стандарди со човечка глава“ и „идоли со протоми“).

c) Тип „идоли со протоми“

Веќе напомнавме дека овој тип настанува со постепена трансформација на „зооморфните стандарди со човечка глава“ така што предните нозе на животните се интегрираат во цевчестиот стожер на стандардите. Тој постепено започнува да се излева заедно со останатите елементи, претставувајќи го вратот и торзото на централниот зооантропоморфен лик кој ја задржува дволикоста од претходниот тип. Вратовите и главите на парот животни се издвојуваат од остатокот на нивните тела кој постепено го губи изворното и добива нови значења. Кај овој тип тие се трансформираат во засебни елементи (отворен прстен составен од два споени лачни протоми) кои прераснуваат во негово најпрепознатливо обележје (C1: 5, 6, 9; C13 – C19; C24; D32; D35; D39; E7; E17; F1; F30; G7; G9 – G11).

Кај **A. Godard** и други (главно порани) истражувачи, овие (но и некои други) стандарди се именуваат како **“Gilgamesh” finials**, врз база на идентификувањето на антропоморфниот лик кој ги држи двата протома со Гилгамеш од истоимениот месопотамски еп. Современите помлади датирања на овие предмети го демотивираа ваквото именување бидејќи не се совпаѓаат со времето во кое овој еп бил најпопуларен.[50]

P. R. S. Moorey ги нарекува **“Master-of-Animals” Finials**[51] или **Standard finials** (заедно со „зооморфните стандарди“).[52]

---

[42] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 152, 153.
[43] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 55-57.
[44] O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, 147.
[45] P. Watson, *Luristan*, 3, 5-7.
[46] E. Porada, *Nomads*, 20.
[47] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[48] P. Amiet, *Les Antiquités*, 92 (No. 209, 210).
[49] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 51-53.
[50] A. Godard, *Bronzes*, 83-85, кај другите стандарди 88, 94; *E. D. Phillips, The People*, 225, 244; за овој проблем: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 15, 21, 154; E. Porada, *Nomads*, 23, 24; B. Goldman, *Some*, 179, 180.
[51] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 153-160; истиот назив P. Watson, *Luristan*, 7-9.
[52] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 58-62.

O. W. Muscarella ги именува како **Master-of-Animals Standards**.[53]

E. Haerinck, B. Overlaet и **Z. Jaffar-Mohammadi** го користат терминот **Second type** или **Second Group,** но и како **Master-of-Animals Standards**.[54]

E. Porada овој тип го дефинира како **Third group** (of Standards).[55]

P. Amiet ги нарекува **Idole tubulaire**.[56]

Овој тип, заедно со „зооморфните стандарди", **R. Ghirshman** го именува како **Idols** или **Votive Idols**.[57]

E. de Waele го користи терминот **Idole tubulaire janiforme** и тоа како дел од поширокаата група **Idole tubulaire** во која влегуваат и „идолите" и „столбовидните фигурини".[58]

Кај **J. A. H. Potratz**, овие стандарди се класифицирани во две различни групи. Оние поттипови кај кои централниот антропоморефен лик нема раце, се вклучени во **II. Gruppe**, во рамки на категоријата **Pantheraufsätzen** или **Panther-Reihe** и тоа од **Form D** до **Form N**.[59] Поттиповите кај кои централниот лик има раце, се класифицирани во **III. Gruppe** од посочената категорија која е расчленета на неколку варијанти, од **Form A** до **Form H**.[60]

d) Тип „идоли"

Се работи за наједноставниот тип стандарди, составен од цевчест корпус кој на врвот е дополнет со човечка глава со две или поретко со повеќе лица, некогаш алтернирани и со зооморфни или зооантропоморфни глави или протоми. Кај некои варијанти овие елементи се застапени и на долниот крај од предметот (G1 – G5). Генезата на овој тип може да се должи на редукцијата на посложените „идоли со протоми", додавањето глави на цевчето што се наденувало меѓу шепите на парот животни од „зооморфните стандарди" или пак на воведувањето во овие предмети на иконографијата од сосема друг вид објекти со карактер на минијатурни или монументални идоли, најверојатно изработувани од други материјали (дрво, глина, камен) (G8; G9).

Овој тип стандарди **P. R. S. Moorey** ги нарекува **Other Anthropomorphic Tubes** и тоа како дел од поголемата група **Decorated Tubes**, во која вклучува и некои поретки зооморфизирани варијанти на „идолите" ("Zoomorphic Tubes") и на „столбовидните фигурини" (Anthropomorphic Tubes).[61]

O. W. Muscarella ги именува како **Anthropomorphic Tubes**.[62]

E. de Waele, единствениот ваков примерок од неговата монографија го класифицира во групата **Idole tubulaire** (idoles en forme de tube surmonté d'une tête janiforme), заедно со „идолите со протоми" и „столбовидните фигурини".[63]

E. Haerinck, B. Overlaet и **Z. Jaffar-Mohammadi** го именуваат како **Third type (with a Janus head)**, но во него се чини ги вклучуваат и „столбовидните фигурини" и „стандардите-статуети".[64]

B. Overlaet ги третира како дел од **Third Group (simple tubes with human heads)**.[65]

---

[53] O. W. Muscarella, *Bronze*, 147-151; истиот термин го користи и B. Overlaet (на пример: B. Overlaet, *Luristan during*, 386).
[54] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[55] E. Porada, *Nomads*, 20.
[56] P. Amiet, *Les Antiquités*, 91.
[57] R. Ghirshman, *The Art*, 43-46.
[58] E. de Waele, *Bronzes*, 98-103, 114, 115.
[59] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 53-59.
[60] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 59-64.
[61] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 161-164; терминот Decorated Tubes го користи и: P. Watson, *Luristan*, 10, 11.
[62] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152.
[63] E. de Waele, *Bronzes*, 104.
[64] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[65] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.

J. A. H. Potratz ги нарекува описно, како **Röhrenkörper** или **simplen Röhren**, без претензии за нивно третирање како назив на типот.[66]

G. Zahlhaas го користи теминот **Röhrenidol** при што сите останати типови ги именува со терминот **Standarten**.[67]

e) Тип „столбовидни фигурини“

И овој тип стандарди има цевчеста форма, но за разлика од „идолите“, тука цевчестиот корпус е обликуван во вид на човечка фигура со нагласена височина, преден и заден дел на телото и на главата, со раце поставени во неколку специфични позиции. Во бројни случаи раменатa (или поретко градите) на оваа фигура се дополнети со пар животински протоми. Врз база на наведениов елемент, овој тип може да се расчлени во два основни поттипови – **„столбовидни фигурини со протоми“** (C27; C28) и **„столбовидни фигурини без протоми“** (C26). Потеклото на овој тип може да се бара во редукцијата на „идолите со протоми“ и тоа можеби во интеракција со „идолите“ или со луристанските минијатурни фигурини од бронза.

P. R. S. Moorey овој тип го нарекува **“Fertility” Tubes** или **Anthropomorphic Tubes** и тоа како дел од поголемата група **“Decorated Tubes”** во која влегуваат и „идолите“ (“Other Anthropomorphic Tubes” и “Zoomorphic Tubes”).[68]

O. W. Muscarella ги именува како **Anthropomorphic “Fertility” Tubes**.[69]

P. Amiet овој тип го вклучува во категоријата **Idole tubulaire**.[70]

E. de Waele, ги нарекува **Idoles tubulaires** (représentant un homme ou une femme nus avec une face et un dos) и тоа како дел од поширокатa група **Idole tubulaire** во која влегуваат и „идолите“ и „идолите со протоми“ (Idole tubulaire janiforme).[71]

E. Haerinck, B. Overlaet и **Z. Jaffar-Mohammadi** ги именуваат како **Third type (with tubular “human” figure)** или **Third Groupe**, но во него ги вклучуваат и „идолите“ и „стандардите-статуети“.[72]

J. A. H. Potratz, во своите порани трудови ги класифицира овие предмети во категоријата стандарди (Stangenaufsätze), иако при тоа нема тенденција за нивно издвојување во засебен тип.[73] Но, во подоцнежната монографија посветена на луристанските бронзи тој нив воопшто не ги вклучува во оваа категорија, туку во рамки на слободностоечката пластика (Rundplastik), без разлика што констатира дека тие се на некој начин генетски поврзани со „пантерската серија“ на „зооморфните стандарди.[74]

P. Watson ја означува оваа група како **Decorated Tubes**.[75]

f) Тип „стандарди – статуети“

Се работи за помал и не особено компактен тип стандарди кои кај досегашните истражувачи се класифицирале во разни групи, додека некои, донекаде и со право, воопшто не биле вклучувани во

[66] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 33, 34.
[67] G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119.
[68] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 161-164; P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl. XII; P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 62-64; терминот “Decorated Tubes” го користи и P. Watson, *Luristan*, 10, 11.
[69] O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, 152.
[70] P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 (No. 222 -224).
[71] E. de Waele, *Bronzes*, 104-106.
[72] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[73] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30, 31.
[74] “... die irgendwie am Ende der sog. Pantherreihe bei den luristanischen Stangenaufsätzen tehen.“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 30-31).
[75] P. Watson, *Luristan*, 10, 11 (Fig. 5a).

категоријата стандарди затоа што нивната форма прилично отстапува од основните белези на оваа група (C23: 11; C33). Се решивме овие примероци да ги вклучиме во засебна типолошка група иако, во некоои случаи, тие покажуваат високо ниво на сличности со „зооморфните стандарди со човечка глава“, со „идолите со протоми“ или со „столбовидните фигурини“.

P. Amiet еден примерок од овој тип вклучува во категоријата **Idole tubulaire**.[76]

J. A. H. Potratz примероците од овој тип се чини е склон да ги определи како преодна форма на **II. Gruppe**.[77]

Се добива впечаток дека **E. Haerinck, B. Overlaet** и **Z. Jaffar-Mohammadi** примероците од овој тип се склони да ги класифицираат во **Third type** (whose lower body sometimes retains the shape of the predator`s lower part), заедно со „идолите“ и со „столбовидните фигурини“.[78]

g) Тип „шестокраки стандарди“

Се работи за помала група стандарди формирани главно во рамките на категоријата „идоли со протоми“, и тоа по пат на екстрахирање на нивната горна половина и нејзино огледално дуплирање во долниот дел (D3: 4, 5; D25: 1 – 5). Во тој контекст **P. R. S. Moorey** го третира едниот таков примерок како дел од овој тип (**Standrad finials**).[79] Овој автор во истата група го вклучува и единствениот нам познат ваков примерок кој според формата произлегува од „зооморфните стандарди“ (B15: 2 споредi со 3, 4 и останатите).[80]

P. Amiet, еден ваков стандард вклучува во категоријата **Étendards**.[81]

J. A. H. Potratz еден примерок со посочените белези го определува како **Form M** во рамките на **II. Gruppe**.[82]

h) Потставки за стандарди

Се работи за шупливи предмети во вид на шише со тесно грло, леани од бронза, без дно, користени како потставки на кои преку некаков стожер или игла со украсна глава се насадувале луристанските стандарди (B2: 1; B5: 8; B8: 7; B44: 6, 8; B45: 10; C16: 4 – 6; C22: 7, 8; C23: 11; C33: 6; E17: 4, 6, 7; G12: 3). Се препоставува дека некои од нив биле приспособени да стојат на рамна подлога, додека други за насадување на некаков издолжен стожер (H1 – H4). Иако најчесто не се дополнети со ликовни елементи, сепак во некои случаи се придружени со мултиплицирани антропоморфни или зооантропоморфни глави (G12; H10: 12, 14, 15). Познати се и примероци со поинаква форма (B44: 6; E17: 4, 6).

S. Przeworski за нив го користи називот **Supports**,[83] додека **O. W. Muscarella** ги нарекува **Finial of Standard Support**.[84]

P. R. S. Moorey ги именува како **Mounts**,[85] додека **P. Watson** како **Finial Mounts**.[86]

Повеќемина истражувачи од англиското јазично подрачје го користи терминот **Bottle-shaped Supports.**[87]

[76] P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 (No. 221).
[77] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30.
[78] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.
[79] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 60, 61 (No. 250).
[80] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 54, 55 (222).
[81] P. Amiet, *Les Antiquités*, 92 (No. 212).
[82] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30, 31.
[83] S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 255.
[84] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, 153.
[85] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 166-168.
[86] P. Watson, *Luristan*, 11-13.

P. Amiet ги нарекува **Base en forme de bouteille** или **Support tubulaire**.[88]

E. de Waele ги нарекува **Supports d'etendards et d'idoles tubulaires** или **Support en forme de bouteille**.[89]

J. A. H. Potratz ги именува **Untersetzer** или **Untersetzer in der Form von umgekehrten Süssweingläsem**.[90]

G. Zahlhaas го користи терминот **Standartenstander**.[91]

На крајот, уште еднаш, напомнуваме дека предложените називи на одделните типови стандарди во оваа монографија ќе бидат секогаш придружени со наводници и тоа поради две причини: за да се потенцира дека се работи за називи со условен т.е. кабинетски карактер; со цел овие називи (кои се некогаш прилично долги т.е. сложени) да се одделат од содржината на реченицата.

[87] E. Porada, *Nomads*, 20; B. Overlaet (на пример: B. Overlaet, *Luristan during*, 386); E. Haerinck (E. Haerinck et al, *Finds*, 114).
[88] P. Amiet, *Les Antiquités*, 91, 94.
[89] E. de Waele, *Bronzes*, 117-120.
[90] H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39, 40; H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 19, 34.
[91] G. Zahlhaas, *Luristan*, 117.

Глава II

ТЕОРИСКА БАЗА И МЕТОДОЛОГИЈА



II. ТЕОРИСКА БАЗА И МЕТОДОЛОГИЈА

Луристанските стандарди се составен дел на категоријата луристански бронзи, на што јасно укажува нивниот облик, стил и технологија на изведба, хронолошкото и географско потекло, како и нивната иконографијата. Поради тоа теориските и методолошките аспекти на нивното проучување претставени во оваа глава нема да бидат специјално насочени кон овие предмети туку кон целата група на која тие припаѓаат. На стандардите ќе се фокусираме повремено, кога за тоа ќе има повод и потреба.

1. Досегашни пристапи во проучувањата на иконографијата на луристанските бронзи

Речиси сите досегашни проучувачи на луристанските бронзи укажуваат на впечатливата иконографија на оваа група предмети поради што значителен број од нив се решаваат и поактивно да се вклучат во нејзиното проучување. Се решивме тука да ги класифицираме во пет групи, согласно нивниот однос кон оваа тема и начинот и сериозноста со која пристапиле кон неа.

а) Нихилисти

Според овие автори, истражувањето на иконографијата на луристански бронзи, нејзиното значење и смисла не е особено целисходно затоа што тие компоненти во неа не постоеле ниту во времето кога овие предмети биле создавани и користени. Се работи за **ликовни мотиви, по потекло од други култури**, кои се одбирани и комбинирани не според принципот на „смисла и значење“, за да сочинуваат некакви содржински и симболички обмислени композиции, туку според принципот на „форма и изглед“ за да послужат исклучиво како **визуелна декорација** на конкретните предмети. Дел од овие истражувачи богатата и сложена иконографија на луристанските бронзи всушност не можеле да ја разберат поинаку освен како **конфузија од случајно комбинирани елементи**. Поради тоа, анализирањето на овој слој од луристанските бронзи тие го насочуваат кон попрагматичните аспекти како што е нивната типологија, хронологија, археолошките и културните контексти, намената, како и релациите со слични објекти и ликовни мотиви од други култури.

P. Amiet, на пример, изразува мислење дека металурзите – изработувачи на луристански бронзи црпеле инспирации од некаков „традиционален трезор“ кои ги интерпретирале согласно нивната декоративна фантастичност, без грижа за значењето.[1] Сличен став има и **H. Frankfort** кој, споредувајќи ги луристанските фигури со соодветните сумерски примери кои се одликуваат со висок степен на натурализам, заклучува дека првиве се **безмилосно скастрени и деформирани** согласно декоративните цели на нивните дизајнери кои, во тој поглед, укажуваат на нивната блискост со предисториските традиции на Персија. Според него, овие постари месопотамски теми послужиле само како појдовна точка за секакви фасцинантни инвенции кај кои првобитната смисла била целосно испуштена од вид.[2] До сличен заклучок доаѓа и **É. Salin** кој при споредбата на месопотамските ликовни претстави од типот „Господар на животните“, со соодветните мотиви од луристанските бронзи, се согласува со **M. Contenau** дека кај вториве изобилството на детали всушност довело до губење на главната тема од некогашната сцена.[3]

b) Скептици

За разлика од претходната класа, овие истражувачи веруваат дека зад иконографијата на луристанските бронзи стојат одредени содржини и значења, но притоа не се убедени во целисходноста на нивното истражување затоа што сметаат оти **современата наука, врз основа на расположливите факти и методи, не може да ја досегне нивната изворна смисла**. Поради тоа, аналогно на истражувачите од претходната група, својот пристап го фокусираат кон споменатите попрагматични сфери на нивно проучување. Во своите трудови ги нотираат (најчесто површно) постојните интерпретации на иконографијата на овие предмети кои се предложени од страна на други истражувачи, вообичаено проследувајќи ги со критика, а некогаш и со некој свој бегло срочен предлог. Главно се работи за археолози воспитани според строгите емпириски принципи на процесната археологија кои не можат да го надминат тесниот прагматски обрач на нивната матична струка. Најзначајни и најекстремни претставници на оваа класа се **P. R. S. Moorey** и **O. W. Muscarella**, додека нејзини нешто поумерени припадници се **B. Overlaet**, **E. Haerinck**, **L. Vanden Berghe** и **E. de Waele**.

Презентирајќи ги досегашните согледувања кои се однесуваат на стандардите од типот „идоли со протоми“, **P. R. S. Moorey** констатира дека ако иконографијата на овие предмети сепак, иако тешко, може некако да се опише, нејзиното објаснување практично е невозможно да се изведе врз база на постоечките докази. Според него, големата разноликост на интерпретациите изнесени во изминатиот период само го нагласува овој проблем.[4] **O. W. Muscarella** го прифаќа ставот дека некои од луристанските бронзи се одраз на духовниот живот на нивните носители и дека некои зоомофни и демонски фигури се поврзани со иранските религиски верувања и практики. Но, наспроти тоа, смета дека досега изнесените интерпретации на овие мотиви, во релација со индоевропската, ведската и зороастриската култура, сепак остануваат во сферите на спекулативното и тоа поради отсуството на

[1] “Il apparaît ainsi que les bronziers du Luristan ont puisé dans un trésor traditionnel qu’ils ont interprété au gré de leur fantaisie décorative, sans se soucier de sa signification.” (P. Amiet, *Les Antiquités*, 57).

[2] “In Luristan, on the other hand, they are ruthlessly abbreviated or malformed to suit the decorative purposes of the designers, who show, in this respect, their affinity with the prehistoric vase painters of Persia.” “The old theme served in Luristan as a starting-point for all kinds of fascinating inventions, while the original meaning is lost sight of.” (H. Frankfort, The Art, 344, 345).

[3] “... et que le theme principal se perd dans l'exuberance des details, ...” (É. Salin, *Sur quelques*, 236).

[4] “If the iconography of these finials is difficult enough to describe, it is virtually impossible to explain with existing evidence. The great variety of interpretations advanced in the past forty years only serve to emphasize the problem.” (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 154).

конкретни сознанија кои би се однесувале на теологијата, митологијата и религиската хиерархија на културата која ги произвела овие предмети.[5]

c) Ревносни истражувачи

Оваа група ја сочинуваат врвни познавачи на луристанските бронзи и на историјата, археологијата и уметноста на Иран и Предна Азија. Кај овие истражувачи е јасно изразено тежнеењето за детална разработка и аргументација на теориите и толкувањата, дури и во одделни статии или во засебните поглавјата од нивните монографии посветени специјално на иконографијата на луристанските бронзи, па и конкретно на стандардите. Специфично за нив е што се фокусираат кон една релативно тесна иконографска тема, што применуваат концепции кои не се особено широки и флексибилни, и што во нив не се суштински вклучени пристапите и резултатите на други истржувачи. Како еминентни претставници на оваа класа можеме да ги наведеме: **R. Dusssaud** кој предлага разни интерпретации поврзани со иранската религија и митологија; **E. Porada**, во чиј фокус се наоѓа „парот животни што го фланкираат Дрвото на животот“; **H. Potratz**, во чии интерпретации централно место зазема „Месечевата Божица“; **R. Ghirshman** кој во своите анализи особено место му дава на митот за Зрван и неговите синови Ормазд и Ахриман, како и други ирански митски ликови и божества (Митра, Сраоша и др.).[6] На концептите на овие автори подетално ќе се задржиме во наредните глави и поглавја, при обработката на конкретните теми и аспекти на кои тие се однесуваат.

Особено внимание тука заслужува **D. de Clercq-Fobe** која во својата монографија посветена на луристанските игли од Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles посветува големо внимание и на нивната иконографија, како и на симболичкиот, митскиот и религискиот карактер на прикажаните ликовни мотиви. За разлика од другите истражувачи, нејзините интерпретации не се движат во рамките на некаков тесен и унифициран концепт, при што во нив важно место заземаат и теориите на претходните автори. Сепак, и покрај присуството на симболичките и митскорелигиските аспекти на истражување, кај неа доминира „хоризонталниот“ историско-уметнички пристап со нотирање на главните ликовни мотиви и композиции, преглед на нивните аналогии, проектирање на евентуалните изворишта на конкретните мотиви и насоките на нивното движење кон Луристан или влијанието врз луристанските бронзи. Допрен е и митскорелигискиот аспект но повторно на едно општо, повеќе историско отколку аналитичко ниво, базиран врз сознанијата на претходните истражувачи.[7]

Последните неколку години во истражувањето на духовните аспекти на луристанските бронзи се вклучува младиот истражувач **А. В. Мельченко**, во чии статии може да се забележи спој на класичните емпириски (археолошки, историски и историско-уметнички) пристапи со продлабочени анализа на иконографијата, семиотиката и митско-религиските аспекти на конкретните ликовни мотиви.[8]

d) Ревносни гости

Се работи за истражувачи кои не се занимаваат специјално со луристанските бронзи ниту со иранската или предноазиската археологија и уметност. Тие овие предмети ги користат

[5] “Some scholars have claimed to recognize Indo-European (…), Vedic (…), or Zoroastrian (…) elements in such imagery. Without any knowledge of the theology, mythology, or religious hierarchy of the culture that produced these objects, however, all interpretations remain speculative.” (O. W. Muscarella, *Bronzes*).

[6] Се работи за бројни трудови кои ќе бидат често ползувани во оваа монографија (види ја користената литература).

[7] D. de Clercq-Fobe, *Epingles*.

[8] А. В. Мельченко, *Луристанская*; А. В. Мельченко, *Редкие*; А. В. Мельченко, *Традиция*. На ова место треба да се спомне и дисератацијата на M. Malekzadeh која, и покрај ветувачкиот наслов, не ги исполни нашите очекувања (M. Malekzadeh, *Semiology*).

како компаративен материјал во склоп на своите истражувања на некој конкрен мотив или сцена и тоа во глобален контекст или во рамките на некоја друга култура. Често се работи за истражувачи чија матична област е надвор од археологијата и историјата, што им обезбедува еден поширок, или барем поинаков, поглед кон темата. Во голема мера тоа се должи и на нивниот компаративистички и интердисциплинарен пристап. Нивната широка (филолошка, филозофска, антрополошка) наобразба им обезбедува, во текот на своите истражувања да навлезат во подлабоките слоеви на анализираниот ликовен мотив или композиција во рамките на луристанските бронзи. Во оваа класа, меѓу останатите, би можеле на пример да се вклучат **G. M. D'Erme**, **G. Dumézil**, **W. Deonna** и др.[9]

d) Пасивни следбеници

Најголемиот дел од досегашните автори кои се занаимавале со луристанските бронзи, а имале афирмативен однос кон истражувањето и толкувањето на нивната иконографија, обично се приклонуваат кон некоја од постоечките концепции, најчесто базирајќи се врз авторитетот на нивните предлагачи и трендот кој во даденият момент доминира во науката. Главно се работи за автори на стручни и коректно составени пригодни текстови кои се објавени во рамките на каталозите на изложбите посветени на луристанските бронзи, или пак на текстови во состав на синтетички или научно-популарни книги посветени на древноиранската историја, култура и уметност.[10]

2. Генеза и карактер на ликовните мотиви од луристанските бронзи

Во рамките на досегашните истражувања на луристанските бронзи можат да се издвојат неколку пристапи во однос на настанувањето и карактерот на нивните ликовни мотиви т.е. иконографија. Во наредните пасуси ќе ги претставиме овие пристапи проследувајќи ги со наши коментари.

a) Слепо преземање и копирање на ликовни мотиви

Според овој пристап, чии претставници веќе беа споменати во претходното поглавје, се работи за ликовни елементи кои се воведени во овие предмети исклучиво поради нивната декоративна функција и тоа преземени од други култури поради нивните формални т.е. визуелни обележја, **без учество на симболичките, религиските и какви било други значенски аспекти**, па дури и без некаков особен систем и ред, туку по речиси случаен избор. Главно се работи за постари теории во кои луристанската култура се третира како периферна, примитивна и варварска. Според нив нејзиниот декоративен стил се базира на слепото преземање и копирање на ликовни мотиви од развиените предноазиски цивилизации кое, поради тоа, е проследено и со разни форми на нивно деформирање и деградирање.

b) Преземање на уметнички мотиви и уметнички стил

Во рамките на оваа концепција луристанската иконографија се крева на едно повисоко ниво при што слепото или наивно преземање и компилирање на туѓи елементи добива поартикулиран предзнак. Тука целиот процес се поставува на едно уметничко рамниште, како прифаќање на мотиви и

[9] G. M. D'Erme, *The Cappella*; G. Dumézil, *Dieux*; W. Deonna, *Daniel*.
[10] На пример: A. Parrot, Assur, 127-137; E. D. Phillips, *The People*; S. Ayazi, *Luristan*.

композиции кои припаѓаат на ликовната уметност на соседните култури коешто е проследено и со нивна **содржинска и стилска преработка и адаптирање** согласно критериумите на луристанската.

c) Преземање ликовни мотиви од некаква заедничка база (*„коине“)*

Според третата концепција, присуството на слични ликовни мотиви и композиции на луристанските бронзи и на синхроните предмети од другите предноазиски култури се бара не во преземањето на првите од вторите ниту пак обратно, туку во потеклото и на едните и на другите од некаков **заеднички трансетнички и транскултурален извор**. Припадниците на оваа концепција се обидуваат наведениот модел да го заокружат преку воведувањето на поимот **„коине“**. Така, O. W. Muscarella изнесува претпоставка за постоење на некакво големо **„иранско коине на мотиви“** (Great Iranian *koine* of motivs), распространето во ареалот меѓу каспиското крајбрежје и јужните предели на планинскиот масив Загроз. Тој смета дека од него преземале мотиви и концепти мајсторите-металурзи од разни култури од иранскиот регион, вклучително со оние што ги создавале луристанските бронзи.[11] За слично **„металуршко којне“** («koine» metallurgique) зборува и R. Ghirshman кое, според него, го опфаќало целиот ареал на Загрос и регионот на Ерменија околу езерото Ван. Во ова „коине“ партиципирале работилниците на Кимеријците, Медијците и на кралството Урарту, при што тоа имало многу пошироко поле на влијание во кое, на одреден начин, биле вклучени дури и некои медитерански култури како што е Грција и Етрурија.[12] J. Bouzek зборува за некакво **раножелезнодобно „геометриско којне“** (Koine of Early Iron Age geometric styles) во чиј мошне широк и не сосем јасно определен ареал, кој опфаќа голем дел од Европа, Медитеранот и Предна Азија, е вклучен и Луристан со неговите бронзи.[13] Во трите случаи се работи за не особено јасно дефинирани кабинетни поими кои подразбираат некаква **база на ликовни мотиви**, заедничка за неколку етнички, културни и политички формации од Предна Азија но и пошироко, од која тие црпат ликовни мотиви, но и одредени стилски и технолошки концепции.

И покрај тоа што во овие пристапи е надминат концептот на просто и наивно копирање на визуелни мотиви на помалку развиените култури од поразвиените, во нив продолжува третирањето на луристанските бронзи само или пред сè како продукти на занаетчиството и уметноста. Притоа овие два феномени се согледуваат во една профана и прагматска смисла својствена на современата западна цивилизација која се темели врз принципите на меркантизмот и консумеризмот. Во нивната основа од една страна се става производството на предмети (во тие рамки и на „уметничките“) и тоа поради продавање и со тоа стекнување економска корист и од друга – купувањето предмети поради нивната „чисто естетска“ димензија во релација со утилитарните, економските и општествените (стастусни) вредности.

Но, според современата теорија и историја на ликовната уметност, во архаичните култури **не постои „чиста уметност“** каква што е ликовната уметност во рамките на современата западна цивилизација. Во древните и во современите традиционални заедници таа е секогаш неразделно проткаена со други клучни сфери на културата и тоа пред сè со митот, обредот и религијата или, во најмала рака, со одредени општествени и социолошки нивоа на тие заедници. Оттука сметаме дека и поимот „луристанска (ликовна) уметност“ треба да се третира исклучиво како современ (и не многу соодветен) кабинетски конструкт бидејќи во дадениот период и дадената култура таа не постоела сама за себе, туку **во неразделна релација со духовните сфери** односно со симболичкиот, митско-

[11] O. W. Muscarella, *Bronze*, 200.
[12] R. Ghirshman, *Invasions*, 4, 5.
[13] J. Bouzek, *Studies*, 212-217.

религискиот и обредниот, а секако и со општествениот систем на луристанската култура.[14] Нема особена смисла да се дискутира, истражува и толкува иконографијата, стилот и воопшто ликовноста на овие предмети без да се земаат предвид овие системи, макар што денес немаме доволно јасен увид во нив. Сепак, сметаме дека е во подобра позиција оној истражувач кој вклучува одредена компонента во структурниот модел на своето истражување и покрај тоа што за неа нема доволно егзактни факти, отколку оној кој, поради таквиот недостаток, неа воопшто не ја зема предвид.

d) Луристанската иконографија како одраз на конзистентен митско-симболички и религиски систем

Согледувањата на неколкумина истражувачи на луристанските бронзи, а се надеваме и нашите, вклучително со оние претставени во оваа монографија, покажуваат дека зад овие предмети стои еден прилично **конзистентен иконографски систем** кој е втемелен врз соодветна **симболичка, митолошка и религиска база**. На некој начин, тој може да се насети дури и во претходно споменатите научни концепции, зад таму наведуваните занаетчиски шаблони, уметнички предлошки и трендови според кои тие биле создавани. Иако кај посочените автори поимот *„коине“* носи професионален предзнак т.е. се однесува на сферите на металургијата, занаетчиството и уметноста, и тој, во одреден контекст, може да добие некаква поширока и подлабока конотација. На пример, некои истражувачи сметаат дека сродностите меѓу некои луристански и скитски предмети немаат стилски и технички туку иконографски и идеолошки карактер.[15]

E. de Waele со право забележува дека на одделните видови луристански бронзи, изработени според **разни занаетчиски техники**, се јавува **различен репертоар на мотиви, ликови и сцени** кои се воедно изведени и во **специфичен стил и технологија**. Така, кај предметите леани според восочна матрица (стандарди, ажурирани игли и псалии) човечките фигури се постереотипни и посхематизирани, додека кај оние изведени во техника на ковање и цизелирање (дискоидни игли, тоболци и разни апликации) тие се многу пореалистични, поразнообразни и организирани во понаративни структури. Тој заклучува дека овие разлики се должат на спецификите што ги диктираат самите процеси на нивна изведба, веројатно реализирани и во **различни работилници** (од една страна **леарски**, а од друга **торевтички**) кои, со тек на времето, создале и специфични естетски традиции и свои посебни иконографски репертоари.[16]

Но, во својата насоченост кон разликите, овој автор не ја забележува и другата страна на овој феномен, односно фактот што кај некои луристански бронзи **едни исти иконографски предлошки** (исти хибридни фигури, композиции и сцени) **можат да се следат и на разни категории предмети**. Сметаме дека ова е уште еден индикатор за постоењето на некаков глобален иконографски систем, општ за сите луристански бронзи. Ваквите сличности се почести кај предметите изработени во иста техника, особено јасно манифестирани кај следните две групи. Првата ја сочинуваат стандардите од типот „идоли со протоми“ и иглите со ажурирана глава (D20) од кои и двата вида предмети се изведени во форматот „слободностоечка пластика“ излеан според восочна матрица. Втората група се состои од иглите со дискоидна глава, тоболците и другите плочести предмети, конципирани како релјефи реализирани во техниките на ковање, гравирање или леење (F5 – F8). Оваа појава уште повеќе доаѓа до израз преку присуството на исти иконографски решенија (исти мотиви, ликови и композиции) кај предмети кои се различни и според обликот и според техниките на изработка (F32; F33). Овие

[14] Оттука и ние термините *уметност* и *луристанска уметност* ќе го користиме ограничено, пред сè во рамките на нашите дискусии со теориите на другите истражувачи кои ги употребуваат, а често ќе го заменуваме со посоодветните термини *ликовност* и *луристанска ликовност*.

[15] В. Г. Луконин, *Искусство*, 24, 25; С. С. Бессонова, *Религиозные*, 82, 83.

[16] E. de Waele, *Bronzes*, 265-267.

релации упатуваат на заклучокот дека зад посочените сличности не стоеле само **„предмети – прототипови“**, прости мајсторски шаблони и матрици наменети за механичко „штанцање“ на производи од конкретен тип, туку **иконографски предлошки** како дел од еден глобален иконографски систем кои, преку сложени и постепени адаптации, се приспособувале на разни типови предмети и техниките на нивна изведба.

Горепосочените компоненти покажуваат дека истражувањето на луристанската иконографија, па и воопшто на луристанские бронзи, треба да се постави на едно друго – духовно рамниште со што очевидните сличности меѓу „луристанските“ и „туѓите мотиви“ всушност добиваат еден сосема поинаков карактер. Во тој контекст досегашните **визуелни сличности**, пред тоа третирани како преземање на аналогни ликовни мотиви, композиции и занаетчиски клишеа меѓу разни култури, прераснуваат во **иконографски сличности** кои упатуваат на поопшти релации на ниво на митско-религиските содржини кои стоеле зад прикажаните мотиви и сцени. Имајќи го ова предвид, под посочените „коинеа“ всушност не би се пордразбирале некакви корпуси на „уметнички мотиви“ или „занаетчиски клишеа“ туку **единствен симболички и митско-религиски систем, заеднички за неколку предноазиски култури**.

Сето ова нè води кон хипотезата дека луристанските бронзи и нивната иконографија се всушност ликовна манифестација на конкретен **религиски феномен** со соодветно структуриран симболички, митски и иконографски систем. Во тој контекст посочените хронолошки и локални разлики во рамките на оваа група предмети би можеле да го одразуваат развојот низ време на овој систем и неговите локални географски и етно-културни варијации. Притоа „коинеата“ апосторфирани од досегашните истражувачи всушност би го отсликувале **меѓуетничкиот и меѓукултурен карактер на овој религиски систем** односно неговото присуство, движење, експанзија и влијанија низ разни култури, можеби слично на христијанството и неговата трансетничка и транскултурална експанзија во ранохристијанскиот период.

е) Прашања и нивни имликации

Кај поголемиот дел истражувачи, симболичкиот т.е. митско-религискиот пристап кон луристанските бронзи не е доволно истакнат, така што нивните анализи на конкретните предмети и мотиви и натаму се водат главно на ниво на морфологијата, типологијата и стилот. И тогаш кога е појасно акцентиран (како на пример кај H. Potratz и R. Ghirshman или D. de Clercq-Fobe) не се земаат предвид сите негови импликации во однос на карактерот на овие предмети и нивното натамошно проучување. Ако се прифати ставот дека мотивите односно ликовните предлошки на луристанските бронзи не се само занаетчиски и уметнички туку и иконографски, па според тоа и симболички, митски и религиски, тогаш тој повлекува консеквенци во однос на некои многу важни прашања поврзани со досегашните и натамошните проучувања на овие предмети. Во наредните пасуси претставуваме неколку од нив.

- Како и зошто припадниците на луристанската култура би преземале мотиви кои припаѓаат на други, за нив туѓи митско-симболички т.е. религиски системи?

Простото преземање на таков мотив, толку често и лесно апострофирано кај бројни истражувачи на луристанските бронзи, е проблематично пред сè поради немотивираноста, затоа што припадниците на традиционалните култури во принцип не прифаќаат така лесно симболи на друга култура која им е сосема туѓа. Тоа може да се оправда само во колатерална смисла – како последица на **преземањето на предметите** на кои тие симболи биле прикажани, и тоа поради нивната материјална и утилитарна вредност. Поради овие причини, таквата постапка мора да е проследена со **губење на автентичната смисла и значење на даденият мотив**, кој набргу исчезнува или се деформира, односно прекинува неговата егзистенција и развој.

- Како овие мотиви би можеле слободно да се движат низ разни, заемно прилично различни и просторно оддалечени култури ако во нив постоеле различни митско-симболички и религиски системи?

Како одговор се можни три опции: дека мотивите се преземале без нивната изворна смисла; дека нивната смисла се препознавала и во новата средина во која тој мотив се преземал, што подразбира дека културите во кои се одвивал овој процес и не биле толку различни; дека мотивите се преземале не сами за себе туку заедно со духовниот систем на кој припаѓале.

- Дали занаетчиите и уметниците навистина можеле „на слепо“ да ги преземаат и на своја рака да ги комбинираат овие мотиви?

Ако прифатиме дека луристанските ликовни мотиви биле дел од некаков симболички, митско-религиски и иконографски систем, тогаш не може да се очекува занаетчиите и уметниците да ги комбинираат врз основа на некакви свои механички, формални и визуелни концепти и критериуми бидејќи тоа нужно би резултирало со нивно обесмислување. Тие ова морале да го прават во рамките на горепосочените системи на кои припаѓале дадените мотиви, што подразбира дека и самите требале овие системи солидно да ги познаваат.

Насочувајќи ги наведените согледувања кон луристанските стандарди кои се во фокусот на нашево истражување може да се заклучи дека тие не би требале да се сметаат за продукт на некакви механички позајмувања, копирања и компилирања врз база на други предмети. Главниот аргумент за тоа е самиот факт што се работи за објекти со јасен симболички, култен и религиски карактер кои настануваат како квинтесенција на духовните традиции на една култура поради што и не се преземаат така лесно меѓу две различни култури. Тоа може да се случи само преку преземањето и прифаќањето на целиот или на барем дел од митско-симболичкиот и религиски систем што стоел зад овие предмети, бидејќи без него нивното постоење не би имало смисла.

Овој заклучок не треба да значи целосно негирање на можноста за механичко прифаќање на ликовните мотиви меѓу разни култури, без нивната автентична содржина и значење. Целта ни е само да апострофираме на повнимателна проценка на оправданоста за воведувањето на таквите концепти во идните истражувања, и при тоа земањето предвид и на другите можни опции. Индиции за такви процеси има и среде луристанските бронзи, па дури и во однос на стандардите. Тешко е да се оспорат констатациите на повеќемина досегашни истражувачи дека најстарите луристански бронзи се базираат на мотиви кои, судејќи според својата хронолошка, географска и културолошка припадност, всушност **не се луристански**. До такви согледувања доаѓаме и ние, во рамките на истражувањата претставени во оваа монографија. Но исто толку точно е и дека веднаш по воведувањето на овие мотиви, во луристанскиот круг започнува нивното **коренито трансформирање** и тоа како резултат на две компоненти кои ќе бидат претставени во наредните поглавја. Од една страна тоа е материјалната база на предметите како носител на **принципот на конзервативноста**, и од друга духовните интерпретации како носители на **принципот на иноватовноста**.

3. Прагматски аспекти поврзани со создавањето и дистрибуцијата на луристанските бронзи

Во наредните поглавја ќе обработиме неколку прашања кои според наше мислење имаат големо значење во разбирањето на иконографијата на луристанските бронзи, но и подоброто разбирање на нивниот настанок и трансформација. Иако овие прашања на прв поглед се однесуваат на прагматските аспекти од создавањето, траењето и функционирањето на овие предмети, тие имаат значаен удел и во однос на најдлабоките духовни аспекти од нивното постоење.

а) Органските материјали како базичен медиум на луристанската иконографија

Материјалната култура на древните и на современите архаични заедници главно се создава и развива во рамки на органските материјали како што е дрвото, кожата, текстилот, коската, рогот и др. Оттука, и најголемиот дел од нивното ликовно творештво се реализира во овие материјали, па дури и во уште помалку трајните, како што се, на пример, непечената глина, тестото или восокот. Само мал дел од овој главен ток на ликовноста и иконографијата, и тоа само во одредени периоди и култури, се преточува во трајни т.е. неоргански материјали кои ѝ се вообичаено достапни на археологијата (керамика, камен и метал). Некаде се работи за 10 или 20 проценти, но некаде и за нула проценти, односо целото ликовно творештво, како впрочем и целата материјална култура, во одредени заедници се реализираат во нетрајни материјали. Огромен хендикеп за науката е што овој главен медиум не ги преживува вековите, поради што таа не може да има никаков увид во него. Тој најмногу доаѓа до израз ако се спореди со оние ретки примери (од Египет, Сибир, посеверните делови на Европа) кога зачувувањето, поради поволните климатски околности, дури и на мал дел од ова творештво рапидно ги зголемува научните сознанија за дадената култура.

Неземањето предвид на овој ноторен факт, кој е толку очевиден што е залудно секакво негово аргументирање, често доведува до паушални, погрешни и сосема нелогични согледувања во однос на генезата, трансформациите и интеракциите на ликовните традиции во одредени култури. Ова е едниот од аксиомите врз кои го темелиме нашиот теориски и методолошки пристап. Тој, не се однесува само на луристанските бронзи т.е. културата во која тие се создавале туку, повеќе или помалку, на сите архаични култури на човештвото, од најраните праисториски, за кои е главно задолжена археологијата, до современите кои денес се истражуваат во рамки на етнографијата и фолклористиката. Примерот кој можеби најилустративно ја покажува сета важност и вредност на овој аксиом се **ликовните традиции на Скитите**.

Во науката доминира ставот дека овој древен народ немал своја фигурална ликовна уметност сè до неговото доаѓање во Преда Азија (8 – 7. век пред н.е.) каде што, врз база на влијанија т.е. позајмувања од развиените култури од овој регион, ќе биде создаден нивниот толку фасцинантен и толку истражуван „животински стил“. Во наредните векови посочениот стил (во науката познат како **„скитско-сибирски животински стил“**) тие ќе го рассеат низ голем дел од Средна и Северна Азија и Источна Европа.[17] Но, овој мошне сериозен заклучок се изведува само врз основа на отсуството на скитски археолошки предмети изведени во наведениот стил пред вековите кога овој народ пристигнува во Предна Азија. Притоа не се зема предвид огромниот број наоди од органски материјали (дрво, кожа, текстил и др.) кои, благодарение на поволните климатски услови во почвата, се зачувале во гробовите на Скитите и сродните на нив народи од територијата на Јужен Сибир и Монголија, главно во рамки на тнр. **„Пазирска култура“**. И покрај тоа што овие предмети јасно укажуваат на долгите и совршено разработени традиции на користење органски материјали и нивната водечка улога во развојот и егзистенција на скитската ликовност, таквиот впечаток не се смета за релевантен во рамките на оваа теорија. Причина е единствено тоа што тие (според досега познатите наоди) **не потекнуваат стриктно пред скитските контакти со предноазиските култури**.

[17] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 192, 193; некои истражувачи не се согласуваат со оваа теорија преферирајќи ја автохтоната средноазиска генеза на скитската уметност (Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 120; Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 105-108), можеби базирана на за нас невидливите предлошки изведени во органски материјали (Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 19); во однос на ова прашање види и: V. Becker, *Zur Entstehung*.

За поголемиот дел археолози постои само она што ќе се пронајде во нивните сонди. Сето друго е за нив нерагументирана фантазија која може да попречи во откривањето на вистината. Скитскиот пример ја покажува негативната страна на овој, во основа позитивен принцип. Неземањето предвид на еден факт кој е ноторен и се однесува на секоја човекова заедница, само затоа што во конкретниот случај не е експлицитно археолошки констатиран in situ, може да биде исто толку штетно во процесот на откривањето на минатото. Причината за тоа е маничното тежнеење на археолозите, својата наука да ја претворат во егзактна дисциплина која се состои само од факти, а не и од претпоставки и интерпретации. Да се запрашаме што би било ако и лингвистиката (која, патем, на методолошко ниво е многу понапредна од археологијата) би се градела исклучиво врз фактите односно само врз она што е експлицитно „констатирано на терен“. Дали би постоеле категориите *индоевропејци*, *праиндоевропејци*, *индоаријци*, *историска граматика*, разните концепти на развој и разгранување на светските јазици, реконструкцијата на фонетиката на јазиците во чија вокалност денес немаме никаков непосреден увид?

Неопходно е поширок прифаќање на **методот на хипотетичко моделирање** и во археологијата каде што тој мора да се третира како легитимна алатка и како нужна етапа од развојот т.е. постепеното чистење, усовршување и докажување на археолошките тези.

Ни се чини мошне веројатно дека и **базичниот медиум во кој егзистирала луристанската иконографија, биле органските материјални**, денес недостапни за археологијата. На пример, можело да се работи за мотиви резбарени во дрво, коска или рог, везени или ткаени во текстил, па дури и моделирани во тесто, во вид на некакви обредни лебови и колачиња. Во прилог на таквиот став можат да се наведат и некои конкретни резбарени дрвени предмети од посочената „Пазирска култура“, речиси синхрони со некои помлади типови луристански бронзи, чии што мотиви и ликовно-стилски решенија, изведени во рамките на „скитско-сибирскиот животински стил“ покажуваат значителен коефициент на сличност во однос на вториве. Овие компарации упатуваат на можноста **прототиповите на некои од луристанските бронзи, а во тие рамки и на стандардите, да се изведувале од дрво во техника на резбарење** (I4 – I6). На можноста луристанските стандарди да се изработувале и од нетрајни материјали, односно од обична или слонова коска укажале и досегашните автори и тоа врз база на пронаоѓањето in situ во гробовите само на бронзени потставки, без стандарди (Khatunban и Gul Khanan Murdah H10: 12 – 15; H11: 9 – 11).[18] Ако при тоа ја допуштиме можноста и за финалното **обложување на овие предмети со златна фолија**, како што тоа се правело кај пазирските дрвени предмети (I4: 1, 3; I5: 3), тогаш ваквите хипотетични објекти, на визуелно ниво, не би се разликувале суштински од луристанските, леани од бронза која, кога е нова, полирана и неоксидирана, сосема малку се разликува од златото. Тоа би значело дека луристанските бронзи, без разлика на нивната бројност, се само мал исечок од една уште помасовна (а можеби и главна) продукција која низ вековите се реализирала во нетрајни материјали. Овој хипотетичен модел може да даде објаснувања за многу аспекти на овие предмети кои се до денес неразјаснети, како што се: генезата на луристанскиот стил и иконографија; исклучителното богатство на иконографски типови и варијанти и нивното ненадејно појавување; неочекуваната и загадочна сличност со примери од други култури, мошне оддалечени од луристанската во географска и хронолошка смисла.

b) Иконографијата и производствените центри

Концептите и заклучоците презентирани во претходните поглавја наметнуваат некои прашања од прагматска природа поврзани со **производството** и **дистрибуцијата** на луристанските бронзи и

[18] E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, 154, 156, 168-170, Pl. 107, Pl. 126; B. Overlaet, The *Chronology*, 16; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*; А. В. Мельченко, *Луристанская*, 200.

комуникацијата меѓу нивните творци и користници. Во наредните пасуси ќе ги претставиме овие прашања и ќе се обидеме да одговориме на нив.

Дали луристанските бронзи се произведувале во рамките на самата култура која ги користела или надвор од неа – во големите занаетчиски центри на Предна Азија кои работеле и за други култури од регионот?

Во постојната литература доминира втората опција во која се предлагаат разни **надворешни металуршки центри** (митаниски, еламски, урартски, хуритски) или пак **странски патувачки занаетчии**. Опцијата за производство на луристанските бронзи во матичната луристанска култура до сега не била особено фаворизирана, главно поради стереотипите дека се работи за збир на номадски заедници без развиени градски центри и други повисоки цивилизациски белези. Но, последниве неколку децении, преку внимателните археолошките ископувања на луристанските наоѓалишта и соодветните толкувања на овие откритија наведените стереотипи постепено се напуштаат така што и оваа опција станува сè поактуелна.

Доколку прифатиме дека иконографијата на луристанските бронзи е манифестација на некаков митско-симболички и религиски систем, тогаш тоа подразбира дека и **нивните произведувачи требале да имаат увид во тој систем**, па дури да бидат и негови **врвни познавачи и толкувачи**. Во прилог на тоа говорат бројни примери каде може да се забележат извонредно инвентивни решенија и адаптации на постари луристански иконографски предлошки.

Дали ова можело да се случува надвор од матичната култура, во занаетчиските работилници лоцирани во некој регион оддалечен од Луристан, односно во култура сосема туѓа на луристанската?

Примерите од други периоди и региони покажуваат дека тоа навистина се случувало. Најилустративен е случајот со луксузните метални предмети на Скитите и Тракијците кои во текот на 5. и 4. век пред н.е. биле изработувани од страна на хеленските мајстори. Не помалку интересни се и примерите со „македонските бронзи“ – предмети по време и карактер мошне слични на луристанските бронзи, за кои се верува дека во одредена етапа биле произведувани во хеленските колонии од северноегејскиот брег.

Но токму овие три примери покажуваат дека во вакви случаи посочените работилници **морале да се наоѓаат блиску до регионот т.е. културата за кои биле наменети предметите што ги произведувале**, во најмала рака за да се обезбеди лесен и ефтин дотур на робата до нејзините потрошувачи. Но, не помалку важна причина за тоа би бил и непосредниот контакт на овие работилници со купувачите и тоа поради следење и проверка дали понудените производи го задоволуваат нивниот вкус и другите критериуми, поради подобро запознавање со духот, менталитетот и афинитетите на купувачите и прилагодување на производството кон нивните потреби.

Врз основа на ова се чини поверојатно дека доколку Луристан го снабдувале странски работилници тие морале да бидат лоцирани **во самиот регион или неговата непосредна близина**. Во тој случај, како и во скитскиот, тракискиот и македонскиот пример, сметаме дека морала да постои пристна комуникација меѓу конкретните работилници и мајстори и припадниците на луристанската култура и тоа оние кои биле подлабоко запознаени со иконографијата на луристанските бронзи. Тука ги имаме предвид свештениците и другите духовници кои воедно биле задолжени и за чувањето и заштитата на нивното изворно т.е. суштинско значење, но и нивно иновирање, толкување и прилагодување согласно разни конкретни околности. Таа комуникација можела да се реализира непосредно, преку **дијалог со мајсторите во нивните работилници** или преку **доаѓање на мајсторите во конкретната средина за која бил наменет одреден вид или контингент на производи**. Се разбира, тоа можело да се реализира и посредно – преку **испраќање во работилницата на скица, урнек или постоечки примероци** според кои би се реализирале новите предмети.

Овој проблем станува многу полесно решлив ако се прифати гореелаборирната теорија дека матичната сфера во која егзистирала и се развивала луристанската иконографија биле објектите од

органски материјали, особено разни предмети резбарени од дрво, налик на оние од „Пазирската култура“. Во тој случај на странските мајстори-метралурзи би им се испраќале овие за нас невидливи **дрвени прототипови** според кои тие би ги изработувале нивните бронзени верзии.

Ако се прифати другата можност, дека **производители на луристанските бронзи, барем во некои случаи, биле местните металурзи**, тогаш не би имало потреба да се повикуваме на посочените интеркултурни комуникации меѓу луристанците и странските производители на нивните бронзи. Во тој случај се подразбира дека еден месен призводител на овие предмети, покрај другите свои технички и уметнички вештини, морал да биде и **добар познавач на локалните духовни традиции**. Притоа воопшто не би бил неверојатен и спојот на обете вештини во ликот на некакви **свештеници-металурзи** кои овие предмети би ги реализирале (или можеби само идејно конципирале) од позиција на врвни познавачи на двете сфери. Овие занаетчии-уметници и истовремено врвни познавачи на луристанскиот симболички, митско-религиски и обреден систем би биле најкомпетентни за транспонирањето на длабоките суштини на луристанската духовна култура во медиумот на сликата и нивното материјализирање во предмети со симболичко-утилитарна или чиста симболичка (митска, ралигиска, обредна или магиска) намена.

4. Симболичката т.е. митско-религиската основа на луристанската иконографија

Сметаме дека иконографијата и семиотиката на луристанските бронзи, и покрај големиот интерес што го предизвикала кај досегашните истражувачи, не е истражувана на соодветен начин, поради што и нивните резултати не го достигнаа нивото што овие предмети навистина го заслужуваат. Исклучок се неколкумина веќе споменати проучувачи кои направија одреден исчекор во овие сфери и тоа не како резултат на некаква посериозно разработена методологија, базирана на соодветни теориски принципи, туку благодарение на својата интуиција и големите познавања и искуства во истражувањето на древните блискоисточни култури. Во ова поглавје ќе се обидеме да го надополниме овој недостаток односно да ги поставиме основните методолошки и теориски принципи врз кои ќе ги втемелиме нашите истражувања претставени во наредните глави од оваа монографија. Тоа ќе го направиме врз база на нашите досегашни искуствата во проучувањето на предмети со сличен карактер и иконографија создадени во или за култури кои потекнуваат од разни историски епохи и разни делови на светот.

Своите согледувања се решивме да ги претставиме тргнувајќи од ставовите на неколку истражувачи кои според наше мислење покажале најсилен стремеж за проникнување во иконографијата на луристанските бронзи и желба за артикулирање на теориските и методолошките аспекти на таквите истражувања. Нашите ставови всушност ќе ги презентираме во вид на дискусија со ставовите на овие истражувачи кои се однесуваат на конкретни теми и прашања поврзани со луристанската иконографија. При тоа особено често ќе се повикуваме на ставовите на H. Potratz кој, покрај стремежот за толкување на конкретните мотиви и сцени од луристанските бронзи, во своите трудови се обидува на овие постапки да им даде и одредена теориско-методолошка аргументација. Во последното поглавје од својата монографија за луристанските бронзи тој прави обид за синтеза на сознанијата и искуствата со кои се стекнал во текот на своето интензивно и дологогодишно истражување на овие предмети и нивната иконографија и симболика. Очевидно е дека ова не можел да го реализира на поегзактен и порационален начин, како што тоа го прави при анализите и толкувањата на конкретните предмети во претходните глави од таа монографија и во другите свои трудови. Затоа се решава за еден есеистички пристап во кој она што не можел да го претвори во научен исказ се обидува да го дофати преку поетски структурирани реченици чие значење и не е секогаш лесно да се следи.

а) Луристанската иконографија како одраз на „внатрешната“, а не на „надворешната стварност“

Во едно свое истражување H. Potratz констатира дека сликите присутни на луристанските предмети се сè само не натуралистички претстави и дека се создадени со цел да претстават некаква конкретна теолошка содржина. Зборувајќи за толку честите хибридни формации во луристанската иконографија тој смета дека самиот факт што тие не биле перципирани како вознемирувачки, е уште еден доказ дека луристанските слики не се доживувавале преку очите туку согласно специфичниот концепт кој ја определувал нивната содржина. Сликите во Луристан морале да манифестираат конкретно теолошко однесување и поради тоа биле многу повеќе од натуралистички претстави.[19]

Но, наспроти ваквиот дециден исказ, во некои други негови трудови се чувствува колебање, па дури и повлекување од овој став и валоризирање на дострелите на „луристанската уметност“ врз база на вредносниот систем на западната ликовна уметност базирана токму на реализмот т.е. концептот на уметноста како одраз и подражување на стварноста. Ова колебање е особено забележливо и во заклучокот од неговата монографија за луристанските бронзи каде тој повторно вели дека оваа уметност е насочена не кон реалниот свет туку кон трандсцендентното и кон визуализацијата на светот на религиозното.[20] Но, наспроти тоа, нешто подолу ги забележува нејзините недостатоци: дека е нечувствителна кон објективното и формалното, дека покажува незначителен стилски развој и дека одрекувањето од фигурацијата и подражувањето на природата ќе доведе до замрзнување на нејзината изразност и загушување во неповрзаните формални елементи.[21] Од овие забелешки е јасно дека во разбирањето и проценката на оваа уметност H. Potratz, и покрај очевидниот импулс, сепак не може да излезе од вредносниот систем на западната уметност. Тој не успева да се помири со фактот (кој на моменти го насетува) дека овие „мани“ не се предизвикани од ниското ниво на оваа уметност ниту од неспособноста на нејзините творци, туку едноставно се резултат на тоа што воопшто и не биле поставени како нивни цели.

Истражувањата на ликовноста во архаичните култури јасно укажуваат на нејзината преокупираност со светот како сеопфатна целина, проектирањето на овие слики во сите форми на културата, а во тие рамки и нивно материјализирање не само во вид на „чисти слики“ туку и во вид на „слики-предмети“. Сметаме дека луристанските бронзи го носат карактерот на едни такви „опредметени слики на вселената“ при што дури можат да се сметаат и за едни од најеминентните т.е. највпечатливи такви примери во светски рамки. Поголемиот дел од анализите претставени во нашава монографија се сведуваат на констатацијата дека иконографијата интегрирана во овие предмети ги

[19] „Daß solche hybriden Bildungen in Luristan optisch nicht als störend empfunden worden sind, ist ein weiterer Beweis dafür, daß die luristanischen Bildschöpfungen nicht mit den Augen wahrgenommen worden sind, sondern daß sie einem inhaltlich bestimmten Vorstellungsschema gerecht zu werden hatten. Die Bilder in Luristan hatten einen konkreten theologischen Verhalt zu manifestieren und waren daher alles andere als naturalistisch gesehene Darstellungen.“ (H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212).

[20] “Von den Figurationen Luristans gehören praktisch alle thematisch dem transzendentalen Bereich an. Kein leibliches Auge hatte zumeist je solche Wesen geschaut, nur in den Seelen der Künstler lebte ihr Eindruck schemenhaft und konturlos. Erst die Bildner mussten den Umriss der Gesichter für den Wirklichkeitsbereich konkretisieren.“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 79).

[21] „ ... die Unempfindlichkeit gegenüber dem formalen Bildausdruck in sich trug“, “... nur eine äusserst geringe stilistische Fortentwicklung ihrer selbst geschah”, “... gab die Luristankunst durch ihren Verzicht auf die Gegenständlichkeit letztlich ihren gehobenen Kunstauftrag auf. Durch die Vernachlässigung der Naturnachahmung erstarrte die bildnerische Aussagekraft dieser Kunst, um dann im dekorativen Wuchern von beziehungslosen Formelementen zu ersticken.“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 79, 80).

одразува митските претстави за космосот и тоа: неговотото создавање, форма, структура, функционирање, односот меѓу него и човекот и смислата на тој однос.

Но, иконографијата на луристанските бронзи во никој случај не треба да се смета за продукт на мимезис т.е. просто подражување на вселената сфатена како „надворешна стварност“. Исто толку, а можеби и посоодветно, би било да ја определиме како ликовна манифестација на „внатрешната стварност“ присутна во свеста и потсвеста на луѓето што ги создавале и користеле овие предмети.[22] Во крајна инстанца, и оваа „внатрешна стварност“ може да се третира како надворешна, но во онаа форма (преобликувана и преосмислена) во која таа можела да биде перципирана и сфатена низ сетилниот, чувствениот и мисловниот апарат на припадниците на луристанската култура. Според тоа, оваа „внатрешна стварност“ можеме да ја определиме како **ментална слика** формирана преку перцепцијата и спознавањето на надворешната стварност (на космосот т.е. природата, на општеството т.е. културата и на човекот како дел од обата системи) со посредство на симболите, митовите и религијата.[23]

Овие наши ставови се базираат врз неколку аксиоми кои ги нотираме во наредните редови.[24] Човекот – припадник на древните и на современите архаични култури се спознава себе си и светот со кој е опкружен и во кој живее преку **митот**. Митот пак е продукт на специфичниот концепт на мислење т.е. функционирање на неговиот ум кој во некои аспекти се разликува од современиот рационален научнодескурзивен концепт на мислење. Во науката овој концепт се именува како **митско мислење**, **митотворно мислење** т.е. **митска свест**, чии главни специфики во однос на второво се: повисок удел во него на сетилното, емоционалното, несвесното, потсвесното и колективното несвесно, како и доминација на колективните форми на творештво наспроти индивидуалните. Митската свест, како и секоја друга активност на мислата, се појавува во разни медиуми, поради што сите овие негови медиумски манифестации го содржат во себе митското како своја суштствена компонента (изговорениот мит во вербалниот медиум, митската слика во ликовниот медиум, обредот во акциониот медиум, сакралната архитектура и други манифестации во просторниот медиум). Митот сам по себе не е медиумски манифестиран односно нема некоја своја основна или главна медиумска форма, така што сите гореспоменати негови манифестации се еднакви по ранг, вклучувајќи го вербалниот мит и покрај тоа што и денес тој знае да биде погрешно третиран како матична митска форма од која се изведуваат останатите.

Митската слика е манифестација на митот т.е. мисткото мислење во ликовниот медиум, како во дводимензионалниот (цртеж, слика) така и во тродимензионалниот (пластика, скулптура, архитектура). Во принцип, секоја слика во рамките на една древна или современа архаична култура е митска бидејќи е создадена според одредени концепти на митското мислење. Во архаичните култури митската слика во принцип не е илустрација на некој вербален мит (митски расказ), акциониот мит (обред) или просторниот мит (сакрална градба), туку е индуцирана непосредно од сферите на митското односно од митските претстави на една култура кои се самите медиумски неманифестирани. Но, нејзината содржина може да се транспонира и во другите медиуми на митското и обратно – може да настане преку транспонирањето во ликовниот медиум на нивните содржини. Митската слика се трансформира во време и простор согласно промените на митската и мисловната матрица или под дејство на другите медиумски манифестации на митското. Во рамките на архаичните култури митската слика не настанува како продукт на индивидуалното творештво, т.е. активноста на еден човек, туку како продукт на колективното творештво на една или неколку генерации творци во рамките на определена култура. Митската слика најчесто не се создава интенционално, како резултат

[22] За ова прашање, во рамките на праисториската ликовност: D. Borić, *Images*, 97, 98.

[23] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 3-8, А2.

[24] Подетална експликација на долу елаборираните концепции: Н. Чаусидис, *Митските*, 38-67; Н. Чаусидис, *Митска слика*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 3-29; овој концепт главно се базира врз теориите на Е. Касирер (Е. Kasirer, *Filozofija. T.II*; E. Cassirer, *The Philosophy. Vol. II*).

на проект кој е однапред испланиран и детално разработен од некоја индивидуа или тим, туку „сама од себе“, според одредени концепти и законитости кои се содржани во самата неа, за кои најчесто не се свесни нејзините непосредни создавачи.

b) Луристанска „барокност“

Луристанската „барокност“ **H. Potratz** ја третира како производ на тежнеењето за декоративност, кое доведува до повлекување на луристанската уметност од стварноста и целосно декомпонирање на нејзината ликовна структура. На тој начин, според него, издвојувајќи се од живата реалност, таа од јасна информација се претвара во шифра, со што ја губи способноста трансценденцијата да ја направи видлива т.е. визуелно восприемлива.[25]

Барокноста т.е. пренатрупаноста, иако е својствена за голем дел од луристанските бронзи, не може да се третира како доминантно обележје на целата „луристанска уметност“ (B8 – B10; D15: 9; F1) затоа што во неа има и примери кои се нејзина сушта спротивност, т.е. редуцирани и геометризирани до степен кој во ретко која друга архаична култура би можел да се сретне (B7: 3, 7, 9; E17). Забелешката за повлекувањето од стварноста, всушност повеќе зборува за повлекувањето на H. Potratz од својата констатација дека луристанската уметност „е сè само не реализам“. Мотивацијата за ваквото ретерирање можеби треба да се бара во збунетоста на овој истражувач пред луристанските бронзи, односно неговата немоќ да ја разбере нивната иконографија на глобално ниво. Јасно е дека барокноста и другите форми на „пренатрупаност“ и „конфузност“ не се мани на луристанската уметност туку на нејзините современи истражувачи, вклучувајќи го и посочениот автор. Тоа е така затоа што тие не припаѓаат на културата што ја создала оваа уметност, поради што немаат увид во клучот за нејзино декодирање, односно иконографскиот и митско-религискиот систем врз база на кој таа била создавана. Нејасноста на ликовните претстави предизвикана од нивната претрупаност со детали, во даденото време едноставно не постоела затоа што тогашните гледачи го поседувале тој клуч. Тој бил присутен во вид на ментални слики за тие ликовни композиции формирани во нивниот ум низ процесот на воспитување и тоа не само преку ликовниот, туку и останатите (вербални, обредни и др.) медиумски манифестации на митското. Имајќи ја таа основна предлошка во својот ум, на луристанскиот гледач не можеле во читањето на дадената слика да му попречат „натрупаните детали“, исто како што на еден христијански верник стотиците испреплетени фигури не му пречат во разбирањето на фреската на „Страшниот суд“ во некоја барокна катедрала.

c) Наративност или симболичност

Кај неколкумина досегашни истражувачи се допира прашањето на наративноста на луристанската уметност, нејзиното отсуство и замена со еден друг концепт во кој, наместо неа, во преден план се става симболичноста.

Според **R. Ghirshman**, луристанската уметност е во служба на религиските претстави на оваа култура при што вековните разнообразности на нејзината митологија се компримирани од страна на уметниците во едно уметничко дело. Во неа не се прикажуваат сцени од некакви легенди или серии на епизоди од некакви раскажувања, (како во месопотамската уметност), туку симболички претстави

[25] „Ebendieses letztgenannte Moment hatte ein zunehmendes Zurücktreten des eigentlichen Bildhaften gegenüber dem an sich nebensächlichen Detail und insbesondere der sinnbildlichen Siglen zur Folge, was schliesslich zur völligen Zersetzung des Bildgefüges zu Gunsten einer letztlich nur noch wirren Detaillierung führte. So kam es, dass am Ende dieser anfänglich so bildfroh aussehenden Kunst die Auflösung stand.” “Kunst hat ihrer Natur nach anschauliche Informationen zu vermitteln. Wo sie zur Geheimschrift von Kulten oder Bünden entartet, verliert sie automatisch ihre Fähigkeit, Transzendenz in sich optisch wahrnehmbar zu machen.” (H. Potratz, *Luristanbronzen*, 79, 80, за некои аспекти на овие теми види и 28-30).

богати со асоцијации. Антропоморфизмот, иако присутен, не е доволно изразен затоа што ѝ е целосно подреден на симболичката база на оваа уметност.[26]

Веќе напомнавме дека **E. de Waele**, зборувајќи за разликите во конципирањето на композициите од разни видови луристански бронзи, констатира дека кај дводимензионалните тие се пореалистични и понаративни, додека кај тродимензионалоните се постереотипни и посхематизирани. При тоа заклучува дека овие разлики се должат на специфичните процеси на нивната техничка изведба, веројатно реализирана во засебни работилници.[27]

Согласувајќи се со овие истражувачи, нивните согледувања можеме да ги поврземе со една константа, универзална за бројни култури, според која плоснатите ликовни форми (цртеж, слика, релјеф), не само на техничко туку и на концептуално ниво, даваат подобри услови за оформување на наративни композиции отколку тродимензионалните. Тоа се должи на фактот што тие повеќе соодветствуваат на начинот на кој човековиот визуелен апарат го перципира надворешниот свет – во вид на плоснато видно поле (еден вид „екран“) базирано врз една статична точка од која се набљудува дадената структура или дејствие. Од друга страна, тродимензионалните форми (слободностоечката скулптура) во принцип не се подобни за прикажување на посложени сцени составени од повеќе фигури и предмети, прво затоа што е многу потешко да се дефинира фонот т.е. амбиентот во кој се тие сместени, па оттука и дејствието што сите заедно го евоцираат. Дополнителен проблем е фактот што целосното согледување на една слободностоечка сулптура подразбира нејзино набљудување од разни позиции при што во умот на гледачот се создава збир од различни дводимензионални слики. Преку нивното заемно процесуирање тие во него се сложуваат во единствена тродимензионална ментална претстава која не мора да биде објективна, туку интерпретативна затоа што што се темели врз однапред научени шеми на „обработка“ на примарните визуелни впечатоци.

Поради овие причини и иконографијата на тродимензионалните луристански предмети е помалку наративна, па според тоа и потешка за идентификување. Најчесто тие не евоцираат некаков наратив составен од активностите на прикажаните ликови (како во современите стрипови), туку на некакви нивни симболички функции и односи, кои повеќе наликуваат на денешните дијаграми. Во луристанскиот случај најчесто се работи за хибридни фигури кои сами по себе не евоцираат одредена содржина, туку повеќе функционираат како тастери. Овие „тастери“ можат само да повикаат и извлечат од свеста или потсвеста на гледачот одредени готови содржини (категории, вредносни структури, значења, емиоции, митски дејствија) кои се „снимени“ во нив од културата на која припаѓаат и тоа преку процеси на воспитување и учење. Може да се работи и за поопшти структури со архетипски предзнак базирани врз некои биолошки т.е. антрополошки константи својствени на човекот какао вид.

Како заокружување на оваа тема го парафразираме согледувањето на **И. Маразов** за карактерот на тракиската уметност кое, според наше мислење, апсолутно може да се однесува и на луристанската. Според него, најголемата грешка во досегашните толкувања на тракиската иконографија се должи на нејзиното согледување според наративниот концепт како сцена од некое дејствие, односно како некаков „книжевен текст“ кој тече т.е. се одвива во време, според концептите на вербалните форми на митот. Современите пристапи во толкувањето на архаичните форми на

[26] „Thus art was put to the service of religious imagery and the rich diversity of the age-old mythology was condensed, epitomized by the artist in a single work of art. What we have here is not a series of episodes nor the climactic scene of a legend but a symbolism rich in intimations that was to permeate Iranian art throughout its long history. By the same token there is no question of a narrative, religious or secular, such as we find in Mesopotamian art, where gods are given a human form. True, this anthropomorphic conception certainly exists, but it is not given expression, for all the art of Luristan is basically symbolic.“ (R. Ghirshman, *The Art*, 45).

[27] E. de Waele, *Bronzes*, 265-267; за специфичните принципи на создавањето на тродимензионалната пластика види и: H. Potratz, *Luristanbronzen*, 28-30.

ликовноста покажуваат дека ликовниот „расказ“ не се развива во време и најчесто нема фабула, така што не се чита во етапи туку одеднаш, во еден миг и со еден поглед, затоа што е „кумулативен“, а не наративен. За да го досегне митското дејствие и значењето на ликовната претстава, неопходно е гледачот претходно да има увид во прикажаните слики и дејствија. Оваа форма, на некој начин, е поблиска на суштината на митот бидејќи насочува на симболичката комуникација меѓу митот и набљудувачот, а не на митското дејствие кое е само инструментот кој помага (особено во рамките на вербалниот медиум) тоа да се случи.[28]

5. Класификација на луристанската иконографија

Досегашните истражувачи се обидувале огромниот фонд луристански бронзени предмети и нивната исклучително богата и разновидна иконографија да ја расчленат и организираат во некакви хронолошки, географски или културолошки класи кои би ги одразувале етапите од историскиот развој на овие предмети, одделните луристански микрорегиони во кои тие биле распространети и соодветните културни групи кои ги користеле во дадено време и простор. Некои автори се обиделе да идентификуваат и некакви универзални концепти врз основа на кои би можеле хронолошки или стадијално да се подредат конкретните типови предмети и нивните варијанти.

Таков обид прави **H. Potratz** кој кај широко разгранетите типови луристански стандарди се обидува да насети некакви развојни линии организирани во одреден хронолошки редослед. Во тој контекст ја забележува следната концептуална линија на трансформации која, според него, постојано се повторува на луристански бронзи. Таа започнува со некоја **едноставна форма**, која постепено се **усложнува**, **губејќи ја поради тоа својата основна визуелна структура и идеја**, што доведува до нејзина **орнаментализација**, а на крајот завршува со **откривање во неа на некое ново значење**.[29] Во рамките на овие анализи кај него може да се насети линијата на некаков етапен развој на стандардите и тоа од **зооморфизмот**, доминантен кај „зооморфните стандарди“, преку **хибридноста**, најтипична за „идолите со протоми“, сè до **антропоморфизмот** односно редукцијата на зооморфните елементи на сметка на доминацијата на антропоморфните фигури, најасно застапена кај „столбовидните фигурини“.

Во рамки на наведените концепти, овој истражувач се стреми на фигурите од луристанските композиции да им наметне и некакви функционални и хиерархиски односи. Од една страна тоа е **антропоморфната фигура** која според него го претставува **божеството** како доминантен лик, а од друга – животинските или **хибридните зооантропоморфни фигури** кои ги застапуваат **демонските ликови** како придружници т.е. сателити кои му се подредени на антропоморфниот.[30]

И во овој случај, строгите и крути концепти што самиот ги наметнува не му дозволуваат на овој истражувач при своите толкувања да излезе надвор од принципите на натурализмот. Така, на пример, тој не може да го согледа фактот дека во конкретните композиции зооморфните елементи не фигурираат секогаш како засебни ентитети, туку се **дел од телото на централниот антропоморфен лик** (негови раце или нозе).[31] Или дека, стапувајќи во некакво дејство со нив (борба со нив, нивно држење) тој, во крајна инстанца, **се бори или се држи себе самиот**, односно дека во овие случаи имаме заемни дејствија не помеѓу разни ентитети, туку помеѓу одделни делови од телото на еден ист хибриден лик т.е. некаков единствен митски ентитет.

[28] За оваа концепција и нејзината примена во истражувањето на тракиската уметност: И. Маразов, *Мистериите*, 8; И. Маразов, *Мит. на златото*, 251-256.
[29] H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, 26-29; H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 29-31; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212.
[30] H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, 22-26, 34, 35.
[31] "Die Mondgöttin im Kampfe mit sich selbst, wäre ziemlich absurd zu denken." (H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, 26, 27).

Предлагаме иконографијата на луристанските бронзи, а во тие рамки и на стандардите, да се расчлени на **неколку пластови** кои не мора да одразуваат само некакви „**хронолошки подредени етапи**“ или „**регионални школи**“. Иако овие пластови гравитираат кон одредени хронолошки фази и географски и културни микрорегиони во рамките на луристанската култура, конкретните наоди јасно покажуваат дека тие се движеле слободно низ времето, а веројанто и низ просторот. Вториов (геграфски) аспект на ова појава е поспекулативен затоа што поголемиот дел од луристанскиите бронзи се откриени при нелегални ископувања поради што не е позната конкретната локација на нивното пронаоѓање. Хронолошкиот аспект на овој хендикеп е делумно компензиран бидејќи датирањето на повеќето од предметите е можно, барем приближно или релативно, во однос на други типови и варијанти во рамки на еден вид.

6. Трансформација на луристанската иконографија

Сепак, се чини дека под притисокот на самиот материјал, кого очевидно многу добро го познава, **H. Potratz** на моменти успева да ги надмине крутите хронолошки и стадијални модели што самиот си ги наметнал. Во една прилика, зборувајќи за „типолошки подредените низи“ изјавува дека тие не можат да се изедначуваат со **хронолошкиот редослед**, односно дека иконографијата на бронзите може да е одраз и на **промената на точката на гледање** во рамките на еден ист период и еден ист култ.[32] Тоа е еден од оние моменти кога овој автор ги дофаќа повисоките концепти на истражување и разбирање на луристанската иконографија односно интерпретативните и езотеричните нивоа на нејзината митскорелигиска база.

Но, наспроти овој исчекор, тој на крајот повторно се враќа кон крутите шеми на „натурализмот“ и „уметничкото“ при што концептот на **алтернативно толкување на митот** повторно се спушта во мрежата од некакви регионални секции, како замена на претходните „типолошки подредените низи“. Така, во наредните реченици разликите кај некои луристански стандарди тој ги бара во разните „култни региони“ или „уметнички школи“ кои, во рамките на територииите што ги покривале, правеле различен избор на мотиви („митологеми“) од големиот фонд на такви примери кој им бил на располагање. Сепак, при тоа остава можност разликите во иконографијата на конкретни типови луристански предмети да се одраз на **разните варијации или интерпретации на еден ист мит** специфични за одредени луристански микрорегиони.[33]

а) „Хардверското“ и „софтверското“ ниво

Кај луристанските бронзи можат да се издвојат две нивоа на трансформации кои најдобро и најлесно би можеле да се дефинираат согласно современата компјутерска терминологија – како трансформации на ниво на „**хардвер**“ и трансформации на ниво на „**софтвер**“.

Поимот **трансформации на хардверот** би подразбирал промени кои се одвивале на ниво на формата и материјалот, условени од разни компоненти врзани за визуелните и прагматските аспекти

[32] “Die typologisch geordnete Abfolge kann dann selbstverständlich nicht mit einer chronologischen Reihung gleichgesetzt werden. Die so stark differenzierte Motivauswahl bei den Stangenaufsätzen stellt also nicht notwendig und für den ganzen Bildbestand einen zeitlichen Entwicklungsvorgang dar, sondern kann wenigstens für einen Teil auch als Wechsel des Blickpunktes aus ein und derselben Kultgeschichte verstanden werden.“ (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 36, 37).

[33] “Man könnte zu der Ausflucht greifen, daß die verschiedenen Ausdrucksformen auf unterschiedliche Kultbezirke oder Kunstschulen zurückgehen, die wechselnde Ausschnitte aus einem großen, umfangreichen Mythologem zur Darstellung gebracht haben.“; „Es wäre vielmehr so, daß die verschiedenen Motive der Stangenaufsätze wechselnde Phasen ein und desselben Mythos darstellen, deren Auswahl mit örtlich bedingter Usance zusammenhängen muß.“ (H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 209, 210).

од создавањето и употребата на овие предмети. Занаетчиите отсекогаш работеле според одредени **прототипови** и **клишеа**. Дури и тогаш кога внесувале некакви иновации во производите што ги создаваале, тие најчесто се одвивале постепено, па дури и неосетно – низ повеќе генерации. И корисниците ги бирале и валоризирале овие предмети според воспоставените критериуми на даденатa култура, почесто базирани врз традиционалното и провереното, отколку врз револуционерното и иновативното. Како и секој материјален аспект на една појава „луристанскиот хардвер“ е доминантен, тром, инертен, конзервативен, тешко надминлив, а функционира според принципите на воспоставените клишеа и табуи.

Трансформациите на софтверот се случувале во свеста и потсвеста на луѓето што ги осмислувале, произведувале, гледале и користеле луристанските бронзи. Тие настанувале врз база на тоа како овие луѓе ги замислувале, доживувале и толкувале предметиве и на тоа како сакале тие да изгледаат. Како што компјутерските програми со време влијаат врз промената на самата материјална конфигурација на апаратот, така и овие замисли, желби и толкувања учествувале во трансформацијата на самите луристански предмети.

Овие две нивоа никогаш, па ни во овој случај, не се поклопуваат. Луѓето секогаш во една постојна слика гледаат некоја друга слика, односно двајца набљудувачи на еден луристански предмет не гледале на него на ист начин. Произведувачот и корисникот на еден објект го градат својот однос со него врз основа различни мотивации и критериуми поради што нивните претстави и визии за тој предмет често и не се поклопуваат. Без разлика што функционираат на две различни нивоа, „хардверот“ и „софтверот“ дејствуваат еден на друг. „Хардверот“ т.е. постојните предмети се базата врз која во умовите на корисниците се формираат нивните посебни впечатоци и доживувања на тие предмети, како што и овие впечатоци и доживувања потоа активно или пасивно учествуваат во трансформацијата на нивната форма. Доколку еден прозиводител или корисник, во постојниот предмет гледа некаква друга слика, тој неа може да ја интегрира во следната генерација такви предмети. Производителот тоа го прави преку иновациите што самиот ќе ги спроведе, додека корисникот, преку директни сугестии упатени на производителот или преку пазарна селекција т.е. купување на најдопадливите примероци.

Ако во преден план се стави материјалниот аспект на луристанските бронзи како предмети кои егзистирале повеќе од половина милениум и тоа на една реалтивно ограничена но не толку мала територија, тогаш тие, сосема оправдано, можат да се третираат на начинот на кој тоа го прави најголемиот дел од останатите истражувачи – како заокружена група предмети составена од различни типови и варијанти кои се менувале **дијахрониски** низ фазите од постоењето на луристанската култура или **синхрониски**, низ одделните микрокултури кои неа ја сочинувале.

Ако се земе предвид дека луристанските бронзи се само **материјални манифестации на духовната култура на луристанските заедници**, тогаш разните нивни типови и варијанти можат да се сметаат за индикатори на сите оние промени што во време и простор се случувале во рамките на симболичкиот и митскорелигискиот систем што стоел зад нив. Тука ги имаме предвид трансформациите и преосмислувањето на симболите и митовите, новите толкувања на теолошките принципи и догми и појавата на разни религиски фракции и ереси.

Во претходните поглавја го начнавме прашањето за втемелеността на најстарите луристански бронзи врз мотиви и предмети кои, судејќи според својата порана датација и географско потекло, не можат да се сметаат за луристански. При тоа посочивме и дека набргу по воведувањето во овие предмети, ќе започне постепеното но и суштинско **преосмислување на овие примарни мотиви**. Сметаме дека во овој феномен се крие основниот концепт на создавањето на луристанските бронзи кој се базира врз двете компоненти на кои се однесува ова поглавје. Нелуристанските протомодели во овој случај го носат карактерот на „хардвер“ кој се наследува од постарата (своја или туѓа) култура. Потоа тој станува зададена база т.е. супстрат (застапена со конкретен тип предмети) во кој постепено, спонтано, па дури и неосетно, се имплементира нов „софтвер“ т.е. духот на новата култура којашто го

презела дадениот протомодел. Овој нов „софтвер“ е всушност едно ново читање на сликата содржана во него со кое започнува нејзиното менување согласно вкусот, афинитетите и симболичкиот и митскорелигиски систем на нејзините припадници.

Најтранспарентно овој процес може да се согледа токму во развојот на луристанските стандарди чија генеза започнува со еден мотив кој е добро познат во културите на Предна Азија, далеку пред луристанските бронзи. Составен е од две прилично реалистично претставени животни кои, исправени симетрично на задните нозе, фланкираат дрво или стожер (I1: 7, 8; B34 – B36). Само за стотина години оваа чиста и едноставна композиција влегува во процес на целосно преосмислување при што телата на животните ќе бидат деформирани, па дури и целосно ќе се дезинтегрираат во збир од одделни геометризирани зооморфни сегменти, кои ќе бидат дополнети и со бројни други помали мотиви (B5: 3, 7, 8; B8: 4, 5, 7). Наспроти досегашните истражувачи кои овие промени главно ги сметаат за последица на недораснатоста т.е. неспособноста на новата култура да го дофати и усвои стилот и содржината на оваа слика наследена од претходните култури, ние сме убедени (а во наредните глави тоа ќе се обидеме и да го докажеме) дека тие се продукт на процесот при кој новата култура во постојната слика препознава друга слика и согласно неа, првата започнува постепено да ја менува.

b) Трансформирање според слободни асоцијации

Набљудувајќи и анализирајќи бројни луристански бронзи и разни реализирани или потенцијални т.е. имплицитни мотиви и сцени присутни на нив, се добива впечаток дека тие настанувале и се трансформирале по принципот на слободни асоцијации. Така, еден мотив кој кај постарите „зооморфни стандарди“ ги прикажувал предните нозе на парот антитетички животни исправени на задните нозе (C1; C3), кај некои варијанти на подоцнежните „идоли со протоми“ се претвара во раширени нозе на жена прикажана во породилна поза (D17 – во горниот дел на предметот), додека кај други го добива значењето на плетенки во косата на долната фигура (D39 – во долниот дел на предметот). Овој и други примери претставени во поглавјата што следуваат покажуваат дека трансформациите на луристанската иконографија, со бројните нејзини типови и варијанти, всушност започнувале во умот на нивните производители и корисници и тоа како плод на **принципот на слободно толкување** и развивање на нивната иконографија, кој во дадената култура очевидно бил **посилен од принципот на нејзиното догматско почитување**.

Луристанската иконографија е исклучително многузначна, односно во неа постојат разни типови и варијанти на една иста композиција, па и по **две и повеќе паралелни (експлицитни или имплицитни) можности за нејзино читање**, дури во рамките на еден ист предмет (примери D15: 7 – 9; D24: 1 – 6, 9). Ова е јасен показател дека во нејзината основа не биле поставени строги и цврсти канони кои би го регулирале т.е. одржувале нејзиното опстојување и би ги спречувале несаканите промени и деформации на нејзините елементи. Сметаме дека токму посочениот феномен им обезбедил слобода на спонтаните асоцијации кои во голема мера ќе го профилираат изгледот на овие предмети, нивната богата иконографија и нејзиниот развој низ вековите. Сепак, кај луристанските бронзи може да се забележи и еден **принцип на дисциплина и конзервативност** кого го претставуваме но наредното поглавје.

c) Постојаност т.е. издржливост на затекнатата композициска струкутура

Најголемиот дел од горепосочените појави и процеси можат да се следат во рамките на луристанските бронзи благодарение на едно правило без кое истражувањето на нивната иконографија воопшто не би било можно. Тоа е правилото, при **воведувањето на иновациите да се почитува основната композициска рамка наследена од постојните т.е. постарите примероци на дадениот**

тип. И покрај очевидноста, оваа појава не била јасно нотирана од страна на претходните истражувачи. Поголемо внимание ѝ обраќа H. Potratz кој причините за нејзиното постоење ги бара во почитта кон основната иконографска база на предметите која, поради нивниот сакарален карактер, во рамките на луристанската култура била осветена од традицијата и поради тоа ништо во неа не смеело да се менува.[34] Поради тоа барањата што ги наметнувале новите форми на доживување и визуелно манифестирање на божеските ликови и категории кои биле на нив прикажани можеле да се реализираат само преку примена на соодветни „амблеми“, при што **не било дозволено влијание врз основната структура на композицијата**.[35]

И покрај посочената иконографска хетерогеност, овие претстави главно го почитуваат основниот габарит т.е. глобалната композиција на предметите, при што кај одредени типови или конкретни примероци, во преден план се исфрлаат едни или други нивни иконографски варијанти.

И нашите анализи нè наведуваат да се согласиме со констатацијата на H. Potratz дека кај луристанските бронзи смислата и значењето на одделните ликовни мотиви и композиции било определено и заштитено со **систем на препораки и табуи** што ги познавале и применувале занаетчиите – производувачи на овие предмети. Поради тоа и различните промени во иконографијата, кои настанувале како резулат на наведените слободни асоцијации или некои други фактори, биле воведувани и прилагодувани на контурите на зададените прототипови т.е. наследените композиции.

Овој принцип можеби потекнува од правилото за почитување на постојната форма на предметите затоа што во случајот со луристанските бронзи голем дел од нив, покрај симболичката имале и одредена утилитарна намена. Поради тоа, ова правило ни се чини како поимперативно бидејќи промената на обликот на предметите под дејство на иконографијата многу лесно можела да доведе до намалување или целосно губење на нивната функционалност.

7. Базичните „стилови“ на луристанската иконографија

Сведувајќи ги сознанијата од бројните иконографски, семиотички и културноисториски анализи на луристанските бронзи спроведени во оваа монографија, се наметнува заклучокот кој сметавме дека е подобро да се претстави тука – на нејзиниот почеток, а не на крајот, за да може читателот да го има предвид при проследувањето на конкретните анализи.

Кај луристанските бронзи и особено кај стандардите можат се издвојат четири основни, условно речено, **ликовни или иконографски концепти** кои (повторно условно), можат да се наречат и **„стилски“ тенденции**: **натурализам, зооморфизам**, **геометризам** и **антропоморфизам**. Иако некои истражувачи сметаат дека се работи за хронолошки фази на луристанскиот стил и иконографија, на ваквото нивно стриктно хронолошко третирање му противречи фактот што во бројни случаи сите четири тенденции можат да се идентификуваат на еден ист предмет – една покрај друга и една проткаена со другата. Сметаме дека, согладани на едно глобално ниво, тие би можеле да се поврзат и со **главните културни компоненти** кои, секоја во рамките на својот хронолошки и географски контекст, **учествувале во создавањето на овие предмети** (Сл. 3).

[34] „Die Bildgestaltung zeigt im Einzelnen Modulationen der Ausformung, ohne dass davon aber der Grundgedanke betroffen wird, selbst nicht bei so gänzlich ornamental aufgelösten Stücken ...“; „Die Veränderungen erfolgen ausschliesslich vom Dekorativen her, indem man den zwischen den Hälsen verbliebenen Leerraum mit zusätzlichen.“ (H. Potratz, Das “Kampfmotiv”, 26, 27).

[35] „Das Bildschema war durch die Tradition geheiligt; an ihm konnte nichts verändert werden. Den Erfordernissen neu erkannter göttlicher Manifestationsformen konnte man nur durch die Anbringung der entsprechenden Embleme gerecht werden; das Kompositionsgerüst durfte davon nicht betroffen werden.“ (H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212).

а) Натурализам

Повеќемина досегашни истражувачи веќе укажаа дека кај најстарите луристански стандарди може јасно да се забележи тежнеењето кон **натурализам т.е. реализам**. Тоа е најјасно изразено кај најстарите „зооморфни стандарди“ кои прикажуваат пар јарци исправени на задните нозе кај кои сите анатомски елементи се претставени прилично реалистично во смисла на нивната форма, волумен и пропорции. Иако не толку изразена, оваа тенденција се јавува и кај варијантите каде што овие фигури се алтернирани со пар животни од родот на мачките (B1: 5, 8; B2). Споредбените анализи покажуваат дека овој „стил“ се базира на ликовните концепции на автохтоните култури на Месопотамија и Предна Азија (Митанија, Касити, Елам, Урарту) кои ќе бидат преземени и вградени во луристанските бронзи од страна на нивните (новодоселени?) носители (I1: 7, 8, 13, 14 спореди со 9, 15). Станува збор за конкретни слики или предмети кои ќе послужат како супстрат кој постепено и неосетно ќе биде прилагодуван и доработуван според афинитетите и визуелните норми на новата луристанска култура. Сосема е веројатно дека тој ќе се најде во нив и како резултат на ангажирањето на автохтоните мајстори и работилници кои, задоволувајќи ги барањата на нарачателите на бронзите, намерно или случајно, ќе го вградат во нив и својот ликовен пристап (Сл. 3: 7, 8, 9).

b) Зооморфизам

Втората компонента е **зооморфизмот** кој во рамките на луристанските бронзи и стандардите е всушност доминантен и им го дава основниот печат. Под овој термин не ја подразбираме само доминацијата на зооморфните мотиви, туку сето она што во науката се подразбира под **„животински стил“**, во кој влегуваат и антропоморфни елементи (обично во сенка на зооморфните) разните форми на нереалистично прикажување на животни и зооморфни елементи. Тука ги имаме предвид концептите на хибридизација, метаморфоза, деформација, хипертрофија, мултиплицирање, ритмизирање и орнаментализирање на разни зооморфни мотиви, но и нивно комбинирање со антропоморфни елементи. Повеќето од досегашните истражувачи се согласни дека се работи за тенденција која на Иранското Плато и пошироко во Предна Азија не постоела (барем не во толку нагласени форми) пред појавата на луристанските бронзи (Сл. 3: 3, 4, 6). Дури и во рамките на овие предмети (вклучително со стандардите) таа не е присутна кај најстарите примероци туку се развива нешто подоцна – во рамките на нивната најраскошна фаза. Иако меѓу истражувачите не постои едногласност, сепак доминира ставот дека **оваа тенденција доаѓа со доселувањето на одредени народи од север**, чија што генеза се поврзува со големиот комплекс номадски популации од евроазиските степи. Идеалната парадигма на оваа тенденција е таканаречениот „скитско-сибирски животински стил“ кој во времето на луристанските бронзи и потоа ќе се простира низ огромен ареал – од источното Прицрноморје на запад до Монголија на југ и до Кина на исток. Бројни примери, нешто помлади па и речиси синхрони со луристанските бронзи, главно во рамките на посочената Пазирската и соседните на неа култури, покажуваат дека основните белези на овој концепт се развивале и одржувале и порано, низ предмети изработени од органски материјали (I4 – I6). Убедени сме дека оваа компонента се интегрирала во луристанските бронзи преку иконографските предлошки изведени во дрво, кожа, коска и текстил кои сукцесивно, во неколку бранови, ги носеле новите индоирански или ирански доселеници во Луристан.

Бројни нелуристански паралели покажуваат дека овој систем не е само луристански туку многу поширок и поглобален. Во науката најчесто се етикетира како „зооморфен стил“ највпечатливо изразен во рамките на скитската и другите степски култури на Источна Европа и сибирскиот дел на Азија. Луристанско-античките и луристанско-средновековните иконографски паралели укажуваат на неговото преживување не само во бронзеното и железното време, туку и во антиката и средниот век. Прифатен бил дури и во рамките на христијанската романичка и готичката пластика, но на формален

начин – како гротескност и фантастика, без автентичниот контекст и значење на неговата хибридност и другите стилски белези (пример: G50: 5).

c) Геометризам

И на третата тенденција – **геометризмот** е веќе укажувано од повеќемина истражувачи. И таа, како и претходната, се смета за обележје на народите доселени на Иранското Плато во првите векови на 1. мил. пред н.е. при што тој често се става во опозиција со реализмот на автохтоните култури. На луристанските бронзи не го наоѓаме во чиста форма туку како **стремеж т.е. тенденција за стилизирање** на продуктите на другите три тенденции т.е. сведувањето на реалистичните, на зоомофните и на антропоморфните претстави на некакви основни, често и сосема нефигурални геометриски структури (A1; A2: 3, 6). Иако во некои случаи е можно оваа тенденција да била мотивирана од најпрагматични причини, како што е **економизирањето на процесот на моделирање на восочните матрици** врз база на кои биле излевани предметите, сепак бројни примери покажуваат дека зад неа стои и некаква неутилитарна интенција односно **генерален афинитет кон геометризмот**. Сепак, во кругот на луристанските бронзи тој никогаш не е база од која започнува одредена слика-прототип или предмет-прототип, туку стремеж кон кој гравитира неговата натамошна трансформација. Во чиста т.е. базична форма оваа тенденција може да се идентификува надвор од Луристан, кај примерите од Ерменија кои, и покрај географската оддалеченост, покажуваат во однос на нив несомнени релации и тоа на ниво на својата основна композиција т.е. контура (A5). Геометризмот на посочените предмети од Ерменија може да се препознае како тенденција на таканаречените „манеристички зооморфни стандарди“ (A1: 1, 3, 5; B7) и тоа како **компонента на геометризмот на северните доселеници во Иран** на кои алудираат повеќемина истражувачи.

Во географска смисла **оваа тенденција гравитира кон Западот** односно Источна Европа, Балканот и Источниот Медитеран каде што таа, во чисти форми, може да се препознае во геометризмот на доцнобронзенодобните и железнодобни култури од овие региони, особено впечатливо претставени на Балканот и во Егеа (Сл. 3: 1, 2, 5).[36] Оттука, како носители на оваа тенденција во луристанските бронзи, би можеле да се сметаат Кимеријците, можеби не буквално како конкретен етнос, туку како комплекс од повеќе различни популации со индоариски обележја. На тоа нè наведува фактот што се работи за најзападната потенцијална луристанска компонента која покажува непосредни релации со европскиот праисториски геометризам.

d) Антропоморфизам

Антропоморфизмот во иконографијата на луристанските стандарди се појавува постепено и тоа најпрво кај **„зооморфните стандарди“**, во вид на човечка глава прикажана меѓу муцките на двете животни исправени на задните нозе. Нејзиното присутво доведува до формирање на засебен тип **„зооморфни стандарди со човечка глава“** во рамки на кој таа постепено ќе добие и врат и тоа со преосмислувањето на кренатите предни нозе на животните (C1 – C5). Околу овие мотиви ќе започне да се развива и иконографијата на следниот тип стандарди – **„идолите со протоми“** кои ќе имаат решавачки удел во радикалната промена на формата на овие предмети (C1: 4 – 6, 9; C13). Тие ќе доведат до процес на антропоморфизација на наредните типови која кај овој тип ќе го достигне статусот на зооантропоморфност. При тоа, на вратот и на засебно прикажаната глава ќе се надоврзе и торзо изедначено со централниот стожер на стандардите кое ќе биде дополнето и со раце (C3: 3, 6, 9). Нивното значење најпрво ќе го понесат протомите на двете животни кои преку концептот на амбивалентност може да се насети уште кај претходните типови (C5: 1, 2). Но кај овој тип тие ќе се

[36] J. Bouzek, *Studies*, 212-217; J. N. Coldstream, *Geometric*.

Fig. 3


1
2
3
4
ГЕОМЕТРИЗАМ
(Европа, Медитеран)
ЗООМОРФИЗАМ
(Евроазиски степи)
ЛУРИСТАНСКИ
БРОНЗИ
НАТУРАЛИЗАМ
(Предна Азија)
5
6
7
8
9

појават и како засебен и експлицитен елемент и тоа во функција на држење на споменатиот пар протоми кои во меѓувреме ќе се преобликуваат во зооморфен прстен околу фигурата. Во рамките на концептот на амбивалентност овој хибриден лик ќе добие и колкови и нозе преку преосмислувањето на сапите и задните нозе на парот животни (C23; E1). Иако ретко, во рамките на овој тип ќе се појават поттипови со речиси заокружен антропоморфизам (E10; E17). Натамошното прогредирање на антропоморфизацијата кај типичните стандарди од овој тип ќе резултира со појавата на типот **„столбовидни фигурини“** каде зооморфната компонента на хибридниот лик ќе биде редуцирана на сметка на антропоморфизмот (C26 – C28). Големите лачно свиени протоми ќе се намалат и ќе го добијат своето ново место на рамената на централниот лик кој сега веќе ќе стане целосно антропоморфен и, за прв пат кај овие предмети, прикажан не со две лица и две предни страни на фигурата туку со лице и тил и со преден и заден дел на торзото и нозете (C27; C28). Кај едниот поттип на овие стандарди ќе исчезнат дури и овие протоми така што ќе се добие една чисто антропоморфна фигура со нагласена височина која јасно ја покажува нејзината генеза од столбовидниот стожер на „идолите со протоми“ (C26; G6: 6). Паралелно со овој тип, а можеби и нешто пред него, од „идолите со протоми“ ќе се издвои и една помала група **„стандарди статуети“** кај која е позастапена хибридноста и тоа особено во долниот дел каде нозете сè уште ги носат контурите на сапите, задните нозе и опашките на некогашните исправени животни (C23: 11; C33). Во оваа линија на антропоморфизација на стандардите месотото на **„идолите“** не е сосема јасно. Како што видовме, се работи за едноставни стандарди со корпус во вид на цевка на чиј врв е оформена човечка глава со две, а поретко и со три или четири лица, некогаш дополнети со сличен мотив и на долниот крај (G1 – G5). Кај повеќето примероци од овој тип може јасно да се насети сликата на еректираниот фалус чиј glan penis е метаморфозиран во човечка глава. Стандардите од оваа категорија несомнено постоеле паралелно со трите последни типови, а можеби уште од времето на „зооморфните стандарди“, што би укажувало на големото влијание на првиве врз развојот на сите типови.

Појавата т.е. присуството на антропоморфизмот на луристанските стандарди нема ист карактер како претходните три компоненти. Тој не може да се објасни како компонента на некоја од посочените три или некоја четврта културолошко-географска зона. Поради тоа и не го преставивме на приложениот дијаграм (Сл. 3). Може да им припаѓа на автохтоните предоазиски култури кај кои антропоморфизмот бил на исклучително високо ниво уште до појавата на луристанските бронзи. Може да биде и западен каде што, без оглед на доминацијата на геометризмот, тој исто така достигнал завидно ниво (древноегипетска, минојска култура). Но, фактот што не се јавува веднаш со појавата на првите луристански стандарди туку кај поновите типови и тоа постепено, покажува дека е најверојатно резултат на некаква тенденција од развојот на луристанската иконографија базирана врз некоја нејзина **вродена законитост**.[37]

Елаборираните четири „стилски“ тенденции можат да се согледаат и на едно друго не хронолошко, географско и културно-историско, **туку семиотичко т.е. гносеолошко и симболичко ниво**, при што би можеле да ги одразуваат **нивоата на перцепција и свесно и потсвесно спознавање на стварноста**. Геометризмот е насочен кон **глобалниот облик на нештата** и тоа особено на **апстракниот простор** и **волумен** што тие го зафаќаат. Насочени кон вселената, тие ја кодираат нејзината форма, онаква каква што ја перципирал и замислувал архаичниот човек. Зооморфизмот е насочен кон претставувањето на **динамичките аспекти** на космичките појави и процеси, на нивните промени и движења т.е. силите што ги реализираат и принципите кои стојат зад нив. Антропоморфизмот во принцип е насочен кон означувањето на највисоките аспекти на појавите, а тоа е нивната **правилниост, уреденост, хармонија логички след и смисла**. Нивното воведување, иако не

[37] Повеќе статии околу антропоморфизмот во архаичната ликовност и неговото толкување: Р. С. Васильевский, *Антропоморфные*.

секогаш, во принцип го актуализира прашањето на смислата, доследноста и вредносните аспекти на една појава.[38]

Врз основа на сето горе елаборирано, може да се заклучи дека различните пластови на луристанската иконографија може да се одраз на различни процеси: - разни периоди од постоењето на предметите; - разни географски (микроетнички) зони т.е. комплекси во кои дадените типови се користеле; - влијанијата на разни соседни културни јадра и нивни тенденции; - разни социјални групи на кои припаѓале нивните нарачатели т.е. корисници; - разни нивоа на перцепција и спознавање на околниот свет од страна на архаичната свест; - разни теолошки и иконогрфски интерпретации на митските содржини присутни на предметите; - разни работилници во кои тие се произведувале. Притоа, во рамките на еден пласт или на една категорија предмети, можат да партиципираат паралелно неколку од посочените компоненти.

8. Концепции на луристанската иконографија

Во ова поглавје ќе претставиме неколку базични ликовни концепции кои биле директно вклучени во формирањето и комбинирањето на луристанските ликовни мотиви и композиции. Се работи за визуелни концепции универзални за целото човештво кои имале важен удел во создавањето на бројни иконографски системи во разни историски периоди и разни подрачја на светот.

а) Комбинирање на реални мотиви во нереални констелации

Веќе напомнавме дека луристанската ликовност не е мимезис т.е. не е насочена кон подражување на надворешната реалност, туку кон користењето на елементите на таа реалност како симболи и знаци за да се согледа, екстериоризира (од умот, од потсвеста) и претстави (пред свеста и пред културата) одредено митскорелигиско сознание. Како резултат на овој процес ќе се создадат чудни и нереални констелации составени од хетерогени ликовни елементи кои не постојат во стварноста. Иако луристанската ликовност често се етикетира како „зооморфен стил“, всушност се работи за концепт во кој, покрај зооморфните, се присутни мотиви од секаков карактер и потекло: антропоморфни, фитоморфни и други елементи на природата, небески тела, артефекти и геометриски фигури. Сумирајќи ги сознанијата од досегашните истражувања на луристанската иконографија може да се извлече основниот принцип на нејзиното создавање и поентата на нејзиното постоење**. Тоа е слободното комбинирање на сè што го окружувало тогашниот човек, без стегите на реализмот т.е. натурализмот, со цел, преку добиените нереални т.е. надреални ликовни констелации, да се изразат некакви во основа неевидентни, неприкажливи и тешко дофатливи сознанија кои се однесуваат на вселената и на човекот како дел од неа**.[39]

Продуктите на овој концепт не биле особено разбирливи за повеќето од претходните истражувачи на луристанските бронзи, од едноставна причина што тие се обидувале нив да ги анализираат и вреднуваат според критериумите на реализмот. Оттука овој неуспешен пристап неретко ќе резултира со проценки според кои се работи за неуспешни, несовршени или конфузни дела на една примитивна и неконзистентна уметност.

- Фрагментација

Се состои во парцијално прикажување на одделни делови од телото на животно, човек и растение и тоа засебно, преку нивно мултиплицирање или комбинирање со други елементи, во

[38] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 9-12; Н. Чаусидис, *Архаични*.

[39] За овие прашања, во рамките на предисториската ликовност: D. Borić, *Images***.**

рамките на останатите подолу претставени концепти.[40] Особено често на ваков начин се прикажува животинската глава или протом (B13; B14; C14 – C20), човечката глава (C2 – C11; G12; G13), човечкото стапало (G15) и дланка, машкиот и женски полов орган (D2; D3), а од растителните елементи, одделно претставениот цвет, гранка, лист и плод. Иако за таквото прикажување можат да се најдат реални предлошки (на пример, ампутирање делови од телата на овие суштества поради обредни или други причини), сметаме дека во посочените случаи причината за тоа треба да се бара во евоцирањето на некое од значењата (знаковни т.е. симболички) на дадениот телесен елемент. Кај некои досегашни истражувачи оваа состојба се сметала за резултат на слепото преземање и копирање на ликовни претстави од други култури кои ваквиот изглед го добивале поради следниве две причини: затоа што дадената композиција не била разбрана интегрално – како единствена целина, туку како збир од засебни елементи; затоа што деловите од таа композиција биле употребени како декорација, приспособена за пополнување на расположливите празни површини на некој конкретен предмет.

- Мултиплицирање

Се состои во умножување т.е. прикажување на ист ликовен мотив (цела животинска или човечка фигура, растение или нивен дел, друг елемент од природата, артефакт) неколку пати во рамките на една композиција. Наједноставната и најчеста варијанта на овој концепт во рамките на луристанските бронзи е дуплирањето и тоа вообичаено согласно принципот на симетрија (B1 – B11; C27; C28), а нешто поретко и утројувањето (B2: 7 – 9; C9: 1; E7: 3; G4: 5) и квадрирањето (C9: 2, 5; E7: 1, 3, 6). Кај тродимензионалните композиции мултиплицираните елементи се просторно организирани т.е. ориентирани кон разни страни: напред, назад, лево, десно, горе долу и центар (G3; G5; G15). Кај дводимензионалните тие се мултиплицираат во една рамнина формирајќи симетрични структури организирани според концептите на билатералната и радијалната симетрија или во ритмички структури кои формираат праволиниски, лачни или кружни бордури (C7: 9; C9: 2, 5). Ако се работи за мултиплицирање на идентичен ликовен елемент (на пример птица или соларен диск) добиената композиција може да се толкува не само како збир од **повеќе такви елементи** туку и како **различни позиции на еден ист елемент распоредени во простор и време**. Тие можат да се толкуваат диајхронски (како негово движење низ означените точки) или синхрониски (едновремено присуство во тие точки) сугерирајќи на разните фази од некој процес кој се одвива во време и простор (B18 – B21). Согледани на просторно ниво овие мултиплицирани елементи можат да ги кодираат страните на тој простор (четирите страни на светот), а пак на временско ниво фазите од одреден циклус (на пример месеци во рамки на годината) (C9: 1, 2, 4). Мултиплицирањето може да ги кодира и разните аспекти, разните епифании т.е. природи на еден лик, особено ако се работи за мултиплицирање на делови од телото на човек или животно во рамките на една фигура (G15; F33). Мултиплицирањето на одреден дел од телото во рамките на една животинска, човечка или хибридна фигура може да се должи и на тежнеењето за акцентирање на функцијата или значењето на тој дел во смисла на впечатливост или засилување на неговата функција (на пример дуплирани дојки = зголемена моќ на хранење).

- Хипертрофија

Овој концепт се состои во прикажување на елементи од една целина (најчесто делови од човечка или животинска фигура) со димензии кои се зголемени во однос на останатите. Целта на ваквото претставување може да се состои во разни аспекти на **акцентирање на функциите и значењата на тој елемент** или негово доближување до формата на некој друг. На пример, може да се работи за екстремно извишување на телото на одреден лик (E4; C26 – C28), или само на вратот (E6), за

[40] За разните аспекти на фрагментација на телото: K. Rebay-Salisbury (et al), *Body Parts*; L. E. Talalay, *Heady*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 94, 95, 98, 133, 134, 138, 224 (парцијација).

да се сугерира неговиот џиновски или макрокосмичкиот предзнак т.е. протегањето од земјата до небото и/или изедначувањето со космичката оска т.е. космичкиот столб. Како втор пример може да се земе зголемувањето на главата и нагласувањето на нејзниот кружен облик со цел таа да се изедначи со соларниот диск или со небото (E3). Често се јавува издолжување и лачно свивање на вратовите на парот животни за да се сугерира кругот што тие го затвараат, што според наше мислење може да го означува небото или некој временски циклус кој на него се одвива (A1 – A3; B43). Зад нагласувањето на големината на еден лик во однос на други присутни во истата композиција може да стои тежнеење за означување на неговиот повисок симболички или религиски ранг во однос на останатите фигури (F2).

- Метаморфоза

Постапка при која телото на одреден ликовен мотив (најчесто фигура на животно човек или растение) намерно се деформира за да сугерира на некој друг елемент, што во крајна инстанца има за цел негово изедначување со тој елемент. Покрај претходно наведениот пример со вратовите на животните (A1 – A3; B43), овој концепт е највпечатливо застапен на луристанските ажурирани тркалца каде парот животни со своите тела го сочинуваат (или се метаморфозираат во) обрачот на тркалото, а со нозете ги формираат неговите спици (B28: 1 – 4). Не помалку впечатливи се примерите каде растение односно дрво се метаморфозира во човечка фигура со раширени нозе и кренати раце, односно во фигура на жена во породилна поза (B30: 1, 3, 4, 7; B31: 4). Чести се теженеењата за метаморфозирање на даденият мотив во самиот артефакт на кој е тој прикажан, како на пример претварањето на телото на човечки лик во псалија формирана во вид на тркало (B28: 2, 6). Кај „идолите со протоми“ и кај иглите со ажурирана глава често се јавува претворање на парот лачно свиени протоми во прстен во кој е прикажан антропоморфен лик кој овие протоми т.е. овој прстен го држи со своите раце (C16 – C18).[41] Како најилустративен пример на метаморфозирањето може да се земе една луристанска игла со дискоидна глава на која низ три одделни сцени се прикажани фазите од метаморфозата на едно тројство од митски ликови. Парот бочни зооморфни ликови кои го фланкираат централниот антропоморфен лик најпрво се антропоморфизираат, а потоа се спојуваат во единствен двоглав лик, што е проследено со губењето на третиот (централен) антропомофен лик (F8).

- Хибридност

Се работи за едното од главните обележја на луристанскиот стил т.е. ликовен концепт кој, согласно претходно претставените, се состои во слободно екстрахирање на елементи од растенија, животни, човек и артефакти и нивно комбинирање во хибридни фигури или други констелации. Обликот на добиените композиции не се базира врз некакви реални предлошки од природата, туку најчесто врз обликот на предметот или на сцената во рамките на која се прикажани. Кај луристанските бронзи се јавуваат речиси сите типови на хибридни фигури: антропозооморфните (B6: 1), хетерозооморфните (B14), фитоантропоморфните (B31: 2, 4; B41: 1, 2), фитозооморфните (B36: 1), антропоартефактните и зооартефактните (B28). Меѓу антропозооморфните фигури се јавуваат варијанти кај кои доминантната антропоморфна фигура е дополнета со зоомофни елементи (C27; C28) или обратно (B14: 1, 3, 6; B26). Кај хетерозооморфните хибридни фигури се присутни две категории од кои кај првата како база е земена фигура на релативно реалистично прикажано животно и на неа е додаден дел од телото на друго кој со својата големина и впечатливост не го загрозува неговиот доминантен идентитет (на пример еднорог B6: 2, 8). Втората категорија е застапена со фигури на животни кај кои додадените елементи со својот впечатлив волумен и форма го загрозуваат основниот идентитет на животиното (B15: 2).

[41] За некои аспекти на метаморфоза во предисториската ликовност: D. Borić, *Images*.

И овој, како и претходните концепти, во рамките на луристанските бронзи често бил сметан за резултат на слепи и несоодвети копирања на туѓи мотиви при што на несоодветно разбраната оригинална предлошка биле проицирани некои случајни асоцијации на новите изработувачи на овие предмети.

Смислата на овој концепт се состои во спојувањето на различни елементи, најчесто во рамките на една хибридна фигура, поради нивно ставање во некаква симболичка врска т.е. интеракција односно со цел одредени значења и функции на тие елементи да се пренесат т.е. поврзат со ликот што таа фигура го претставува.[42] На пример, една човечка или животинска фигура земена како база може да биде дополнета со животни (или делови од нивните тела) кои се поврзани со трите зони на вселената (птица = небо, сувоземни цицачи = надземје, влекачи = подземје), за да се означи нејзиниот макрокосмички карактер т.е. протегањето или идентификацијата на нејзината фигура со сета вселена (B14). Еден антропоморфен лик може да биде дополнет со пар симетрични зооморфни протоми, неретко изедначени со неговите раце (E16 – E19) или нозе (D21; D22), за да се означат двата комплементарни принципа содржани во неговата природа (создавачки и деструктивен принцип) и некои негови конкретни манифестации (живот и смрт, ден и ноќ и др.).

- Симетричност

Се состои во огледално прикажување на исти или различни елементи во пар, најчесто лево и десно во однос на некаква вертикална оска (B5 – B10) или нивно квадрирање во одос на две оски кои се прекрстуваат под прав агол (D3: 4, 5; D24: 9; D25: 1 – 5; C9: 2, 5). Овој концепт е неизоставен за луристанските стандарди со оглед на тоа што кај сите типови левата страна е апсолутно симетрична на десната, при што најголемиот дел од нив имаат и две лица така што симетрични се и нивното предно и задно лице (C13; G3; G5). Постојат дури и поттипови („шестокраки стандарди“) каде симетријата е потполна т.е. покрај претходните, применета е и во однос на горната и долна половина од предметот (D25: 1 – 5).[43] Кај најстарите стандарди („зооморфни стандарди“) оската на симетрија, фланкирана од две животни исправени на задните нозе, била оформена во вид на неопределен вертикален стожер чиј врв веројатно бил дополнуван со флорален мотив (B17) или игла со украсна глава (B47: 4, 6, 8). Кај „идолите со протоми“ таа е трансформирана во антропоморфен лик со столбовидно тело кое заедно со главата добива контури на фалус при што симетричните животни се редуцираат во лачно свиени зооморфни протоми (C1: 4 – 6, 9; E1). Кај „столбовидниоте фигури“ оската уште повеќе се антропоморфизира при што симетричните протоми се спојуваат со рамената на човечката фигура (C27; C28) или пак сосема исчезнуваат (C26).

Двојносиметричните слики најчесто се сметаат за визуелна манифестација на бинарните опозиции при што централниот елемент поставен меѓу нив (столб, растение, човечка фигура) го добива значењето на третиот елемент (оската т.е. центарот) кој е надвор од дуалитетот околу кој се остварува нивното дејствување, а кој воедно го претставува и факторот што ја обезбедува нивната рамнотежа.[44]

b) Паралелни т.е. амбивалентни слики

Мошне често на еден предмет од групата луристански бронзи или на конкретен дел од него можат да се идентификуваат во рамките на една иста композиција две па и повеќе паралелни слики кои се преклопени една преку друга, па и втопени една во друга така што се чини дека тие

[42] Повеќе статии за разните аспекти на хибридноста: Н. В. Злыднева, *Гибридные*; во предисториската ликовност: D. Borić, *Images*; Г. Наумов, *Неол. антропоморфиза*м.
[43] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 411.
[44] И. Маразов, *Мит. на златото*, 271-274; за разните аспекти на симетријата: D. Washburn, *Embedded Symmetries*.

едновремено припаѓаат на две различни фигури или композиции (C5: 1, 2; D15: 7 – 9; D24; B26: 7, 8).[45] При денешното набљудување на една таква композиција, а според наше мислење и нејзината перцепција во времето кога била создадена, прашањето која од нив ќе се наметне како доминантна зависело од предумислата на гледачот, односно која од иконографските матрици за нејзино читање доминирала во неговата свест и потсвест.

Постоењето т.е. настанувањето на ваквите примери може да се објасни на неколку начини. Тие би можеле да се сфатат како последица на движењето на дадениот предмет или ликовна композиција низ време и простор при што паралелните слики би биле остаток на разните нивни претходни читања т.е. толкувања. Овие напластувања можеле да настанат во текот на опстојувањето на предметот и композицијата во разни културни амбиенти распоредени низ историските фази на луристанската култура или низ микрорегионите кои неа ја сочинувале. Доминацијата на некоја од нив зависела од менталната слика присутна во свеста или потсвеста на нивните корисници или изработувачи.

Но, кај одредени примери е јасно дека се работи за двозначност која не е случајна, туку создадена намерно, низ однапред вешто испланиран концепт. Некои наши анализи, кои ќе бидат детално претставени во соодветните поглавја, покажуваат дека тоа е направено од семиотички односно теолошки причини со цел, преку паралелното присуство на двете слики и нивните проткаени значења, да се евоцира некаква иста таква амбивалентна и многузначна теолошка содржина. На пример тоа може да биде сликата на некаков централен човечки лик кој е придружен или нападнат од двете симетрични животни што го фланкираат (E1: 1). При тоа овие животни и не мора да се третираат како одделни ентитети, туку како дел од неговото тело (E1: 2), односно како негови раце (E1: 5) или нозе (D20 – D27) што, во крајна инстанца, значи дека дадената композиција не прикажува само три лика (еден човечки и два животински), туку можеби и некаков единствен хибриден антропозооморфен лик. Овој лик има човечка глава и екстремитети претворени во животни или пак тој процес на метаморфоза т.е. зооморфизација се одвива во дадениот момент. Можеби се работи за некакво троединствено божество чиј идентитет е во постојано движење и тоа од една страна делењето на едното (сеопфатно) во две опозициски и еден неутрален прицип и од друга фусијата на овие три принципи во еден (F8).

Паралелните и амбивалентни слики можат да имаат иста ориентација односно обете да се видливи при иста позиција на предметот т.е. композицијата, но има и такви каде што втората слика доаѓа до израз ако тие се изротираат за 90 или почесто за 180 степени (D24).

c) Имплицитни т.е. сокриени слики

Претходниот пристап може да имплицира на уште еден, кој би се состоел во намерното сокривање на одредена слика во рамките на еден предмет или композиција. На луристанските брозни овој пристап е реализиран на неколку начини. Првиот се состои во распоредување на елементите кои формираат една фигура или композиција без доволно нагласување на нејзините обединувачки контури (D15: 7), додека вториот – преку нејзино камуфлирање по пат на натрупување со други додатни елементи (D15: 8, 9). Таквите слики можеле да му се откријат на гледачот само под одредени околности, како што е специфичното осветлување, затемнување и агол на осветленост, или пак како вистинско „откровение“ предизвикано од долготрајното набљудување на композицијата односно медитирањето над неа.

[45] За присуството на овој концепт на луристанските стандарди и во рамките на скитската уметност: М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 155; за овој концепт, со примери од античките нехеленски култури од средниот Балкан (И. Маразов, *За семантиката*, 46), од келтската култура: M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 196, 197; за овој и за уште еден тракиски пример: Н. Чаусидис, *Негроидните*, 244, 255 (Т.VIII: 1а, 1б, 2а, 3б).

Причините за примената на овој концепт можат да се бараат во тежнеењето за сокривање на одредени содржини и значења на луристанските бронзи за кои се сметало дека не треба да им бидат достапни на сите, туку само на одреден круг одбрани луѓе, а при тоа да се сокријат т.е. да останат невидливи за останатите непосветени гледачи. Посоченото достигнување на сокриената слика можело да се должи на претходната обука на набљудувачот или на неговата лична посветеност и упорност. Втората причина може да се бара во специфичната тактика на осмислувачите на овие предмети според која дадената слика требала „самата да им се открие“ на гледачите т.е. корисниците на предметите на кои им била прикажана и тоа како еден вид теофанија. Со тој чин тие би ја почувствувале нејзината живост и сакрална моќ или пак процесот на нејзиното откривање би го разбрале како заслуга на сопствената способност или дека токму тие се оние – избраните на кои тајната слика им се претставува.

Како добар пример за таква имплицитна слика може да се земе скитската апликација за украсување на челото на коњ од Большая Цимбалка. Под двата пара зооморфизирани и раширени нозе на митската родилка се појавува вител од флорални мотиви и змии во кои може да се препознае машки лик со мустаќи и ококорени очи, од чија уста излегуваат овие флорални мотиви и змии (D35: 4 спореди со D36; за овој лик види стр. 305, 307).[46] Како втор пример може да се земе една од раносредновековните словенски двополочести фибули на чија полукружна плочка, среде брановидните релјефни сегменти, кои веројатно ги претставувале космичките води, се појавува „кубистички“ моделиран антропоморфен лик, кој веројатно го носал значењето на хтонскиот бог или богот на водата изедначен со овој космички елемент (F3: 7, 9).[47]

[46] Чаусидис, *Космолошки*, 239-240, B28: 1.

[47] За посочениот и други слични примери: Чаусидис, *Космолошки*, 269-272, Г30.

Глава III

ГЕОМЕТРИСКО НИВО



III. ГЕОМЕТРИСКО НИВО

Сè до завршувањето на оваа монографија се двоумевме каде да ја поставиме оваа глава – дали на нејзиниот почеток или на крајот. Еве на што се должеше оваа наша дилема.

Геометријата ја претставува базата на секоја слика и секој облик. Тие се сведуваат на неа откако од нив ќе се изземат сите конкретни фигурални иконографски елементи: антропоморфните, зооморфните, фитоморфните, орнаментите и оние кои прикажуваат артефакти или елементи на неживата природа. Според тоа, би било логично геометриското ниво да се претстави на крајот од оваа книга, откако ќе се обработат сите останати фигурални иконографски слови на луристанските стандарди. Но, од друга страна, во таков случај, читателите, при проследувањето на наведените слоеви, нема да ја имаат предвид геометриската база на анализираните предмети и ликовни мотиви. Токму затоа се решивме ова ниво сепак да го претставиме на почетокот и тоа започнувајќи со некои дилеми поврзани со карактерот и местото на геометризмот во ликовноста и тоа во нејзините најопшти рамки. Некои од овие прашања веќе беа допрени во претходната глава.

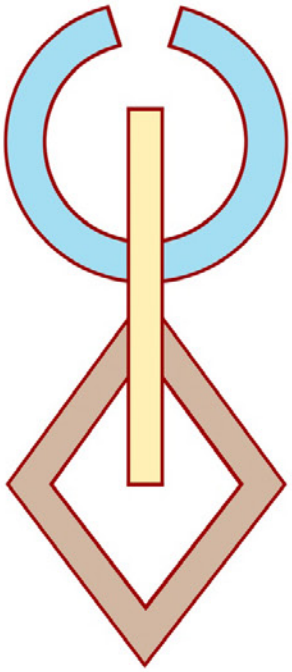
Дали геометриското слој на една слика треба да се третира како примарно ниво, односно како ниво што во хронолошка смисла се појавило најпрво, а по кое би следеле останатите нејзини иконографски нивоа?

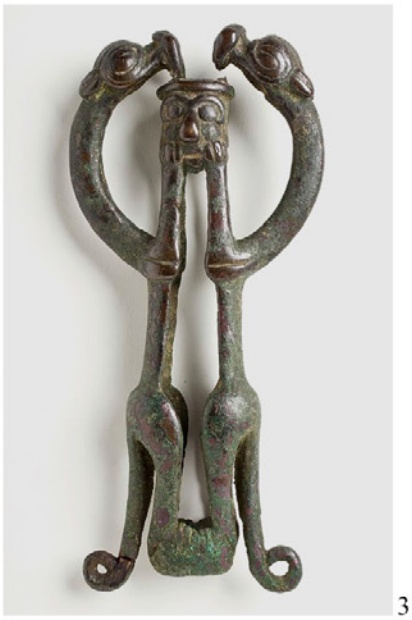
Одговорот на ова прашање всушност се сведува на уште едно, со поопшт карактер: *Дали историјата на ликовното творештво треба да се смета за некаква детерминирана еволуција во која најраните слики би биле геометриските, по кои би следеле останатите т.е. зооморфните и по нив антропоморфните?*

Во принцип, еволуционистичките, или било кои други глобални концепции, не функционираат во сферите на културата, а во прилог на ваквата шема не одат ниту конкретните археолошки или етнографски артефакти. Ретки се примерите кога трансформацијата низ време на една ликовна традиција или одредена слика започнува со геометриското стил или со нејзината геометриска верзија. Многу почесто тоа е една релативно реалистична слика која дури во некоја своја поодмината фаза започнува да се стилизира и геометризира односно да се сведува на некакви поедноставни редуцирани и схематизирани елементи. Како добар пример за ова можат да се земат најраните слики на карпа во регионот на денешна Франција и Шпанија кои се изведени мошне реалистично (пештера Chauvet,

A1


1


2


3


4


5


6


7


8


9

околу 32 милениум пред н.е., Altamira од околу 20 милениум пред н.е., Lascaux, околу 17 милениум пред н.е.), додека нивната стилизација се јавува кон самиот крај на палеолитот и преминот кон мезолит (пештера Los Caballos, 10 – 9 милениум пред н.е.).[1]

Иако ваквиот след на трансформации не може да се смета како универзален за целото човештвото, неговото преовладување би можело да се оправда преку неколку фактори. Пред да ги наведеме, треба да се има предвид дека сликите во древните и архаичните култури не постоеле поради она што денес го нарекуваме *чисто уметничо* т.е. *естетско доживување*, туку поради евоцирање на нивната содржина и значење.

- Техника на изведба. Сложените реалистични слики, макар и да се добро замислени и ставени во рацете на талентирани творци, не можат лесно да се изведат во која било техника и кој било материјал. За тоа е потребно познавање на одредени технолошки вештини, како што се на пример гравирањето, подготовката на бои, делкањето, вајањето, леењето и др. како и поседување соодветни орудија и материјали. Стилизацијата т.е. геометризацијата на една слика често пати ја условуваат самиот материјал и техниката на изведба. На пример, во дрво, камен и во друг тврд материјал е полесно да се врежуваат прави отколку криви линии. Ткаењето и везењето во текстил и плетењето од прачки, сами по себе ги преферираат геометриските облици поради тоа што тука сликата се формира како збир од точки математички определени според „координатниот систем“ што го формираат надолжните и попречните конци или прачки.

- Принцип на економичност т.е. со помалку ликовни елементи и помалку труд и време да се постигне саканиот ефект. Колку што една слика или еден концепт (условно кажано „стил“) на ликовна изведба подолго трае во рамките на одредена култура, толку тој се стреми да стане поедноставен и поекономичен. Нејзините припадници не мораат содржината на одредена слика да ја перципираат непосредно од конкретното дело, туку со неа се запознаени пред тоа. Најчесто тоа се случува уште во детството и младоста и тоа преку увид во други такви слики, или по пат на нивно евоцирање преку другите медиуми (на пример изговорени митови, обреди, танци и др.). Според тоа, конкретната слика, во овој случај високо стилизирана и геометризирана, функционира само како знак т.е. тастер кој во нивниот ум ја вклучува готовата и многу пореалистична ментална слика што е пред тоа создадена и меморирана. Во тој случај навистина станува ирелевантно дали материјално реализираната слика е претставена реалистично и совршено, како што е ирелевантно дали еден текст е напишан со убав или со помалку убав (но читлив) ракопис или фонт.

- Унификација и кодификација на сликите. За една слика добро да комуницира со припадниците на заедницата во која постои, таа мора до одреден степен да биде унифицирана во смисла на содржината што ја носи и начинот т.е. стилот на кој е изведена. Ако таа зазема важно место во културата и поради тоа масовно се изработува, нејзината јасност не смее да зависи од талентот на конкретниот реализатор и квалитетот на материјалите на кои и од кои е изведена. Поради тоа, во процесот на кодификација предност им се дава на едноставните ликовни претстави (сведени на знаци) кои може да ги репродуцира речиси секој припадник на дадената култура. А таков карактер имаат токму геометризираните слики односно оние чии што ликовни елементи се сведени на едноставни геометриски форми.

- Забрани за експлицитно прикажување на одредена содржина. Сликите во архаичните култури најчесто носат одредено симболичко, митско или религиско значење кое, поради разни причини, не смее да биде лесно согледливо и секому јасно. Во некои случаи постои табу во однос на експлицитното визуелно прикажување на одреден митски лик, божество или симбол, па затоа тоа мора да се евоцира преку некакви редуцирани форми и тоа геометриски или некои други. Неприкажувањето

[1] Околу примарноста на реализмот т.е. натурализмот или на стилизацијата во раните или архаичните форми на ликовноста: D. Washburn, *The Genesis*; W. Davis, *Replication*; L-R. McDermott, *Self-Representation*; А. Д. Столяр, *Происхождение*; А. Д. Столяр, *Проблемът*.

A2



1



2



3



4



5



6

или сокривањето на една слика може да се прави за таа да им биде достапна само на одредени избрани, посветени и обучени луѓе – припадници на одредена заедница, на одреден клан, на одредена религиска, возрасна или некаква друга група. Согледувањето на една симболичка, митска или религиска слика значи користење на нејзината моќ која не смее да се наоѓа во сечии раце.

Врз основа на овие согледувања може да се заклучи дека геометријата е составен дел на секоја слика и секој визуелен феномен, без разлика дали нивниот создавач или набљудувач е свесен за нејзиното постоење. Согледана на психолошко ниво таа главно функционира на ниво на потсвеста, односно се создава, се преципира и дејствува врз човекот не секогаш со учество на неговата свест, дури и тогаш кога тој воопшто не е свесен за нејзиното постоење. Повремено, одредени култури и одредени индивидуи стануваат свесни за нејзиното постоење, значење и моќ поради што се стремат да ја издвојат т.е. екстрахираат од останатите ликовни форми и да ја одржуваат и култивираат како засебен стил на ликовно изразување и како специфичен вид на визуелна перцепција.

1. Геометриското ниво на луристанските бронзи

На луристанските стандарди ова иконографско ниво главно не е претставено во чиста т.е. експлицитна форма туку може да се согледа имплицитно, на рамниште на основната композиција т.е. контурите на предметите, доколку се занемарат останатите, пред сè зооморфни фитоморфни и антропоморфни елементи. Тоа се состои од круг, или најчесто отворен прстен, кој го формира нивниот горен дел, ромб кој може да се насети во долниот дел и издолжен вертикален елемент што се протега меѓу нив односно низ нив (A1: 2).

Кај „зооморфните стандарди“ и „зооморфните стандарди со човечка глава“ првиот елемент го формираат издолжените и лачно извиени вратови на двете симетрични животни кои ги градат овие предмети, додека ромбот се појавува во контурите на нивните задни нозе (A1). Кај некои примероци од оваа група (кои се сметаат за нешто подоцнежни) овие елементи во толкава мера се наметнуваат со својот геометризам што тоа резултира со губење на фигуралноста и трансформирање на постојната реалистична содржина во некаква полуапстратна слика (A1: 1, 3, 5).

Слична е ситуацијата и кај „идолите со протоми“, со таа разлика што, поради дезинтегрирањето на горепосочените животни, нивните протоми и задни нозе тука се издвојуваат како засебни елементи кои очевидно добиваат некаков нов контекст и значење (A2). Вратовите им се претвараат во засебни лачни протоми кои, излегувајќи од централниот стожер, формираат отворен прстен со краеви во вид на животински глави. Нозете на животните, пак, се трансформираат во неопределена ромбична рамка која кај некои примероци добива значење на нозе на некаква зооантропоморфна фигура (A2: 1, 2). Кај некои стандарди доаѓа повеќе до израз антропоморфноста на оваа фигура која се протега низ целиот стандард. Зооморфниот круг како да излегува од нејзините слабини при што таа него го држи во своите раце, додека ромбот е транфромиран во нејзини полураширени нозе (A2: 4, 5). Кај една специфична серија, сите посочени елементи се сплотуваат во единствена човечка фигура при што зооморфниот прстен се претвара во раце лачно свиени околу нејзините рамена и глава кои завршуваат во вид на животински протоми, додека ромбот и натаму може да се следи во надворешната линија на нејзините нозе (A2: 6). Во рамките на оваа серија всушност ќе се појават едни од најгеометризираните примероци на луристански стандарди каде што сериозно доаѓа под прашање препознатливоста на нивната фигурална содржина (A2: 3).

Централниот вертикален елемент кај „зооморфните стандарди“ носи значење на некаков столб т.е. стожер кој се извишува меѓу двете животни (B5: 8, 9) при што, кај „зооморфните стандарди со човечка глава“, на неговиот врв, најчесто изедначен со предните шепи на животните, ќе се појави антропоморфна или зооантропоморфна глава (A1: 3, 6, 9; C3). Кај „идолите со протоми“ тој добива форма на вертикален фалус (D2; D3) или торзото на една (A2: 3 – 6) или пак на две антропоморфни

или зооантропоморфни фигури поставени една над друга (D35; D37; D39). Кај останатите стандарди и тоа „идолите“ (G1 – G3), „столбовидните фигурини“ (C26 – C28) и „стандардите статуети“ (C33), кружните и ромбичните елементи целосно отсуствуваат така што глобалната архитектоника на овие предмети се сведува на некаков вертикален елемент оформен во вид на столб т.е. идол, фалус или човечка фигура.

Врз основа на нашите досегашни истражувања и анализите претставени во наредните глави, може да се предложи хипотеза според која посочените три геометриски елементи ги одразуваат архаичните претстави за вселената при што кругот ги означува неговите горни зони (небо), ромбот долните (земја), а вертикалниот стожер – космичката оска која од една страна нив ги одделува, но од друга и ги поврзува во единствена целина (A3: 1, 2).[2] Со оглед на маргинализираноста на ова ниво, можно е тоа воопшто да не било свесно перципирано од страна на корисниците и изработувачите на луристанските стандарди, туку се генерирало и восприемало пред сè на потсвесно ниво. Можеби за него биле свесни само одредени припадници на заедницата, како на пример свештениците или изработувачите на овие предмети, кои воедно се грижеле за присуството на овие елементи и одржувањето на нивното суштествено значење.

Иако се чини дека геометризмот не бил многу одомаќен во луристанската материјална култура, барем онаа што е видлива на археолошко ниво, некои бронзени предмети покажуваат дека овој ликовен концепт сепак егзистирал и бил развиван, но предимно во рамките на некоја друга, за нас денес непозната категорија предмети, веројатно работени во органски материјали (можеби во вид на орнаментика изведена во дрво или текстил). На тоа нè наведуваат некои ажурирани привзоци формирани во вид на три концентрични кругови поврзани со една спона кои се врзуваат за железнодобните култури лоцирани во соседството на Луристан: Ерменија, северозападен Иран (Amlash) и околните подрачја (A6: 1 – 4). Како пример може да се земе и една луристанска гривна на која се препознава нешто поинаква геометриска слика со космолошки белези (A7: 1). На овие предмети подетално ќе се навратиме во наредените поглавја.

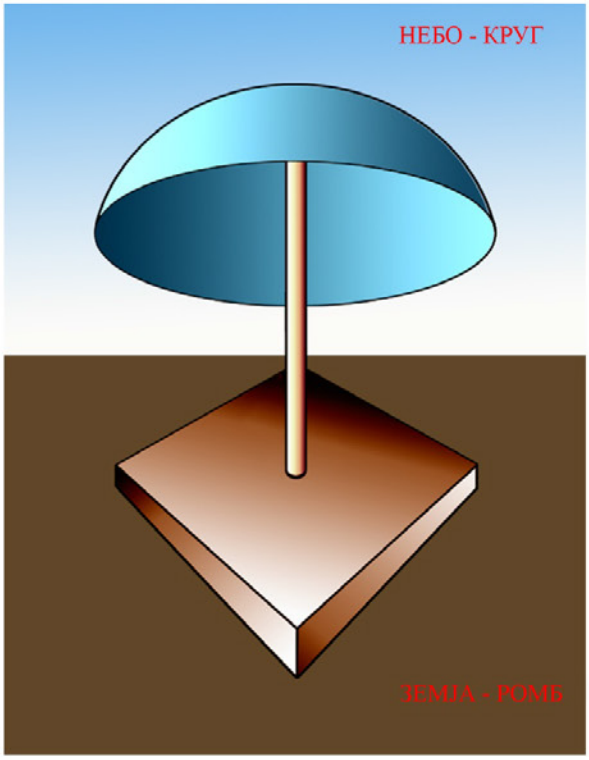
2. Артефактите како носители на сликата на вселената

За денешниот човек – припадик на современата цивилизација, би било необично еден предмет од секојдневието да се вообличува според претставите за светот, или пак на него да се претставува сликата на вселената. Но, бројни примери покажуваат дека овој концепт не само што постои, туку е и вообичаен за архаичните култури и тоа подеднакво за оние од минатите епохи и оние што постоеле до неодамна или постојат и денес. Оваа појава се објаснува со важното место во овие култури на митот, и тоа особено на космогониските митови, кои се вклучени буквално во сите сфери на културата, па оттука и во создавањето и „украсувањето“ на предметите т.е. елементите на материјалната култура.[3] Нивната вклученост во последната од наведените дејности може да се објасни преку третирањето на процесот на создавање на еден предмет како повторување на космогонискиот чин при што тој го добива значење на микрокосмос во кој е содржана структурата и сите суштински елементи на макрокосмосот. Притоа изработувачот на тој предмет го добива карактерот на свештеник или некакво друго „свето лице“ што изведува обред кој претставува подражавање односно повторување на чинот на создавање на вселената.[4]

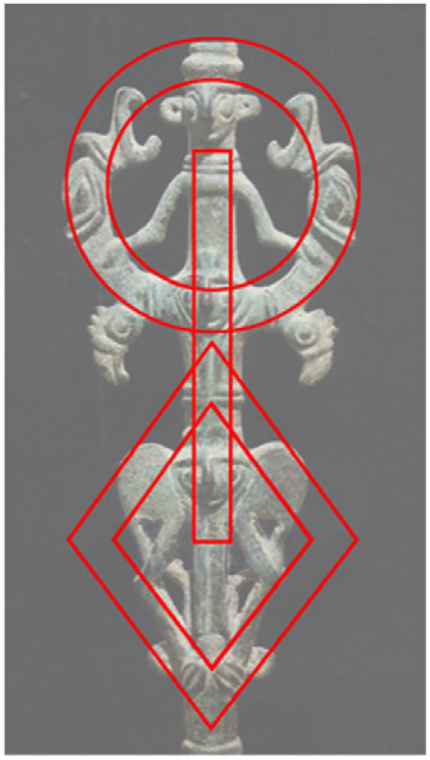
Во прилог на оваа констатација можат да се наведат бројни примери од разни историски епохи и разни делови на светот.[5] Во оваа прилика ќе спомениме само неколку најилустративни. Еден од нив е

[2] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 60-67.
[3] М. Елијаде, *Свето*, 78-83, 88-114.
[4] И. Маразов, *Мит. на златото*, 10-15; В. Н. Топоров, *Пространство*.
[5] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 30-90.

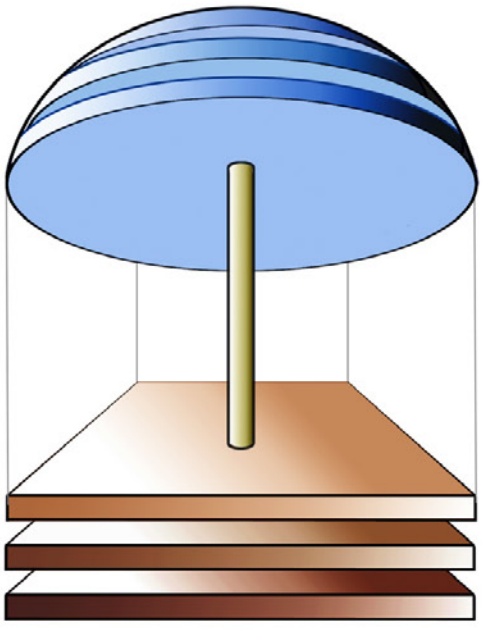
А3



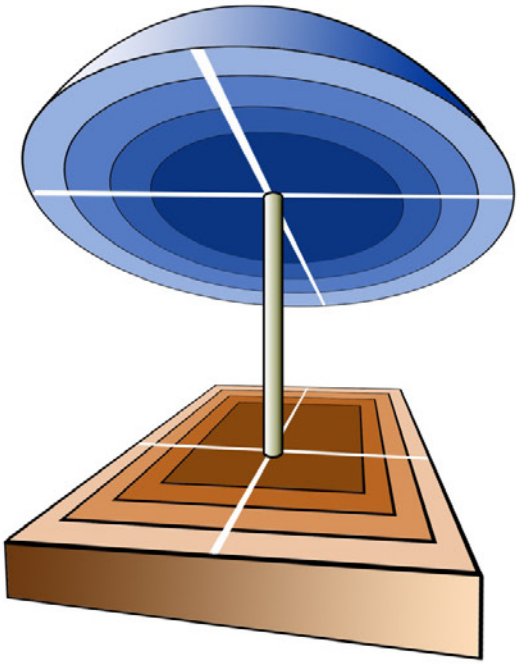
1



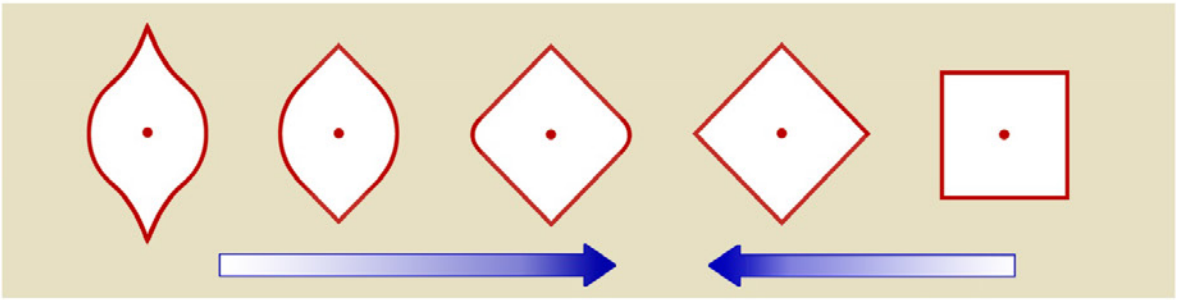
2



3



4



5

штитот на Ахил опишан во „Илијада“ на кој, најверојатно во концентрични кружни зони, биле прикажани небото (веројатно во центарот) со сонцето, месечината и ѕвездите, потоа земјата (со градови, луѓе и разни нивни активности) и хтонските предели застапени преку приказ на Океанот кој се протегал долж работ на штитот.[6] И **наметката на божицата Геа** била извезена со претстави на земјата, Океанот и домовите на Океан.[7] Облеката украсена со елементите на вселената била вообичаена и за луѓето и тоа пред сè онаа на свештениците, шаманите и владетелите.[8] За таквите облеки нè известуваат бројни извори кои се однесуваат на древните култури од Блискиот Исток, а познати се и зачувани примери на такви шамански костими од Сибир (A8: 4). Особено експлицитни претстави на вселената се присутни на тапаните на шаманите од Сибир и од североисточна Европа (A8: 5).[9] Космолошка иконографија имале и троновите на кои седеле царевите и боговите и тоа со цел да го означат целокупниот простор на кој се однесувала нивната власт.[10] Космосот е особено често присутен и во архитектурата и тоа не само сакралната туку и профаната.[11]

3. Архаични претстави на формата на космосот

На што се должат древните концепти на прикажување на вселената? Дали се тие продукт на реалноста? Дали се стандардни за целото човештво и дали во таа смисла постојат различни пристапи?

Во рамките на древните култури можат да се издвојат два најфреквентни концепти на визуелно претставување на вселената – **концентрично-сферичниот** и **кубично-полусферичниот**. Според првиот, небото и земјата имаат кружен односно сферичен облик (A15: 2), додека според вториот, небото е кружно т.е. полусферично додека земјата е четириаголна (A3: 1, 3, 4). До овие решенија архаичната свест доаѓа по пат на предлошки т.е. препознавање на формата и структурата на вселената во некои конкретни предмети од нејзиното непосредно опкружување. Како идеална парадигма на сферичниот концепт можело да послужи јајцето (со идентификацијата на жолчката, белката и лушпата со одделните космички елементи), додека на вториот – четиристраната куќа т.е. колиба со подот како земја, кровот како небо и празниот простор во неа како надземје (A7: 4).[12]

Во прицип, првиот концепт се смета за поархаичен затоа што во заобленатa форма на неговите елементи не е во преден план ставено нивното хоризонтално расчленување т.е. дефинирањето на страните на светот, што не значи дека тоа не можело да се реализира низ некои други дополнителни ликовни елементи. Претставувањето на земјата во вид на некаков четиристран елемент го кодира токму посочениот аспект кој може да биде застапен со две геометриски слики – квадратот или ромбот (A3: 1, 3, 4). Прикажувањето на земјата во вид на четириаголник се базира на човековите претстави за четирите страни на светот кои се однесувале пред сè на земното ниво, поради тоа што и неговата ориентација и движење реално се одвивале само на ова ниво од вселената. Всушност, четирите страни на светот се базираат на човековиот четворен систем на перцепција и ориентација (напред, назад, лево и десно) (A8: 1). Подоцна, ова четворно определување ќе биде спроведено и на ниво на небото, и тоа

[6] (Homeri Ilias XVIII, 475-610); сличен карактер, иако не толку експлицитно космолошки, имал и штитот на Херакле (Hesiod, *Aspis Hērakleous*, 139-320).
[7] (Pherecydes, Frg. 54VS); според A. Carson, *Dirt*, 89; И. Маразов, *Хубавата*, 51, 57.
[8] R. Eisler, *Weltenmantel*.
[9] С. В. Иванов, *Материалы,* примери 239, 308, 655, 659, 689; за шаманските тапани: J. Pentikainen, *The Shamanic*.
[10] О. Минаева, *Тронът*.
[11] Повеќе статии за космолошкото значење на сакралните градби: D. Ragavan (ed.), *Heaven*; за базичната космолошка димензија на куќата: М. Елијаде, *Светото*, 61-87; M. Elijade, *Šamanizam*, 200-207; Н. Чаусидис, *Куќата*.
[12] За ова и содржините на наредните пасуси: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 30-37 и натаму.

A4



1



2



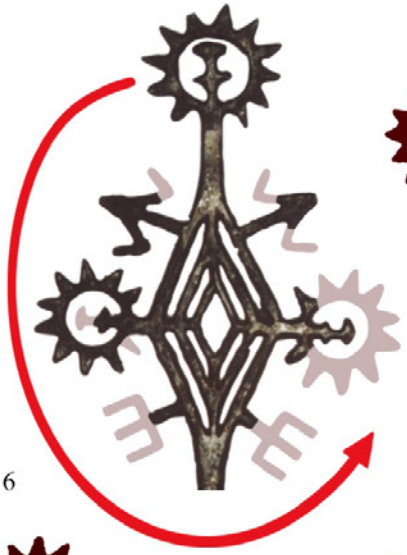
3



4



5



6



7



8



9



10

A5



1



2



3



4



5



6



7



8

како одраз на човековиот стремеж за негово ментално т.е. духовно присуство и во овие предели, што изискувало соодветна ориентација и во овој простор (A3: 4; A6: 6, 7).[13] Во многу случаи земјата се прикажува во вид на една друга геометриска слика со четири страни и четири агли – ромбот (A3: 1). Неговото воведување во космолошките слики е мотивирано од уште една потреба – прикажување на „женските аспекти“ на земјата (нејзината функција на родилка и хранителка на човекот) и тоа врз база на идентификацијата на ромбот со схематизираната слика на отворената вулва кој, во крајна инстанца, е исто така четиристран т.е. еквивалентен со квадратот (A3: 5).[14]

На што се должи прикажувањето на небото во вид на круг или полусфера? Сметаме дека тоа се базира врз одредени реални феномени кои се случуваат на небото, а сугерираат токму на овие форми. Ротацијата на ноќното ѕвездено небо околу неподвижната Поларна ѕвезда сугерира дека тоа е кружна полукалота или кружен диск кои ротираат околу некаква централна оска (A3: 1, 3, 4). Претставите за небото како полусфера или свод се должат на дневната патека на сонцето која е полукружна така што архаичната свест ја толкува како негово движење по небескиот свод кој самиот е за неа невидлив (A9: 9, 10 спореди со A8: 2; етнографски примери: A10: 4, 6, 7).[15]

Комбинирањето на кругот како небо и четириаголникот како земја е мотивирано и од потребата за диференцијација на овие елементи според концептот на бинарни опозиции. Со давањето различни форми, кои се дури и суштински спротивни една на друга, архаичната свест ја потенцира различноста т.е. и комплементарноста меѓу небото и земјата која ќе се бара и во други обележја и функции на овие елементи: земјата како женско, статично компактно, темно и позиционирано долу, насупроти небото како машко, динамично, флуидно, светло и позиционирано горе (A3).[16]

Космичката оска или Космичкиот столб е третиот (речиси редовен) елемент на архаичните претстави на вселената, кој се опредметува во разни симболи, зависно од доминантната функција што му се дава во рамките на една култура или некој конкретен мит. Тој може да се вообличи во разни слики и тоа како столб, дрво или човек коишто го потпираат небото и го одделуваат од земјата, или пак како оска околу која ротира ѕвездено небо (A3).[17]

Посочените претстави за вселената во свеста и потсвеста на човекот се замислувани како тродимензионални структури кои не можат секогаш доследно да се екстериоризираат во соодветна тродимензионална материјална проекција. Тоа може да се случи само во оние медиуми кои се и самите тродимензионални. Најчесто се работи за култни објекти: олтари, храмови, светилишта, гробници, свети градови и др., при што долниот дел на градбата или неговите обиколни ѕидови можат да ја кодираат четиристраната земја, додека горните (покрив, купола, свод) – небото. Бројни такви градби, во разни делови на светот, ги презентираат токму кубично-полусферичните претстави за вселената како, на пример, некои мегалитски градби од предисториска Европа (A15: 1), хиндуистичката ступа (A8: 3), византискиот куполен храм (A7: 5) и др. Тие можат да се манифестираат и преку обредите, танцот, но и преку просторноста на наративните дејствија во вербалните форми на митот.[18]

Иако посочените претстави за вселената во свеста и потсвеста на човекот се замислувани како тродимензионални структури, со нивното екстериоризирање во ликовниот медиум тие морале да добијат дводимензионален облик. Притоа, поради неоспособеноста на архаичниот човек за користење на концептите на перспективата и на тридимензионалното проектирање, тој ќе биде приморан тродимензионалните претстави да ги сведува на оние дводимензионални слики кои му се чинеле како најсоодветни. Кај хоризонталните проекции на сферичниот модел небото и земјата ќе се претставуваат

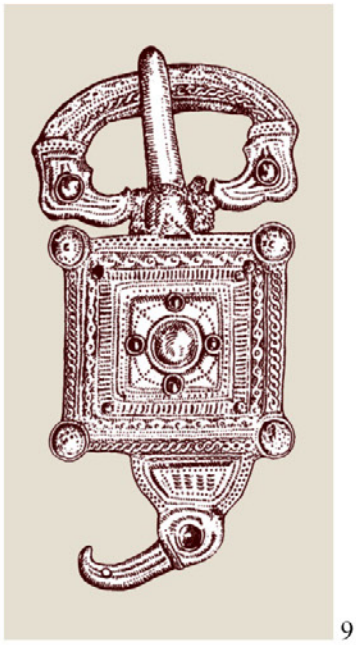
[13] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 17, 18, 102.
[14] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 95, 97-100.
[15] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 18-20, 320-322.
[16] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 18-20.
[17] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 21, 314-316, 325, 326, 361-364.
[18] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 32-35.

А6


1


2

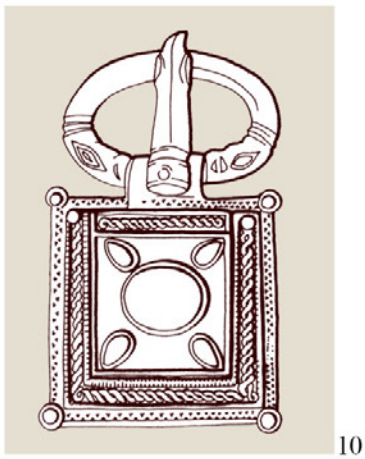

3


4


5


6


7


8

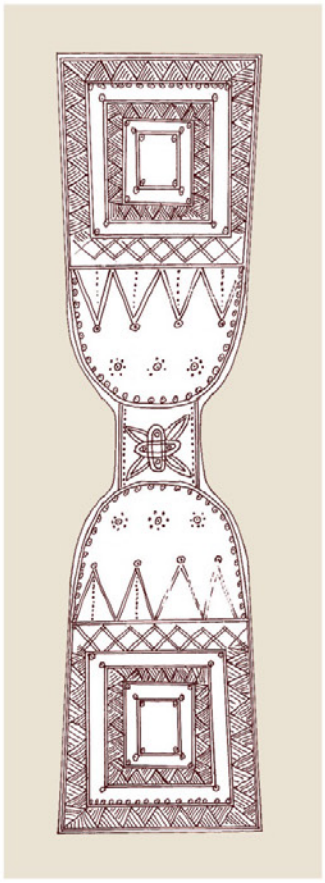
како концентрични кругови поместени еден во друг од кои едниот, без разлика дали е надворешен или внатрешен, ќе ја прикажува земјата, додека другиот – небото (како кај „штитот на Ахил “). Кај кубично-полусферичните ќе се работи за комбинирање на кругот со квадратот или ромбот (како на пример кај мандалата – A7: 6 спореди со A4: 4). Притоа космичката оска ќе се кодира преку некаков централен мотив во вид на точка, круг или розета, додека другите елементи (на пр. планини, дрвја, животни, растенија) ќе се прикажуваат легнати на овие површини и тоа ориентирани со горниот дел кон центарот или кон периферијата.[19]

Кај вертикалните проекции ќе се практикува некоја форма на прикажување на вертикален пресек низ вселената односно негово расчленување на две или почесто на три хоризонтални зони од кои долната ќе ја претставува земјата (со или без подземјето), горната – небото, додека просторот меѓу нив – надземјето (A8: 5). Кај кубично-полусферичните модели, горната страна на оваа проекција е лачно закривена за да сугерира на заобленоста на небото (A8: 2, 4). Основната структура на овие слики често ја презема Космичкото дрво при што трите зони се кодираат преку соодветни животни: долните зони преку рибите и влекачите, средната преку сувоземните животни, а горните преку птиците (A8: 4).[20]

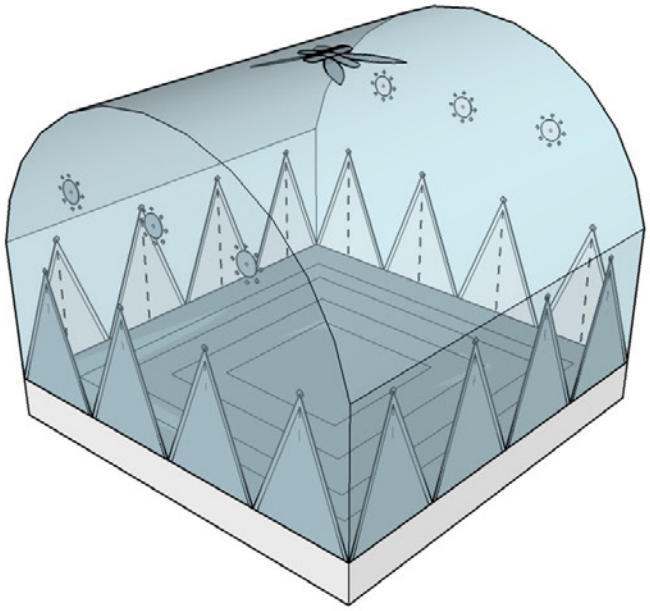
И вертикалните и хоризонталните дводимензионални проекции на вселенаата имаат еден недостаток – доколку се доследно проектирани ја губат својата просторна димензија при што нивните елементи се претвараат во нетранспарентни геометриски слики кои не го евоцираат своето значење, особено длабочината т.е. просторноста на одделните зони, растојанието меѓу небото и земјата и празниот простор што се протега меѓу нив. Затоа, архаичната свест презема едно компромисно решение – елементите кои ја кодираат земјата и небото ги прикажува едно под друго како хоризонтални проекции при што меѓу нив ја повлекува космичката оска во вид на некаков вертикален елемент. На тој начин, и покрај геометриската недоследност, се добива слика на која можат да се препознаат трите главни космички елементи во нивниот реален распоред, при што е јасно претставена и нивната форма и меѓусебна оддалеченост (A9: 9 – 11 спореди со останатите).[21]

Една варијанта на овој концепт е одразена во обликот на веќеспоменатата луристанска гривна и во нејзината геометриска орнаментика изведена во техника на гравирање (A7: 1).[22] Врз основа на бројни иконографски паралели, во нив може да се препознае специфична комбинирана (хоризонтално-вертикална) дводимензионална проекција на кубично-полусферичниот модел на вселената (идеална тридимензионална реконструкција на овој модел A7: 2 спореди со 1). Во тие рамки нижниот дел на космосот (земјата и земските води што ја обиколуваат) се претставени во хоризонтална проекција, расчленети според концентричниот принцип и тоа преку квадрати впишани еден во друг (раносредновековни примери: A6: 8 – 10). Надземјето е претставено преку планините (бордура од триаголници) и над нив „ниското небо“ во вид на полукруг со некое од небеските тела (розети = сонце, ѕвезди, полна месечина?). Овие елементи се дуплирани т.е. прикажани на обата краци од гривната кои, во контекст на нејзината лачна форма заокружуваат еден кубично-полусферичен модел на вселената конципиран како квадратна градба наткриена со свод. Сметаме дека централното квадратно поле со розета прикажана на средината од гривната, во рамките на овој модел најверојатно го прикажува „високото небо“ (најсветата небеска зона) со претстава на Поларната Ѕвезда лоцирана во неговиот центар (A7: 1, 2). Не е исклучено да станува збор и за сонцето кое често се претставува на средината од небото (како приказ на пладнето или летниот солстициум). Овој концепт најмногу соодвествува на претставите за вселената презентирани во делото „Христијанска Топографија“ на Козма Индикоплов од 6. век н.е. (A7: 2 спореди со 3, 4). Сличноста меѓу овие модели можеби и не е случајна ако се земе

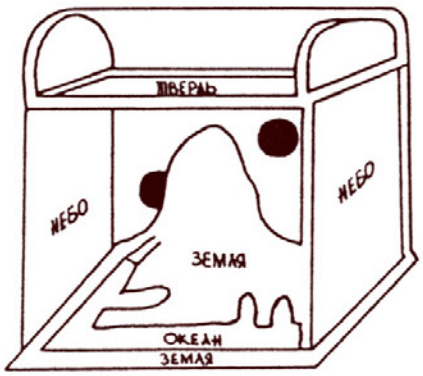
[19] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 36-45, 321, 322.
[20] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 36, 37, 46-55, 320, 321.
[21] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 56, 57, примери: 57-90.
[22] За предметот (без посочените толкувања): E. de Waele, *Bronzes*, 196 (No. 331, Fig. 166), 199 (Fig.172).



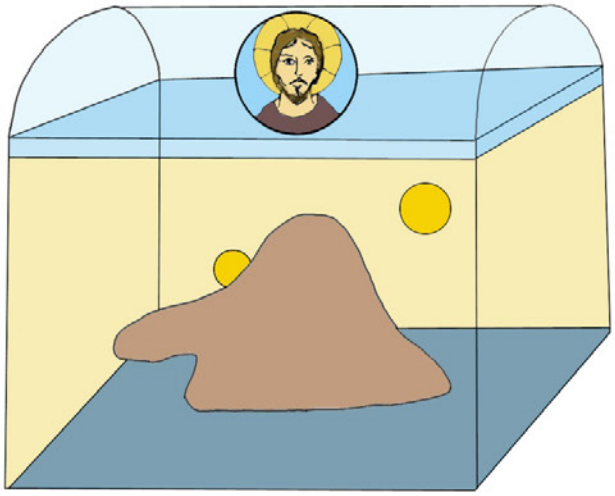
1



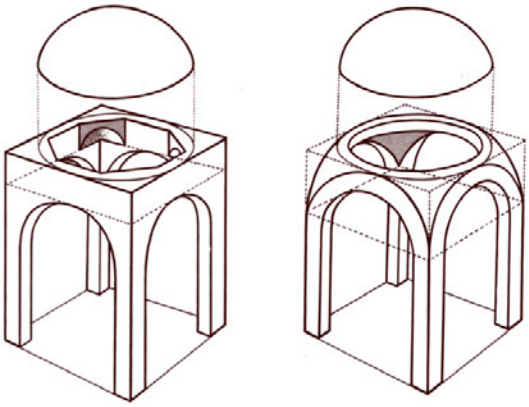
2



3



4

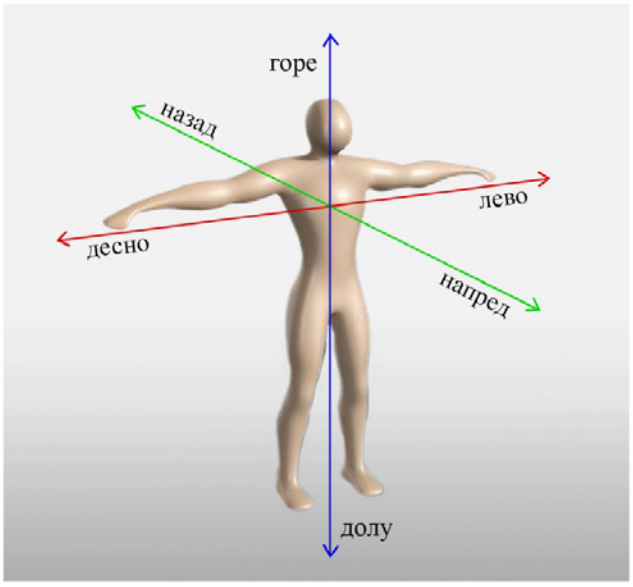


5

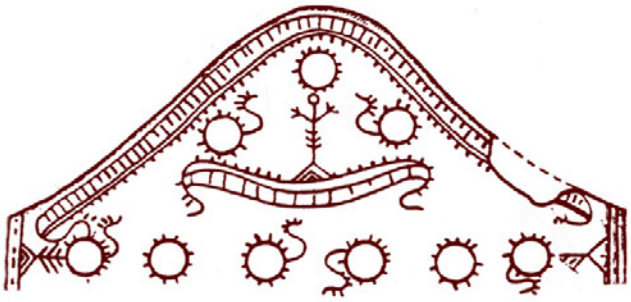


6

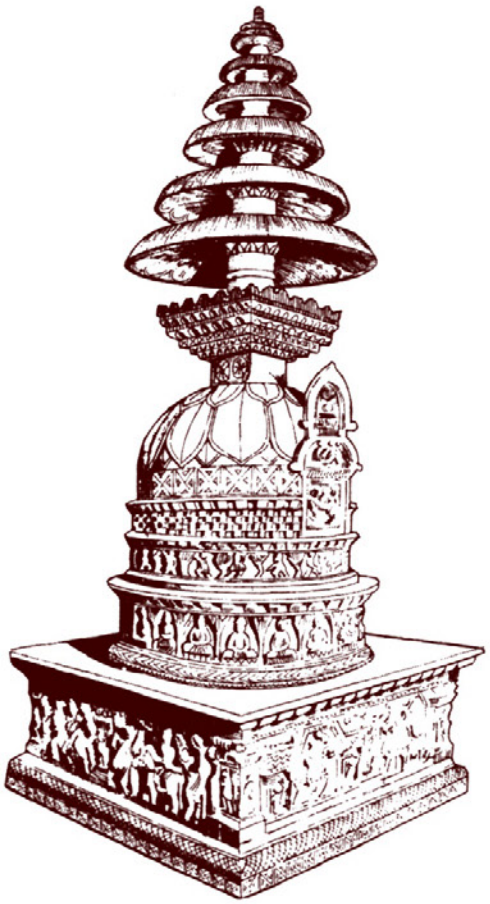
А8



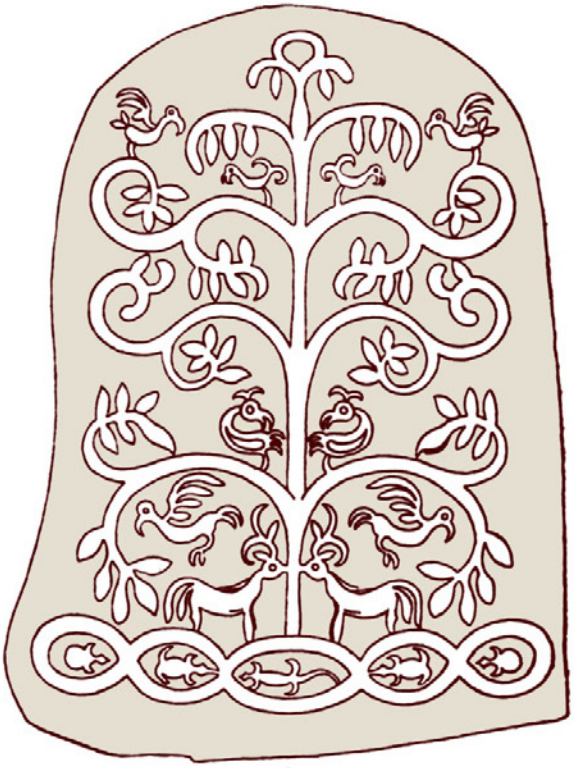
1



2



3



4



5

предвид потеклото на Козма Индикоплов од Александрија и неговите патувања низ Блискиот Исток (Иран, Арабија, Индија) за време на кои тој можел да се запознае со овој космолошки модел. Космолошките претстави презентирани во неговото дело ќе станат мошне популарни во рамките на христијанството, особено источното, и тоа како негација на античките претстави за сферичниот космос.[23]

Со диференцијацијата на неспознатливиот космос на посочените три негови главни елементи не запира поривот на архаичната свест за расчленување и на овие делови. Ширум целата планета се појавуваат митски претстави за небо составено од повеќе неба организирани во вид на слоеви наредени еден над друг или како кругови сместени концентрично – еден во друг. Аналогна постапка се спроведува и со земското ниво што резултира со митските претстави за некакви аналогно структурирани зони на земјата т.е. подземјето (A3: 3, 4). Во ликовниот медиум овие претстави се манифестираат со расчленувањето на кругот и на четириаголникот коишто ги означуваат небото и земјата и тоа главно преку нивно делење во концентрични кругови или полукругови или во концентрични квадрати и ромбови (A6; A9: 3, 8). Зад овие постапки всушност стои тежнеењето за хиерархизирање на овие космички зони според степенот на нивната сакралност. Највисоката зона на небото, лоцирана воедно и во неговото средиште, се идентификува со рајот или седиштето на боговите, додека центарот на земјата се изедначува со светата земја, светата планина, престолнината или со главното светилиште на дадената култура (A3: 3, 4).[24]

4. Иконографски паралели

а) Ажурирани бронзени предмети од Ерменија

Најсоодветните аналогии кои укажуваат на постоењето на геометриското ниво кај луристанските стандарди можат да се најдат на една група бронзени предмети од 8 – 6. век пред н.е., пронајдени главно во Ерменија, но и во соседните подрачја (Грузија, Азербеџан и Иран) (A4; A5: 2, 6, 8).[25] Трите главни делови на вселената се на нив прикажани во речиси елементарна геометриска форма и тоа – кружната плочка како небо (A4: 1 – 4; A5: 2, 6, 8), ромбот како земја т.е. нижни нивоа на вселената (A4: 4, 7 – 10) и вертикалната спона меѓу нив како космичка оска која се протега меѓу небото и земјата (A4: 4). Расчленетоста на кружниот и на ромбичниот дел во концентрични прстени т.е. концентрични ромбови ја сметаме за резултат на претставите за расчленетоста на небото и на земјата на повеќе „неба“ и повеќе „земји“ наредени во пластови еден над друг т.е. еден под друг или во концентрични зони сместени една во друга. Како што веќе посочивме, во отсуство на концептите на перспективата и другите методи на доследно транспонирање на тродимензионалните претстави во дводимензионални, тука тоа е постигнато на еден архаичен начин – преку „сплескување“ и „развлекување“ на вертикалното во хоризонтално при што центарот го означува она што е горе, а периферијата она што е долу (или обратно). Во центарот на концентричните кругови може да се препознае геометризиран антропоморфен лик со прикажана глава и раширени раце чие што тело се поклопува со споната која оттука се протега надолу до ромбот (A4: 1 – 4). Сметаме дека станува збор за митски лик – персонализација на Космичката оска кој ја носи функцијата на макрокосмички џин застанат меѓу небото и земјата кој го придржува небото, ја одржува неговата дистанца во однос на земјата и функционира како оска околу која се одвиваат цикличните процеси во вселената (A5: 1, 4, 8 споредi со останатите).[26] Мултиплицираните зрачести розети прикажани околу ромбот, во оваа

[23] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 33, 34 (со приложена литература).
[24] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 22, 23.
[25] Детално за овие предмети со интерпретација на нивната иконографија: P. Avetisyan et al, *Axes*; види и: Р. М. Торосян (и др.), *Древний*.
[26] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 56-62.

А9



констелација го кодираат одвивањето на временските циклуси т.е. движењето на сонцето околу земјата, а можеби и над неа и под неа (A4: 4, 6, 7, 9, 10). Како што видовме, аналогно значење, со одредени специфични детали, носат слични предмети од подоцнежните периоди (A6: 8 – 10; A9).[27] Сосема е очекувано што кај одредени предмети розетите се алтернирани со малтешки крстови, ако се земе предвид соларното значење на крстот и тоа уште во древните култури на Месопотамија (A4: 8).[28] Розетите и крстовите се комбинирани со стилизирани претстави на луѓе во поза на орант кои во овој контекст веројатно ги означуваат адорантите кои, со своите молитви и другите обреди реализирани на земјата, го величаат и поддржуваат правилното одвивање на соларните циклуси на небото (A4: 4, 6 – 9).[29]

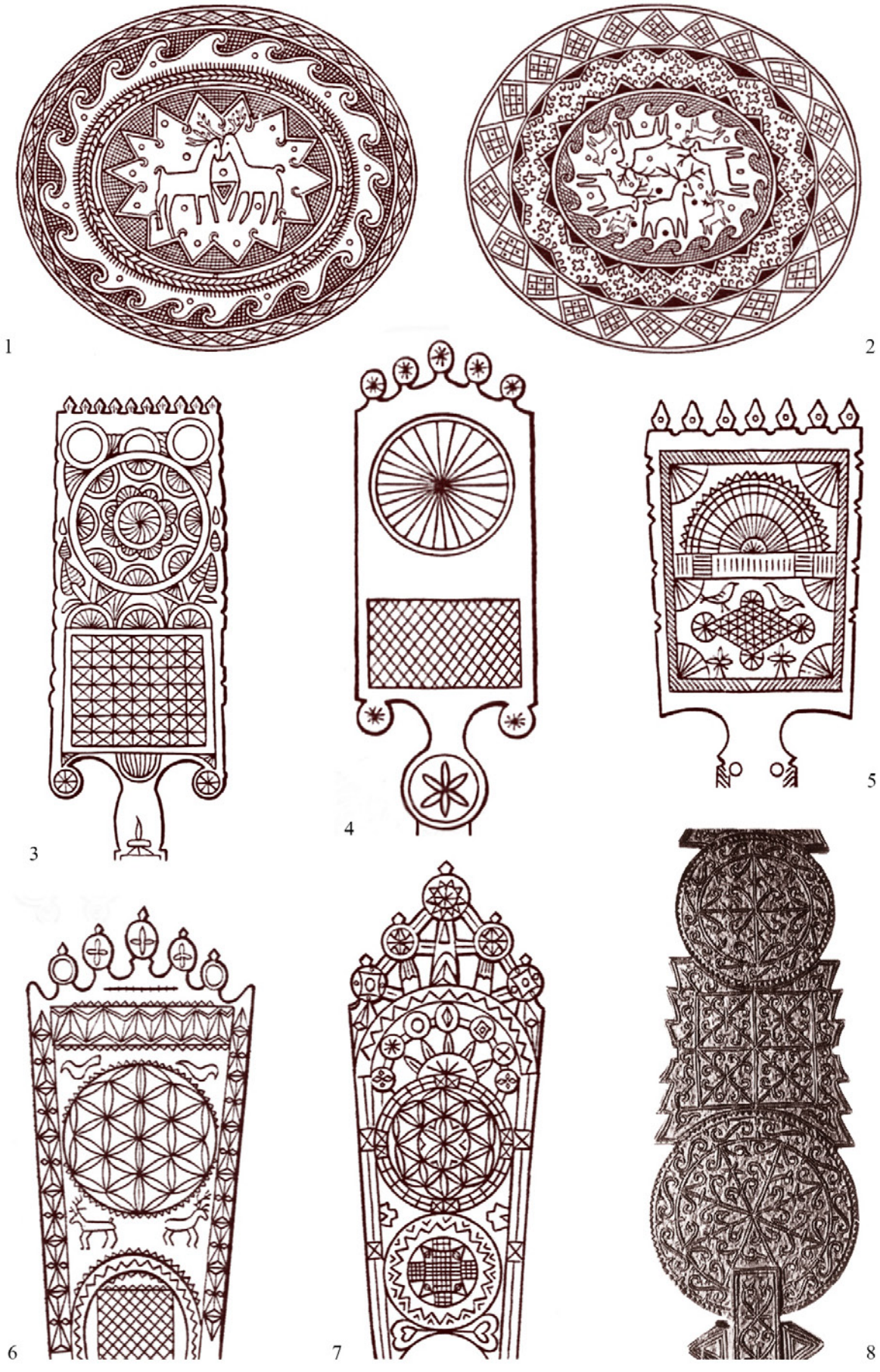
Но, со исклучок на еден предмет (од Nor Bayazet/Gavar – A4: 4), посоченава композиција е поделена на два различни типови објекти: кружниот дел со концентричните прстени е оформен во вид на приврзоци (A4: 1 – 3; A5: 2, 6), додека ромбичниот функционира како глава на украсни игли (A4: 7 – 10). Земајќи го ова предвид неодамна се изнесени сомневања дека и горепосоченият наод е всушност составен секундарно, од два различни предмети (A4: 4 – 6).[30] Без разлика на исходот на оваа дискусија, двата одделни типа предмети можеме да ги третираме како елементи од еден иконографски систем и една заокружена претстава на вселената бидејќи функционирале во иста култура и ист период, а се пронајдени како гробни прилози во исти некрополи, па дури и во еден ист гроб.

Сакаме на ова место да предложиме една хипотеза околу овие предмети која би била во контекст на споменатиот космогониски концепт на создавањето на артефакти во рамки на архаичните култури. Нејзината валидност ќе може да се потврди само преку детална анализа на постојните или на некои идни вакви археолошки наоди и контекстите во кои би биле пронајдени. Според неа, двете групи тукапретставени предмети (кружните и ромбичните), би биле создавани како единствени објекти кои ја прикажуваат сета вселена (како што е оној од Nor Bayazet/Gavat – A4: 4). Потоа, уште во самата металуршка работилница или при некој конкретен настан (на пример положувањето на предметот како прилог во гроб), тој, во рамките на една обредна или магиска постапка, се делел на спомената две половинки кои се оформувале како засебни предмети (приврзоци или глави за игли) (A4: 4 – 6). Со оваа постапка всушност би се евоцирало (и повторувало) едното од клучните космогониски дејствија – одделувањето на небото од земјата како чин на уредување на вселената и создавање на средната зона како простор за егзистенција на човекот и на останатиот жив свет.[31] Оваа постапка не би била никава реткост во рамките на древните култури што ги истражува археологијата туку уште еден од бојните примери, особено типични за праисториските култури, при кои одредени предмети се подложени на намерна фрагментација и некаков секундарен третман на добиените парчиња и тоа пред сè поради одредени симболички причини.[32]

Како што напомнавме, слични приворзоци, во вид на концентрични кругови поврзани со една спона, се присутни среде железнодобните култури од Блискиот Исток и тоа во регионите на северозападен Иран (Amlash, Dajlaman/Deylaman) кои се во поширокатa околина на Луристан (A6: 1, 2, од музејот Ashmolean). Според P. R. S. Moorey, овие предмети се датираат меѓу 6. и 4. век пред н.е. при

[27] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 57, 58, подоцнежни примери: 58-90.
[28] Н. Чаусидис, *Македонските*, 457-461.
[29] Детално за овие предмети со интерпретација на нивната иконографија: P. Avetisyan et al, *Axes*. Иако во глобални рамки се согласуваме со космолошкото толкување на иконографијата предложена од авторите, нашите интерпретации се разликуваат од нивните (види подолу, како и: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 56-59). На релациите меѓу овие и луристанските примери веќе упатувал P. R. S. Moorey (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 235, 236).
[30] P. Avetisyan et al, *Axes*.
[31] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 20-22.
[32] За оваа тема, со примери и приложена литература: Дж. Чепмэн, Б. Гайдарска, *Фрагментация*.

A10



што нивното потекло се врзува за Кавказ (A6: 3, 4) каде што таквите предмети гравитираат кон 10. век пред н.е.[33] Слични објекти се констатирани и на Балканот (A6: 5 – 7).[34]

Некаква понепосредна врска меѓу ерменските наоди и луристанските стандарди може да се согледа на ниво на основниот габарит и особено преку делумната антропоморфизација на нивната вертикална оска од која се извиваат два (или повеќе) лачни краци (A5: 1, 2, 4, 6, 8 спореди со 3, 7). На луристанските бронзи овој елемент е застапен кај типот „идоли со протоми“ и тоа преку главата и торзото на централната фигура и парот лачно свиени зооморфни протоми (A5: 3, 7; A2), а истата констелација се јавува и кај една категорија ажурирани игли (B48: 2 – 4, 6, 7). Разликата е во тоа што кај луристанските предмети централниот столбовиден лик е окружен со еден отворен обрач, составен од пар животински протоми, за разлика од ерменските каде што овој елемент е дуплиран или мултиплициран, но без протоми. Оваа разлика донекаде може да ја ублажи една ажурирана луристанска игла каде централниот лик е обиколен со два пара протоми што на ниво на силуета многу понепосредно се поклопува со ерменските наоди (A5: 5 спореди со 2, 6, 8). Фактот што оваа композиција се јавува на разни видови луристански бронзи покажува дека во дадената култура таа постоела сама по себе, независно од предметите, и тоа како дефинирана митска т.е. симболичка слика, која можела да се вгради во разни објекти (во конкретните два, а можеби и во некои други, веројатно изработени од органскии материјали).

Во наредните пасуси презентираме неколку археолошки наоди кои јасно покажуваат дека претставените ерменски предмети не треба да се третираат како резултат на некакви случајни инвенции на локалните мајстори, туку како продукти на еден поопшт ликовен концепт со многу поширок географски и хронолошки распон кој е манифестиран низ други иконографски вариетети распространети надвор од конкретниот период и регион.

b) Ажуриран бронзен предмет од колекцијата во Верона

Еден таков наод неодамна е изнесен на “on line” пазарот на антиквитети, претходно во сопственост на една приватна колекција од Верона. Се работи за бронзен приврзок, изведен во техника на ажурирање, чиј корпус во најмали детали е идентичен на горепретставените примери од соседството на Луристан (A11: 3, 4 спореди со 1 и со A6: 1 – 5).[35] И тука концентричните прстени (овој пат четири наместо три) се поврзани со една спона, при што секој од нив на надворешниот раб е дополнет со низа од гранули. Но, за разлика од нив, кај овој предмет е јасно изразена антропоморфизацијата. Наведената спона продолжува нагоре и надвор од прстените, завршувајќи во вид на пластично обликувана човечка глава со назначени елементи на лицето од кои се особено нагласени носот и ушите, додека на задната страна од вратот е оформена алка за обесување. На долниот дел се обликувани пар човечки стапала, додека на бочните страни – две алки (што малку асоцираат на рацете на прикажаниот лик) низ кои е протнато по едно прстенче, очевидно наменето за закачување на некакви дополнителни висулци. Познати ни се и други приврзоци, блиски на овој според карактерот, иконографијата и применетата концепција. Присутни се во рамките на културата Marlic, синхрона на луристанските бронзи, распространета во Северен Иран, долж јужното крајбрежје на Каспиското Море (A11: 5, 6 спореди со 3, 4). Ги имаат сите елементи од претходниот приврзок, со

[33] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 235, 236; H. Samadi, *Les découvertes*, 188 (Fig. 24: d); P. Avetisyan et al, *Axes*, 5, 6, Fig. 5: A-I.

[34] Примери од Словенија: S. Pahič, *Maribor*, 25 (Sl. 5); генерално за слични предмети од Балканот и од Италија, но не со една туку со четири внатрешни спони: Н. Чаусидис, *Македонските*, 577-583.

[35] *Lot 331 two Luristan* 2020. Заедно со опишаниот, понуден е уште еден предмет – “pin, with an openwork sphere and an added terminal of an upturned head of an ibex”, со многу слична патина, веројатно пронајден заедно со него.

таа разлика што во овој случај се јасно претставени рацете на фигурата, а во средишниот дел е впишан централен крст меѓу чии краци се поместени четири помали групи од концентрични кругови.[36]

Прилично е очевидно дека ликот на приврзокот од колекцијата од Верона е персонализирана варијанта на аналогниот мотив од ерменските предмети (A11: 3, 4 спореди со 2 и со A4). Доколку се согласиме со толкувањата дека кружниот дел на вториве го претставувал горното ниво на вселената расчленето на „неколку неба“, тогаш во овој случај би се работело за митски лик кој носел карактер на небески бог или поточно Бог-Небо кој со своето тело всушност го формира овој дел на космосот. Видовме дека, за разлика од него, кај ерменските примероци стилизираниот човечки лик го застапува само космичкиот стожер кој се протега низ небеските слоеви продолжувајќи натаму кон земјата. Ако приврзокот од веронската колекција се земе како идеална парадигма, негови вариетети би можеле да се пронајдат во региони кои се географски значително оддалечени од Кавказ и Предна Азија.

c) Елементи од керамички и бронзени садови од Италија

Еден таков пример (синхрон на претходните) потекнува од културата Villanova, во северниот дел на Италија (8 – 7. пред н.е.), кој на базично композициско ниво се поклопува со претходните, но реализиран во поинаков стил, материјал и контекст што е сосема очекувано со оглед на географската дистанца меѓу регионите во кои се пронајдени (A12: 1, 2 спореди со A4; A11: 3, 4). Овој пат се работи за керамичка апликација додадена на вертикална рачка од сад за течност, најверојатно со култен карактер. Во рамките на истата култура познат ни е уште еден керамички сад, со поинаква форма но со сличен додаток, овој пат со еден прстен околу човечката фигура (A12: 5).[37] Ако се спушти критериумот на сличност, во оваа група би можеле да се вклучат и други примери од истата култура, но овој пат излеани во бронза, кај кои двата концентрични прстени околу централната фигура се споени во горниот дел, во некои случаи налик на протоми на птици (A12: 3). Кај овие примероци дополнителни протоми или цели животни се наредени долж работ на надворешниот прстен, а две животни се претставени и покрај нозете на централната антропоморфна фигура (A12: 3, 4, 6, 7, 12, 13). И овие предмети имале иста намена како и керамичките – да ја дополнуваат устината на некакви бронзени садови, очевидно со одредена симболичка намена (A12: 3).[38] Постојат индиции дека се работи за садови за гробна намена, речиси секогаш прилагани во женски погребувања кои, судејќи според формата, веројатно служеле за обредни либации.[39]

Предложени се неколку толкувања на иконографијата на овие елементи, насочени кон соларните сфери, „соларната барка“ и „господарот на животните“.[40] Сметаме дека главно се базираат на одредени стереотипи и шаблони кои во дадениот случај не се најсоодветни. Не може на секој кружен мотив да му се дава соларно значење, особено ако е составен од два па и повеќе концентрични прстени, ниту пак секој пар симетрично споени протоми да се третира како „соларна барка“. И поимот „господар на животните“ сам по себе ништо не објаснува, туку почесто функционира како флоскула. Сметаме дека во овој случај, како и кај ерменските предмети, концентричните прстени многу поверојатно носат небеско значење во рамките на кое добиваат смисла и останатите елементи од композицијата: животинските фигури или протоми наредени на прстенот – во значење на фазите од временските циклуси (соларни, лунарни, ѕвездени) што се одвиваат на небото; човечката фигура во

[36] *Pendentif* 2016; *Pendant LACMA* 2020.

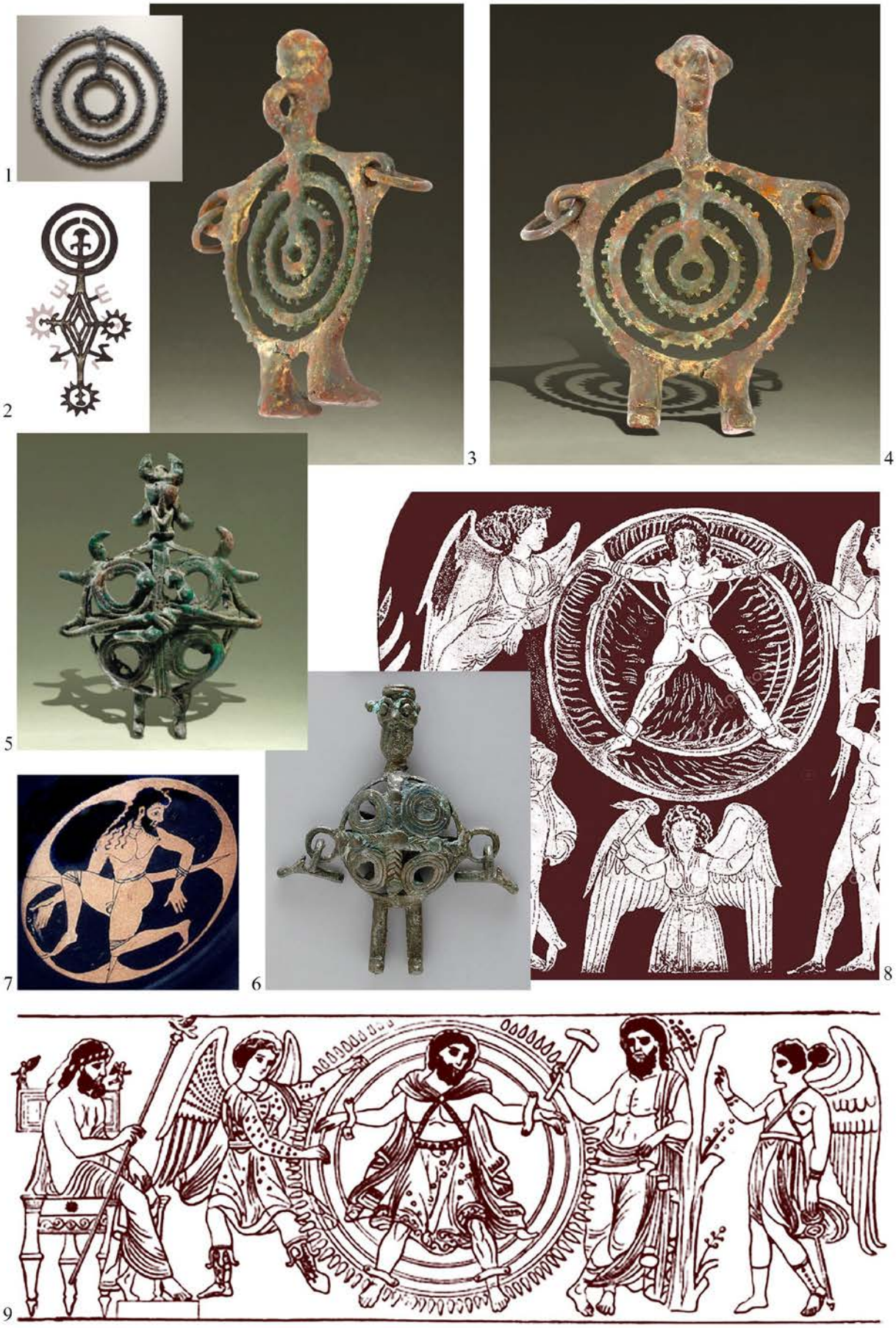
[37] B. Bagnasco Gianni, *Presenza*, 437 – Fig. 5; F. Delpino, *Una identità*, 42-46; A. Rathje, *The Ambiguous*, 114-116, Fig. 4.

[38] B. Bagnasco Gianni, *Presenza*, 437 – Fig. 3; A. Rathje, *The Ambiguous*, 115, 116, Fig. 5; S. Haynes, *Etruscan*, 22-24, Fig. 23; T. Trocchi, *Ritual*, 789, 790, Fig. 42.4; P. von Eles, *Le ore*, 153-155, Fig. 10, Fig. 12; за значењето на сцената: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 362, 370, 371, 412, 413, Д28: 15, 16; И. Ефтимовски, *Примената*, 63, 64, Б15- Б17.

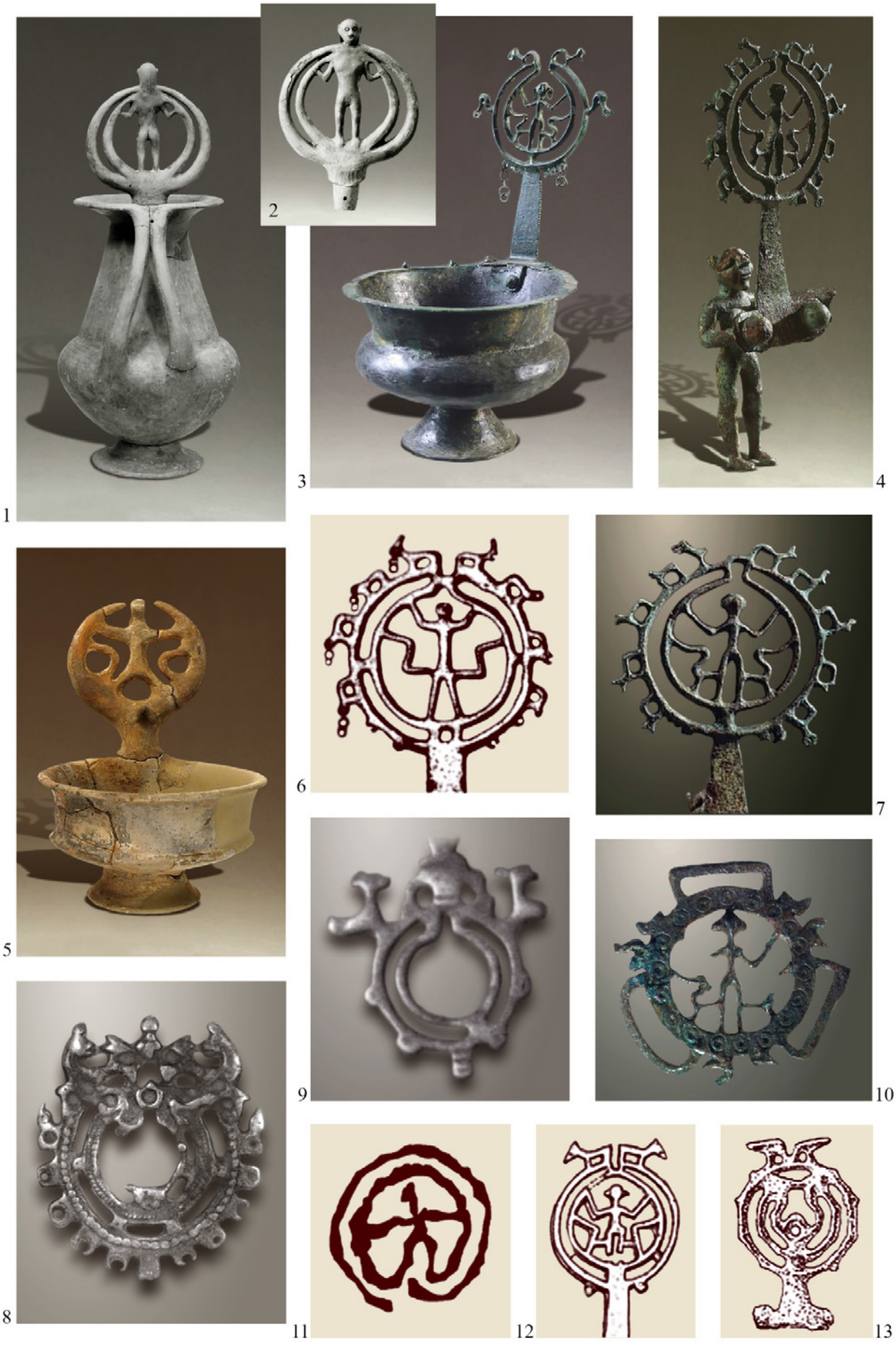
[39] P. von Eles, *Le ore*, 153, A. Rathje, *The Ambiguous*, 115-117; T. Trocchi, *Ritual*, 789.

[40] P. von Eles, *Le ore*, 153

A11



A12



центарот – во значење на митскиот лик т.е. божество што ги води наведените циклуси и тоа врз база на дуалните принципи означени преку симетричните животни поставени покрај неговите нозе (A12: 3, 4, 6, 7, 10, 12); зооантропоморфната фигура која го држи стожерот со оваа композиција – во значење на митскиот лик со карактер на Атлант што ја крепи космичката оска на која се потпира небото (A12: 4). Комбинирањето на оваа „слика на небото“ со сад за течност, очевидно наменет за некакви култни дејствија, може да се оправда со верувањето дека нејзиното присуство над пијалакот ќе го предизвика неговото осветување т.е. стекнувањето со некакви позитивни својства. Овој однос ги става тукапретставените предмети во непосредна релација со луристанските стандарди кои, судејќи според неодамна откриените наоди, исто така биле ставани во некаков заемен однос со култните садови наменети за осветување на некаков свет пијалок (H7: 5; H9: 10 – 12; види стр. 614).

Слична иконографска констелација е присутна и на предмети од истиот културен круг (културата Villanova), но со инаква намена – како токи т.е. разводници за ремени или други видови накит (A12: 10) што секако укажува на поширокото значење на прикажаната сцена кое не било ограничено само за еден вид предмети и потесната сфера на која тие се однесувале.[41]

d) Распнување на Иксион

Во нашиве компарации би можеле да се вклучат и други примери, доколку тие се согледаат во релација со претходните. Најпрво тоа се сцените на распнувањето на Иксион, насликани на античките садови од Јужна Италија од 4. век пред н.е. Иако во текстуалните записи на ова митско дејство се вели дека овој лик бил казнет преку распнување на тркало, во посочените примери станува збор за мотив во вид на два па и три концентрични кругови кој воопшто не наликува на тркало, меѓу другото и поради отсуството на спици (A11: 8, 9). Ова решение се разликува и од другите вакви сцени насликани на постарите садови од 5. век пред н.е. каде што Иксион е распнат на тркало со четири спици и тоа не во стоечка и фронтална, туку во згрчена и профилна поза (A11: 7). A. Painesi оваа неусогласеност ја оправдува со адаптирањето на сцената од страна на италските сликари врз база на некакви свои ликовни концепти или други визуелни или текстуални предлошка.[42] Земајќи ги предвид овие компоненти и потеклото на садовите од Апенинскиот Полуостров помислуваме на можноста, замената на тркалото со концентрични прстени да се случила под влијание на некои локални традиции кои можеби влечеле корени токму од посочените садови од културата Villanova (A11: 8, 9 спореди со A12: 1 – 7).

e) Оловни вотивни предмети од Ain-al-Djoudj кај Baalbek

Од подоцнежните примери особено внимание заслужуваат неколку култни предмети пронајдени во светиот извор Ain-al-Djoudj кај познатото светилиште во Baalbek т.е. Heliopolis (Либан), оставени тука како култни дарови од страна на ходочасниците што го посетувале ова свето место. Станува збор за десетини оловни плочки од римскиот период релјефно излеани во вид на разни фигури и композиции (A13: 1 – 9). Во оваа прилика посебно нè интересира една група од нив (A13: 1 – 6) која со својот нагласен геометризам и нефигуралност се издвојува од останатите чија што иконографија се движи во рамките на вообичаените антички реалистички концепти (A13: 7 – 9).[43] Изгледа дека во овој случај се работи за минијатурни модели на некакви други култни предмети, веројатно изработувани од органски материјали. Формирани се во вид на еден или два концентрични прстени, отворени во горниот дел, во чиј центар се наоѓа исшрафиран кружен диск, дополнет со

[41] P. Jacobsthal, *Early*, Pl. 237: a; *Verucchio* 2020.

[42] A. Painesi, *Objects*, 166-171. Таа на стр. 171 ги наведува (без да ги фаворизира), елементите и толкувањата за сoларниот предзнак на тркалото, на Иксион и на целата сцена.

[43] L. Badre, *Les figurines*; H. Seyrig, *La triade*.

A13



човечка глава. И во овој случај прстените и дискот се поврзани со спона која овој пат продолжува надолу и надвор од нив, завршувајќи со тулец кој, според авторите, бил наменет за наденување врз некакво стапче т.е. стожер (“la douille dans laquelle devait s'emmancher une hampe de bois”). И кај овие предмети, на прстените се присутни брадавици, но многу поголеми и во помал број отколку кај оние од Северозападен Иран (A13: 1, 4 спореди со A6: 1, 2).[44]

Досегашните истражувачи, поттикнати од сличните иконогрфаски предлошки специфични за овој дел од Азија, се склони отворените прстенести сегменти да ги третираат како месечев срп, додека централниот круг – како соларен диск. Во ваквото толкување ги охрабруваат некои примероци кај кои главата над овој диск има зрачесто расчленетата коса (A13: 5, 6) или пак други каде што, на негово место се наоѓа биста, изведена во антички манир, која наликува на Хелиос (A13: 7).[45] Не негирајќи ги овие значења, кои можеле да ја претставуваат втората фаза од осмислувањето на наведените предмети, веруваме дека нивната глобална композиција многу подобро соодвествува на предлошката која стоела зад ерменските предмети. Сметаме дека доволни аргументи за тоа се концентричните прстени (кои воопшто не наликуваат на месечев срп), споната која ги поврзува и продолжува надвор од нив, како и геометризираниот антропоморфен лик во средиштето на композицијата. Имајќи ги предвид овие сличности (спореди A13: 1 – 6 со 10, 11) и не преголемата географска дистанца меѓу Либан и Ерменија, наодите од Ain-al-Djoudj би можеле да го понесат карактерот на некакви доцнежни прежитоци на истите традиции кои стоеле во основата на бронзените ажурирани предмети од Ерменија. Не се исклучени и некакви посредни релации со Луристан, ако се земе предвид дека предметите од Либан (или нивните претпоставени поголеми прототипови) биле насадувани на стожер слично како и луристанските стандарди (A13: 1 – 6 спореди со 12). На овие релации упатува и локацијата на која се тие пронајдени. Како што напомнавме, се работи за светилиштето Baalbek каде што, меѓу другото, се славела и Хелиополската тријада богови во која, покрај Atargatis и Hadad (изедначени со Хера и Зевс/Јупитер), бил почитуван уште еден бог кој не се прикажувал во фигурално обличје туку во вид на некаков аниконичен стожер, не многу различен од луристанските стандарди (H21: 5 – 9). На претставените оловни предмети него можеме да го побараме во фигурите на богот Хермес т.е. Меркур и кадуцејот прикажан во неговата рака (A13: 9)[46] – елементи кои во последните глави од оваа монографија ќе заземат значајно место во откривањето на карактерот и функцијата на луристанските стандарди (види стр. 653). Меѓу оловните плочки се појавува уште една иконографска композиција присутна и среде луристанските бронзи. Тоа е претставата на антропоморфно божество кое стои на симетрична композитна структура составена од антички храм и преден дел на два бика,[47] која коинцидира со иконографијата на еден тип луристанските псалии (A13: 8 спореди со 13), но и на централниот мотив од посочените предмети од културата Villanova (A12: 3 – 7, 10, 12).

f) Метални предмети од Тибет

Ажурирани метални предмети со композиција и иконографија мошне слична на речиси сите тукаобработени примери е констатирана во збирката на G. Tucci, колекционирана во Тибет. Се работи за два бронзени приврзоци или апликации формирани од два (а кај едниот веројатно и од три) концентични прстени дополнети со алки, фигури на животни и централен антропоморфен или хибриден (според описите чудовишен) лик, фланкиран од пар четириножни животни или птици (според описите петли) (A12: 8, 9). Иако предметите се публикувани како праисториски, нема сигурни податоци за нивното датирање. Во своите обиди за хронолошко и културно определеување M. Bussagli

[44] L. Badre, *Les figurines*, 193, Fig. 5: USEK 2; Fig. 11; H. Seyrig, *La triade*, 339, 340, Pl. XXXVI.
[45] H. Seyrig, *La triade*, 338-354.
[46] L. Badre, *Les figurines*, 189, Fig. 9, Fig. 10.
[47] L. Badre, *Les figurines*, 183, Fig. 1 – Fig. 7.

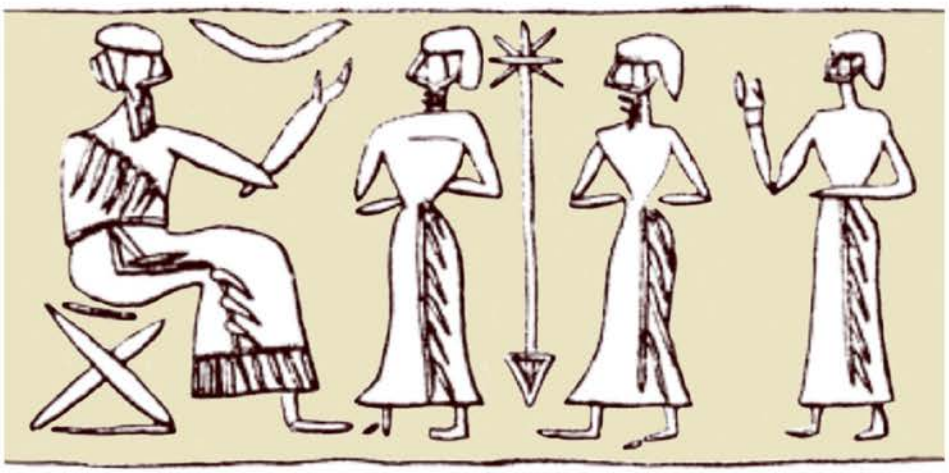
A14


1


2

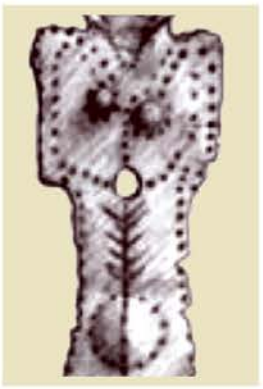

3

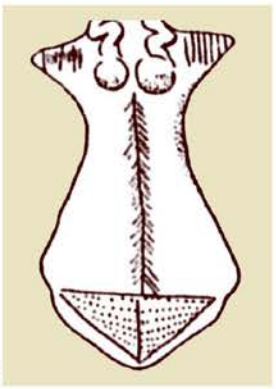

4

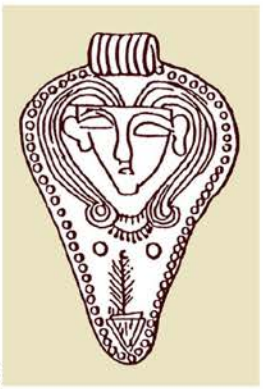

5


6


7


8


9


10

ги зема предвид номадските народи кои повремено, во разни историски периоди, навлегувале во Тибет од север. И анализата на нивната форма и стил на изведба го води кон релации со „уметноста на Месопотамија“ и уште посеверно – со „уметноста на степите“ (“art des steppes”; “art of steppes toward Mesopotamia”). Тој не се сомнева во симболичкиот т.е. религискиот карактер на овие објекти, кои ги поврзува со будистичките традиции и шаманизмот, при што кругот, комбиниран со фигурите на петлите и на централниот лик (монструм, мајмун) го смета за индикатор на нивниот есхатолошки предзнак, со симболика која се однесува на цикличноста и на поврзаноста меѓу небото и земјата.[48]

B. Goldman ја забележува впечатливата сличност на овие предмети (за кои смета дека биле носени како “protective amulets”) со речиси сите погоре претставени групи: луристанските бронзи, бронзените рачки од културата Villanova и оловните вотивни предмети од Ain-al-Djoudj (A12: 8, 9 споредиси со останатите и со A6: 1 – 7; A11: 3, 4; A13; B28). Преку компарации се обидува да го досегне и значењето на „господарот на животните“ и на птиците т.е. петлите присутни на тибетанските, луристанските и на италските предмети. Прави анализа и на културноисториските траси врз кои може да се темели сличноста меѓу овие предмети, при што во рамките на линијата **Тибет – Луристан – Етрурија** им дава одредена предност на луристанските предмети кои ги смета за најблиски до нивниот претпоставен „прототип“. Иако на посреден начин, во рамките на посочениве комуникации, одредено значење им дава и на евроазиските степи кои функционирале “as an open `sea` carrying commerce between the settled lands of East and West.”[49]

Апострофираните луристанско-тибетански релации се мошне индикативни бидејќи се однесуваат не само на посочениот, туку и на други иконографски мотиви (I12). Можно е да ја одразуваат духовната култура на некоја индоариска група населена во овој регион за време на движењето на Индоаријците од Источна Европа преку Кавказ и Иран кон Индија. Истото се однесува и на луристанско-италските сличности кои се застапени и преку други ликовни мотиви, претставени во наредните глави (на пример F3: 1 – 6; G22; види стр. 729 и табла I16).

Схематизирана варијанта на тукаобработената митска слика е присутна на еден петроглиф од Moynak во Казакстан,[50] кој укажува на евентуалното јадро од кое овој мотив можел да доспее во Ерменија и околните региони, особено ако се земат предвид претпоставките за Индоаријците како негови хипотетични носители (A12: 11).

g) Раносредновековнни и етнографски примери

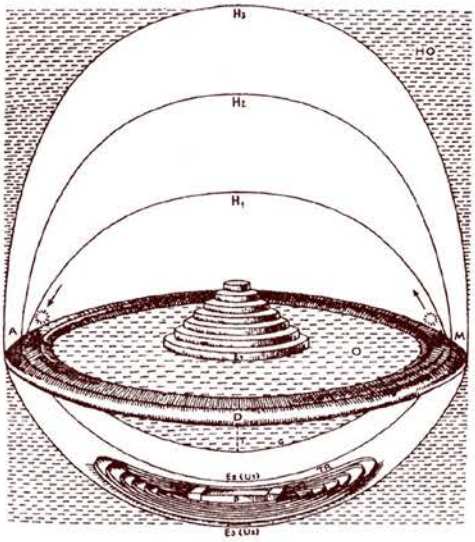
Горепретставената геометриска база составена од круг и ромб (или четириаголник) ја среќаваме и во раниот среден век и тоа на бројни типови накит распространети во Источна, Средна Европа, Балканот и пошироко. Главно се работи за двоплочести фибули и токи за појас составени од кружен (= небо) и од квадратен или ромбичен сегмент (= земја) при што кружниот често добива и полукружна форма која ја застапувала вертикалната проекција на небото во вид на небески свод (фибули – A9: 2, 3, 5, 8; токи – A6: 8 – 10; A9: 4, 6, 7). Во прилог на тоа одат разните позитни елементи (кружни сегменти, прстенчиња, розети или претстави на животни) наредени по рабовите кои во дадената констелација го добиваат значењето на фазите од движењето на сонцето низ вселената (A9: 9 – 11 споредиси со останатите и со A4). Кај обата типа предмети ромбичниот или квадратниот дел е често дополнет со зооантропоморфна фигура или глава на некој митски застапник на хтонските предели (A6: 8, 9; A9: 2 – 6, 8). Значењето на космичката оска т.е. космичкиот столб кај фибулите го носи нивниот лак, додека кај токите го презема трнот што се протега од опковот кон алката.[51]

[48] M. Bussagli, *Bronze*, 331-333, 337, 338 (No. 6; No. 12).
[49] B. Goldman, *Some*.
[50] U. Sansoni, *Reflection*, Tav. 2: 3; И. Ефтимовски, *Примената*, кат. бр. Б07.
[51] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 69-82 (со приложена литература).

A15



1



2



3



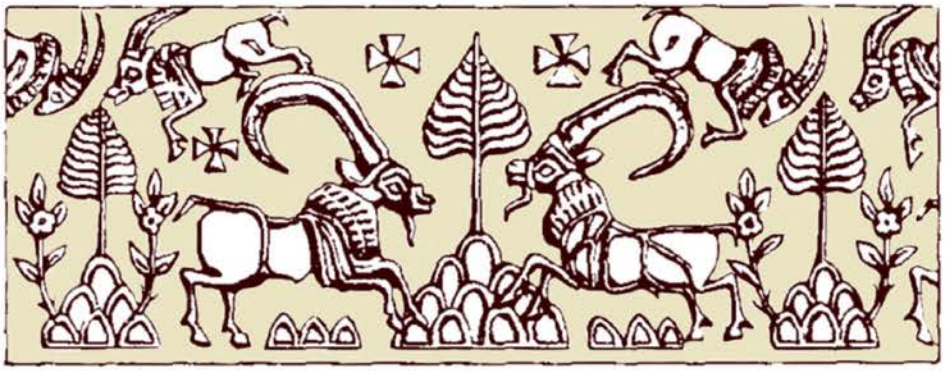
4



5



6



7



8

Слични констелации, во кои се комбинира кругот или полукругот со квадратот или ромбот, се јавуваат и на разни етнографски предмети. Во нашите досегашни истражувања на оваа тема беа вклучени два типа такви објекти од Источна Европа и од Балканот. Се работи за дрвени фурки за предење (A10: 3 – 8) и сликани велигденски јајца (A10: 1, 2) во чија геометриска орнаментика, дополнета и со зоомофни мотиви, може да се препознае сликата на космосот претставен преку кругот или полукругот како небо и квадратот или ромбот како земја.[52]

На космолошките парадигми на овие предмети детално се осврнавме во нашите претходни истражувања. Затоа тука приложивме само еден сожет приказ, повикувајќи се на нив и на тамупретставените детални аргументации, примери и референци.

5. Космолошки аспекти на ромбот (предноазиски печати)

Како посредна паралела за посочените геометриски модели на космосот, вклучително со оние присутни на ерменските плочки и на луристанските стандарди, можат да се земат некои мотиви од предноазиските печати. Станува збор за мотиви во вид на ромб од кој се издига вертикален стожер со ѕвездест мотив на врвот (A14: 1 – 4).[53] Претпоставуваме дека се работи за знак зад кој стојат космолошки претстави во кои ромбот би ја означувал четиристраната земја изедначена со женските гениталии, додека вертикалниот стожер би ја застапувал Космичката оска (спореди со A3: 1). Во тој контекст ѕвездестиот мотив би можел да ја претставува Поларната Ѕвезда чијашто позиција и реално се поклопува со центарот на небото т.е. оската околу која тоа ротира, поради што таа во исто време станува и центар на сиот универзум. Воедно последниов мотив на посреден начин можел да го застапува и небото т.е. горните зони на вселената, зенитот на сонцето или фазата на летниот солстициум.

На печатите се јавува и варијанта каде што ромбот е заменет со триаголник ориентиран со врвот надолу што, во релација со претходните примери, би можело да се протолкува како негова алтернација со претставата на пубис и тоа повторно како симбол на женските аспекти на земјата (A14: 5, 6, спореди со 1 – 4).[54] Овој мотив, комбиниран со претстава на дрво наместо стожер, се јавува на разни други предмети како што се керамичките фигурини од енеолитската Анауска култура од Јужен Туркменистан (A14: 9), и праисториските култури од Медитеранот и Источна Европа (A14: 7; B42: 4 – 6). Нешто подоцна тој може да се детектира и на една категорија бронзенодобни златни приврзоци-амулети од Палестина (A14: 10; B42: 2, 3). Слична констелација е присутна и во кругот на луристанските бронзи (A14: 8; B42: 7, 8). Кај повеќето предмети, во оваа композиција може да се препознае изедначувањето на прикажаниот женски лик со вселената при што долните делови на нејзината фигура, тука застапени преку триаголникот како ознака на пубисот, ја претставуваат земјата, додека горните – небото. Дрвото прикажано над триаголникот го добива значењето на Дрво на животот (симбол на продуктивната моќ на божицата), но и на Космичкото дрво како една од варијантите на Космичката оска (B42) (за овие предмети подетално на стр. 136).

На предноазиските печати се јавува и сличен елемент со триаголен мотив свртен со врвот нагоре од чиј врв се издига некаков растителен мотив (A15: 3 – 8).[55] Третава комбинација би можела

[52] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 82-90 (со приложена литература).

[53] За примерите (без наведените толкувања): E. Bleibtreu, *Zur nicht publizierten*, 484 (Abb. 379), 519 (Abb. 518a); фотографија: H.-U. Steymans, *Die Sammlung*, 558 (Abb. 4); за женските аспекти на ромбот: T. van Bakel, *The magical*, (знак "*peš: n.*").

[54] За предметот (без наведеното толкување): E. Bleibtreu, *Zur nicht publizierten*, 519 (Abb. 518a); за женските аспекти на тријаголникот: T. van Bakel, *The magical*, (*PIE *g^em(e)*).

[55] E. Porada, *The Oldest*, 565 (Fig. 2), 566 (Fig. 4); H. Frankfort, *Cylinder*, Pl. IV: j; T. van Bakel, *The magical*, KHO the Sumerian sign (Jaritz 99a) reads ku4.

да се протолкува како схематизирана претстава на Космичката планина од која кон небото се издига Космичкото дрво што на симболичко ниво би претставувало комбинирање на два симболи на Космичката оска.[56]

* * *

Веруваме дека преку концептите, анализите и компаративниот материјал претставен во оваа глава успеавме, ако не да го докажеме, тогаш барем да дадеме аргументи во прилог на претпоставката дека во основата на луристанските стандарди, под останатите иконографски нивоа што ги исполнуваат овие предмети и всушност го определуваат нивниот облик, се наоѓа една геометриска слика на вселената, најчесто присутна имплицитно, како нивна контура и глобална композиција. Убедени сме дека дополнителни аргументи во прилог на докажувањето на оваа претпоставка ќе бидат приложени во наредните глави кои се однесуваат на останатите иконографски нивоа на овие објекти. Претставувањето на содржината и значењето на овие нивоа, а во тие рамки и на космолошките аспекти на нивната иконографија, ќе има повратно дејство и врз докажувањето на таквиот аспект и на геометриското ниво на луристанските стандарди.

[56] За Космичката планина: N. Čausidis, *Myth. of the Mountain*; Н. Чаусидис, *Мит. на планината* (со приложена литература).

Глава IV

ЗООМОРФНО И ФИТОМОРФНО НИВО



IV. ЗООМОРФНО И ФИТОМОРФНО НИВО

1. Парот симетрични животни на „зооморфните стандарди“

а) Основни обележја

Зооморфното ниво доминира кај една голема група луристански стандарди кои досега се нарекувани со повеќе називи. Најчестиот термин е “Finials” (“Wild-Goat Finials”, “Feline Finials”), “Animals Finials”, “Heraldic Animal Finials”, “first tipe standards”.[1] Основата на овие предмети ја сочинуваат **две фигури на животни** кои се исправени на задните нозе и свртени симетрично едно кон друго (B1; B2; B5 – B10). Предметите имаат две идентични лица, што значи дека биле конципирани за набљудување од сите страни. Иако поретко, се јавуваат и примери со три животни прикажани во истата поза и истата заемна ориентација (B2: 7 – 9). Во нашево истражување се решивме оваа група предмети да ја наречеме „зооморфни стандарди“ – според нивното основно обележје.

На спојот од предните и задните нозе на овие животни се формирани **два прстени** и/или **едно цевче** низ кои се провлекувал издолжен вертикален елемент во вид на стожер т.е. шипка (според некои мислења тоа можеле да бидат и луристанските игли со украсна глава) чиј долен крај се всадувал во вратот на бронзена потставка во форма на шише која се поставувала под стандардот (B2: 1; B5: 7 – 9; B6: 9; B8: 7). Се смета дека, покрај практичната функција – да го издигне и фиксира стандардот, овој елемент имал и симболички карактер.[2] Бројни досегашни истражувачи изнесоа мислење дека се работи за најстарата група станадарди, што е подоцна и потврдено врз основа на неколку ретки наоди од овој тип откриени in situ како прилози во гробовите (Bard-i Bal, Khatunban) и во светилиштата (Sangtarashan) (B1: 4, 6, 7; B5: 4; B7: 4). Врз основа на другите прилози од затворените археолошки целини, некои „зооморфни стандарди“ се датираат во **Железното време IA** (1300 – 1150) или **IB** (1150 – 1000 г. пред н.е.), а други во **Железното време I – II** (1000 – 800/750 г. пред н.е.).[3]

Треба да се одбележи дека зооморфни фигури со идентичен облик на телото, поза и стил на изведба, се јавуваат и во состав на луристанските бронзени садови – овој пат во функција на рачки (H7: 1 – 4, 6; види стр. 614).[4]

[1] Подетално за овие и другите називи види стр. 11.

[2] E. de Waele, *Bronzes*, 109, 117 – 121, Fig. 74, 95, 97; види стр. 136.

[3] E. Haerinck, B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*, 129-132 (Fig. 6); B. Overlaet, *The Early*, 185-193 (Fig. 153), 216 (Fig. 184); E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115, 132, Pl. 2, Pl. 8; M. Malekzadeh et al, *Fouilles*, 85, 86, 96, 97, Pl. 18, Pl. 19 (No. 160), Pl. 36.

[4] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 276 – Fig 27 (522); O. W. Muscarella, *Bronze*, 141; R. Ghirshman, *The Art*, 78 (Fig.103).

B1

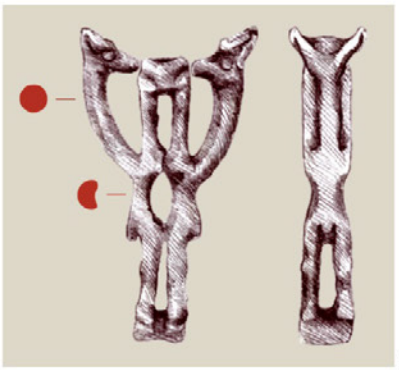

1

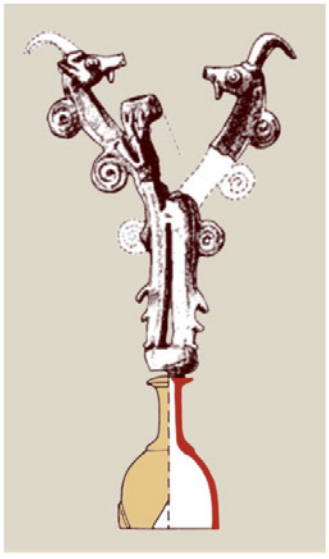

2


3

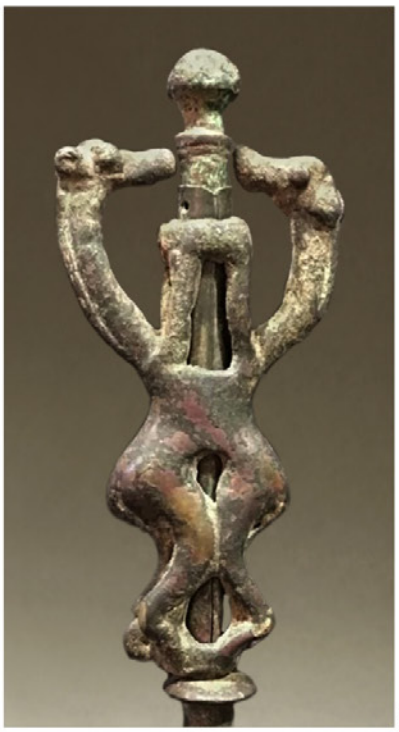

4


5

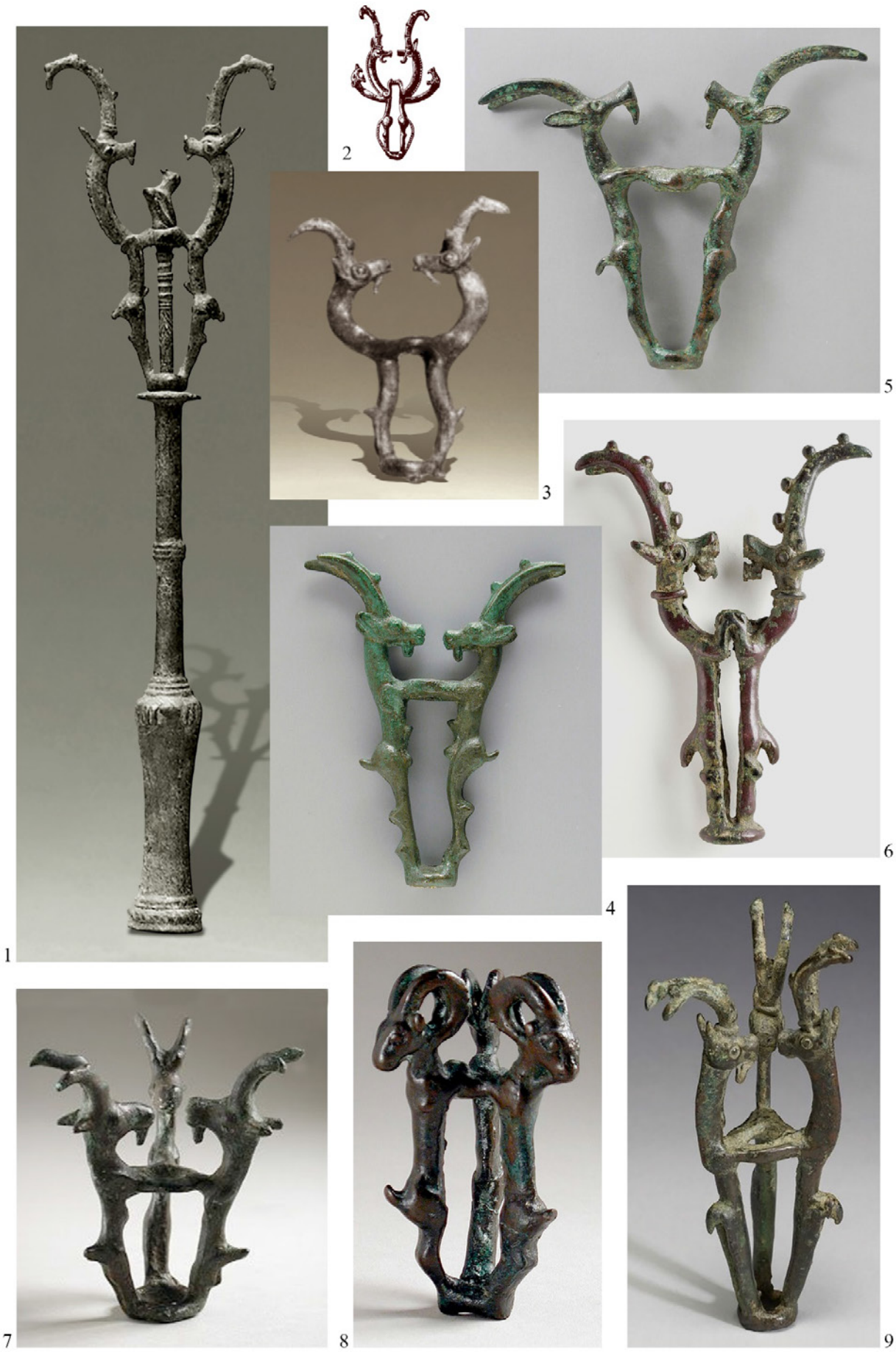

6


7


8


9

B2



b) Вид и пол на животините

Кај најраните „зооморфни станадарди“ парот животни е најчесто застапен преку **дивите кози (козорози, ibex/wild goat)** кои, на одделни предмети се определени од страна на некои истражувачи и како **муфлони и газели** (B1: 4, 6, 7; B2; B5; B6). Кај голем број стандарди од овој тип, и тоа оние кои обично се сметаат за нешто подоцнежни, се појавуваат и **животни од родот на мачките** во кои проучувачите најчесто препознаваат **пантери** или **лавови** (B1: 1 – 3, 5, 8, 9; B7: 1 – 4, 8, 9). Има помал број примероци каде може јасно да се идентификува и **коњот** и тоа врз основа на профилацијата на главата и извиениот врат дополнет со запци кои ја означуваат гривата (B5: 1, 2, 5; B6: 2, 8). И покрај релативно ретката присуство на експлицитни претстави на коњ, неговото поинтензивно присуство може да се насети и во изгледот на козорозите и пантерите – двете најдоминантни животни од стандардите. Тука ги имаме предвид нивниоте вратови кои со својата издолжена, лачно свиена форма и гривата долж задниот раб воопшто не се својствени за овие животни.[5] Во принцип, кај подоцнежните примероци потешко се определува видот на овие зооморфни фигури, кои се јавуваат во постилизирана форма, и во **хибридни варијанти** комбинирани од разни животни.[6] Повеќемина истражувачи укажуваат на тенденцијата за доближување на главата на овие животни (кај зооморфните и другите стандарди) кон онаа на **птицата**. H. Potratz, смета дека главниот пар протоми (според него изворно пантерски) добиваат речиси птичји, па дури и конкретно петелски изглед.[7] Оваа амбивалентност ја нотира и P. R. S. Moorey,[8] додека E. Porada сугерира на трансформацијата на првичните животни во **грифони** (B3 спореди со B4 – примери на грифони од Западна Азија, Медитеранот и Северното Прицрноморје).[9]

Врз основа на глобалниот увид во сите типови стандарди може да се констатира дека кај „зооморфните стандарди“ трансформацијата на животното од родот на мачките во птици започнува но не се финализира во глава со пооформен изглед на птица или грифон (B3: 1 – 12). Тоа се случува кај другите типови, особено кај „идолите со протоми“ каде што главниот пар протоми добиваат не само оформен клун туку и кикиришка специфична за птиците (B3: 13 – 15; C13 – C22).

Иако кај повеќето стандарди од овој тип полот на животните не е определен, кај козорозите, врз основа на нагласените рогови и присуството на брада, може да се заклучи дека се работи за мажјаци (B2; B5). Сепак, на неколку примероци машкиот пол на овие животни е означен и експлицитно – преку прикажување, па и одредено ацентирање на **фалусот** (B6: 3 – 5, 9). На еден засега уникатен „зооморфен стандард“ од музејот Метрополитен, животните се алтернирани со човечки фигури, но прикажани во истата поза и констелација и со истите рогови, при што едната фигура е претставена со еректиран фалус додека другата со релјефно изведена вулва (но не и со дојки) (B6: 1 споредиси со 11 – мотив од цилиндричен печат). Индиции за слично полово диференцирање има на уште еден стандард со мошне реалистични претстави на месојадни животни (B1: 8).[10] Примерот од Метополитен би можел да упатува на можноста дека и кај некои други „зооморфни стандарди“ животните биле замислувани со различен пол, иако на визуелно ниво тоа не било соодветно означено.

---

[5] На оваа несоодветност укажува и H. Potratz (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 46).

[6] O. W. Muscarella, *Bronze*, 142-144; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 140-153, за конкретните видови кози: 146 (*capra ibex, capra aegagrus*); S. G. Schmid, `*Neue´ Luristanbronzen*, 30-34; E. de Waele, *Bronzes*, 109-112; за присуството на коњот: H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 35, 36; P. Amiet, *Les Antiquités*, 90, No. 202, 203.

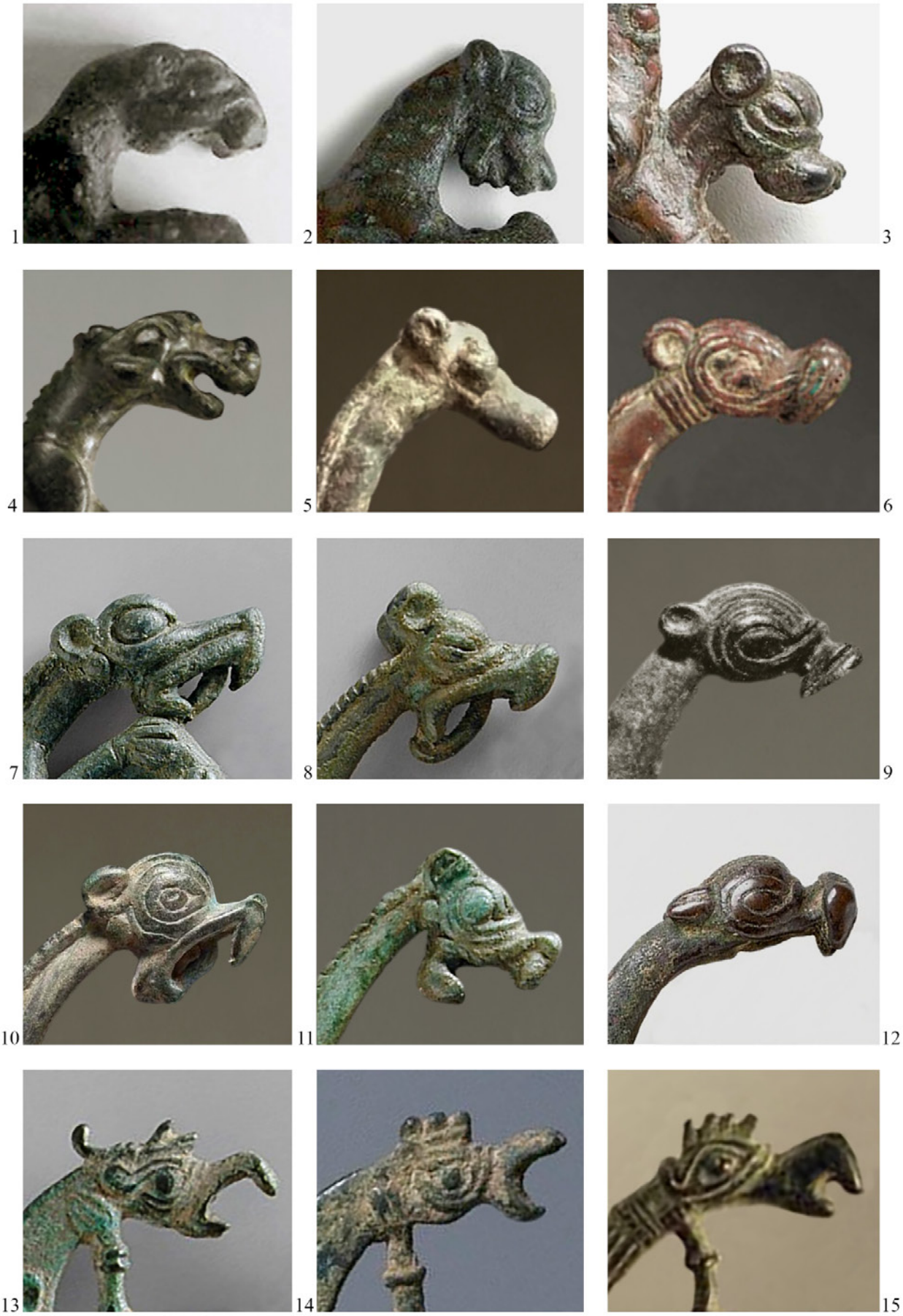
[7] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 28; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 211; W. Culican, *Bronzes*, 3.

[8] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 154.

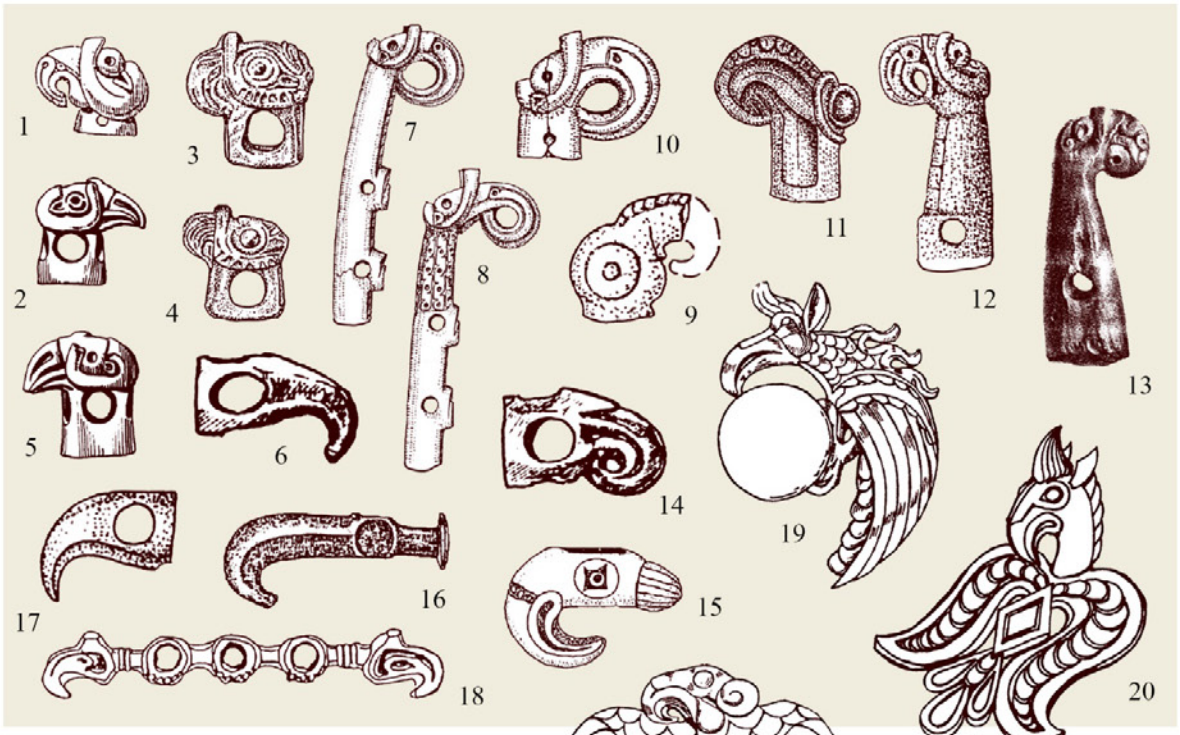
[9] E. Porada, *The Art*, 86; бројни примери на грифони од посочените региони: А. Р. Канторович, *Истоки*; неколку потипични примери меѓу луристанските бронзи во релација со други месопотамски аналогии: P. Amiet, *Les Antiquités*, 59.

[10] O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 (No. 218), 144 (No. 219).

В3



B4









На еден стандард со фигури на коњи (од LACMA), се чини дека машкиот пол бил означен симболички, преку претстава на **рогче меѓу ушите**, и тоа најверојатно само кај едното животно (B6: 6 – 8). Ова толкување би се базирало на нагласената фалусна симболика на **еднорогот** низ историјата.[11] Слична констелација, исто така со пар стилизирани коњи, е присутна и на еден стандард од Лувр, овој пат со многу подоминантни лачно нагоре свиени рогови (B6: 2). Животинска фигура со единствен рог оформен на челото меѓу ушите, според **P. Amiet** е претставена на една луристанска игла од колекцијата David-Weill.[12] Како паралела и евентуална предлошка за овие предмети би можел да се посочи еден печат од Еламскиот период, пронајден во Луристан, на кој е претставена аналогна композиција со пар крилести животни кои фланкираат дрво (B6: 10 споредиси со 2 и 8). Тука, на челата на животните (според контурите најверојатно крилести коњи) е претставен по еден рог кој и овој пат не е сосема прав туку малку извиен нагоре.[13] Животно (според некои толкувања коњ) со рог на челото или на муцката се појавува и на една специфична категорија луристански игли.[14]

E. Porada, смета дека фигурите на јарците од луристанските стандарди не се продукт на културата на новите народи доселени во Иран, туку на традициите на Еламците, констатирани на мотивите од печатите и на стелата од Untash Gal. Таа укажува на поврзаноста на овие животни со иранските демони на природата, а нивното појавување го смета за резултат на обновувањето на некои постари автохтони традиции (спореди со B6: 11; I1: 7, 8, 13, 14).[15]

Неколкумина од досегашните истражувачи се обиделе да побараат оправдување за присуството кај овие предмети на конкретните видови животни. **O. W. Muscarella** ја апострофира можноста дека претставите на животни од родот на мачките може да укажуваат на симболичка асоцијација со одредени божества и активности кои би биле различни од оние на кои се прикажани козорози.[16] **H. Potratz**, во рамките на своето лунарно толкување на луристанските предмети, „пантерите“ од „зооморфните стандарди“ ги смета за симболи на лунарната божица, а таков предзнак им дава и на „муфлоните“, иако во своите постари трудови вториве ги третирал како соларни симболи.[17] Пантерите тој ги определува како претставници на култот на божицата на плодноста, господарка на месечината и на водите, давајќи им нагласена апотропејска функција која според него се базирала на нивниот застрашувачки изглед, а се однесувала на заштитата на оваа божица. Смета дека нивните разјапени усти не се насочени кон неа туку кон демоните, при што целата тројна композиција, иако налик на борба, всушност ја определува како апотеоза на лунарната божица и нејзините зооморфни придружници.[18] Овој автор обрнува внимание дека коњот и неговите протоми се присутни на стандардите многу поретко отколку муфлонот и пантерот при што ја посочува можноста тој да е подоцнежен и поврзан со култот на сонцето, за разлика од лунарниот предзнак на другите две животни.[19] Тенденцијата за трансформација на главниот пар пантерски протоми во птичји (и

[11] За еднорогот: F. Tagliatesta, *Iconography*; D. Hunt, *The Association*, 77, 78, 81 (асоцијации поврзани со луристанските бронзи, но без сигурно идентификувани примери); основни податоци и значења, со приложена литература: *Unicorn* 2018.

[12] P. Amiet, *Les Antiquités*, 72, 78 (No. 170).

[13] E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, 425, 460, 462 (животните се идентификувани како крилести бикови), Pl. 236: 82, уште еден потенцијален примерок со прав рог и централна човечка фигура наместо дрво – 459, Pl. 235: 71.

[14] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 36, 37, Taf. XXIV: 141, Taf. XXV: 142-150.

[15] E. Porada, *Nomads*, 23, 24; за мотивот од печатот: W. H. Ward, *The Seal*, 177, 178 (Fig. 481).

[16] O. W. Muscarella, *Bronze*, 144.

[17] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 23.

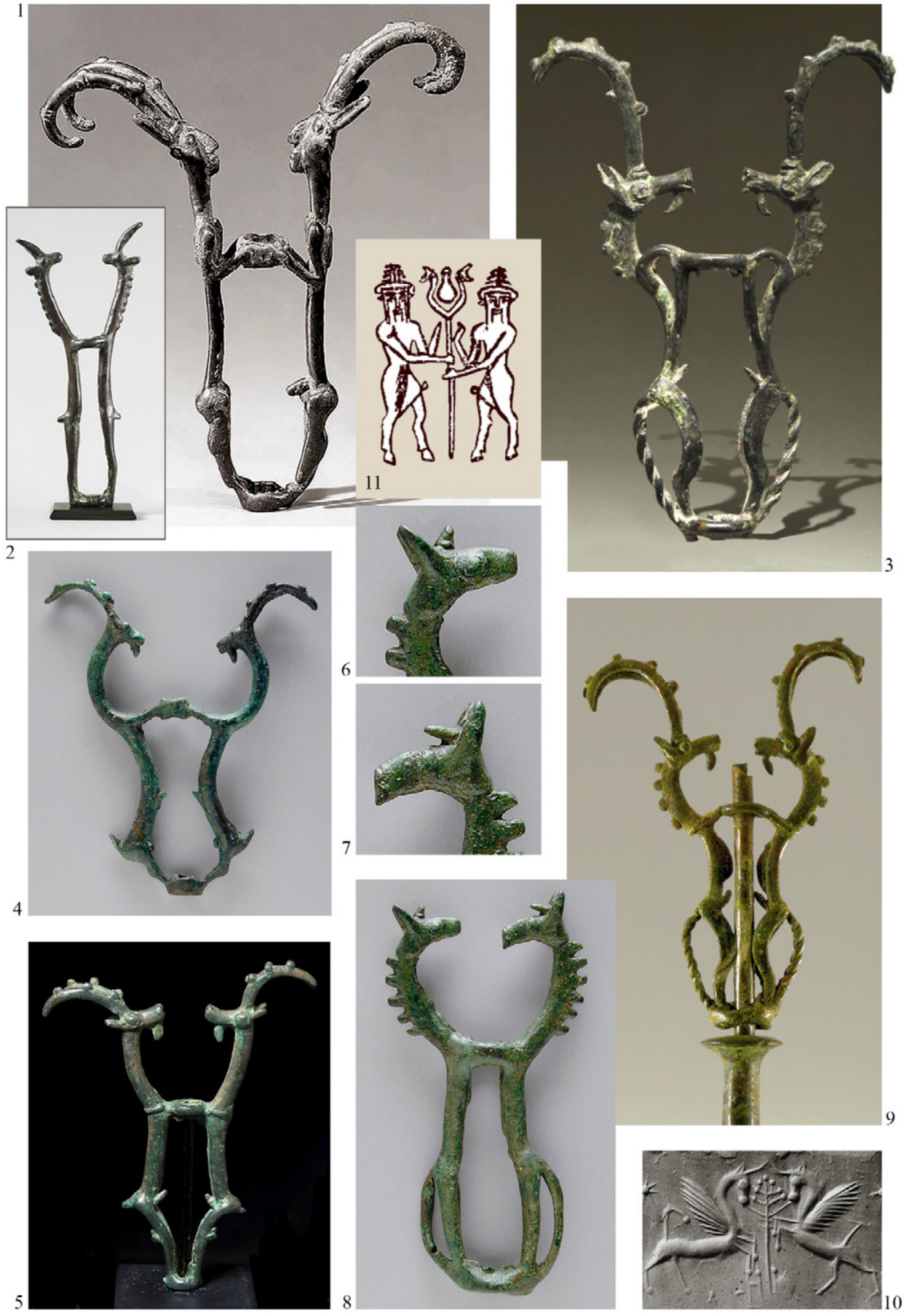
[18] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 33. Во некои трудови овој автор упатува на нив како претстави на божеството (“… stellvertretend für ein Götterbild zu stehen hatte.”): J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 42, 45.

[19] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 35, 36; есеј (не особено успешен) за местото на коњот на луристанските бронзи: F. A. Hasanvand et al, *Horse*.

B5



В6



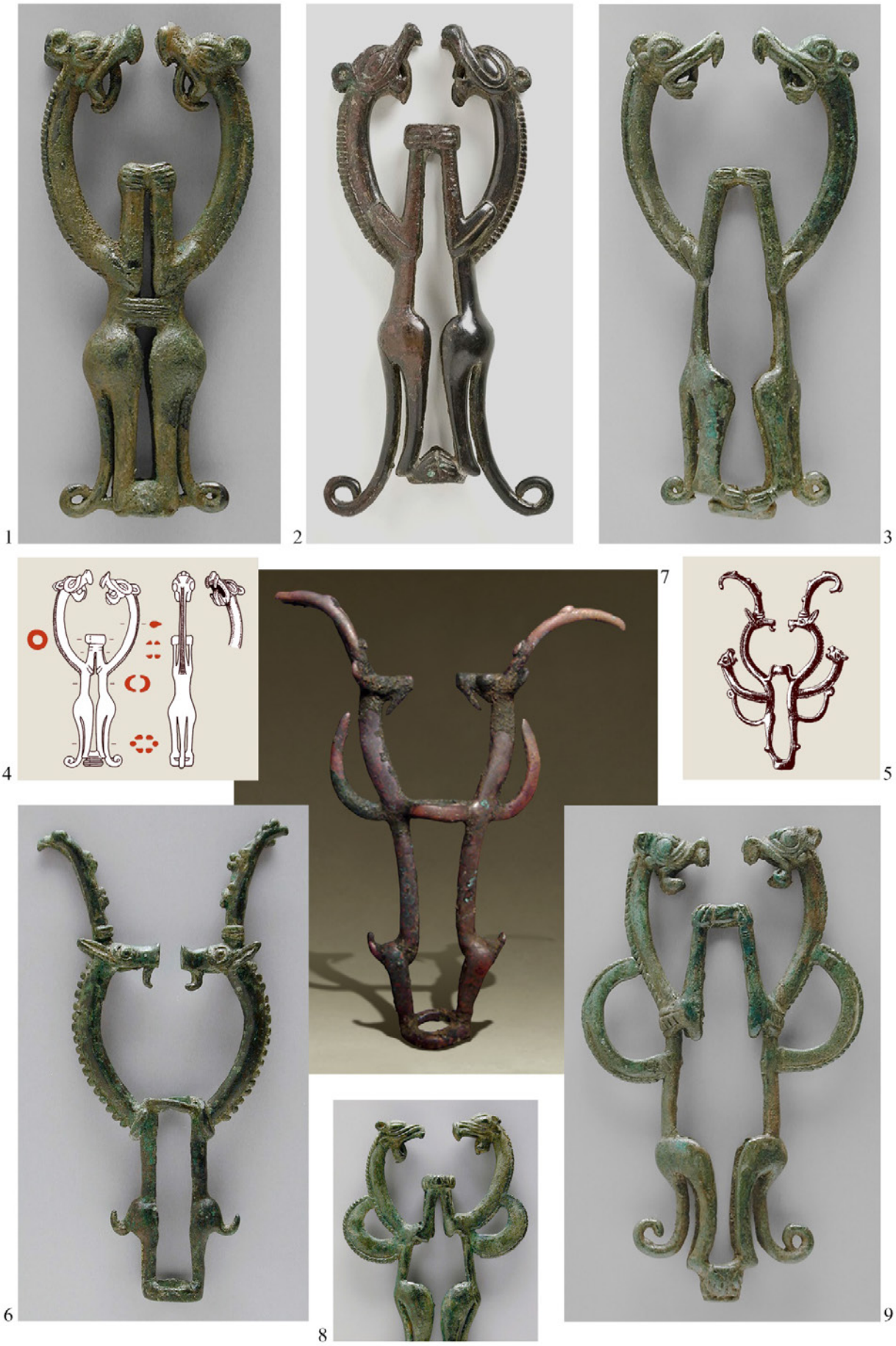
конкретно во петелски), ја оправдува со промените на ниво на култот (“mit einem veränderten Kultort zu erklären sein dürfte”).[20]

Тенденцијата за алтернирање и трансформирање на протомите на животните од родот на мачките и на козите во коњи (кај постарите луристански стандарди) и особено во птици т.е. грифони (кај поновите) би можела да упатува на некакви културни или демографски промени во луристанскиот регион (B3). Ако се прифатат досегашните ставови дека првите две животни, со својот натуралистички приказ, ги одразуваат местните традиции на Блискиот Исток, тогаш појавувањето на другите видови, би можело да ги манифестира афинитетите на некои нови жители кои во Луристан ќе се појават подоцна. Трансформацијата на козорозите и пантерите т.е. лавовите во **грифон** т.е. **цицач со птичја глава**, особено поради неговата релативно доцнежна појава (7 – 6. век пред н.е. кога се датираат стандардите од типот „идоли со протоми“ B3: 13 – 15) би можела да се поврзе со доаѓањето во овој регион на некои популации од север (Кавказ, Северно Прицрноморје). Прегледот на материјалот покажува присуство на грифонот во тие подрачјаа почнувајќи од 7 – 6. век, но под влијание на Предна Азија и/или античка Грција (B4: 24 – 29).[21] За разлика од овие релативно доцни и ретки примери, хибридни суштества слични на грифонот во тие региони се јавуваат и пред тоа, во рамки на местните доцнобронзенодобни и железнодобни култури и тоа оформени независно од посочените региони. Се работи за варијации на суштество (овој пат многу позастапени) со клун на птица-грабливка и рогови на овен, најчесто присутно на елементите од коњската орма изведени во коска и рог (B4: 1 – 18).[22] На автохтониот карактер на суштествата од овој тип укажуваат и претставите на птица со уши присутни на разни предмети во рамките на Скитско-сибирскиот животински стил изработени од дрво и други органски материјали (B4: 19 – 22).[23] Во прилог на тоа можат да се земат и скитските митологизирани елени со рогови дополнети со птичји протоми чија муцка е често трансформирана во некаков клунест завршеток (B11: 5, 7; B16: 2, 5). Значи ли тоа дека ова суштество всушност прикажува некаква скитска верзија на грифон (овој пат **„овено-грифон“**)? Индикативно е што и на луристанските стандарди имаме алтернирање на трите животни кои партиципираат во фигурата на грифонот и токму во неговата „скитска“ варијанта (овено-грифонот): рогато тревопасно животно (козорог, муфлон), животно од родот на мачките (пантер, лав) и птица-грабливка. Во овие релации би можел да се вклопи уште еден необичен елемент – издолжениот додаток формиран над челото или над горниот клун на некои скитски и медитерански грифони (B4: 24 – 29) кој интерферира со неколкуте еднороги зооморфни фигури (коњи) од луристанските стандарди (B6: 2, 6 – 8).

Н. Л. Членова изнела хипиотеза дека главите на луристанските „лавови“ биле осмислени во скитскиот свет како птичји глави и тоа под влијание на специфичниот за нив „култ на птицата грабливка“.[24] Скитско-луристански релации се бараат и во симетричната парна застапеност на животните од зооморфните стандарди и тоа споредено со скитските коскени псалии со животни кои биле комбинирани во пар – од двете страни на устата на коњот, па според тоа формирале слична композиција (B4: 1 – 18).[25]

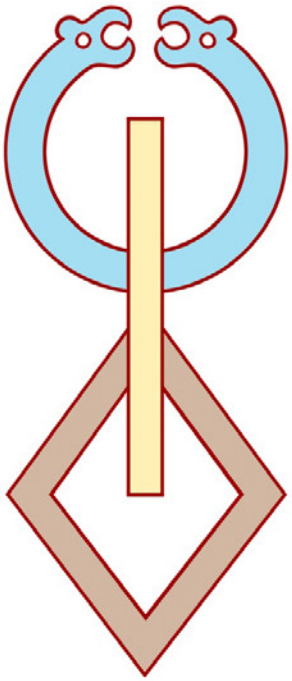
[20] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 28; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 211; околу ова прашање, но главно поврзано со „идолите со протоми“: W. Culican, *Bronzes*, 3.
[21] А. Р. Канторович, *Истоки*, 190-192, 195-205, 215, 216; за мотивот на птица (петел) во предметите од Ziwiye: М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 122-131, за луристанските релации (и влијанија) – 124.
[22] А. Р. Канторович, *Истоки*, 210-218, Рис. 16 – Рис. 19.
[23] А. Р. Канторович, *Истоки*, 206, 207, Рис. 12.
[24] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 133.
[25] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 133, 134, Рис. 22, б.

B7



B8


1


2


3


4


7


5


6


8

c) Стилизација и „барокизација“ на животните

Кај подоцнежните „зооморфни стандарди“ е забележлива тенденцијата за истенчување на телата на животните, нивна стилизација и дополнување со разни ситни додатоци, што доведува до усложнување т.е. „барокизација“ на композицијата, па дури и маргинализирање на фигурите на самите животни т.е. нивно претворање во некакви апстрактни елементи (B7; B8: 4 – 7; B9; B10; B13).[26] Мотивацијата на овој процес некои автори ја бараат во тежнеењето на металурзите за акцентирање на **експресивноста** на овие фигури т.е. нивната **дивост**, **свирепост** и **чудовишност**.[27] Не негирајќи го овој став, сметаме дека ваквите тенденции би можеле да се оправдаат со уште две компоненти. Првата (на која посредно упатува и E. de Waele) се однесува на процесот на изработка на овие предмети во техниката „загубен восок“ и би се состоела во поедноставувањето на моделирањето на восочниот модел на овие предмети преку редукција на фигурите до ниво на основните восочни шипки со кои започнувала оваа постапка (најекстремни примери B7: 7, 9). Втората компонента се однесува на иконографијата и значењето на овие предмети, а би се базирала на тежнеењето, преку таквото „растворање“ т.е. апстрахирање на телата на животните, фокусот да се префрли на нивното **космолошко значење**. Во тој контекст, вака оформените фигури не би биле присутни на стандардите за да ги евоцираат самите животни туку елементите на универзумот симболички претставени преку деловите на нивните тела. Согледана во контекст на претходното геометриско ниво на стандардите, оваа тенденција може да се сфати како тежнеење, и во ова зооморфно ниво, низ деформираните тела на животните, да се евоцираат (или интуитивно да се дофатат) **претставите за формата на вселената** кодирани во архаичната свест или потсвест како геометриски структури (B8: небо = круг, земја = ромб, космичка оска = вертикална линија; види стр. 57).

d) Дополнување на животните со зооморфни елементи

Кај голем број „зооморфни стандарди“ главниот пар животни е дополнет со други помали зооморфни фигури или со одделни елементи на нивното тело кои се јавуваат во три главни позиции: кај горниот т.е. преден дел од фигурата на животните, кај нивниот грб и кај врвот од опашката. По овој редослед ќе ги претставиме во наредните пасуси.

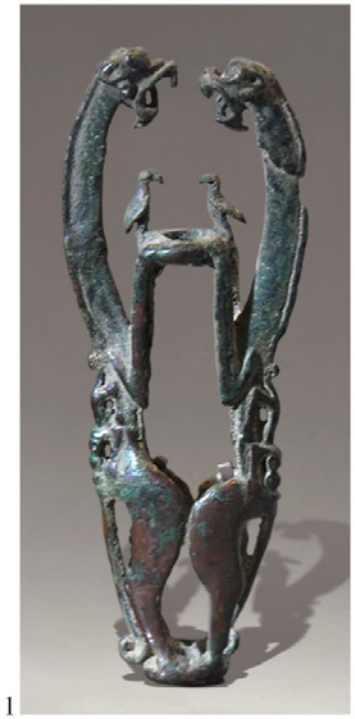
- Горен т.е. преден дел од телото на животните

Над горната алка оформена кај предните нозе на животните и на внатрешниот или надворешниот раб на нивните извиени вратови се јавуваат протоми на птици или протоми т.е. глави на тревопасни животни (јарци, газели). Најчесто се застапени во симетрични парови (B9: 1, 2, 4, 5, 8), но кај некои примероци и во вид на единечна птица претставена преку иглата наденатa низ алката кај предните нозе на парот животни (B9: 6; B2: 1).

Птицата или тревопасното животно прикажани во пределот на устата и предните шепи на големите животни, особено ако се месојадни, асоцираат на сцена во која вториве нив ги напаѓаат и прождираат. Кај примерите каде е прикажана само главата на животното овој впечаток уште повеќе добива во сила асоцирајќи на чинот на негово **растргнување** (B9: 4, 5, 8). Слична но поексплицитно прикажана ваква композиција е присутна на една луристанска игла со дискоидна глава каде месојадните животни се застапени преку парот симетрични лавови кои во своите разјапени усти држат

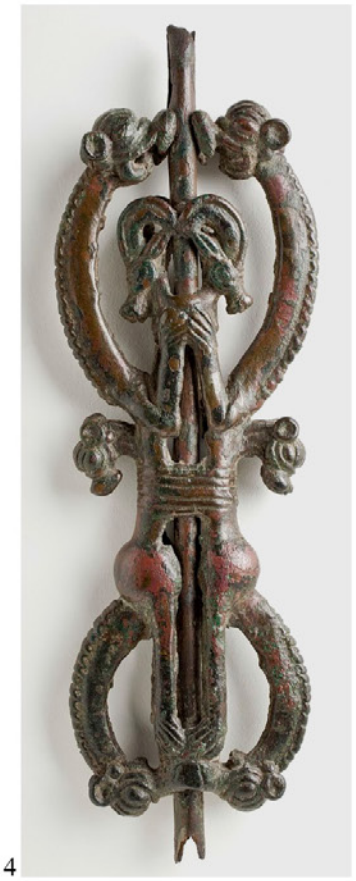
[26] E. de Waele, *Bronzes*, 109; O. W. Muscarella, *Bronze*, 142. Детална елаборација и анализа на овој процес на стилизација дава H. Potratz при што со право заклучува дека тој до одреден степен ги одминува главите на животните со цел да биде точно определен видот на животното, а со тоа и неговиот божески карактер (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 46-48).
[27] E. de Waele, *Bronzes*, 110, 111.

B9


1


2


3


4


5


6


7


8


9

глава на тревопасно животно (газела?) (B9: 9). Уште една таква сцена, но со еден лав, се наоѓа во долната секција на дискот (B9: 7; слика на целиот предмет C9: 1).

За мотивот на птица претставена кај вратот на големите животни не можеме да наведеме понепосредни паралели. Како најблиски можат да се земат бројните скитски претстави на елен, и поретките такви тракиски варијанти, чии рогови се метаморфозирани во птичји протоми (B18).

- Грб на животните

Кај приличен број „зооморфни стандарди“, на грбот од големиот пар животни е прикажана помала животинска фигура, некаде со назначен машки пол, во стоечка поза, честопати мошне стилизирана, ориентирана со главата нагоре, а нешто поретко и надолу (B10: 1 – 4, 6 – 9).[28] P. R. S. Moorey смета дека станува збор за некое месојадно животно,[29] додека H. Potratz се двоуми меѓу кучиња и пантери.[30] S. Przeworski смета дека се работи за приказ на мали пантери во напад врз козорозите кој имал исклучиво декоративен карактер.[31] Кај некои примероци овој мотив е застапен во прилично реалистична форма (B10: 1), додека кај „барокните“, и нив ги опфаќа процес на стилизација кој резултира и со едвај препознатливи фигури (B10: 2, 3, 7 особено 4, 6, 8, 9). Како издвоен мотив оваа констелација се јавува и на една категорија луристански игли и рачки од точила каде козорогот е застапен единечно, и тоа само со својот протом и грб на кој е качено мало месојадно животно устремено кон неговите рогови (B11: 6, 9; B27: 6; B50). Во некои случаи, под ова мало животно, со назначен машки пол, е прикажана и птица (B11: 6).[32] На една друга варијанта, веројатно со приказ на протом на крилест елен, малото животно е претставено на неговиот преден раб (B25: 1, 2).[33]

Сличен мотив се јавува на една категорија **ажурирани бронзени токи од Кавказ**, (4 – 2. век пред н.е.) на кои е претставен елен или коњ, на чиј заден дел од грбот, над свиената опашка, е прикажано помало животно кое најчесто има белези на месојадно, но во некои случаи и на тревопасно животно (B12). Уште по едно животно, најчесто птица и змија, е прикажано под стомакот на големото и пред него. Искажани се мислења дека изгледот на овие токи е резултат на влијанието на обрасците на „кобанската варијанта“ на скитско-сибирскиот животински стил и бронзите на Анадолија и Луристан.[34] Истата констелација, во форми многу блиски на овие токи и на луристанските стандарди, е присутна на една **тракиска матрица** и тоа овој пат како јасна претстава на мала фигура на месојадно живтоно застаната на сапите на џиновски елен чии рогови се дополнети со животински протоми (B11: 10). Аналогна композиција се јавува и на **скитските релјефни апликации**, со таа разлика што тука малото месојадно животно не е застанато на телото на големото (и овој пат елен) туку пред него и тоа во поза која одразува напад врз него (B11: 5, 7).[35] Такви мотиви се присутни и на **петроглифите** и на

[28] Примери: O. W. Muscarella, *Bronze*,143 (217), 144, 145 (223); E. de Waele, *Bronzes*, 92, 93, (Fig. 74: 106), 97 (Fig. 78: 112); H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Taf. III: 7, Taf. VIII: 24; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 50, No. 182, 201-203, 206; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 30: 163, Pl. 31: 164.

[29] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 146-148.

[30] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 22, 25; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 44.

[31] S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 258, 259.

[32] Други такви примероци: P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 167, 168; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 35, Taf. XXIV: 138, 139; примерок со дуплиран протом на козорогот: E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 260 – d.

[33] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 16, Taf. XII: 62, Taf. XIII: 63.

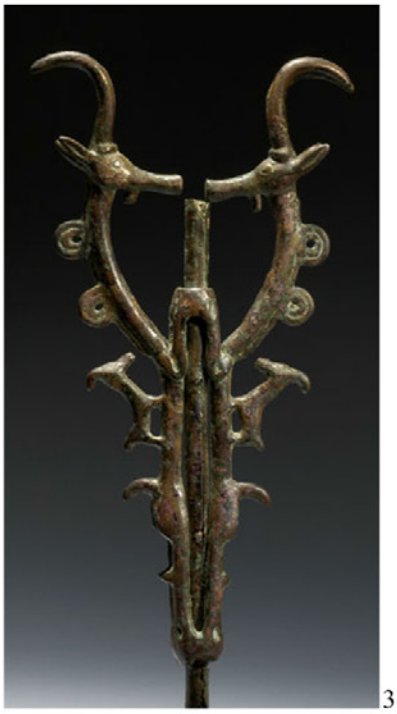
[34] Г. Н. Вольная, *Мотивы*; 299-409, за посочените влијанија: 405, 407-409; Б. В. Техов, *Об ажурных*; за карактерот и намената: G. Kipiani, *Openwork*.

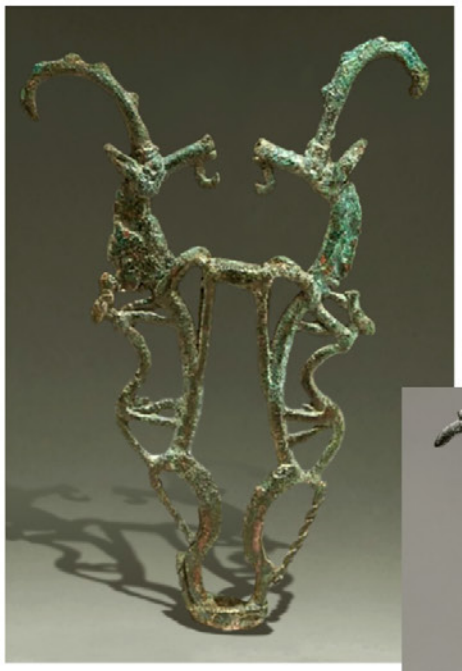
[35] За тракискиот предмет: M. Damyanov, *The matrix*; за скитските примери: Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 356, 378 (Рис. 3: 6, 8, 9); А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*; за овој тип ликовни претстави (особено за птичјите протоми на роговите): Н. Чаусидис, *Елен*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 345-350; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 149, 150.

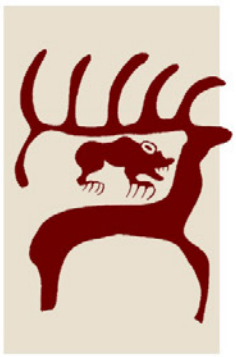
B10

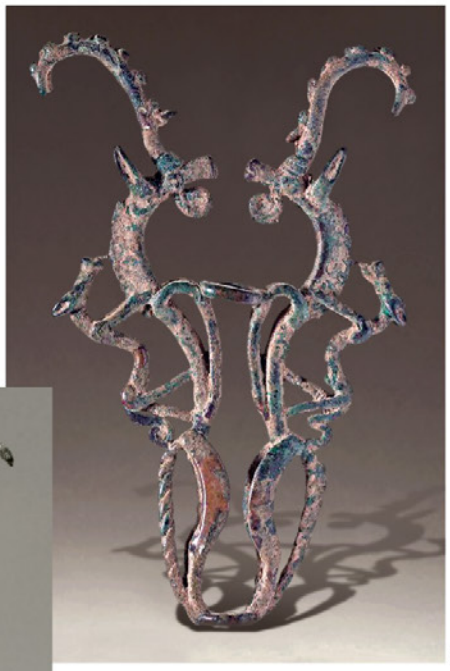

1


2


3

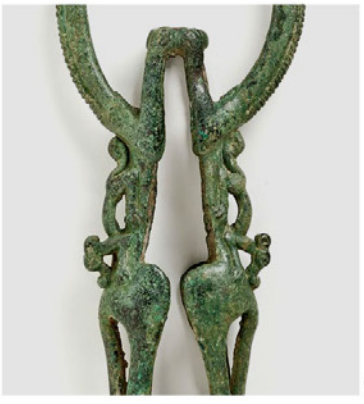

4


5

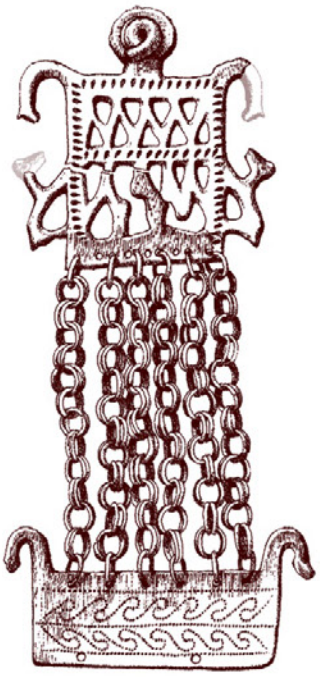

6


7


8


9

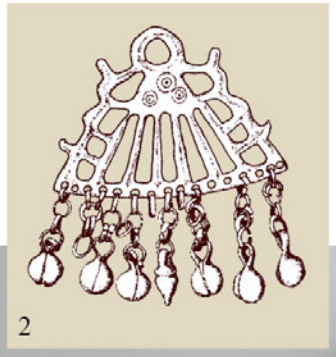
B11


1


3


4


5


2


6


7


8

9


10

тнр. **„оленные камни“** (Deer stones) од евроазиските степи (B10: 5; B11: 8).[36] Кај сите посочени примери е јасно акцентиран контрастот меѓу големината на двете животни што видовме дека е присутно кај сите луристански примери, вклучувајќи ги не само „зооморфните стандарди“ туку и посочените игли и рачки од точила.

Симетрична констелација мошне слична на онаа од стандардите е присутна и кај балканските железнодобни приврзоци, речиси синхрони со луристанските стандарди, со таа разлика што тука животните (исто така симетрични) се застанати на рабовите од корпусот дополнет со пар симетрични животински протоми, кои овој пат заокружуваат стилизирана антропоморфна фигура со раце во вид на протоми, очевидно замислувана со џиновски размери (B11: 1, 2).[37]

Кај некои „зооморфни стандарди“ малите животни лоцирани на грбот на големите се застапени **само со нивната глава или протом** (B13). Анализирајќи некои такви примери со глава на коза претставена на грбот на парот „пантери“, **P. R. S. Moorey** заклучува дека станува збор за редуцирана верзија на претходните композиции кај која главата го застапува целото животно.[38] Варијантите каде што главата е комбинирана со издолжен и лачно свиен врат, можат да се разберат како крило на големото животно чиј крај е метаморфозиран во животински протом (B13: 4 – 9). Ова толкување го допира **H. Potratz**,[39] но многу посистематично го анализира **A. Roes**, и тоа во рамките на своето истражување на генезата на изгледот на Химера. Притоа, покрај древногрчките и етрурските примери, приложува аналогии од Блискиот Исток, а во тие рамки и неколку луристански примери, но не стандарди туку псалии и алки (примери B14: 1, 3, 6, 7). Смета дека изгледот на медитеранската **Химера**, особено необичната козја глава што се појавува од нејзиниот грб, е продукт на трансформацијата на источните предлошки на овој лик кај кои оваа глава била прикажана на врвот од крилото на посоченото митско суштество кое постепено ќе го загуби ваквото свое значење (спореди B13; B14: 1, 2, 3, 6, 7, 9 со 10 – 12).[40] Трансформацијата на крилјата во протоми може да се идентификува и кај зооморфизираната митска родилка на Етрурците и Скитите чии нозе исто така се претвораат во животински протоми (B14: 4, 8).[41]

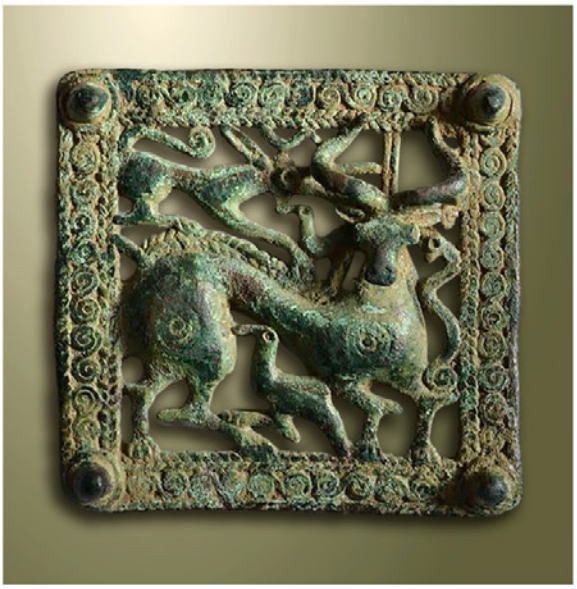
Паралели за овој луристански мотив можат да се најдат во наодите од Ульский курган и Жаботинский курган, но на едно основно а не и стилско ниво, што говори не за директни типолошки релации туку за посредни релации на ниво на базична иконографија. Сепак, има и примери кои остваат впечаток на нивни вистински прототипови.[42]

Кај некои „зооморфни стандарди“ задниот дел од фигурата на малото животно го губи своето значење трансформирајќи се во неопределена свиена шипка. Кај еден примерок може да се следи растварањето на ова животно на два засебни елементи при што неговата глава, вратот и предните нозе се издвоиле како засебен протом додека грбот, задните нозе и опашката се претвориле во птица застаната на некаков тордиран стожер (B13: 8 спореди со B8: 5). Кај два примерока од музејот Ashmolean, на грбот од големите животни е прикажана по една лавја или човечка глава, за кои ќе стане збор во наредните поглавја (B26: 2, 3).[43] Овие протоми H. Potratz ги идентификува како пантерски при

[36] М. Е. Килуновская, *Интерпретация*, 105.
[37] Н. Чаусидис, *Македонските*, 101, 102 (A51: 13, 15), 114, 127, 791; Н. Чаусидис, *Зооантропоморфный*, 75 (T.I: 9, 15, 19); M. Blečić Kavur, *Grobnički*, 44 – Sl. 3.
[38] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 151, 152, (No. 169).
[39] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 22.
[40] A. Roes, *The Representation*, за луристанските примери: 24 (Fig. 6).
[41] За ликовите од овој тип: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 168-205.
[42] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 94 (Рис. 3-в), 151 (Рис. 30), 153-155; Г. Н. Курочкин, *Скифское*.
[43] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 152 (No. 170 – примерок со човечка глава, без податоци за полот), 153 (No. 174 – лавја глава и аналоген примерок од една Стокхолмска колекција).

B12


1


2


3


4


5


6

што ги смета за симболи на зголемената натприродна сила на муфлоните на чиј грб се тие прикажани. И во овој случај, обете животни тој ги поврзува со култот на месечината.[44]

Како што видовме, овие елементи се присутни и на некои **луристански псалии**, овој пат претставени на грбот на зоо-антропоморфна фигура со рогата човечка глава, во некои случаи придружена и со уште една антропоморфна глава поставена на грбот (B14: 1, 3, 6, 7). На еден таков примерок основата по која гази животното е оформена од телата на два симетрични зајака (B14: 3). Последниов елемент упатува на космолошкиот предзнак на овие сцени, имајќи го предвид значењето на **зајакот како хтонски симбол** кој во овој случај се јавува во улога на застапник на нижните зони на вселената.[45] Посочениов предмет Ph. Ackerman го става во релација со иранските митови за создавањето на корисните (домашни) животни од телото на примордијалниот бик при што конкретната фигура таа ја определува како крава, поврзувајќи ја со култот на месечината.[46]

Како аналогија на овој мотив може да се наведат веќепосочените антички претстави на Химера на чиј грб задолжително се наоѓа протом од коза (види натаму) (B14: 10; B16: 7, 10). Земајќи предвид дека кај доста луристански примери овој протом претставува **трансформација на крилото на животното** (B14: 3, 6, 7, 9), како посредни аналогии можат да се приложат и бројни примери на хибридни зоо-антропоморфни фигури кај кои може да се детектира истата трансформација (B14: 11, 12).

Тукапретставените мали додатни зооморфни фигури и протоми опстојуваат и кај стандардите од типот „идоли со протоми“ и тоа во истата зона на предметите, очевидно како резултат на нивната трансформација од соодветните „зооморфни стандарди“ (примери B11: 4; B14: 5). Индикативно е што овие елементи речиси сосема отсуствуваат кај типот „зооморфни стандарди со човечка глава“ (еден од ретките исклучоци B11: 3).

- Врв на опашката на животните

Во поретки случаи, со протом е дополнет и врвот на опашката на парот големи животни од „зооморфните стандарди“.[47] Познати ни се неколку примероци со **птичји** или поверојатно со **грифонски протоми** (со оглед на комбинирањето на клун и уво) и тоа со различен степен на стилизација (B15: 1, 6, 7). Особено е интересен еден примерок кај кој, освен лавовските или пантерски глави на основниот пар животни, има уште три пара протоми: еден пар јарешки кај нивните предни нозе и уште два пара лавовски или пантерски на грбот и врвовите на опашките (B15: 2).[48] Притоа опашките се до тој степен задебелени и лачно свиени што им парираат на главните протоми како нивни симетричен пандан. Со ваквата форма тие го воведуваат овој предмет во специфичниот тип **„шестокраки стандарди“**, кои се симетрични не само по оската лево-десно и напред-назад, туку и по оската горе-долу. Повеќе примероци од овој тип се оформени во рамките на стандардите од типот „идоли со протоми“ (B15: 3, 4 споредi со 2; D3: 4, 5; D25: 1 – 5). Ако се земе предвид поголемата старост на „зооморфните стандарди“, посочениот примерок би можел да се третира како застапник на можните прототипови на подоцнежните стандарди од овој вид.[49]

---

[44] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 22, 23.

[45] За зајакот како застапник на нижните зони на вселената кај Скитите и Тракијците (често алтерниран со риба): Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 364, 365, 370, 374; Ю. Б. Полидович, Г. Н. Вольная, *Образ зайца*; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 147, 148; И. Маразов, *Рогозенското*, 227, 230, 241; неколку примери од луристанските бронзи: H. Potratz, *Bär und Hase*.

[46] Ph. Ackerman, *The Moon*, 187.

[47] O. W. Muscarella нотира еден таков пример: O. W. Muscarella, *Bronze*, 145 (No. 224).

[48] За последниот примерок: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 55 (No. 222).

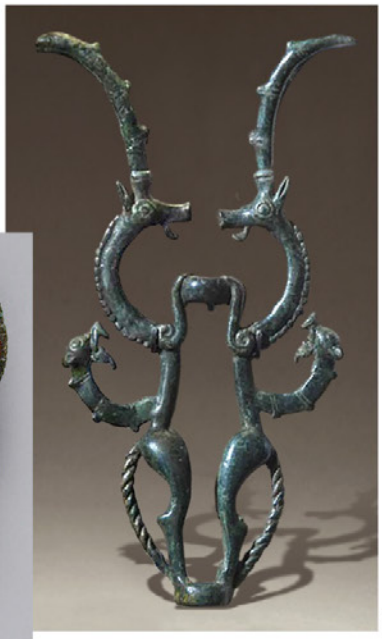
[49] Подетално за овие стандарди види стр. 15.

B13

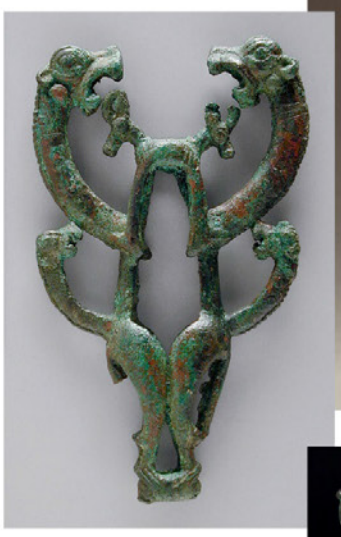

1

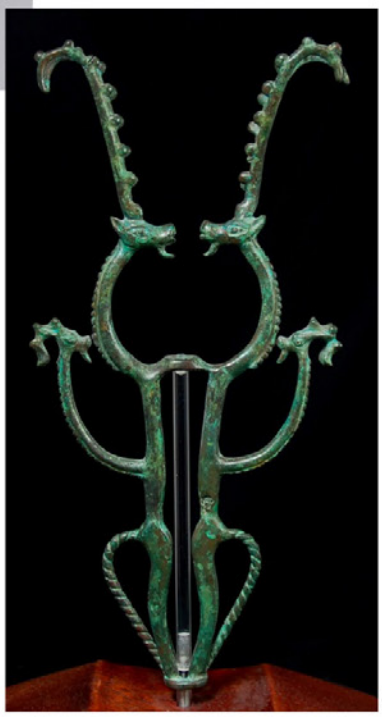

2


3


6


4


5


9


7


8

B14


1


2


5


3


4


6


7


8


9


10


11


12

Бројот на „зооморфните стандарди“ со протоми на опашките значително се зголемува ако низ оваа предлошка се согледаат и издолжените лачни протоми кои извираат од сапите на главните животни, без разлика што долж нивните задни нозе веќе се протегаат опашки, веројатно заборавени и маргинализирани од стана на изработувачите (B15: 5; B14: 2).

Како аналаогии за овој мотив можат да се земат веќеспоменатите **скитски претстави** на елен чии опашки исто така знаат често да бидат дополнети со птичја т.е. грифонска глава (B16: 2, 5, 9).[50] Слични решенија се присутни и во **тракиската култура** (B16: 8). Ова може да упатува на некакви подлабоки системски митско-симболички релации меѓу овие и луристанската култура. Како редовно обележје овој мотив се јавува и кај претставите на хибридниот лик од типот Химера, со таа разлика што тука опашката секогаш завршува со змиска глава (B14: 10; B16: 7, 10). Мошне е индикативно што кај ликовите од овој тип се јавуваат уште два мотиви присутни и на „зооморфните стандарди“. Тоа е животинската глава и протом и/или пак антропоморфна глава претствени на грбот на животното. Иако најзпечатливите примери на вакви фигури се оформени во рамките на хеленската и на римската култура, нивни поархаични примери можат да се најдат и во рамките на древните култури на Анадолија и Египет (во вториот случај со опашка претворена во протом на куче, шакал или волк) (B16: 3, 6). Еден пример на грифон, со врв на опашка во вид на змија, во комбинација со глава на жена, е присутен и на еден сребрен сад од Тракија (B16: 4).[51]

- Толкување

Дополнувањето на главниот пар животни од „зооморфните стандарди“ со помали животински фигури или со одделни делови на нивните тела може да се оправда преку концептот на **космизација** на овие фигури и на целата сцена. Под овој термин подразбираме постапка на **кодирање на трите зони на вселената со посредство на животни специфични за секоја од нив**, земајќи ја предвид реалната животна средина во која тие егзистираат и се движат. Во рамките на овој концепт треба да се бара и мотивацијата за вертикалноста на двете големи животни т.е. нивната исправеност на задните нозе со што трите главни зони на нивното тело се изедначуваат со вертикалната троделна структура на вселената (спореди B17 шема 1 со 2 – 5):[52]

- **Преден дел** (глава, рогови, врат, рамена, предни нозе) = горе, небо = птици, летање.
- **Среден дел** (грб, торзо) = средина, земјена површина, надземје = сувоземни животни, одење.
- **Заден дел** (сапи, гениталии, задни нозе, опаш) = долу, земја, подземје, земски води = влекачи, риби, водни птици, пливање, нуркање.

Кај „зооморфните стандарди“ можат да се идентификуваат само некои елементи на оваа идеална схема. Причините за тоа треба да се бараат во **заборавањето** или **напуштањето** на овој концепт или неговото **контаминирање** со други иконографски концепти. Добро ѝ соодветствуваат посочените стандарди со претстави на **птици** во пределот на извиените вратови на главните животни кои видовме дека би можеле да го кодираат **небото** и преку својата нереално кружна форма (B9: 2; B8: 7). Соодветни се и примероците со птици кај нивните предни нозе кои исто така се наоѓаат во кружната (небеска) зона или барем гравитираат кон неа (B9: 1, 6).

Речиси сите зооморфни фигури, протоми и глави претставени на грбот на големиот пар животни припаѓаат на категоријата **четириножни сувоземни животни** така што тие би можеле доследно да ја застапуваат **средната космичка зона** (B9; B10; B13). Во некои случаи, стилизацијата на овие елементи во вид на **цикцак** или **брановидна линија** може да упатува и на нивното присуство во

[50] А. Р. Канторович, *Классификация*, 99-101; Ю. Б. Полидович, *Пластина-обкладка*, 100-102.
[51] A. Roes, *The Representation*, 22; И. Маразов, *Рогозенското*, 207-219, Обр. 135.
[52] За овој концепт на кодирање: И. Маразов, *Рогозенското*, 208, 227-230; Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 362- 364; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 217-219, 244-246; сличен концепт: Н. Чаусидис, *Македонските*, 67.

B15



1

2

3

4

5

6

7

B16


1


2


3


5


6


4


7


8


9


10

овие композиции како знаци т.е. симболи на некои други космички елементи кои, од просторен аспект добро би се вклопувале во посоченава тројна структура (B10: 8, 9). Тука го имаме предвид **акватичкото значење** на посочените геометриски мотиви кои во случајов, поради вертикалната диспозиција, би можеле да ги означуваат дождовните струи кои се спуштаат од небото кон земјата.

Би било идеално, во рамките на овој концепт, опашката на двете животни да е метаморфозирана во змија како парадигматичен застапник на хтонските предели (како кај Химера). Но, тоа не е случај, бидејќи кај три од приложените примероци таа завршува со глава на **грифон** (B15: 1, 6, 7) и еднаш со глава на **лав** или **пантер** (B15: 2). Видовме дека тука би можеле условно да се вклучат и други потенцијални примери на лачно напрчени опашки со краеви во вид на лавји или грифонски глави (B15: 5). Во принцип, во сите овие случаи змискиот карактер е зададен од самиот облик на опашот (издолжен, извиткан, нерасчленет) кој во комбинација со главите на наведените животни формира **хибридно суштество** со тело на змија и глава на месојадно животно или птица што како комбинација е типично за **митологизираните змии** т.е. **змејовите**. И самиот грифон всушност припаѓа на оваа категорија животни чие што хибридно тело ги одразува трите космички зони: глава и крила на птица = небо, нозе на ѕвер = земја, крлушки и опашка на риба или змија = вода/подземје.[53]

Истиов концепт на космизација на фигурата на животно преку негово дополнување со придружни зооморфни елементи е присутен во античките култури од Северното Прицрноморје. Тука ги имаме предвид веќе посочените ликовни претстави кај кои фигурата на елен, покрај другото, е придружена со животни од трите зони на вселената (B18: 1, 3, 8). Еден од најзаокружените такви примери е **златната апликација од Ильичёво** (Крим) на која е прикажан елен нападнат од орел, пантер и змија (B18: 1).[54] Јасно е изразен и на наведените **кавкаски ажурирани токи** каде централното големо животно (елен или коњ) е придружено со уште три помали животни: на грбот е најчесто присутно месојадно животно, под стомакот птица и пред градите змија (B12).[55] Некои истражувачи веќе укажаа на релациите меѓу последнава категорија предмети и луристанските бронзи, но не во поглед на клучната тукаапострофирана компонента туку на некои маргинални елементи како што е еден нетипичен примерок кај кој на грбот од главното животно, прикажано со два протома, седи човечка фигура (B23: 10 споредi со 4, 11).[56] Иако овие сличности главно се сметаат за влијание на традициите на Предна Азија, а во тие рамки и на луристанските бронзи врз кавкаските железнодобни култури, ние сме склони да ги третираме како манифестации на некакви многу посуштествени – органски блискости меѓу двете култури (види стр. 709).[57]

Во сите наведени примери придружните животни се за неколку пати помали од главното (елен или коњ), што сметаме дека е во функција на определување на **џиновските размери** на второво, па и на неговиот **макрокосмички карактер**. Сличен концепт може да се насети и во претставата на митското зооморфно суштество од тракиските гобелиња, прикажано со осум нозе и со рогови метаморфозирани во птичји протоми (B18: 4, 7). На еден ваков примерок космолошкото кодирање е

[53] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 217-219, 244-246; за посочените обележја на грифонот: А. Р. Канторович, *Истоки*, 190.

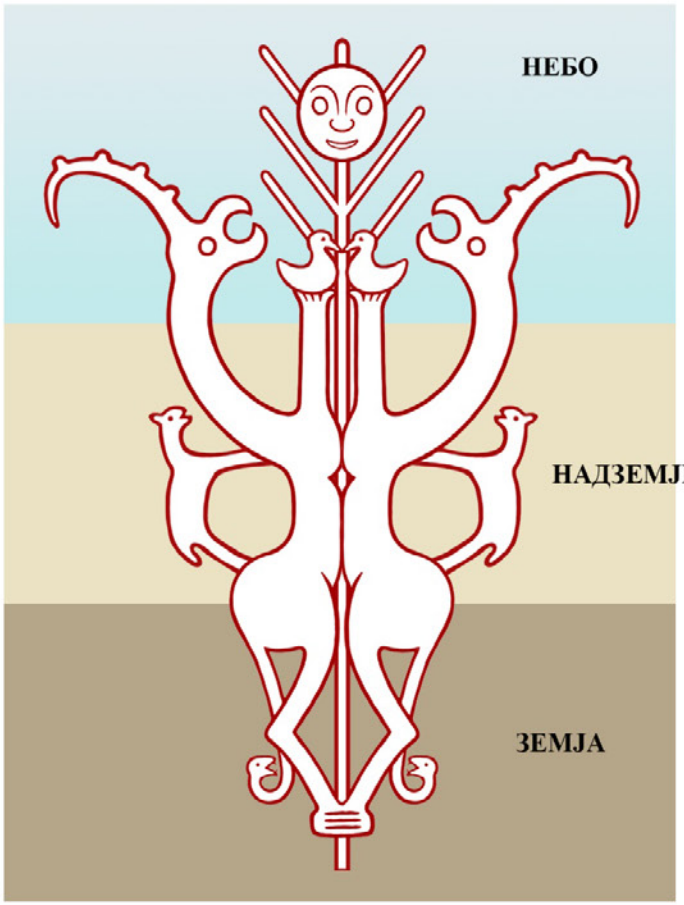
[54] Ю. Б. Полидович, *Пластина-обкладка*, 96; Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 363-365.

[55] Г. Н. Вольная, *Мотивы*. Авторката не го допира туканотираниот концепт на космолошко кодирање, туку во основата на овие предмети ја става сцената на лов што според наше мислење не е оправдано. Како аналогии за малото животно, претставено над грбот на големото, таа посочува некакви наводни луристански примери кои или не се конкретизирани или не се поткрепени со соодветни референци (стр. 405, 408).

[56] Г. Н. Вольная, *Мотивы*, 407, 408.

[57] За овие релации, врз база на туканаведените ликовни претстави (со приложена литература): М. Н. Погребова, *Закавказье*, 131-148.

B17



1



2



3



4



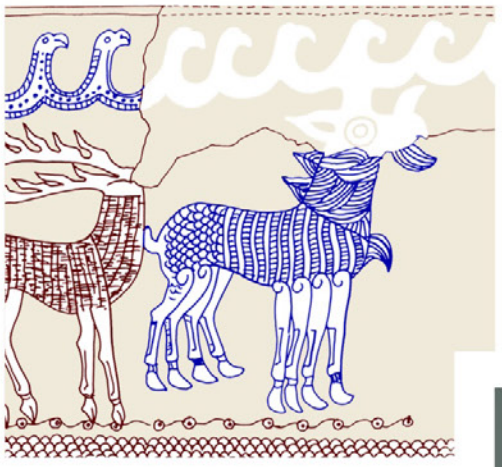
5

B18


1


2


3


4


5


6


7


8

изведено преку покривање на предниот дел од неговото тело со **пердуви** (птици = небо), на средниот дел со **крзно** (цицачи – земја) и на задниот со **клушки** (риби, влекачи = вода, подземје) (B18: 4).[58]

Како што напомнавме, кај бројни скитски примероци, **роговите** на џиновскиот елен се **метаморфозирани во птичји протоми** (B18: 1, 2, 5, 6, 8; B11: 5; B16: 2, 5), што како појава е присутна и на некои тракиски примери (B18: 4, 7; B11: 10; B16: 8).[59] Сметаме дека во нашите претходни истражување успеавме да ја аргументираме претпоставката дека вака преобразените рогови имале за цел да го претстават небото, во рамките на што мултиплицираните протоми би ги застапувале **одделните фази од движењето на сонцето по него**. Во прилог на ова толкување можат да се наведат повеќе аргументи од кои тука посочуваме неколку. Најпрво тоа е реалната појава на периодично годишно паѓање и повторно никнување (напролет) на роговите на еленот, што интерферира со временските циклуси кои се одвиваат на небото. Втора компонента е изедначувањето и на небото и на роговите на еленот со крошната на Космичкото дрво или Дрвото на животот (види натаму) (B18: 5, 6). Трет аргумент се ликовните претстави на елен чии рогови **се придружени со соларни дискови**, како и постоењето на соодветни митови во кои на вербално ниво се апострофира истата констелација (види натаму) (B20).[60]

Кај фино-угриските и другите народи од северните делови на Азија и Европа се зачувани разни верзии на митот во кој **вселената се изедначува или се создава од телото на некаков митски примордијален елен или лос** што подразбира негово разделување на три дела и создавање од тие делови на трите нивоа на вселената.[61] На истата космогониска митска предлошка апострофираат и истражувачите на посочените „скитски“ ликовни претстави. Според нив нападот на еленот од три животни, застапници на овие космички зони, го кодира токму ова расчленување на животното кое го добива и значењето на **негово жртвување во име на создавањето на вселената** (B18: 1).[62] Истата суштина ја одразува и ведскиот жртвен обред **aśvamedhá** за време на кој жртвуваниот коњ се дели на три дела при што на вербално ниво се апострофира изедначувањето на овие делови со соодветните космички зони, па и поконкретно транспонирањето на некои органи во одделни елементи на вселената (види натаму). Присуството во овој обред на коњ наместо елен воопшто не противречи на овие релации со оглед на тоа што бројни факти ја потврдуваат алтернацијата, па дури и семиотичката и симболичка идентификацијата на двете животни. На ниво на лингвистиката тоа го одразуваат сличните називи на двете животни додека на археолошко ниво – остатоците на жртвувани коњи во гробницата од Пазырик кои преку соодветни апликации во вид на рогови биле маскирани во елени.[63]

е) Дополнување на животните со геометриски елементи

Кај некои „зооморфни стандарди“ парот главни животни се неретко дополнети со **мултиплицирани кружни мотиви**, кои се ритмично наредени долж надворешниот раб на нивните лачно извиените вратови, на грбот, на врвот од опашката или на лачните сегменти кои најверојатно ги означувале нивните крилја (B19; B20: 10 – 12). Главно се работи за мали брадавици (B19: 3, 6), алки (B20: 12) и дискови исполнети со спирали или со концентрични кругови (B19: 2, 4, 5, 7; B20: 10, 11)

[58] За овој концепт: Н. Чаусидис, *Елен*, 48, 49; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 350; И. Маразов, *Рогозенското*, 222-242.

[59] За скитските примери: А. Р. Канторович, *Классификация*, 89-92; за тракиските: И. Маразов, *Рогозенското*, 233-234.

[60] Н. Чаусидис, *Елен*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 345-350; за поврзувањето на овој мотив со Дрвото на животот: Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 371; Ю. Б. Полидович, *Пластина-обкладка*, 100-103.

[61] Н. Чаусидис, *Елен*, 40-44; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 347, 348.

[62] Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 362-365; Ю. Б. Полидович, *Пластина-обкладка*, 96.

[63] С. И. Руденко, *Культура*, T.LXXI; за овие изедначувања: Н. Чаусидис, *Елен*, 42, 43; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 348.

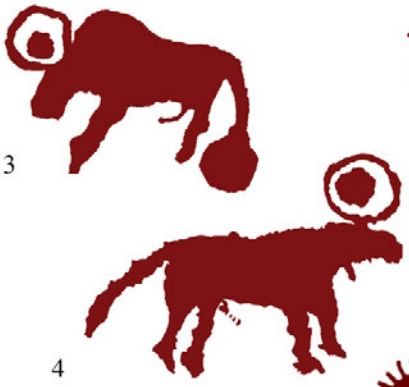
B19



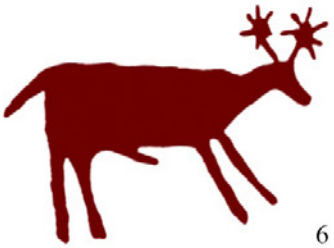
B20

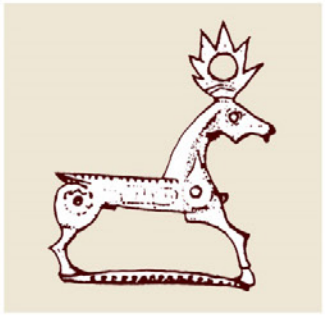

1


2


3 4

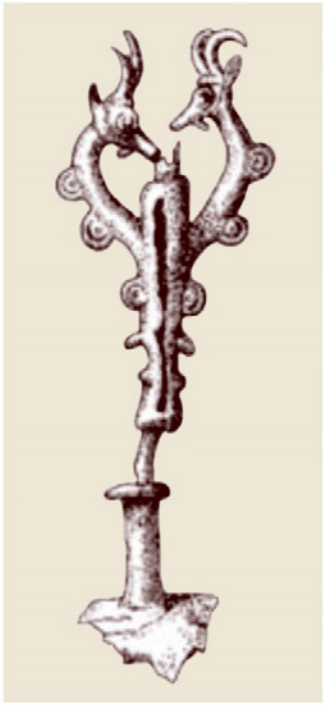

5


6


7


8


9


10


11


12

кои не кореспондираат со некој реален елемент од телото на прикажаните животни. Нашиот досегашен увид во стандардите од овој тип укакажува на многу почестото и повпечатливо комбинирање на овие мотиви со фигурите на козорогот при што кај оние на пантерот т.е. лавот тоа се јавува многу поретко и во не толку впечатливи форми, најчесто како нарецкана бордура која се протега долж надворешниот раб на вратот (B7: 1 – 4).[64] Тука треба да се издвојат и **задебелувањата на роговите на козорозите** кои, иако имаат реална основа, во некои случаи се толку нагласени, со правилна кружна форма и ритмичен распоред, што можат да се третираат и како геометриски орнамент (B19; B21: 2). Кај еден стандард тие се претворени во мали алки кои се наредени и на крилјата (B20: 12, спореди со аналогни скитски примери B21: 6 – 8). На една рачка од луристанските точила е претставен протом на козорог чии рогови се целосно дезинтегрирани, односно претворени во два апстрактни лакови составени од топчиња (B21: 5). Кружен мотив може да се идентификува и на **врвот од опашката** на главните животни, ако се земе предвид дека тој е многу често **свиен во вид на прстенче** и тоа не само кај „зооморфните стандарди“ (B22: 1, 6, 7; B1: 1 – 3) туку и кај останатите типови (примери B22: 8, 9). Ова решение веројатно имало и практична функција – како алка наменета за врзување на стандардот за неговата потставка,[65] или за обесување на него на накакви дополнителни елементи, можеби шумечки привржоци или некакви додатоци од органски материјали (H4: 1, 2, 5). Но тоа не го исклучува и неговото соодветно место во иконографијата на стандардите. Врвот на опашот свиен во вид на алка не е редок ни на другите луристански бронзи (B14: 3; B26: 5) но и пошироко, кај слични предмети од доцното бронзено и железното време (B22: 12, 13), па и во наредните епохи (B22: 11).[66]

На елаборираните компоненти од луристанските стандарди одредено внимание им обраќа H. Potrats при што акцентира некои од нивните формални и стилски аспекти – како експресивни „барокни“ елементи кои внесуваат живост и динамика во композицијата.[67]

- Толкување

Во рамките на космолошкиот концепт на согледување на сцената од „зооморфните стандарди“ сите овие кружни мотиви можат да се протолкуваат како **одделни фази од движењето на сонцето низ вселената** или поконкретно – низ оние нејзини зони што ги застапува соодвенниот дел од телото на парот макрокосмички животни (B19: 1). Како идеална предлошка на ова толкување може да се земат бројни слични примери на петроглифи од Средна и Северна Азија, главно датирани синхроно или блиску со луристанските бронзи, каде зрачестите додатоци многу поексплицитно ги определуваат кружните мотиви како сончеви дискови. Главно се работи за елени или лосови чии фигури се дополнети со такви соларни дискови (B20: 2, 5, 6, 8).[68]

f) Дополнување на животните со соларни дискови

- Соларни дискови кај роговите

На наведените петроглифи, по еден зрачест мотив е најчесто прикажан **на врвовите од двата рога на еленот** (B20: 2, 5, 6, 8). Земајќи ја предвид посочената идентификација на деловите од телото на космичкиот елен со нивоата на вселената, неговите рогови се изедначуваат со небото, при што овие

[64] Повпечатлив пример со брадавици на вратот: E. de Waele, *Bronzes*, 98 (Fig. 79) спореди со 95 (Fig. 76).

[65] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 142; види стр. 611 во нашава монографија.

[66] Примери: Н. Чаусидис, *Митските*, 307, 309, T. LXXX: 6, 13; Н. Чаусидис, *Македонските*, 523-525; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 528-531.

[67] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 22.

[68] А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 15, 16 (Рис. 1); В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 (Рис. 2), 46.

B21


1


4


2




3
6


7

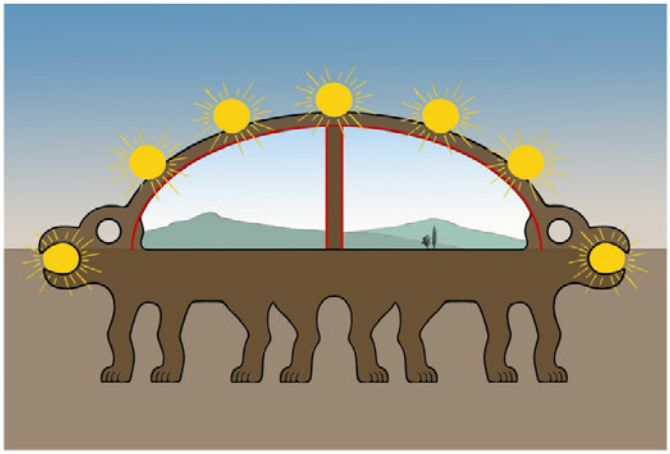

5


8

B22



B23

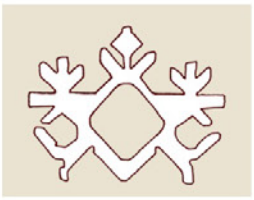

1

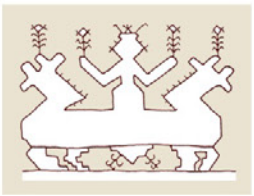

3


2


4


5


7


8


11


6


9


10


12

мотиви би требале да го означуваат движењето на сонцето по небескиот свод. Во тој контекст присуството кај некои петроглифи и на мала централно поставена розета го добива значењето на **Поларната ѕвезда** лоцирана среде небото (B20: 8).[69] На еден претроглиф е понудено нешто поинакво решение така што роговите се прикажани во вид на нарецкан полукруг над кој се наоѓа само еден зрачест диск кој очевидно го претставува движењето на сонцето по т.е. над небескиот свод (B21: 1).[70] Има и примери каде роговите на животното се претворени во прстен, некаде обиколен и со зраци, во кој е впишан еден или неколку коцентрични кружни мотиви (B20: 1, 3, 4; B21: 3). И овој елемент, врз основа на бројни аналогии, може да се определи како соларен диск, но и како **хоризонтална проекција на небото** расчленето на повеќе „неба“ т.е. повеќе небески нивоа (спореди со A4; види стр. 60).

Тргнувајќи од овие примери и од претходнопосочените варијанти на рогови дополнети со мултиплицирани протоми, оваа слика може да се препознае на една група скитски и кавкаски бронзени апликации кај кои роговите на еленот се прикажани како арка при што движењето на сонцето би било на нив кодирано преку кружните или полукружните сегменти на кои е таа расчленета (B21: 6 – 8).[71]

Со посочените парадигми кореспондира сличното дополнување или расчленување на роговите на козорозите од „зооморфните стандарди“ во некакви престенести или топчести сегменти (B19; B20: 12; B21). Парната застапеност на вакадополнетите рогови, како на стандардите така и на приложените аналогии, во релација со предложеното соларно толкување, имплицира на изедначувањето на едниот рог со едната половина на соларниот циклус (прогресивната, од изгревот до пладнето или од пролетта до летото), додека другиот – со втората (регресивна, од пладнето до залезот или од есента до зимата). Овие две половинки од соларните циклуси упатуваат на аналогна поделба на две половини и на самото небо кои се спојуваат во позицијата на пладневното сонце или на сонцето за време на летниот солстуициум. Ваквата слика на два рога кои го градат небескиот свод не е најсоодветно застапена на станадардите затоа што кај нив јарците се свртени еден кон друг така што нивните рогови на можат да се спојат во единствен полукруг (B19, еден од ретките исклучоци – C4: 10).[72] Но, таа би можела потенцијално да се проицира на една луристанска игла составена од пар протоми на козорози свртени еден кон друг со грбовите при што нивните рогови се спојуваат во арка со срцевиден облик (B23: 3).[73]

Најзаокружената т.е. најдоследно оформената верзија на оваа митска слика ја наоѓаме на една категорија **метални чешли** присутни на северот од Русија во 19. век.[74] На нив во техника на ажурирање е претставено некакво удвоено хибридно животно со глави на двата краја од телото (B23: 2). Неговите рогови затвораат полукруг кој го означува небескиот свод, додека запците на чешелот интерферираат со мултиплицитаните нозе на двојното животно (B23: 2 спореди со 1). Притоа протомите (коњски или птичји), ритмично наредени на роговите, го добиваат значењето на одделните фази од движењето на сонцето по небескиот свод (дополнително акцентирани со бордурите од отиснати кругчиња), додека централната алка се поклопува со сонцето во зенитот. Во тој контекст самото тело на двојното животно го добива значењето на нижните зони на вселената (земја, подземје) при што устите лоцирани на спротивните краеви се вклучуваат во објаснувањето на клучните фази од соларниот циклус: залезот се идентификува со голтањето на сонцето, реализирано од едната глава, додека изгревот – со негово изблувувањето од другата (B23: 1).[75] Овие предмети ги наведуваме и

[69] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 339, 340, 345-348 (Д16: 11-17).

[70] В. Д. Кубарев смета дека обата мотиви го претставуваат сонцето: В. Д. Кубарев, *Мифы*, 43 (Рис. 4: 12), 48.

[71] А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 15, 17, 18 (Рис. 1: 15-17); Н. Чаусидис, *Елен*, 36, 37; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 346.

[72] Стандард со протоми свртени нанадвор: J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 44, 90 (No. 184).

[73] За предметот (без наведеното толкување): E. de Waele, *Bronzes*, 108 (Fig. 87, No. 128 B).

[74] За прикажаниот пример: Л. Гончарова, *Медные*, 101; други примери: *Магич. Бронз. Гребень* 2020.

[75] Н. Чаусидис, *Космолошки,* 53, 54, 223, 242, 341, 342, 346, 349, 350; Н. Чаусидис, *Елен*, 37.

B24


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11 12 13


14


15

B25



поради тоа што вакаудвоеното фантастично животно се јавува и на некои луристански бронзи, иако без посочените рогови. Станува збор за неколку примероци на псалии каде тоа е придружено со човечка фигура (женска, судејќи според дојките и фризурата) која, качена на неговиот грб или втопена со неговото тело, ги држи двата протоми (B23: 4, 11; друга варијанта – B26: 6). Ликовни претстави со иста композиција се јавуваат во културите од Ерменија, Кавказ и Скитија, речиси синхрони на луристанските (B23: 5, 10, 12), но и во подоцнежните култури од територијата на Иран (B23: 6). Мошне е интересно што, овој мотив продолжува да егзистира и во средниот век (особено во Средна Азија и Источна Европа), а во исклучително архаични форми ќе опстојува и на источнословенските и јужнословенските народни везови од 19. и почетокот на 20. век (B23: 7 – 9).[76] Присуството на овој мотив во Кавказ, Европа, па дури и во Mohenjo-Daro во Индија, го наведува R. Ghirshman на дилема дали овие мотиви настанале во Луристан или на некое друго место. Сепак, притоа тој не ја негира можноста дека токму луристанските предмети ќе ја одиграат клучната улога во создавањето на Ахеменидските капители со овој мотив и потоа во неговото ширење на исток во Индија и на Запад во Егеа.[77]

- Соларен диск кај опашот

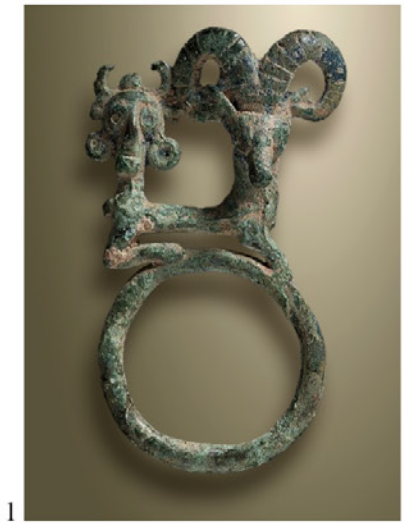
Напомнавме дека кај некои од посочените петроглифи, сонцето е претставено во вид на круг или овал, формиран од роговите на животните, во кој е претставено помало кругче т.е. точка (B20: 1, 3, 4). Кај некои претстави, од стилски аспект блиски на посочениве, сличен мотив е претставен и на крајот од опашката (во конкретните случаи се работи за говеда т.е. бикови, судејќи според назначениот фалус) (B22: 2, 4, 5). Се јавуваат и варијанти во вид на зрачест мотив (B22: 3). Нереалната основа на овој елемент и неговата сличност со претходниот, упатуваат на тоа дека и во овој случај се работи за соларен мотив, овој пат прикажан на спротивниот крај од телото на животното – врвот на неговата опашка. Прикажаниот елемент, проициран на „зооморфните стандарди“, интерферира со посочената алка формирана на краевите од опашките на парот главни животни (B22: 2 – 5 спореди со 1, 6 – 9). Доколку во рамките на предложениот космолошки концепт кружните сегменти во пределот на вратот и роговите на животните ја означувале кулминационита фази од соларниот циклус, тогаш во овие алки би можела да се препознае неговата најниска точка односно **престојот или патувањето на сонцето низ хтонските предели** (B19: 1). Ако овој мотив го согледаме во релација со варијантите со зооморфизираниот опаш (B15; B16), тогаш присуството на животинскиот протом на врвот од опашот би можел да се поврзе со сликата на **хтонскиот змеј кој го заробил сонцето во подземјето** голтајќи го со својата уста или извивајќи го своето тело околу него. Ако предложеното толкување се покаже како основано, тогаш во оваа митска слика би можела да се бара уште една причина за големата отпорност на наведениот мотив кај луристанските стандарди.

- Соларни дискови долж целото тело

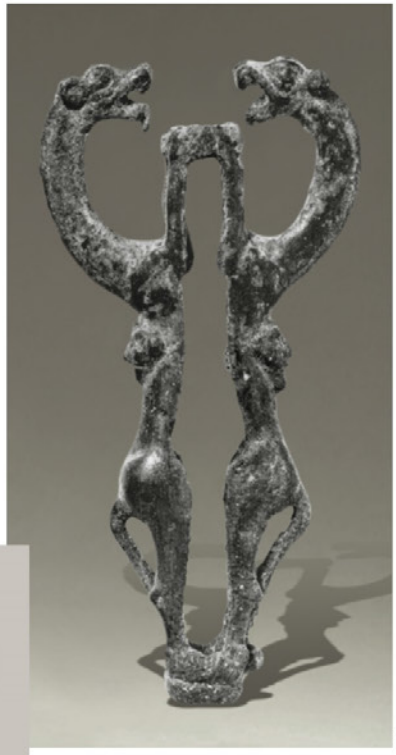
Како најсоодветна иконографска парадигма за посочените мултиплицирани кружни мотиви од „зооморфните стандарди“ може да се земе еден **петроглиф од монголскиот дел на Алтај** кој прикажува елен или лос над чие тело се наредени пет зрачести дискови кои се поврзани со него преку тенки спони (B20: 2). Врз основа на претходните примери е сосема веројатно дека предните два биле замислувани во состав на роговите, а последниот – на опашката.[78] Неговата композиција прилично соодвествува на стандардите каде разни мултиплицирани кружни сегменти се наредени долж грбот и вратот на животните, вклучувајќи ги роговите и опашката (B20: 2 спореди со 10 – 12 и со B19).

[76] Г. Г. Король, *Северокавказский*; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 131-142, 180-185; O. W. Muscarella, *Archaeology*, 670, 671; Н. Чаусидис, *Митските*, 130-132, Т. XXIV.
[77] R. Ghirshman, *The Art*, 59.
[78] В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 (Рис. 2: 8), 48.

B26



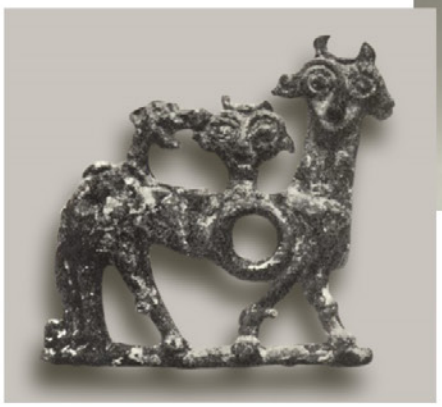
1



2



3



4



5



6



7



8

Меѓу петроглифите од алтајскиот регион можат да се посочат и други форми на реализација на истата митска слика каде мултиплицираното сонце е претставено на самото тело на животните (B24: 3, 6, 7). Овие примери не се толку транспарентни како првиот бидејќи кај нив сонцето е постилизирано, во вид на разни кружни мотиви или розети.[79] Земајќи го предвид макрокосмичкиот карактер на еленот и лосот елабориран во претходните поглавја, и во овие случаи посочените мотиви наредени долж телото на животните би можеле, барем во некои случаи, да ги претставуваат одделните фази од движењето на сонцето низ небото или низ сета вселена.

Сметаме дека се работи за иконографски концепт кој бил мошне распространет низ просторите на Евроазија, но главно одржуван во **медиумот на органските материјали** односно преку слики изведени на кожа, текстил или дрво кои на археологијата главно не ѝ се достапни. Во тој контекст може да се оправда неговото навидум ненадејно и неочекувано присуство на еден доцнежен и на прв поглед банален објект како што е керамичката играчка од рускиот фолклот (конкретниот пример е од околината на Тула, Русија – B20: 9 спореди со 2).[80] Како индикатори на масовноста на овој концепт можат да се земат безбројните мали предмети од бронза, најчесто обликувани во вид на фигура на коњ или елен, на чие торзо се отиснати мотиви во вид на концентрични кругови или круг со точка (B24: 8, 11 – 13). Главно се работи за приврзоци, амулети, апликации и фибули присутни низ цела Евроазија, почнувајќи од железното време па сè до средниот век. Поради бројноста, богатата орнаментика и блискоста со луристанските бронзи, тука особено треба да се потенцира присуството на овој концепт во рамките на железнодобните култури од Кавказ кои, со оглед на географската и хроношката блискост со луристанските примери, можеле да имаат некаква понепосредна заемна врска со нив (B24: 4, 5).[81]

Иако **H. Potratz** оваа соларно-космолошка парадигма не ја препознава во посочените кружни додатоци од „зооморфните стандарди“, тој сепак доаѓа до неа, но на едно поопшто ниво. Имено, овој истражувач забележува дека муфлоните, како и некои други животни, на луристанските бронзи често имаат на телото геометриски знаци со соларно значење што го наведува на заклучок дека ова животно е носител на идеите на соларната митологија. Но, од друга страна, роговите на централниот (женски) антропоморфен лик што тие го придружуваат, според него упатува на лунарниот предзнак на овие животни.[82]

Во студијата на **H. J. Kantor** за распространетоста на посочениов мотив на Блискиот Исток (поконкретно розети на рамото и на бутот на животните), оваа авторка ги обработува и примерите присутни на луристанските бронзи кои ги смета за продукт на асирските влијанија врз занаетчиите од Луристан.[83] Смета дека мотивот настанал во Египет во 14. век пред н.е. (B24: 9), а во наредните векови постепено ќе се прошири на Блискиот Исток (B24: 2). Наведува некои од досегаизнесените толкувања за неговото значење, главно поврзани со сонцето. Не негирајќи ја таквата можност смета дека сè уште нема доволно факти во прилог на овие толкувања, особено не во однос на наодите од новите азиски територии низ кои се ширел овој мотив. Притоа сепак обрнува внимание дека во одредени средини тој можел да го менува својот карактер од декоративен елемент во елемент со одредено симболичко значење и обратно.[84]

[79] В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 (Рис. 3: 1-6), 45.
[80] И. М. Денисова, *Зооморфная*, 29 (Рис. 3: в), 34 и други примери реализирани според истиот космолошки концепт.
[81] Н. Е. Урушадзе, *Опыт семантического*, 133 (Рис. 3: б, в); Г. Н. Вольная, *К вопросу*, 270 (Рис. 1).
[82] H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, 20-24. Авторот смета дека едниот од ваквите примери (сцената од псалиите) се базира на месопотамски предлошки, но прифатени во Луристан само како композициска рамка во која ќе бидат внесени нови митски содржини.
[83] H. J. Kantor, *The Shoulder*, 257, 258, T.IX, Fig. 7: A; види и: А. В. Мельченко, *Традиция*.
[84] H. J. Kantor, *The Shoulder*, 264-267; А. В. Мельченко, *Традиция*.

Во рамките на **„зооморфните стандарди“** овој концепт на космизација може да се идентификува на еден нетипичен примерок со силно стилизирани животни на чие тело се отиснати неколку парови на кружни мотиви (B24: 1).[85] Горните два пара имаат свое реално покритие како означувачи на нивните очи и уши. Но следните два пара, прикажани кај плешките и бутовите, од една страна немаат реална парадигма, а од друга соодветствуваат токму на позициите на соларните геометриски знаци што ги апострофира H. Potratz. Уште еден пар кружни мотиви (овој пат спирални) на истиот примерок можат да се препознаат кај краевите од опашките, означувајќи ги очите на тука формираните животински глави.

Во многу повпечатлива форма истиот мотив е застапен на еден тип **луристански апликации** кои прикажуваат коњ чии што рамена и бутови се дополнети со концентрични кругови (B24: 14, 15). Со оглед на веројатното соларно значење на овие мотиви, не е исклучено истата идеја да стоела и зад нагласената **зрачеста грива** на животното чии парадигми повторно можат да се најдат меѓу петроглифите (B21: 1; B22: 3).[86] Меѓу средновековните надгробни споменивци од Босна и Херцеговина може да се најде пример кај кој е очевидно дека ваквото пренагласување на коњската грива ги надминало сите реални основи, означувајќи некоја натприродна (најверојатно небеска или соларна) димензија на животното. Покрај другото, на тоа упатува и змијата што тоа ја гази со своите копита и ја дави со устата (B24: 10).[87]

Редуцирани варијанти на оваа митска слика можат да се препознаат и на други типови луристански бронзи. Така, во правоаголното поле на една апликација е претставен козорог во клечечка поза над чиј грб, од околната рамка, штрчи половинка од розета (B25: 4).[88] На една апликација со непозната намена (веројатно луристанска) се претставени четири козорози со розета под нозете (B25: 3).[89] Кај еден тип **луристански игли** украсени со протом на крилесто животно, меѓу неговиот врат и крилото е оформен диск расчленет со концентрични кругови или спирала. Судејќи според роговите и малото животно на градите, веројатно се работи за џиновски елен (B25: 1, 2). Сцената прикажана на наведениве предмети припаѓа на една мошне голема група митски слики присутна во разни култури од речиси сите епохи, кај кои розетата или некој друг кружен мотив го застапуваат сонцето (не е исклучено да се работи и за некое друго небеско тело) (B25: 6 – 15). Од географски аспект, како најблиска паралела може да се земе мотивот од еден цилиндричен печат каде розетата на грбот се толкува како ѕвезда (B25: 5).[90] Животното прикажано под или поретко над небеското тело можело да ја симболизира неговата динамика (факторот т.е. силата што го движи низ вселената) или пак космичкото ниво (најчесто земјата) над кое или под кое се одвива тоа движење.[91] Постојат варијанти каде што кружниот или розетест мотив е алтерниран со човечка глава како резултат на персонализацијата на сонцето (B27; види го наредното поглавје).

Предложените интерпретации на тукаприкажаните мотиви, иако навидум слични на постојните соларни толкувања, од нив суштински се разликуваат, а воедно и ја коригираат нивната логичка неконсеквентност. Имено, ако е сонцето прикажано на телото на едно животно (и тоа особено во мултиплицирана форма), тогаш самото тоа животно не може да го застапуваат сонцето туку она по што сонцето се движи. Во случајов тоа може да биде сета вселена, небото или некој друг простор што

[85] Каталошки податоци за предметот: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 54 (No. 220).

[86] В. Д. Кубарев, овој мотив на петроглифите го толкува како грива оформена во вид на сончеви зраци: В. Д. Кубарев, *Мифы*, 44 (Рис. 8: 1), 45.

[87] Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 201, 214 (T.XXV: 1).

[88] E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 212: c; B. Overlaet, *Čale Ǧār*, 136 (Fig. 25).

[89] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 259 (Fig. k); аналоген пример: R. Ghirshman, *Notes IV*, 183 (Fig. 3).

[90] T. van Bakel, *The magical*, Number 26 (Planche 85, fig. 13).

[91] Н. Чаусидис, *Митските*, 279, 280 (T.LXVII), 281; Н. Чаусидис, *Македонските*, 619, 620 (Д73), 621; една таква претстава на бик со зрачеста розета на грбот, (Кипар, 7. век пред н.е.) се толкува како зооморфен симбол на дневната жега (R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 207 – Fig. 102).

влегува во нејзин состав. Тоа животно исто така може да го застапува и оној фактор (сила, принцип, митски лик) кој го обезбедува движењето на сонцето.

g) Дополнување на животните со антропоморфни елементи

Кај еден „зооморфен стандард“ и еден „зооморфен стандард со човечка глава“, на грбот на двете животни е оформена по една **глава**, во првиот случај **антропоморфна** (веројатно со обележја на машкиот пол), а во вториот **лавја** која во рамките на луристанските бронзи обично носи и одредени антропоморфни белези (B26: 2, 3).[92] Слична форма на дополнување е применета и на некои други видови луристански бронзи со таа разлика што антропоморфните глави, со оглед на дводимензионалноста на предметите, се свртени кон гледачот. Во првиот случај се работи за **украсни плочки од псалии** при што кај некои варијанти човечка глава или попрсје (дополнети со рогови) се поставени на грбот од хибридно четириножно животно кое и самото има рогата човечка глава, додека од неговите сапи се појавува уште една глава, овој пат животинска, со отворена уста (B26: 4, 5).[93] Како и кај горепосочените примери, би можело да се работи за опашка преобразена во протом и покрај тоа што суштеството веќе има опашка спуштена долж задните нозе. Кај една друга псалија, главата (и овој пат антропоморфна и рогата) е прикажана на грбот на хибридно животно со четири нозе и два предни дела (претставено во претходните поглавја) кое, судејќи според гривата, веројатно припаѓа на коњ (B26: 6). Третиот пример е алка дополнета со фигура на козорог од чии сапи штрчи рогатата човечка глава (B26: 1).[94] Со оглед на фризурата, таа е најверојатно женска, во овој случај можеби преобразена од опашката на животното. Овој мотив е присутен и на една луристанска бронзена **рачка од точило** (B27: 6). Оформен е во вид на антропоморфна или зооантропоморфна глава со рогчиња која, наденатa на стожер, се издига од вратот на козорог од чие тело е прикажан само предниот дел. Композицијата е придружена со една човечка „маска“ без уста прикажана на градите на козорогот и фигура на животно од родот на мачките која, стоејќи на неговиот грб, ја допира со својата муцка издвоената глава.[95]

Истиот мотив е присутен и на една ажурирана луристанска игла, и тоа прикажан два пати – лево и десно од централно поставената рогата човечка фигура, веројатно со женски обележја (кратко здолниште, алки на вратот и разни додатоци на главата) (B27: 1 – 3). Двете животни со човечка глава на грбот таа всушност ги крева во своите раце, при што уште една стилизирана глава е прикажана под нејзините нозе. Целата композиција, дополнета и со други помали зоомофни елементи, е поместена во прстен формиран од два издолжени протоми на козорози. Централната фигура од овој предмет **R. Dussaud** ја определува како господар на животните (Maître des animaux sauvages) додека човечките глави претставени над телата на животните (според него лавови) ги смета за копии на главниот лик (réplique de notre héros). Ова значење тој го третира во рамките на концептот на мултиплицирање на главниот херој од луристанските бронзи, што се обидува да го аргументира со други примери.[96] **R. du Mesnil du Buisson** предлага нешто поинаква концепција во чија основа се наоѓаат митологеми порзани со појавата и исченувањето на небото на Венера, претставена како Утринска и Вечерна ѕвезда. Лачните протоми што ја обиколуваат главната фигура (Ashstart, Ishtar) тој ги определува како змии со глави на антилопи. Животните со човечки глави на грбот не го привлекоа неговото внимание.[97]

Во колекцијата на музејот Ashmolean се наоѓа „зооморфен стандард“ кај кој, на грбовите на двете животни, слично како кај претходните два стандарди, е оформена по една антропоморфна глава

[92] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 152 (Pl.32: 170), 153 (Pl. 34: 174).
[93] H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 26 (Tab. VI: 21).
[94] A. Godard, *Bronzes*, 68, Pl. XXXII: 115; A. Roes, *The Representation*, 24.
[95] P. Amiet, *Les Antiquités*, 40-42 (Fig. 71).
[96] R. Dussaud, *Ceinture*, 195 (Fig. 6), 196.
[97] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 220-222.

B27



(B26: 7, 8). Но, во овој случај, балагодарение на описот и достапната бочна фотографија, дознаваме дека грбот и сапите на двете животни, гледано отстрана, се обликувани во вид на **човечки фигури** на чиј женски пол јасно укажуваат прикажаните дојки. Притоа, телесните елементи на овие фигури (колк, нозе, појас, кренати раце) се поклопуваат со соодветните делови од телото на животните.[98] **P. R. S. Moorey**, повикувајќи се на блискоисточни аналогии, смета дека зад ова комбинирање стои **симболичката идентификација на лавот со локалната божица-мајка**.[99] Поради отсуството на странични фотографии немаме информација дали слична паралелна слика била формирана и кај претходните два слични примероци (B26: 2, 3). Овој пример може да значи дека парот животни кај „зооморфните стандарди", барем во некои случаи, треба да се третираат како хипостази на луристанските богови (во последниов случај божици) замислувани не само во антропоморфно, туку и во зооморфно обличје. Конкретново толкување би било во склад со честото **парно комбинирање на женските божества** (за парот родилки види стр. 309). Овие толкувања би соодветствувале на размислувањата на **G. Dumézil** според кој парот животни од луристанските бронзи можеле да функционираат како **епифании на боговите**, како **„животни-помошници"** (animaux auxiliaires) или како „симболички експресии на силите што боговите ги поседуваат или ги даваат (l'expression symbolique des puissances que le ou les dieux possèdent ou donnent).[100]

Како паралели за иконографската констелација „издвоена човечка глава поставена на телото на животно" можат да се приложат бројни примери датирани од бронзеното време па сè до современиот фоклор, географски распоредени од Централна Азија до Западна Европа, а на југ до Медитеранот (B27: 4, 5, 7 – 13; B25: 7, 9).[101]

- Толкување

Присуството на грбот од животното на издвоена човечка глава – без телото, упатува на една специфична иконографска констелација, доста распространета на **европскиот раносредновековен накит** (B27: 9, 13), но и на евроазиските петроглифи (B25: 9; B27: 10). Во нашите претходни истражувања ги претставивме разните толкувања за значењето на оваа митска слика. Во нив упативме на можноста таа да го застапува **персонализираниот сончев диск** односно **Богот-Сонце** при што животното што ја носи го добива значењето на факторот т.е. силата што ја реализира **динамиката** на сонцето т.е. го остварува неговото **движење низ вселената**. Во прилог на тоа говори алтернирањето на оваа слика со аналогни примери, претставени во претходните поглавја, кај кои на местото на човечката глава се наоѓа некој друг мотив како ознака на сончевиот диск (зрачест круг, розета, тркало) или други соларни и небески симболи (крст, свастика, глава со акцентирана коса и брада како симболи на зраците – B25).[102] На соларното значење упатува и коњот, најчестата животинска компонента на овие слики, кој сам по себе функционира како соларен симбол. Словенскиот бог на сонцето се нарекувал **Хрс,** т.е. **Хорс**, при што неговата генеза се става во релација со иранското, т.е. персиското *xwaršēd/xoršid* (во значење на *сонце*), а уште поверојатно и со ведското *hrsu* (*полова возбуда = животна енергија*). Затоа воопшто не се случајни релациите на овие лексеми со старогерманското и

[98] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 149, 150, 152 (познати му се уште 4 стандарди слични на овој и на двата претходни примероци), Pl. 33: 171.

[99] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 149, 150. Во рамките на скитската иконографија, за идентификацијата на месојадните животни со женското божество се залага и Ю. Б. Полидович (Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 366-370, 373, 374).

[100] G. Dumézil, *Dieux*, 24.

[101] Н. Чаусидис, *Митските*, 283-288; Н. Чаусидис, *Македонските*, 619-621; средновековни балкански амулети со ваква форма: E. Komatarova-Balinova, P. Penkova, *The "Horse Amulets"*.

[102] Н. Чаусидис, *Митските*, 283-288; Н. Чаусидис, *Македонските*, 619-621; поинакви толкувања на издвоената глава како редуциран приказ на јавачот: И. Маразов, *Рогозенското*, 212.

англо-саксонското *hros/horse* (коњ) ако се земе предвид дека коњот бил едниот од најчестите зооморфни симболи на сонцето и на оплодувачката сила.[103]

Симетричното парно комбинирање на мотивот кај „зооморфните стандарди“ би упатувало на **двете комплементарни тенденции на соларниот циклус** – прогресивната (во релација со утрото и пролетта) и регресивната (со вечерта и есента) (B26: 2, 3, 7, 8 спореди со B19: 1; B23: 1). Кај примерот на микенската/минојска гема, на таквото значење упатува присуството на две животни кои, впишани во кружното поле, во принцип алудираат на некакво кружно движење (B27: 4). Ова значење уште повеќе доаѓа до израз кај кружната композиција на опишаната луристанска игла чија прстенеста рамка формирана од два козји протоми сугерира на цикличноста на овој космички процес (B27: 1 – 3). Притоа централната фигура, држејќи ги двете животни за задните нозе, го претставува **божеството кое го води овој процес** или буквално „*во чии раце се соларните циклуси*“. Во тој контекст нејзината глава ја прикажува кулминацијата на сонцето, главите поставени на грбот на двете животни – прогресивната и регресивна фаза на соларниот циклус, додека онаа под нејзините нозе – хтонската фаза, а можеби и чинот на повторно раѓање на персонализираното сонце од нејзината утроба.

Лавјите глави присутни на едниот од посочените стандарди (B26: 3) добро се вклопуваат во ова толкување со оглед на нивните визуелни релации со сонцето (лавја грива = сончеви зраци). На ваквото значење на лавовите упатува C. Lancaster кој смета дека на луристанските бронзи разјапените усти и потенцираните гриви на ова животно го означуваат „пламтечкото сонце“ (blazing sun) и тоа во неговиот деструктивен аспект – како уништувач на посевите и на пасиштата. Оваа идентификација тој ја оправдува со златестата боја на лавјото крзно и фактот што во дадениот период ова животно сè уште егзистирало на Блискиот Исток претставувајќи реална опасност за стадата.[104]

Во претходните поглавја присуството на животинската глава на грбот од парот големи животни кај „зооморфните стандарди“ го протолкувавме како **редуцирана претстава на целото животно** кое кај некои примероци се јавува на истата позиција но застапена со целата своја фигура и тоа како класификатор на средната космичка зона (B13; B14). Иако ова толкување не го негира паралелното соларно значење на овие глави, во некои случаи, како што е примерот со козјите глави, второво значење наизглед не ни се чини поопрадано поради отсуството на некакви понагласени симболички релации меѓу ова животно и сонцето. Но, во претходното поглавје наведовме доста аргументи кои упатуваат и на таквата можност.

h) Значењето на козорогот на луристанските предмети

- Релации со обредот ashvamedha

Ако се земе предвид еквиваленцијата и алтернацијата на еленот т.е. лосот и коњот, на што укажавме во претходните поглавја, тогаш како идеална парадигма на тукаприкажаните митски слики може да се земе текстуалното објаснување на **ведскиот обред ashvamedha** (годишно жртвување на коњ) кој и во хронолошка смисла е близок на луристанските бронзи.[105] Во продолжение наведуваме пасус од **Brihadaranyaka Upanishad** кој ја претставува космогониската суштина на овој обред односно вклучувањето на телото на животното во повторното создавање на вселената означено преку изедначувањето на деловите од неговото тело со одредени елементи или појави во неа:

„Утринската зора – тоа е главата на жртвуваниот коњ, сонцето – неговото око, ветерот – неговиот здив, неговата отворена уста – тоа е огнот Вајшванара, годината – тоа е телото на жртвениот

[103] C. L. Borissoff, *Non-Iranian*; М. А. Васильев, *Язычество*; Н. Чаусидис, *Македонските*, 459; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 181-185, 225-231; Н. Чаусидис, *Митските*, 314-331.
[104] C. Lancaster, *Luristan*, 96.
[105] Наши претходни согледувања за овој обред и неговите понтско-кавкаски, италски и балкански паралели (со приложена литература): Н. Чаусидис, *Македонските*, 905-910.

коњ, небото – неговиот грб, воздухот – неговиот стомак, земјата – неговите препони, страните на светот – неговите бокови, меѓустраните – неговите ребра, годишните времиња – неговите екстремитети, месеците и половинките на месеците – неговите зглобови, деновите и ноќите – неговите нозе, ѕвездите – неговите коски, облаците – неговото месо; храната во неговиот желудник – тоа е песокот, реките – неговите жили, џигерот и слезинката – планините, тревите и дрвјата – неговите влакна, изгрејсонцето – неговата предна половина, зајдисонцето – неговата задна половина. Кога тој ја разјапува устата – светнува молња; кога се тресе – грми; кога тој ја испушта мочката – врне дожд; `ржењето – тоа е неговиот глас.[106]

Некои изедначувања од овој цитат мошне добро соодветствуваат со нашите толкувања на гореприкажаните слики. Тука особено мислиме на **изедначувањето на животното со годината** („годината е телото на коњот“), **на неговиот грб со небото и на поистоветувањето на изгревот на сонцето со предната и на залезот со задната половина на неговото тело**.

- Значење на козорогот

Изведените анализи и приложените паралели упатуваат на заклучокот дека козорогот во луристанската култура го претставувал космосот, и тоа подеднакво во неговата **просторна и временска смисла**, аналогно на коњот во ведскиот обред ashvamedha, и на еленот во скитската и другите средноазиски и северноазиски култури кои ги создавале посочените петроглифи.

Во прилог на тоа, и особено на симболиката поврзана со временските циклуси, можат да се земат **луристанските ажурирани алки** (елементи од коњска орма) дополнети со глава на ова животно (B28: 7 – 10) кои кај едниот тип се алтернирани со тркало со спици и централен отвор (B28: 3).[107] Кај најголемиот дел од овие предмети таа е оформена во нивниот горен дел, придружена со големи лачно свиени рогови, очевидно како зооморфен еквивалент на рогатата антропоморфна глава која е поприсутна кај една друга категорија слични предмети (B28: 2, 6 спореди со 3, 7 – 10).[108] Овие објекти јасно сугерираат на **идентификацијата на алката или тркалото со козорогот и со рогатиот човечки лик**, што имплицира дека тие всушност го сочинуваат телото на овие ликови, односно дека **кругот т.е. тркалото се самите тие**. Ако се согласиме дека кружниот корпус на овие предмети го претставува **небото**, тоа значи дека прикажаниот козорог или на него еквивалентиот рогат зооантропоморфен митски лик се **изедначени со овој дел од космосот**, но и со **времето** што таму се одвива.

Посочениве алки и тркалца можат да помогнат и во откривањето на значењето на парот животни од „зооморфните стандарди“ ако се земе предвид дека обрачот на бројни вакви предмети е дополнет (B28: 2, 3, 5 – 10), па дури и изграден (B28: 1, 4), од истиот пар симетрични животни. Ако се согласиме со претходниот заклучок дека посочените кружни елементи го симболизираат небото и временските циклуси што на него се одвиваат, тогаш би следело дека овој пар животни ги претставуваат двете **комплементарни половинки на небото** и соодветните фази на тие циклуси.

---

[106] (Brihadaranyaka Upanishad. 1, 1); “Om. The head of the sacrificial horse is the dawn, its eye the sun, its vital force the air, its open mouth the fire called Vaisvanara, and the body of the sacrificial horse is the year. Its back is heaven, its belly the sky, its hoof the earth, its sides the four quarters, its ribs the intermediate quarters, its members the seasons, its joints the months and fortnights, its feet the days and nights, its bones the stars and its flesh the clouds. Its half-digested food is the sand, its blood-vessels the rivers, its liver and spleen the mountains, its hairs the herbs and trees. Its forepart is the ascending sun, its hind part the descending sun, its yawning is lightning, its shaking the body is thundering, its making water is raining, and its neighing is voice.“ (англиски превод и коментари: *The Bṛhadāraṇyaka 1950*, 8-11).

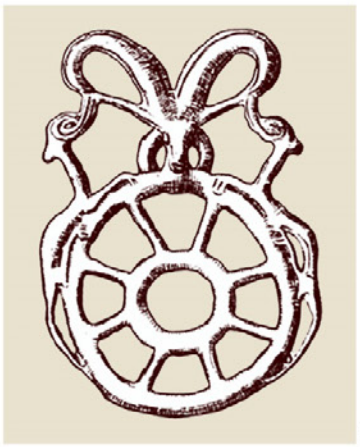
[107] Детален преглед и класификација на предметите: J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 22-27, за божескиот карактер на централниот лик: 24, 25; за некои постари хипотези и намената: S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 249, 250.

[108] Оваа еквивалентност ја забележува H. Potratz при што антропоморфниот лик го смета за божица на месечината (Mondgöttin): H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 31-33, Fig. 54-60.

B28

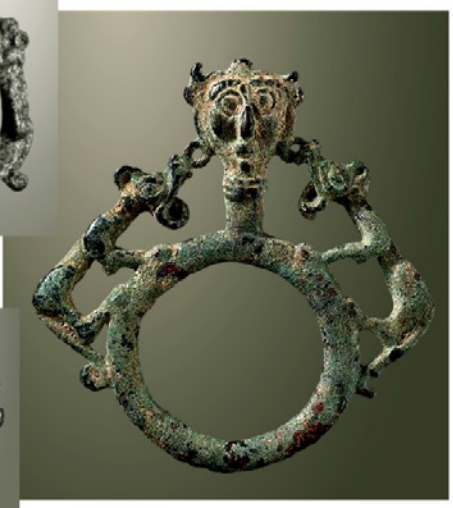

1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

11

Тоа би можело да значи дека аналогни значења овие животни носеле и во рамките на „зооморфните стандарди“.

На некои такви алки наведената тријада е придружена со **дополнителни антропоморфни глави** (судејќи според фризурата поверојатно женски), најчесто прикажани со мали (говедски?) рогови. Главно се застапени во пар, поставени на алката, лево и десно од главата на козорогот (B28: 7, 8). Во некои случаи се работи и за единечна претстава, со истите обележја, прикажана во внатрешноста на алката, но овој пат како допојасна претстава, со раце кренати во поза на орант кои го допираат или фаќаат прстенот, а некаде и со едвај назначени дојки (B28: 9, 10). Во обата случаи е јасна хиерархијата на овие ликови т.е. дека **доминантниот статус му припаѓа на козорогот** или на **неговиот антропоморфен еквивалент**. Парот животни и рогатите човечки глави, поради бочната позиција и помалите димензии, оддаваат впечаток на негови **придружници** со ранг кој е понизок од неговиот. Истото се однесува и на ликот поместен во кругот, на што во овој случај сугерира и неговата лоцираност под козорогот. Ако се согласиме дека кругот т.е алката го претставува телото на главниот лик (човек-козорог) тогаш позицијата на претходниот укажува на тоа дека е сместен во **неговото тело** т.е. **неговата утроба**. Посоченият однос ни дава повод во овие интерпретации да го вклучиме и **митот за Зрван и раѓањето на неговите синови** за што ќе стане збор во наредните глави (види стр. 378).[109]

Во иконографијата, животните по правило имаат понизок статус од човекот. Фактот што во овие случаи ситуацијата е обратна може да значи дека централното животно е всушност само **епифанија на некој митски лик т.е. божество** чија суштествена природа (и појавност) го надминувала рангот на животно односно била или човечка или надчовечка, а можеби и нематеријална, па поради тоа и визуелно неприкажлива. До сличен заклучок доаѓа и H. Potratz кој смета дека централната глава припаѓа на божеско суштество при што спиралните рогови како доминантен елемент на овие предмети функционирале како негов криптограм.[110] Во прилог на овие согледувања, кон кои нè води самата иконографија и ликовна структура на претставените луристански предмети, одат некои примери од културите во понепосредното или подалечното опкружување на Луристан.

Кај древните Иранци дивиот јарец т.е. козорогот е една од десетте хипостази на богот **Verethragna** која одразува некоја од неговите функции, како што е воената моќ, победата, моќта за исцеленија и чудотворности, а во случајов можеби и најсоодветните – мажественоста и сексуланата потенција.[111] Зооморфната хипостаза во вид на јарец е својствена и за индискиот бог **Daksha** чии главни функции се блиски на претходниот, а се однесуваат на машката животворна сила, сексуалноста и оплодувачката моќ насочени кон природата и особено кон растенијата.[112] Јарците се атрибут т.е. придружник и на ведскиот и хиндуистичкиот бог **Pushan** кој овие животни ги впрегнува во својата кочија наместо коњи. Соларниот предзнак, врските со патувањето и двократното раѓање на овој бог (еднаш во височините и друг пат во длабочините) упатуваат на неговата поврзаност со динамиката на сонцето и со фазите од соларниот циклус. Нагласени се и неговите плодоносни функции, манифестирани, меѓу другото, во инцестуозните претензии кон неговата мајка и сестра.[113] Тука треба да се спомнат и медитеранските митски ликови од типот на **Пан**, **Сатир** и **Силен** чие што антропозооаморфно тело е дополнето со козји т.е. јарешки елементи и акцентиран фалус. Дел од

[109] Ако го прифатиме толкувањето на H. Potratz, дека ова попрсје ја прикажува божицата на месечината (H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 33), тогаш главата на козорогот над неа би требало да припаѓа на некое друго божество со ранг повисок од нејзиниот.

[110] „An dem nunmehrigen Beweise ist aber nicht diese allgemeine Korrespondenz von Belang, sondern vielmehr die Tatsache, dass es sich um das Kopfbild eines göttlichen Wesens gehandelt hat, von dem die Brillenvolute ein Kryptogramm war.“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 24).

[111] (Bahram Yasht. 14); G. Gnoli, P. Jamzadeh, *Bahrām*; Ю. Б. Полидович, *Хищник*, 368.

[112] Т. И. Оранская, *Производные*, 59. Авторката ја акцентира релацијата меѓу козата и дрвото, мошне честа во разни култури, која (како што ќе видиме) е присутна и на „зооморфните стандарди“.

[113] В. Н. Топоров, *Пушан*, 353.

посочените обележја ги поседува и нордискиот небески бог **Тор** кој во оваа група може да се вклучи поради тоа што вози кочија со две кози. Покрај тоа, овие животни ги користи како обновлив извор на храна така што ги воскреснува со својот чекан кој, меѓу другото, функционира и како фалусен симбол и извор на виталната сила.[114]

„Зооморфниот стандард“ од Метрополитен музеј (B6: 1), покажува дека парот козорози во луристанската култура имале и своја зооантропоморфна т.е. антропоморфна хипостаза што би можело да укажува и на некаков **статус на божество** (спореди B6: 1 со 11).[115] Како што ќе видиме натаму, тркалото како симбол на небото и на времето е во релација и со богот Зрван и некои негови конкретни хипостази (стр. 403, 405, 589, 590, 595).

Овие предмети можат да се споредат со ликовните претстави на будистичкото „Тркало на постоењето“ (**Bhāvacakra**), особено популарно во тибетанските традиции (I12: 4 спореди со 3). Кај овие слики тркалото го држи со своите канџи и заби еден зоо-антропоморфен лик кој се идентификува со демонот **Mara** или со богот на смртта **Yama**. На визуелно ниво, сликата ја симболизира главната цел на будизмот – ослободување од кругот на постојани реинкарнации (**Moksha/Nirvana**) и канџите на прикажаниот демонски лик преку следење на будистичките принципи на живеење.[116]

2. Централниот стожер на „зооморфните стандарди“

Централниот стожер на „зооморфните стандарди“ сè уште претставува енигма. Веќе го наведовме доминантиот став меѓу истражувачите дека низ цевчето или низ двете алки формирани меѓу предните и задни нозе на парот животни се провирала некаква **метална шипка** која ги поврзувала и фиксирала стандардите за нивните постаменти оформени во вид на шише (B2: 1; B5: 7 – 9; B6: 9; B8: 7). Но, во рамките на колекциите, овие шипки најчесто отсуствуваат, веројатно поради тоа што нелегалните ископувачи не сметале дека е вредно и нив да ги приберат од теренот како периферни (и неатрактивни) елементи на главниот објект. Сепак, во некои случаи тие се присутни, но и тогаш проследени со сомнежи околу тоа дали навистина им припаѓале на конкретните предмети или претставуваат компилација создадена од страна на современите продавачи на антиквитети или на колекционерите. Исто така изнесени се мислења, базирани на неколку зачувани примероци, дека во посочените алки или цевчиња се наденувале и некои од **луристанските игли со украсна глава** на што подетално ќе се осврнеме во едното од наредните поглавја (види стр. 168).

а) Досегашни согледувања во однос на изгледот и значењето на централниот стожер на „зооморфните стандарди“

Некои истражувачи се обиделе формата и изгледот на овој елемент да го реконструираат врз основа на иконографски и симболички анализи проследени со соодветни паралели. Еден од првите е **E. Herzfeld** кој наоѓа постари предлошки за овој мотив, меѓу другото и на печатите од Karkuk кои потекнуваат од 1600-1200 г. пред н.е., ера кога со Митанија владеела ариската династија (I1: 7, 8).[117] **E. Porada**, но и некои други автори, компарирајќи го парот животни од најстарите „зооморфни

[114] H. R. Ellis Davidson, *Gods*, 73-91.

[115] E. Porada, упатува на можните релации на ликовите од овој тип со постарите еламски прототипови како што е примерот на ваква фигура (можеби парна) на стелата од Untash Gal, прикажана како стои покрај дрво држејќи го за гранките (E. Porada, *Nomads*, 23-25, Fig. 2).

[116] S. F. Teiser, *The Wheel*; О. Д. Огнева, *Образ*; R. E. Buswell, D. S. Lopez, *The Princeton*, 309, 310; општо за симболичките претстави од овој вид: И. Ефтимовски, *Примената*.

[117] E. Herzfeld, *Iran*, 164-167 (Fig. 281 – Fig. 283).

B29


1


4


2


5


3


7


6


9


8


10


11

стандарди“ (особено варијантите со козорози) со разни ликовни композиции од Блискиот Исток, главно од печатите (примери B29: 7 – 11), пласира хипотеза дека тие ги одразуваат традициите на староседелската култура (пред сè онаа на Еламците), а не на новите популации кои ќе се населат во Луристан околу 1000 г. пред н.е. Притоа посочува конкретни еламски прототипови (мотиви од печати и други објекти со пар козји фигури) за кои смета дека послужиле како стимул во изработката на „зооморфните стандарди“. Врз основа на овие предлошки таа заклучува дека централниот стожер, кој на стандардите се протегал меѓу предните и задни нозе на животните, всушност **го симболизирал „Дрвото на животот“** – мотив особено чест на Блискиот Исток, поврзан со некое женско божество.[118] P. R. S. Moorey исто така смета дека генезата на оваа композиција се должи на еламските иконографски прототипови од 13. век и тоа базирани врз реалната позиција во која козите, исправени на задните нозе, брстат лисја од погорните гранки на дрвцата.[119] **М. Н. Погребова**, во овие компарации вклучува и примери од Кобанската култура од Севернокавкаскиот регион.[120]

Но, до сега познатите „зооморфни стандарди“ кај кои е зачуван ваквиот стожер не ја потврдуваат докрај оваа хипотеза затоа што кај нив конкретниот елемент е составен од вертикална цевка или шипка која, во најдобар случај, на горниот крај има само украсно задебелување или некаков зооморфен елемент (B2:1; B5: 7 – 9; B6: 9; B8: 7).[121] Во прилог ѝ одат единствено некои ретки исклучоци каде горниот дел на ваквата игла **е дополнет и со одредени фитоморфни елементи**.[122] E. Porada смета дека ваквите флорализирани игли се всушност одраз на постапката на наденување во наведените алки или цевчиња на некакви **реални растителни елементи** (цвеќе, гранче) или **нивни ликовни претстави изработени од лесно разградливи материјали** (на пример дрвени игли).[123]

Доколку сепак се покаже дека овие стожери најчесто немале некакви додатоци кои би ја заокружиле нивната фитоморфност, тоа не би значело отфрлање на посочената теза. Во тој случај овој централен вертикален мотив би можел да се третира како симбол на другите **аксијални еквиваленти на Космичкото дрво** како што е **Космичкиот столб** кој го потпира небото или **Космичкиот стожер** околу кој тоа ротира. Во обата случаи овој елемент на стандардите го задржува своето космолошко значење означувајќи ги овие елементи како симболи на Космичката оска која се протега низ зоните на космосот, при што ги одделува една од друга, но и ги поврзува во единствена целина, јавувајќи се притоа и како симбол на Центарот на вселената, во неговата просторна и сакрална смисла.

Најсилен аргумент дека стожерот на „зооморфните стандарди“ го прикажувал (или барем на идејно ниво го симболизирал) Космичкото дрво или Дрвото на животот се **другите категории луристански бронзи** каде истиот симетричен пар животни формира композиција која би била аналогна како претпоставена. Издигнати на задните нозе или алтернирани со исправени зооантропоморфни фигури, тие фланкираат вертикален мотив составен од разни растителени елементи кој во овој случај, без сомнение, може да се идентификува како стилизирано дрво, во некои случаи палма, па дури и како некакво нереално дрво со симболички т.е. митски карактер. Во наредното поглавје ќе ги претставиме овие примери.

---

[118] E. Porada, *Nomads*, 14-16, 20, 22-26, 30.
[119] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 146, 147.
[120] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 145-148.
[121] E. de Waele, *Bronzes*, 109, примери: 92, 93 (Fig. 74: 106); P. Amiet, *Les Antiquités*, 88; M. Malekzadeh et al, *Fouilles*, 85; A. Godard, *Bronzes*, Pl. LIV: 200, 202, Pl. LV: 203.
[122] P. R. S. Moorey дава краток опис на еден таков примерок: “A finial in the Schmidt collection, Solothurn, cast as double-headed rampant ibexes, has such a tube passed through the rings between their feet. It is finished at the top with pendant leaves as if to suggest a plant. A pin, its head cast as a flower with pendant calyx, is inserted at the top. The mount is of the usual bottle-shape, but cast in openwork.” (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 141).
[123] E. Porada, *Nomads*, 22; E. Porada, *The Art*, 86; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 141; L. Vanden Berghe, *Excavations*, 267, 268.

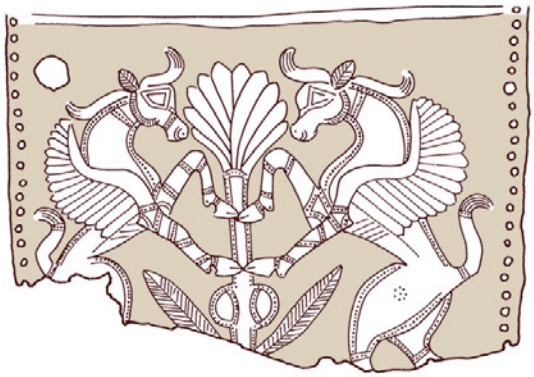
B30



1



2



3



4



5



6



7

b) Дрво фланкирано од пар животни кај други типови луристански бронзи

Оваа сцена мошне често се јавува на **луристанските игли со ажурирана или дискоидна глава**. Кај оние од првата категорија стожерот, фланкиран од пар животни (тревопасни или месојадни), е обликуван во вид на разгрането растение со гранки на врвот (обично три на број), дополнети со листови, пупки или плодови (B30: 5, 6).[124] Присутни се и варијанти впишани во прстен (B31: 6). Истата композиција доста често ја има и кај иглите со дискоидна глава и тоа како нивна централна, а најчесто и единствена сцена (B29: 5; B31: 1 – 5; B33: 1 – 3). Еден од исклучоците е една игла со два диска од кои на едниот, под мотивот на дрво, придружено со пар симетрични фигури, се одвива полов акт (види натаму) (B33: 6). Мошне е индикативно што кај некои примероци сцената е ориентирана за 90 степени во однос на нивната игла, што може да се оправда единствено со постапката на нивно хоризонтално наденување (B31: 1, 3, 4). Честа е и на релјефно обработените бронзени плочи кои главно служеле како **облоги на тоболците за стрели**, а веројатно и на некои други предмети (B29: 2, 4; B30: 1, 3, 4, 7). Се јавува и меѓу релјефите на луристанските **бронзени садови** каде имаме и еден несиметричен пример со лав од едната и говедо од другата страна (B29: 1, 3, 6; B30: 2). Оваа композиција е присутна и на ажурираните плочки од **луристанските псалии** и тоа застапена со сцени кои имаат прилично стабилна композиција (B32: 1 – 4). Составена е од централен фитоморфен мотив формиран од вертикално стебло кое се разгранува на три гранки и отстрана уште на две кои, во некои случаи, со својата лачна и перјеста форма се поклопуваат со крилата на страничните фигури. Среде стеблото е секогаш оформена централна алка која имала своја функционална намена – за провлекување на осовината на псалиите.[125]

Страничните фигури кај посочениве претстави се **зооморфни**, **зоо-антропоморфни** или **антропоморфни**. Зооморфните се застапени со вообичаените тревопасни видови (козорог, говедо, коњ, газела, антилопа), а поретко со месојадни (лав т.е. пантер) или хибридни животни (грифон). Застанати се на четирите нозе или исправени на задните, а неретко се дополнети и со крилја. Кај хибридните зооморфни и зоо-антропопоморфни варијанти (вториве главно присутни на псалиите) фигурите се комбинирани од посочените животни.

c) Аналогии

Сцената која прикажува централно поставено вертикално растение, придружено отстрана со пар симетрични животни, спаѓа во групата **архетипски слики**, универзални за целото човештво, која се провлекува низ сите епохи. Се јавува во голем број варијанти при што централниот мотив може да биде застапен со дрво, палма или со некаков орнаментиран фитоморфен мотив, додека животните можат да бидат алтернирани со фигури на разни реални животни, хибридни зооморфни или зооантропоморфни фигури, па и со антропоморфни, дополнети со поситни зооморфни детали. Особено често е присутна во кругот на блискоисточните цивилизации од Стариот век (**Месопотамија, Феникија, Хетити, Фригија**) но и кај бронзенодобните култури од Егејскиот ареал. Мошне е индикативно што, наспроти разновидноста на централниот растителен мотив, меѓу животните мошне често се провлекува козата, во најголем број случаи исправена на задните нозе, со предните потпрена на растението и со уста устремена кон неговите гранки, листови или плодови (B34). Варијантите со **лавови** и **грифони** се нешто поретки, со одредена прогресија во подоцнежните периоди (B35). Ретки се и примерите каде фигурите покажуваат разни форми на отстапување од симетријата, кое најчесто не се однесува на основните контури туку на некои поситни детали. Овие сцени се реализирани во сите

[124] E. Porada, *Nomads*, 22, 23 (Pl.V: 1).

[125] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, M.76.97.122, M.76.97.126, M.76.97.123; H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. X: 37; G. Zahlhaas, *Luristan*, 100, 101 (Cat. 210). Сличен но постар пример од територијата на Иран ("Jiroft culture", 3. мил. пред н.е.): O. W. Muscarella, *Archaeology*, 510, 516 (Fig. 13).

можни занаетски техники и материјали. Опстојуваат и во рамките на **христијанството** (B35: 6, 7) што е најдобар индикатор за тоа дека и во претходните епохи го менувале своето значење прилагодувајќи се на разни религии, без разлика што основната композиција главно им останувала непроменета.[126]

d) Иконографски варијанти на централнопоставено дрво кај луристанските бронзи

- Комбинирање на дрвото со геометриски елементи

На повеќето од претставените луристански примери централното дрво е придружено со пар или со поголем број симетрично организирани **кружни мотиви** или **розети**. Во едни случаи тие се распоредени околу дрвото (B31: 1, 4) додека во други, како кај псалиите, се вклопени во неговата крошна како додатоци на врвовите од неговите гранки (B32: 1 – 3; B30: 6). Присуството на овие елементи (особено во вториот случај) може да се оправда на неколку начини. Согледани од една натуралистичка гледна точка тие го добиваат значењето на **цветови** или **плодови на растението**. Од стилско-уметнички аспект можат да се разберат како резултат на тежнеењето на изведувачот за пополнување на празниот простор од композицијата (horror vacui). Согледани на едно митско-симболичко ниво, имаќи го предвид космолошкото значење на целата композицијата, истиве елементи го добиваат значењето на **небеските тела** (сонце, месечина, ѕвезди) кои во древните и архаични култури се стилизираат на ваков начин. За тоа сведочат бројни примери каде ова нивно значење е поткрепено со други иконографски елементи или со соодветни вербални толкувања на творците и корисниците на овие слики. Така, соларното значење на кружните мотиви, розетите и тркалата најдобро го одразуваат примерите каде се тие дополнети со помало крукче и окружени со зраци (B37: 1 – 3, 6, 7). Ваквото значење е јасно и кај оние примери каде што од едната страна на дрвото е прикажано **сонцето**, додека од другата – **месечина**, претставена во вид на срповиден, полукружен или „С“ – мотив (B38: 1 – 3, 6).[127]

Не е можно со сигурност да се процени кој од наведените три концепти преовладувал кај некоја конкретна композиција. На пример, во одредени случаи, при нејзината изведба од страна на занаетчиите можел да доминира првиот или вториот концепт, додека при перцепцијата од страна на корисниците – третиот, базиран на менталните слики оформени во нивната свет или потсвест под влијание на културата во која се воспитувале. Можни се секако и спротивни ситуации.

Во **сумерско-акадските митови**, ваквото космолошко значење е кодирано во дрвото Sarbatu, чија широка сенка (а секако и крошната) се протега од изгревот до залезот на сонцето. Во **кинеските митови**, со движењето на сонцето е поврзано дрвото Fusang. Во нив се зборува како сонцето, по капењето во заливот Xian, се качува на него и оттаму тргнува на пат преку небото. Потоа на запад нурнува во водите на Жолтите извори со кои владеат змејови, за преку преминот низ подземните води – светот на темнината, повторно да се роди на спротивната страна од светот. Во некои митови, на ова дрво се одмораат сонцата (персонифицирани во вид на птици), пред да тргнат на своето патување низ небото. И во **индиските традиции** Космичкото дрво (изедначено со Браман т.е. Вселената) се поистоветува со времето и конкретно со годината. Овие митски претстави се одразени и во европскиот

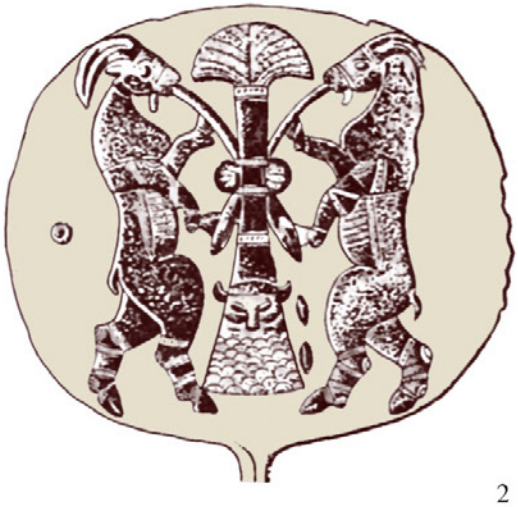
[126] G. Lechler, *The Tree of Life*; U. Holmberg, *Der Baum*; О. А. Кифишина, *Священное*; A. J. Evans, *Mycenaean Tree*; E. D. van Buren, *The Fauna*. За митското, симболичкото и религиско значење на дрвото: M. Eliade, *Patterns*, Ch. VIII; Р. Кук, *Дрво*; В. Н. Топоров, *Древо мировое*. E. O. James, *The tree of life*; на предноазиските печати: H. Frankfort, *Cylinder*, 204, 205; E. Herzfeld, *Iran*, 165 (Fig. 281), 166 (Fig. 282), 167 (Fig. 283); T. van Bakel, *The magical*.

[127] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 314-316, 399-401.

B31



1



2



3



4



7



5



6

фолклор, преку разни гатанки и преданија, каде годината е претставена како дрво или столб со птици, гнезда или други додатоци.[128]

Во овие митски претстави и нивните ликовни манифестации одделните фази од движењето на сонцето се претставувани како кругови или розети наредени по рабовите од крошната на дрвото, често идентификувани со неговите плодови. Такви се на пример, сториите за **волшебните златни јаболка** кои растат на некое тешко достапно митско дрво.[129] Во некои митови овие мултиплицирани фази на соларната динамика се третираат буквално како присуство на **повеќе сонца на небото**. Таков е случајот со десетте сонца во кинеската митологија кои се одраз на нивната десетодневна седмица (спореди со B37: 1 – 3, 6, 7).[130]

Идентификацијата на сонцето со цветовите и плодовите на Космичкото дрво е најдобро претставена на **луристанските псалии** при што стабилната тројна застапеност на овие мотиви може да се оправда со **трите клучни фази од движењето на сонцето** по видливите делови на вселената – изгрев, пладне и залез (B32: 1 – 4). Од бројните паралели за посоченава слика, во оваа прилика одбравме неколку мотиви од јужнословенските **народни везови** и од европските **алхемиски илустрации** (B32: 7 – 10). Дрвото со три гранки е особено често во **фолклорот на сибирските народи**, каде што неговото космолошко значење е проследено со соодветни вербални толкувања кои се однесуваат на традиции поврзани со **шаманизмот** (B32: 5). Може да се сретне и меѓу релјефните мотиви од **средновековните надгробните споменици од Босна и Херцеговина** (B32: 6).[131] Тројната расчленетост на дрвото може да се насети и кај некои од **луристанските игли со дискоидна глава** (со една вертикална и две коси странични гранки) каде се појавува тенденција за трансформирање и кон аналогна четворна структура (B33: 3, 5). Последнава варијанта можела да биде мотивирана од две парадигми од кои првата би била хоризонталната проекција на космосот со четири дрвја кои ги кодираат страните на светот, додека втората – тркалото со четири спици кое ги означува четирите фази од цикличните процеси на небото. На „зооморфните страндарди“ овој концепт би можел да биде одразен преку посочените игли, доколку се покаже дека тие биле наденувани во цевчето или алките формирани меѓу животните (B47: 8; H3: 5).

На едната од споменатите игли со дискоидна глава е прикажано стебленце со човечка глава на врвот и над неа розета (B33: 1). Ако земеме предвид дека во овој случај главата го претставува сонцето и тоа во фазата на неговата кулминација (види натаму) тогаш во овој случај розетата би можела да ја прикажува **Поларната ѕвезда** која го кодира центарот на небото и на сета вселена, чија вертикална проекција (во вид на Космичка оска) во овој случај би била претставена преку стебленцето (спореди со B20: 8).[132] Во прилог на таквото значење би можеле да се земат бројни претстави на дрвја на чиј врв, наместо човечка глава, прикажан е зрачестиот сончев диск (B37: 4, 5). Се смета дека на приложениот древноегипетски пример (B37: 4) оваа позиција на сонцето го означува неговото **раѓање од дрвото**, кое во овој случај се јавува како **епифанија на божицата родилка**.[133]

---

[128] За сумерско-акадскиот пример: И. С. Крамер, *Мифология*, 144; некои стилизирани палми од сумерските печати наликуваат на спојот на знаците за ѕвезда и круг – идеограм за *“whole heaven”* (T. van Bakel, *The magical*, No. 10, 11). За кинеските примери: Д. Бодде, *Мифы*, 392, 393; Т. Вулета, *Лесновске*, 164-167. За индиските: В. Н. Топоров, *О структуре*, 31-33, 47; L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 16, 17. Глобално за темата и за фолклорните примери: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 314-316.

[129] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 314-316.

[130] Овие десет сонца ги раѓа Xihe, од онаа страна на Источното Море (Д. Бодде, *Мифы*, 392).

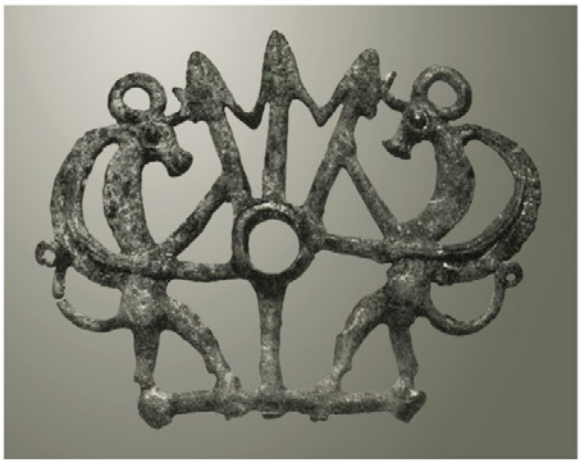
[131] За аналогиите: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 365, 366. 390, 399; Н. Чаусидис, *Кольцо*, 531.

[132] Во сумерскиот јазик и писмо знакот ѕвезда (“star sign”) е поврзан со палмата, обете во релација со значењата “*top-one”, “heavens” “plant-top”* (T. van Bakel, *The magical*, No. 7); за овој мотив на луристанските игли: D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 22.

[133] E. Neumann, *The Great Mother*, 241-243 (Fig. 53); друг пример со сонце на врвот од дрвото (на шаманските тапани од Сибир): U. Holmberg, *Der Baum*, 155 (Abb. 76); G. Lechler, *The Tree of Life*, 379.

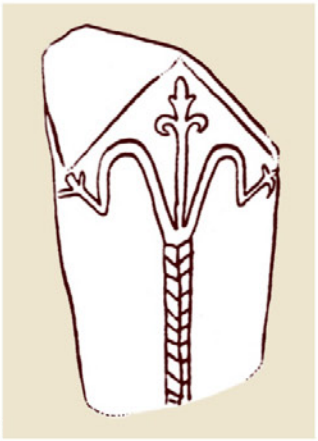
B32


1


4


5


2


6


8


9


3


7


10

B33



1



2



3



4



5



6

Кај некои примери гранките на прикажаното дрво завршуваат во вид на стрелки (B31: 4; B32: 4). И во овој случај може да се работи за стилизација на одреден реален растителен елемент, како на пример **листот на бршлен**. Но, може да се работи и за форма на симболичко претставување на **Светлосното дрво** (обично свртено наопаку – со корењата нагоре), како симбол на сонцето или на небото, чии гранки притоа го добиваат значењето на зраците кои оттаму се спуштаат кон земјата (B37: 7). Изедначувањето на нивните врвови со стрелката би било мотивирано од желбата да се претстави дејствувачкиот аспект на светлината – позитивниот т.е. оплодувачки, но и деструктивниот т.е. убиствен.[134]

- Комбинирање на дрвото со зооморфни елементи

На дрвото може да му се даде космички карактер со постапки аналогни како кај макрокосмичкото животно – преку негово **дополнување со животни специфични за трите зони на вселената**. Бројни такви слики се евидентирани во фолклорните традиции на сибирските популации, најчесто во рамките на опремата на шаманите, каде што **птиците** претставени во **крошната на дрвото** неа ја изедначуваат со **небото**, **влекачите и рибите** прикажани во долната зона ги идентификуваат неговите **корења** со **подземјето**, додека **сувоземните животни** поставени **покрај стеблото** него го ставаат во релација со **средната космичка зона** (B38: 7). Овој концепт преживува и во христијанството преку замена на дрвото со крст (B38: 4), очевидно со џиновски рамери, со оглед на тоа што неретко е придружен со мали фигури на животни, распоредени според истиот концепт (B38: 8, 9).[135] Влекачите како застапници на хтонските предели, кои отсуствуваат на приложените примери, се редовно застапени на иконостасните крстови во православните цркви и тоа преку парот симетрични змејови (некаде и на риби) поставени на нивното дно.[136] На луристанските бронзи се присутни само остатоци на овој концепт чии што фрагменти можат да се насетат кај одделни предмети.

Такво зооморфно кодирање на небеските зони би можело да се детектира на малата сцена од една луристанска игла со дискоидна глава (B36: 1) каде дрвото се состои од централно стебло со неколку ливчиња во горниот и долниот дел додека на средината, од него се разгрануваат пар симетрични гранки, малку налик на раце превиткани во лактите, кои завршуваат со по еден птичји протом. Нив ги прифаќаат двата зоо-антропорфни ликови застанати лево и десно од дрвото.[137] Во идеален случај овој елемент би требало да биде придружен со присуство на влекачи или риби во неговата долна зона и на сувоземни животни во средната. Како постара визуелна паралела на овој пример може да се земе сличен мотив, дополнет со симетрични протоми, присутен на еден старовавилонски **цилиндричен печат од Larsa**. Таму, вертикалното стебленце, на дното е дополнето со пречка, на врвот со неколку гранчиња или листови и под нив пар животински (наводно лавји) протоми (B36: 2, 3).[138] Интересно е што во овој случај не се работи за дрво туку за некаков култен или церемонијален реквизит во рацете на богот Nergal, што го става овој објект во листата на потенцијални прототипови или инспиратори на луристанските стандарди. На овие аспекти подетално ќе се осврнеме во главата посветена на намената на овие предмети (H16 – H19; види стр. 643).

Доколку прифатиме дека централниот стожер на „зомофните стандарди“ го претставувал или идејно го кодирал Космичкото дрво, тогаш како манифестација на овој концепт би можеле да се третираат **птичјите т.е. грифонски глави** на некои од големиот пар животни устремени кон неговата

[134] За превртеното дрво: Rig Veda 1. 24. 7; M. Eliade, *Patterns*, Ch. VIII: 100; P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*, 610; за симболиката на стрелката: Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 35-39; N. Chausidis, *The Funeral*, 651-654; во сумерскиот јазик и писмо стрелката означувала “timber” и “life” (T. van Bakel, *The magical*, No. 6).
[135] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 49, 50, 210, 363, 364, 372.
[136] Н. Чаусидис, *Македонските*, 491.
[137] Скица на сцената: A. Godard, *The Art*, 60 (Fig. 44).
[138] J. Black, A. Green, *Gods*, 19 (Fig. 13).

B34


1


2


3


4


5


6


7


8


9

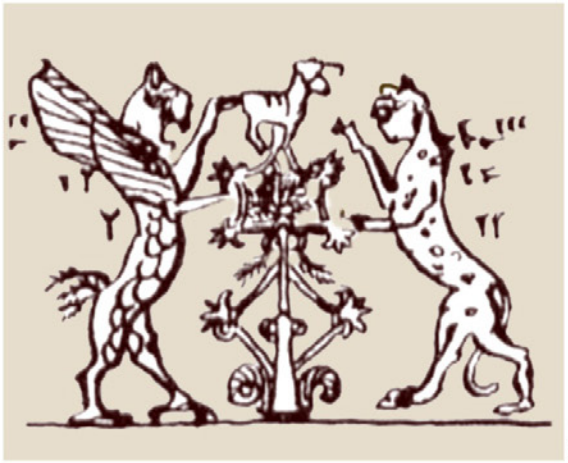

10


11

B35



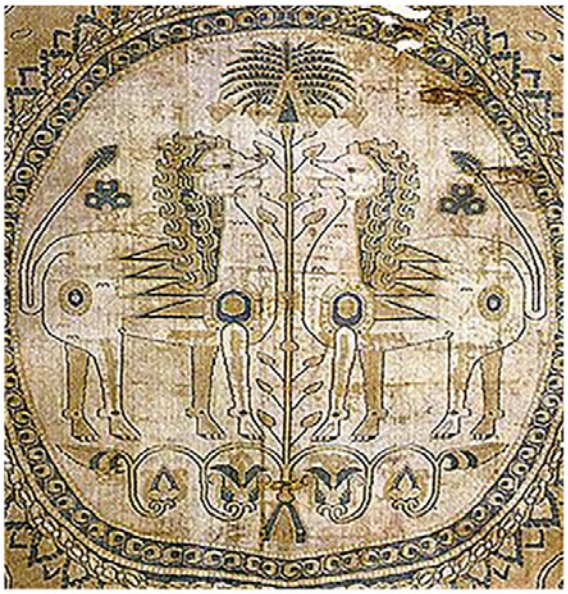
1



2



3



5



4



6



7

претпоставена крошна (грифонска/птичја глава = небо) (на пример B7: 1 – 3, спореди со B3). Предзнак на **класификатори на небеските зони** би имале и наведените птици присутни во горниот т.е. предниот дел на овие животни (B8: 7; B9: 1, 2, 6).

На овие стандарди не е експлицитно застапено ниту зооморфното кодирање на долните делови од Космичкото дрво, но тоа може да се очекува со оглед на неговото присуство на останатите луристански бронзи. Тука ги имаме предвид псалиите и некои други предмети каде фигурите на **зајаци** (како животни со хтонско значење) со своето тело буквално ја градат линијата на почвата т.е. подлогата на сцената по која газат главните ликови (пример B14: 3).[139] Како трага на оваа постапка би можеле да се земат наведените **опашки на парот главни животни метаморфизирани во змејови** (со тело на змија и глава на грифон или лав) (B15: 1, 2, 5 – 7). Тука би спаѓале и **главите прикажани на дното од централното стебло**, земајќи ги предвид нивните зооморфни обележја, најчесто претставени преку животинските уши (види натаму: B31: 2; стр. 563).

Хтонските животни претставени на дното од Космичкото дрво во митските дејствија го добиваат значењето на негови **чувари** или пак на **негативни фактори** кои го приграбиле и го ускратуваат користењето на благодатите на ова дрво од страна на луѓето или боговите. Со оглед на територијата на која се пронајдени луристанските бронзи, во оваа прилика е значајно да се спомне митот во кој **Ахура-Мазада** го сади дрвото **Hōm** на светата планина, додека неговиот опонент **Ангра Мајњу** (Angra Mainyu) создава рептил кој го напаѓа дрвото.[140] Рибата (**Kara**) како уште еден типичен класификатор на космичкото дрво, во Авеста добива нова функција – на чувар што ги штити од **„гуштерот“** (lizard) или **„змејот на длабочините“** (dragon of the depth) корењата на Дрвото на животот што расте среде морето.[141]

Кодирањето на средната зона на Космичкото дрво преку сувоземни животни е широко застапено, барем во потенцијална смисла, кај сите тукапретставени луристански примери, вклучувајќи ги и „зооморфните стандарди“, ако се земе предвид дека парот големи животни (сите, без исклучок, сувоземни) се припадници на оваа зона на вселената. Но, таквото нивно значење не доаѓа до израз без соодветното кодирање барем на уште една од преостанатите две космичките зони. Може да се претпостави дека при оформувањето на „зооморфните стандарди“ одбирот на конкретните видови сувоземни животни примарно бил мотивиран и од овие цели, но евидентно е дека во наредните фази од егзистирањето на оваа сцена во прв план биле ставени некои други значења на овие животни (види натаму).

Зооморфните космолошки означувачи на митското дрво освен оваа можат да носат и други функци и значења и тоа во рамките на истиов или на некои други митско-симболички контексти. Така, присуството на **птици на врвовите од гранките** на Космичкото дрво, особено ако се мултиплицирани и ритмично распоредени долж рабовите на крошната, можат да се третираат како зооморфна алтернација на споменатите кружни или розетести мотиви и тоа со истата функција – како **симболи на сонцето** односно **одделните фази од неговото движење по небото** (B39 спореди со B37). На ваквото значење упатуваат вербалните митски форми каде што сонцето е експлицитно претставено како птица, обично проследена со некакви надреални обележја кои ја доближуваат до ова небеско тело (птица со златни пердуви, жар-птица, феникс). На ликовно ниво, оваа идентификација е претставена преку разни форми на комбинирање на овие птици со кружни мотиви (дискови, тркалца, розети) како геометриски симболи на соларниот диск и тоа: приказ на овие мотиви на т.е. во телото на птицата; приказ на

[139] Други примери: H. Potratz, Das “Kampfmotiv”, Tab. I: 4, 5, 6, T. III: 9, T.IV:15, T. V: 18, T.XVIII: 68, T. XIX: 72; во својата статија за присуството на зајакот (и мечката) на луристанските бронзи авторот не им обраќа внимание на овие примероци (H. Potratz, *Bär und Hase*).

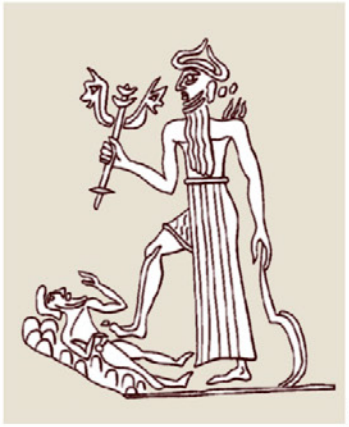
[140] M. Eliade, *Patterns*, 290 (108). Истите амбивалентни функции ги заджуваат и змејовите што ги придружуваат споменатите иконостасни крстови во православните храмови (Н. Чаусидис, *Македонските*, 491).

[141] (Yasht, 14. 29; Bundahishn, 18. 16); G. Lechler, *The Tree of Life*, 379; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 215.

B36

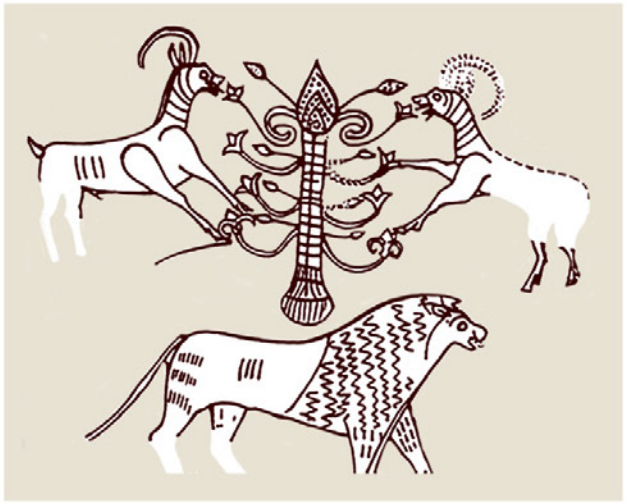

1


2


3


4


7


5


8


6


9

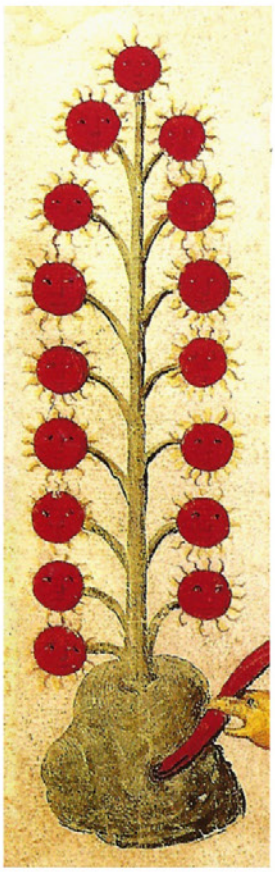
B37



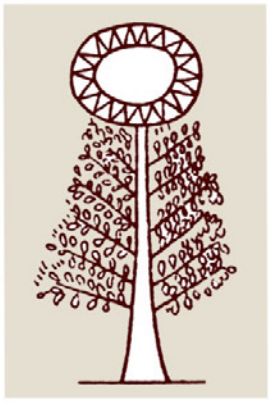
1



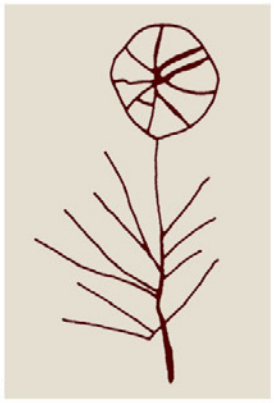
2



3



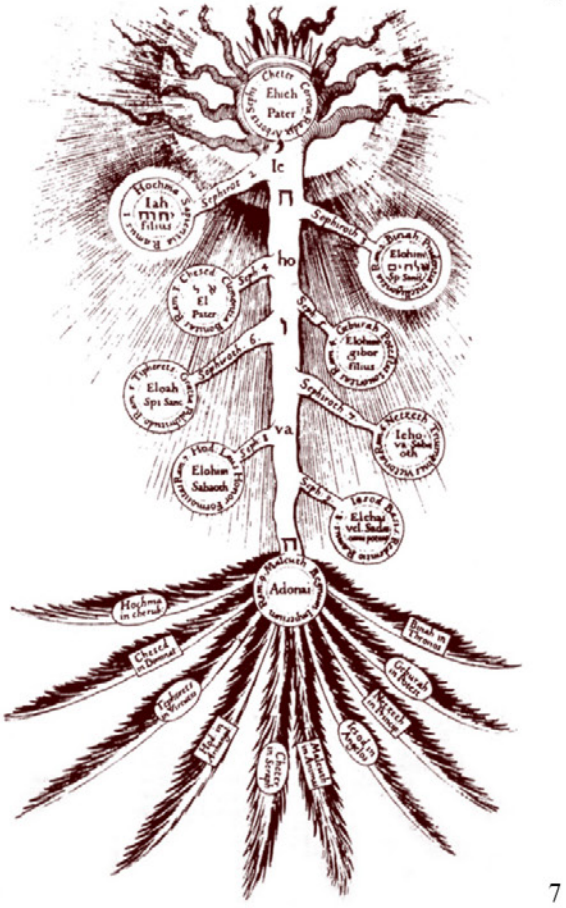
4



5



6


Ehich
Pater
Iah
filius
El
Pater
Eloah
Spi Sanc
Elohim
Sabaoth
Adonai

7

птицата во внатрешноста на овие мотиви; претставување на телото на птицата во вид на сончев диск; замена на сонцето со птица како негов симбол.[142]

Земајќи ја предвид територијата на која настанале и се користеле луристанските бронзи како најсоодветна вербална паралела за тукаелеборираните слики, при нивното толкување може да се земат предвид митските традиции од иранската култура. Еден таков пример е присутен во делото на **Ferdowsi**. Станува збор за **две гатанки** кои би можеле да се поврзат со сликите на дрвото изедначено со небото на кое се одвива времето. **R. C. Zaehner**, ги определува како постари мотиви кои, според обележјата, би можеле да припаѓаат на **зрванитските доктрини**. Првиот прикажува 12 благородни и бујни кипариси, секој со по 30 гранки, кои го означуваат движењето на времето со 12-те месеци, секој со по 30 денови. Вториот мотив се однесува на прикажаните слики на дрво комбинирано со претстави на птици како зооморфни еквиваленти на сонцето. Во овој случај се работи за една птица која наизменично слетува на двата високи кипариси. Кога навечер ќе слета на едниот, неговите листови и плодови стануваат свежи и бујни, а кога ќе одлета и ќе слета на другиот, оние на првиот се сушат, а пак на вториот стануваат свежи. Во одговорите на втората гатанка двете дрвја ги претставуваат двете половини на високиот небески свод (“the two arms of the lofty firmament”), додека птицата е сонцето што повремено слетува на нив.[143]

Ако се прифати ставот дека централниот стожер на луристанските стандарди ја симболизирал Космичката оска т.е. Космичкио дрво, тогаш присуството покрај него на **грифони** (особено типично за „идолите со протоми“ C16 – C19) може да се поврзе со слични иконографски констелации од Блискиот Исток. Тука ги имаме предвид примерите каде дрво или сличен аксиален мотив е придружено од ова или од други слични крилести хибридни суштества (**сфинги, херувими**). Дуплирани или умножени во бројка од четири, тие ги симболизираат **четирите страни на светот или на земната плоча**, а воедно ја носат и функцијата на **чувари на Космичкото дрво и придржувачи на небото**.[144]

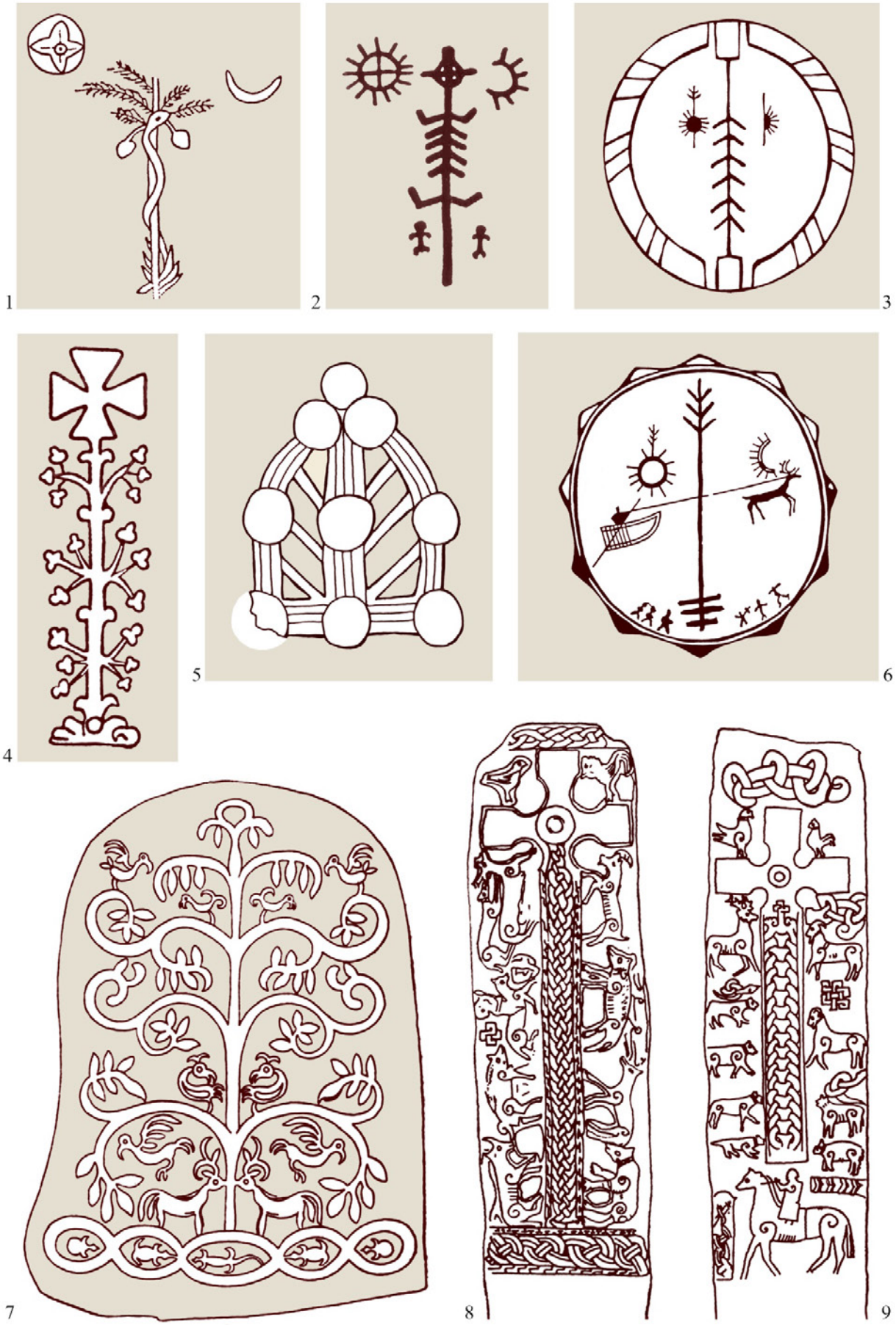
- Комбинирање на дрвото со антропоморфни елементи

На некои од наведените луристански претстави може да се насети **антропоморфизацијата на дрвото** фланкирано од двете животни. Овој процес е особено забележлив кај примерите од **тоболците за стрели** каде што во сликата се вклучени некои детали кои се сосема несоодветни за дрвото, за да асоцираат на деловите од човечкото тело (B30: 1, 3, 4, 7). Така, вертикалното стебло на дрвото е дополнето со два пара симетрични гранки од кои горните алудираат на **раце**, најчесто кренати во поза на орант, додека долните се свиени надолу потсетувајќи на **раширени нозе**. Врвот на дрвото со своите лепезести листови или гранки асоцира на **глава** со накострешена коса или со круна. Двата полукружни сегменти интерферираат со **дојките**, доколку се во горниот дел од стеблото, или пак со **стомакот** – ако е единечен и поставен во долниот.

Овие елементи се повпечатливо изразени на едната од **луристанските игли** со дискоидна глава (B31: 4) каде што во горниот дел од дрвото, под триаголниот сегмент (капа?), може да се препознае и лицето на фито-антропоморфниот лик со нагласени очи, а под него и пар кружни елементи кои ја зафаќаат позицијата на дојките. Нешто поголем кружен мотив е формиран на средината од стеблото кој алудира на стомакот, при што централната точка го добива значењето на папок, а сето заедно – **стомак на бремена жена**. И во овој случај, долниот пар гранки алудираат на нозете на фигурата, раширени во поза типична за **коитусот** или **пораѓањето** (слични мотиви B29: 4, 5). На една **игла со ажурирана кружна глава** би можела да се препознае некоја од крајните фази на

[142] За овој мотив во вербалните форми на митот и во ликовните претстави на Истокот (особено во Кина): Т. Вулета, *Лесновске*, 164-166; пример од индиската култура: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 314, Д4: 7.
[143] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 243; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 240.
[144] А. В. Подосинов, *Символы*.

B38



антропоморфизирањето на дрвото фланкирано од парот животни (B33: 4). Тука, столбовидното торзо на централната фигура, расчленето на попречни бразди и спирали, би интерферирало со стилизираното стебло, а пак кренатите долги стапчести раце – со гранките на дрвото. Фризурата со ондулирани локни и особено јасно назначените дојки би упатувале на женскиот пол на оваа хибридна фигура.

На еден **бронзен појас од Луристан**, во централниот дел е прикажана симетрична композиција со пар јарци свртени еден кон друг, но притоа, наместо вообичаеното дрво, меѓу нив се наоѓа стилизирана човечка фигура со раширени нозе и раце кренати во поза на орант (B31: 7).[145] Судејќи според специфичната поза сметаме дека се работи за **митски лик или божица со функција на родилка и хранителка** која во овој случај, судејќи според местото во композицијата, претставува **алтернација на Дрвото на животот** и **Космичкото дрво**. На тоа укажуваат и кружните мотиви над и под нејзините раце кои, освен „златните плодови“ на светото дрво, ги симболизираат и фазите од движењето на сонцето низ вселената – мотив кој видовме дека често ги придружува и варијантите со антропоморфизираното дрво (B31: 4). Присуството на уште два пара аналогни фигури, лево и десно од централната композиција, би можело да се објасни со желбата за дисперзирање на категориите што ги застапувала централната – и тоа низ природата или низ абдоменот (веројатно женски) на кој стоел појасот.

Неколкумина досегашни истражувачи го допираат антропоморфниот аспект на централното дрво од претставените композиции. **A. Porada**, врз основа на аналогии, претпоставува дека централниот стожер на луристанските стандарди, зад кој стоело значењето на дрво, бил поврзан со **божицата мајка**.[146] **G. M. D'erme** смета дека централната претстава на дрво кај иглите со дискоидна глава, како и кај некои други луристански предмети, го носи значењето на **Космичката Оска** (axis mundi), функционирајќи воедно и како аниконична претстава на некое со неа изедначено божество. Спојот на палмета и розета присутен на една таква игла (C11: 3) тој го смета за симбол на унијата на машкиот и женскиот принцип и **еквивалент на андргиниот бог Зраван**.[147] Согледувајќи ги во заемен однос луристанските бронзи и некои скитски предмети, **С. С. Бессонова** укажува дека во обете култури е прилично нагласено изедначувањето на дрвото со **митската родилка**. Ваквата симболичка проткаеност ја наоѓа и на стандардите од типот „идоли со протоми“ на кои, според неа, е претставено **„тотемското дрво“**.[148] И **P. R. S. Moorey** смета дека во Луристан дрвото било симбол на местната **божица-мајка и покровителка на раѓањето**.[149]

Идентификацијата на дрвото со фигурата на човекот, и тоа пред сè со онаа на жената, се базира на некои реални функционални изедначувања меѓу двата елементи. Освен фактот што **обата раѓаат некакви плодови** односно се **носители на животот, плодноста и создавањето**, тука особено значење игра фактот што тие ја носат и улогата на **хранители на човекот**. Иако дрвото во овие слики е често застапено преку некакви неопределени родни дрвја, тоа е всушност тука присутно како симбол на сиот растителен свет врз кој се базира човековата егзистенција. Под хранителните функции на жената се подразбираат нивните природни (**доење**) и културни манифестации (**производство т.е. подготовка на храната**).[150] На визулено т.е. ликовно ниво оваа идентификација се манифестира преку иконографски претстави во кои се јавува **замена на дрвото со фигура на жена**. Најчесто се работи за

[145] P. R. S. Moorey, *Adam Collection*, Fig. 118 (според: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 106, 107 – Таб. IX: 5).
[146] E. Porada, *The Art*, 86. На тоа би упатувала идентификацијата во сумерскиот јазик и писмо на дрвото (палма), матката и вулвата (T. van Bakel, *The magical*, No. 3, 4, 5, 16, 17).
[147] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 406 (Fig. 3), 413, 414.
[148] С. С. Бессонова, *Религиозные*, 90-97, Рис. 17.
[149] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 149, 150.
[150] За овој симболички однос: M. Eliade, *Patterns*, Ch. VIII: 102-105; E. Neumann, *The Great Mother*, 240-267; U. Holmberg, *Der Baum*, 63-86; архаични форми на оваа идентификација во Јужна Индија: P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*.

слики од гореобработениот тип, со две симетрични животни кои фланкираат растителен мотив алтерниран со претстава на фитоантропоморфна фигура со раширени раце и нозе. Во некои случаи изедначувањето на дрвото и жената се постигнува со хибриден мотив изведен **во духот на реализмот** (B40: 1 – 6), но се јавуваат и силно **орнаментализирани варијанти** кај кои во контурата на растението може да се препознаат контурите на женска фигура во посочената поза (B40: 7 – 12). Бројни факти укажуваат дека кај сиве варијанти централниот мотив, меѓу другото, можел да ја претставува и **божица Мајка-Земја** (види стр. 311).[151]

- Дополнување на дрвото со антропоморфна глава т.е. лице

Кај некои луристански бронзи и тоа пред сè кај **дисковидните игли**, стилизираното дрво е комбинирано со антропоморфна глава со правилна кружна контура (некаде окружена и со еден вид ореол), која е всушност претставена на полусферичното умбо формирано во центарот на дискот (B41: 1, 2; B33: 1 – 3, 5). Овие глави имаат голобрадо лице со неопределен пол или пак хибридно зоо-антропоморфно лице (човек-лав). Во некои случаи се лоцирани на врвот од растението (B41: 1), а во други на средината од неговото стебло така што гранките на дрвото продолжуваат над него, а некаде и странично од него (B33: 2, 3, 5).

Оваа комбинација може да се протолкува на два начина. Според првиот би се работело за веќе посочениот концепт на **антропоморфизацијата на дрвото** т.е. негова преобразба во некаков фитоантропоморфен лик. Но, идеално кружната и полусферична форма на главата, нејзината издвоеност од дрвото со правилна рамка која наликува на ореол, како и присуството на други соларни обележја (застапени и кај други игли со ваква форма), ни даваат повод за претпоставка дека во овие случаи таа го претставувала **персонализираниот сончев диск поставен на Космичкото Дрво**. Претставената констелација би можела да означува некоја доминантна фаза од соларните циклуси како што е **пладнето**, **летото** или **летниот солстициум**. Во таа насока оди и толкувањето на E. D. Filips, кој го определува овој елемент како лик на богот на сонцето **Митра**.[152] Горепредложеното толкување на розетата над главата како Поларна Ѕвезда (B41: 1), оди во прилог на аксијалниот статус на дрвото, со што и персонализираното сонце на неговиот врв добива централна позиција, во рамките на небото претставено преку целата кружна композиција на дискот од иглата.[153]

Во оваа прилика приложуваме три аналогии на оваа сцена при што кај првата (**килим од Македонија** од 19. век) антропоморфното лице се наоѓа на врвот од дрвото кое е дополнето со птици и богато орнаментирани ромбови (B41: 3). На соларното значење на лицето укажува зрачестиот ореол околу него при што неговата ромбична форма и таквата форма на бројни други слични мотиви на дрвото се должи на специфичната техника на ткаење при која кружните мотиви се трансформираат во ромбови односно косо поставени квадрати.[154] Вториот пример е претстава од **сибирски шаманski тапан** проследен со извесна редукција на гранките на дрвото, но со очевиден космолошки предзнак (B41: 5). Третиот пример припаѓа на илустрациите од **европските алхемиски списи** каде е очевидно дека антропоморфниот лик поставен на средината од стеблото го претставува сонцето окружено со ѕвезди (B41: 4). Како парадигма за последнава слика веројатно послужила некаква космолошката претстава (мошне слична на некои од луристанските) која во овој случај била ставена во служба на езотеричните алхемсики идеи. Во прилог на соларниот карактер на прикажаниот лик може да се земе **хиндуистичкото дрво излеано во бронза**, со јасни космолошки белези (пар зооморфни интропоморфни фигури кај стеблото и птици на врвовите од гранките). Во центатот на неговата

[151] Н. Чаусидис, *Митските*, 163-176, 238-240, 252-256; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 143, 144, 146, 146, 161, 163; N. Chausidis, *Myth. Representations*, 13.
[152] E. D. Filips, *Isčezle*, 226.
[153] Цртеж на иглата: A. Godard, *The Art*, 75 – Fig. 77; фотографија: E. D. Filips, *Isčezle*, 226.
[154] Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската*, 235, 235 (со посочени слични примери од Бугарија).



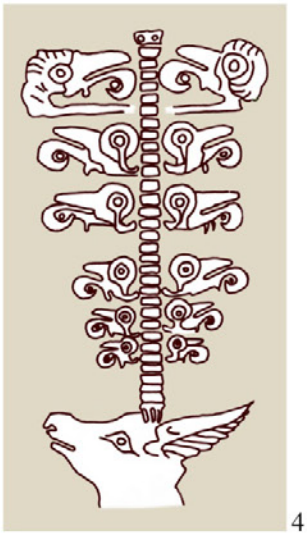
1



2



3



4



5



6

крошна, на стеблото е претставена розета која би можеле да ја протолкуваме како алтернација на нашиот мотив со мошне веројатно соларно значење (B39: 5 споредиси со B41).

Кај некои луристански примери **антропоморфното лице** (овој пат брадесто и со животински уши) е претставено и долу – **втопено во самото дно од стеблото на дрвото т.е. палмата** (B31: 2 споредиси со B33: 4 и со B41: 4).[155] Сметаме дека, за разлика од претходното, ова лице му припаѓа на некое **хтонско божество** со антропо-зооморфни обележја и тоа во улога на застапник т.е. симбол на хтонските пределина вселената.[156] Присуството само на неговата глава може да го евоцира митот за Космичкото дрво (симбол на космичката оска) или Дрвото на животот (симбол на сета вегетација и сиот живот) што расте од неговото теме или уста.[157] Оваа древна митологема нашла и своја **христијанска варијанта** во митот според кој Голготскиот крст бил направен од дрвото што израснало од трите семки ставени во устатата на починатиот Адам (спореди G50).[158] Тукалоцираната глава може исто така да ја означува и хтонската фаза од соларниот циклус односно **престојот на сончевиот диск во подземјето** (за овие аспекти види стр. 563). На една доцнежна фолклорна варијанта на Космичкото дрво со зрачести розети на врвовите од гранките (видливи фази од дневниот од на сонцето) долниот пар гранки е придружен со розети во кои се вклопени ликови слични на преходниот – со мрачна физиономија кои, со оглед на нивната долна позиција, веројатно носеле и аналогно хтонско значење (B41: 6 – 8).

На едно место од **Greater Bundahishn**, Ормазд, создавајќи го светот, го создава и **првото дрво на средината од земјата**: “Fourth plants were created: first one plant only grew in the middle of the earth ‘without branches, bark, or thorn, moist and sweet’; and from this all vegetable life proceeded”; „and every manner of plant life was in their seed“.[159] Се чини дека ова дрво е идентично со **дрвото Hōm**, наведено на друго место од истиот извор: “The white, healing, immaculate Hōm grows in the fount of Ardvisur: whosoever drinks thereof becomes immortal.”[160] Суштествена карактеристика на двете е што се извор на животот сфатен како создавање на нови суштества и како обезбедување бесмртност. Слична функција има и **билката ревен** (rhubarb) никната откако на земјата паднало семето на убиениот Gayōmard. Од нејзиното стебло ќе се роди привот брачен пар Māšye и Māšyanē, а од нив потоа и сиот човечки род.[161] Космолошкиот предзнак на ова дрво (како Центар на светот и Космичка оска) е означен со неговата локација на средината од земјата. Ова соодветствува на едната од луристанските игли каде таквиот карактер на дрвото е определен со поставувањето над него на ѕвездест мотив кој ја означува Поларната ѕвезда исто така лоцирана на средината од небото (B41: 1).

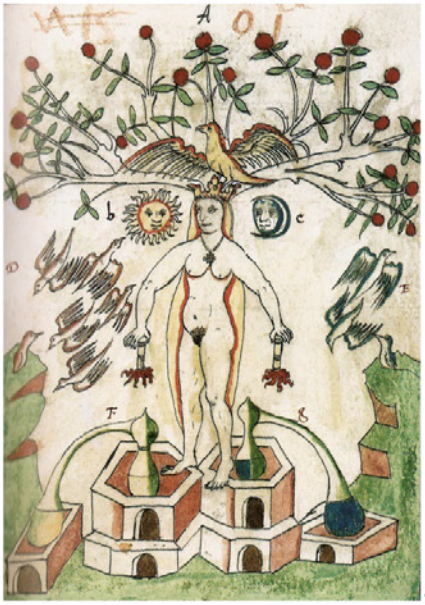
- Екскурс за дрвото што расте од скутот

Обработувајќи го однос меѓу дрвото и човечката фигура се решивме тука да анализираме уште неколку луристански предмети иако тие главно не припаѓаат на „зооморфните стандарди“ но се важни за темата што ја анализираме. Заедничко за нив е стилизираното дрво прикажано на абдоменот на човечка фигура при што се добива впечаток дека тоа расте од нејзиниот пубис т.е. гениталната зона. Непосреден повод за оваа анализа е еден **стандард од типот „идоли со протоми“** каде што, на делот кој соодветствува на абдоменот на централниот лик што го опфаќа предметот, се прикажани четири

[155] Цртеж: A. Godard, *The Art*, 54 (Fig. 30).
[156] За престојувалиштето на хтонскиот бог во корењата или стеблото на Космичкото дрво: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*, 31-39; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 271, 272, 303-304, 399-401, 415.
[157] За оваа митска слика: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 226-240.
[158] G. Lechler, *The Tree of Life*, 370.
[159] (Videvdat A20. 220-225); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136, 319 (во приложениот превод дрвото е наведено во множина).
[160] (Greater Bundahishn 116. 2); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 215.
[161] (Greater Bundahishn 100. 14. 5-7); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 137, 177, 192, 367; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 267.


1

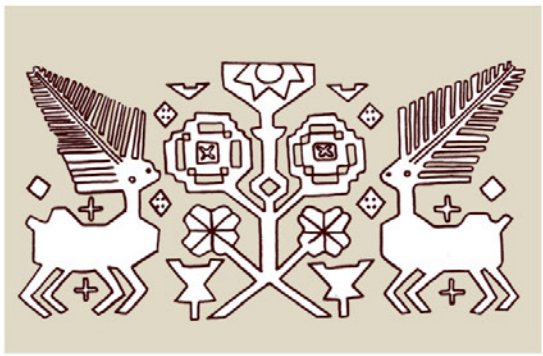

3


4

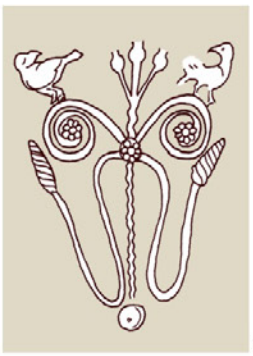

2

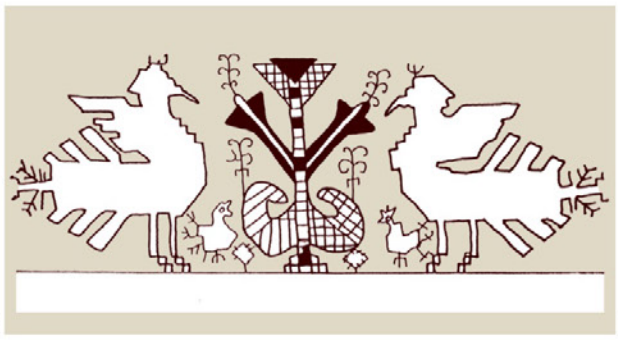

5

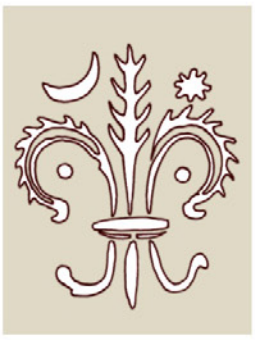

6


7


8


9


10


11


12

прекршени линии кои алудираат на гранки од некакво дрво или друго растение (B42: 8). Под нив, во пределот на колкот на фигурата, се врежани два снопа од свиени вертикалани линии на кои се надоврзува издолжен сегмент кој, протегајќи се меѓу расчекорените нозе, може да се идентификува како предимензиониран фалус.[162] Во интерпретацијата на прекршените линии како дрво, нѐ охрабри една **релјефно обработена бронзена плочка**, пронајдена во луристанското **светилиште кај Sangtarashan**, која прикажува стилизирана фигура на жена (B42: 7). Главата и натечениот стомак ѝ се обработени пластично, по пат на ковање, додека дојките, рацете (веројано лачно свиени под нив), нозете и уште еден кружен мотив кај колената се назначени преку пунктирање. Од стомакот нагоре кон градите се протега врежан мотив на „рибина коска“ кој истражувачите го толкуваат како ребра на фигурата.[163] Не можеме да се согласиме со предложеното толкување на последниот мотив најпрво поради несоодветната локација која е далеку под градниот кош, но и обликот кој воопшто не соодвествува на ребрата. Многу е поверојатно дека се работи за **стилизирано дрво или гранче**, за што можат да се приведат бројни аналогии. Сепак не е исклучено, во некоја постара ликовна предлошка, овие линии да ги претставувале коските на прикажаниот лик (**ребрата и `рбетниот столб**) изедначени со Космичкиот столб и Космичкото дрво. Во тој контекст не би бил исклучен ниту шаманскиот аспект на ваквите фигури земајќи предвид дека важно место во шаманските обреди (особено во Сибир) заземале коските т.е. костурот на шаманот врз кои всушност се базирале неговите натприродни моќи и тоа како фактор на поврзувањето со „оној свет“. На ликовно ниво овие аспекти се манифестираат преку „рентгентските“ слики на фигурата на шаманот со приказ на неговите ребра и рбетниот столб кои, согледани заедно, асоцираат и на Космичкото дрво што воедно ѝ дава на фигурата и макокосмички предзнак (B42: 8 спореди со 13 и со E2: 9).[164]

Од најавените аналогии главно се работи за праисториски предмети, мошне распространети на Блискиот Исток и Средна Азија, кои прикажуваат пореалистична или постилирана женска фигура од чиј пубис се издига ист таков мотив за кој нема сомнеж дека прикажува стилизирано дрво. Првата група ја сочинуваат керамички фигурини од енеолитската **Анауска култура** од Јужен Туркменистан (B42: 1).[165] Втората е претставена преку златни приврзоци-амулети од **Палестина** (Средно бронзено време т.е. 16. век пред н.е.) за кои се претпоставува дека ја прикажуваат кананската божица **Астарта** (B42: 2, 3). Претходнопосочената композиција, кај овие предмети е разложена на основните составни елементи: во горниот дел е прикажано само лицето на фигурата и дојките сведени на мали испапчувања, додека во долниот, наместо колковите и нозете, присутни се само триаголникот, како ознака на пубисот, и дрвото што расте од него.[166] Овие форми на схематизација се следат наназад до коскените предмети од доцнонеолитскиот или ранохалколитски период, пронајдени на територијата на Израел (B42: 10 – 12). На нив може да се детектира мошне интересна форма на претопување т.е. **изедначување на фигурата на женскиот лик со вселената** при што пубисот, во комбинација со дрвото, го презема значењето на земјата, додека неговото лице, застапено само преку очите, изгледа дека се изедначува со небото.[167] Овој мотив во нешто поинаков формат може да се констатира и во праисториските култури од Медитеранот и Источна Европа (B42: 4 – 6), па сѐ до Индија.[168]

[162] Основни податоци (без посочените интерпретации): P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 58 (No. 241). Сумерскиот знак “gis” т.е. “gish” значи дрво, но и пенис (T. van Bakel, *The magical*, No. 8, 9, 17).

[163] M. Malekzadeh et al, *Fouilles*, 87.

[164] E. Devlet, M. Devlet, *Siberian*, 132-134; Е. Г. Дэвлет, *Альтамира*, 196-202.

[165] За оваа митска слика: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 138, 150-152, за енеолитските фигурини: В. М. Массон, В. И. Сарианиди**,** *Среднеазиатская*; Е. В. Антонова, *Археологические*, 163, 165, 166, 168; M. Hoppál, *The Birth*.

[166] I. Cornelius, *The Many Faces*, 46, Fig. 35c; U. Holmberg, *Der Baum*, 117 (Abb. 54, 55).

[167] За предметите, без посочените толкувања: E. Galili et al, *Figurative*.

[168] M. Gimbutas, *The Language*, 101-103; M. Hoppál, *The Birth*; примери од Индија: P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*, 611.



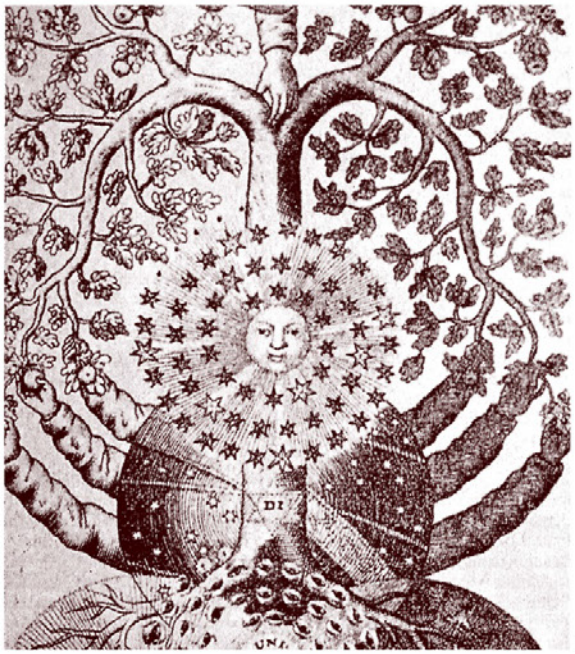
1



2



3



4



5



6

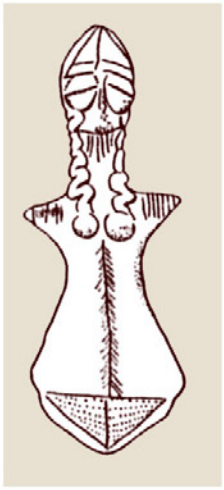


7



8

B42

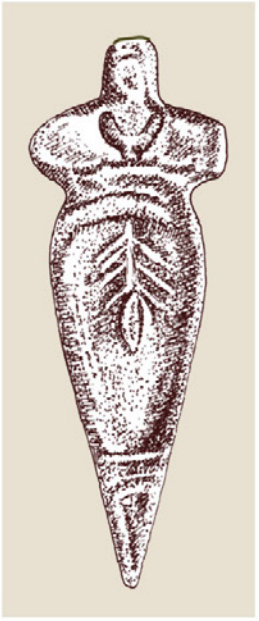

1


2


3


4


5


6


7


13

8


9


10


11


12

Кај плочката од Sangtarashan не е прикажан пубисот – клучниот елемент на оваа митска слика (B42: 7). Таму неговото значење го презема испакнатиот стомак на фигурата кој, алудирајќи на бременоста, го определува дрвото како симбол на плодноста.

Враќајќи се назад кон луристанските бронзи можеме да се обидеме анализираните предмети да ги поврземе со еден **космогониски мит од Централна и Источна Азија** за кој се смета дека настанал под влијание на иранските традиции и конкретно митот за Зрван и раѓањето на неговите два сина (подетално види стр. 378). Во едната од неговите варијанти изборот кој од двајцата браќа ќе владее со светот, ќе му припадне на оној на кој, во текот на ноќта, од колената ќе му израсне цвеќе.[169] Контекстот на целото дејствие укажува дека во случајов зборот *колена* е застапен во неговото второ значење – како еквивалент на бедрата т.е. скутот. Како визуелна манифестација на овој мит, може да се земе една фигура претставена на килимот од Пазырик, датиран во 5. век пред н.е. (B42: 9). Прикажува фигура која седи на трон при што од нејзините бедра расте некаков флорален мотив.[170]

3. Циновски (макрокосмички) карактер на композицијата

Макрокосмичкиот карактер на централниот стожер од „зооморфните стандарди“, претставен во претходното поглавје, воедно имплицира на таквите димензии и на двете животни што го фланкираат, а се високи колку него (B17: 1). На циновскиот и натприроден карактер на овие животни упатува E. Porada и тоа врз основа на паралели од блискоисточните печати.[171] Во прилог на тоа можат да се земат горепосочените примери каде на нивниот грб се прикажани други многу помали животни, кои како да се искачуваат по нивното гигантско тело. Сметаме дека во основата на циновските димензии на овие животни може да се стави **митот за создавањето на вселената преку расчленување на фигурата на некакво примордијално макрокосмичко животно**. Во прилог на тоа говорат бројни митови од северноазиските области во кои се зборува за некаков **циновски елен или лос** кој се наоѓа во подземјето (додека роговите му штрчат од земјата како дрво) или пак се движи по небото носејќи го сонцето закачено на своите рогови.[172] Земајќи ја предвид еквиваленцијата на еленот т.е. лосот и коњот, како манифестација на посочениот космогониски чин може да се земе и **ведскиот обред ashvamedha** кој се состоел во делење на жртвуваниот коњ на три делови (преден, среден и заден) изедначени со трите нивоа на вселената.

Доколку парот животни од „зооморфните стандарди“ ги согледаме низ една ваква макрокосмичка перспектива, предните (во конкретниот случај горни) делови од нивното тело со главите, роговите, крилата и извиените протоми, добиваат значење на елементите на горните зони на вселената (**небо, сонце**). Во прилог на тоа, би говорело нивното деформирање и тоа особено на протомите кои во рамките на ова иконографско ниво се претвораат во некакви апстрактни **зооморфизирани лаци** што, според наше мислење, е мотивирано од желбата тие со ваквата своја форма да ги претстават **двете половинки на „небескиот круг“** (B8: 2 спореди со 4 и останатите). Во тој контекст, би можело да се објасни и дополнувањето на овие животни со **стилизирани крилја**, присутно кај некои од „зооморфните стандарди“ и тоа во улога на **небески класификатори** (крило = птица = небо). Претворањето пак на задните нозе во **ромб** (четириаголник/вулва = земја), а опашките во **змејови** (змија = земја/подземје) би го кодирало создавањето на **долните космички зони** од овие делови на нивното тело (B8: 2 спореди со 3, 8; B17: 1). Присутвото пак на мултиплицираните

[169] M. Waida, *Some remarks*.
[170] За мотивот, без наведените толкувања: В. Б. Кузьмина, *Мифология*, 62, Т.XIII: 2.
[171] E. Porada, *Nomads*, 14, 15.
[172] Н. Чаусидис, *Елен*, 40-42; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 347, 348.

геометриски и другите **симболи на сонцето** поставени на телото на парот животни укажува не само на нивното изедначување со космосот во неговата просторна туку и во временската смисла (B19: 1). Во тој контекст овие зооморфни фигури можат да се разберат не само како **симболи на просторот низ кој се одвива времето**, туку и како **симболи на самото време опредметено во конкретен облик**.

4. Дуално т.е. комплементарно значење на парот животни

На повеќето „зооморфни стандарди“ е јасно назначен **машкиот пол на козорозите** (B6) што би можело да се оправда со карактерот на **јарецот** како еминентен **симбол на машката плодоносна сила** претставена и преку антропоморфните богови со белези на ова животно (Verethragna, Daksha, Pushan, Пан, Сатир). Но, присуството на овие **животни во пар** е индикатор дека, освен со посочената плодоносна функција, тоа било мотивирано и со некои други значења. Повеќемина истражувачи укажуваат на дуалното т.е. опозициско значење на двете животни од овие стандарди, претпоставувајќи дека тие одразуваат **два комплементарни аспекти** на некој феномен, на што сама по себе упатува нивната **симетричност т.е. конфронтираност**.

На еден аспект од оваа комплементарност јасно укажува посочениот **стандард од музејот Metropolitan**, каде двете симетрични фигури, тука застапени со своите рогати зоо-антропоморфни варијанти, се прикажани со различен пол – едната со потенциран фалус, а другата со релјефно изведена вулва (B6: 1).[173] Земајќи ја предвид недвосмислената припадност на овој објект кон типот „зооморфни стандарди“, чија што композиција вообичаено ја градат две чисто зооморфни фигури со истите јарешки рогови, ова би можело да укажува на **различниот пол и на овие животни**, иако кај нив женските полови обележја не се прикажани.[174]

Сепак, доста примери јасно покажуваат дека посочениот концепт не стоел зад мноштвото „зооморфни стандарди“. Тука имаме предвид неколку такви примероци, каде што **обете рогати фигури се од машки пол**, на што укажуваат јасно назначените, па дури и препотенцирани фалуси, а посредно и присуството на **брада** која е специфична само за мажјаците на овој животински вид (B6: 3 – 5, 9). Се чини дека и на посочениот **примерок од музејот Ashmolean**, двете животни имале ист пол, и тоа овој пат **женски**, со оглед на тоа што, гледано отстрана, во нив како паралелна слика е вклопена по една антропоморфна женска фигура (B26: 7, 8).

Согледувањата на некои истражувачи укажуваат и на **поопштиот (космолошки) аспект на комплементарноста на парот луристански животни**. **G. M. D`Erme** во своите компаративни истражувања укажува на сликаните симетрични композиции, аналогни на луристанските, каде едното од животните (во конкретниот случај лавови) е обоено во светла боја додека другото во темна. Наведува и примери каде што кај спојот од главите на лавовите се формира една единствена глава, заедничка за двете животни (спореди C11; C12). Врз база на споредби со аналогни структури зачувани во митовите и обредите, тој упатува на некакво комплементарно (дуалистичко) значење на двете животни, манифестирано преку **сонцето и месечината, светлината и темнината**. Смета дека ова опозициско значење тие го носат и во варијантите кога меѓу животните се појавува антропоморфен лик кој ги држи или на друг начин ја означува својата **доминација** во однос на нив, како што се сцените од луристанскиот тоболец од „Heermaneck Collection“ (денес во LACMA – F5: 6).[175] Истиот концепт го застапуваат и толкувањата на **C. Lancaster**, иако тие не се однесуваат на парот исти и

[173] O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 (No. 218).

[174] Парот козорози (или муфлони) кои на еден месопотамски цилиндричен печат фланкираат центреално дрво што расте на планина, T. van Bakel ги толкува како претстави на брачниот пар богови Ashur и Mullissu (T. van Bakel, *The magical*, No. 18).

[175] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 409, 410 (Fig. 8); за нашите согледувања на сликата на две животни со заедничка глава види натаму (стр. 209).

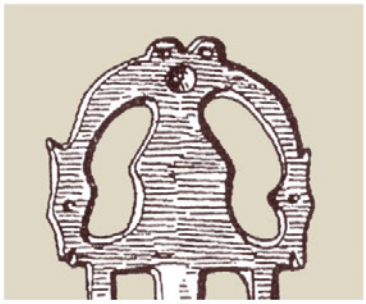
B43

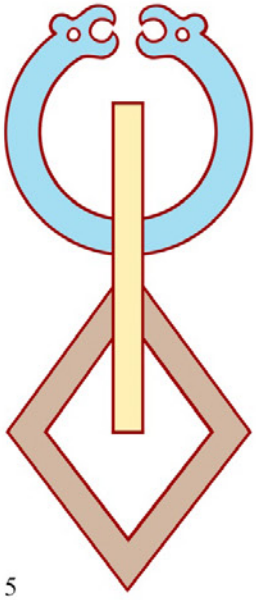

1


2


3

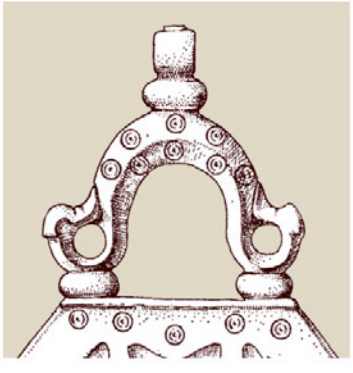

4

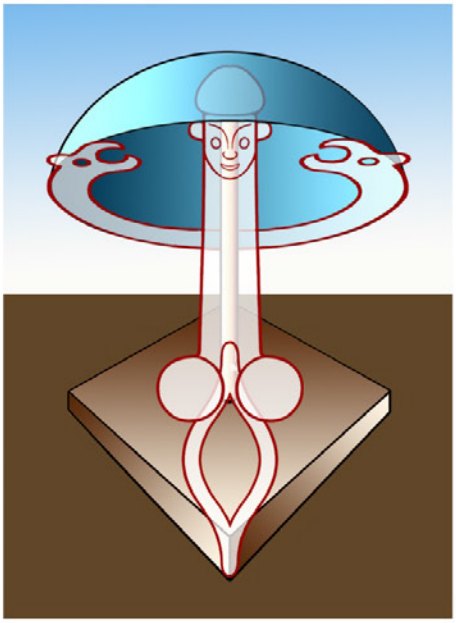

11

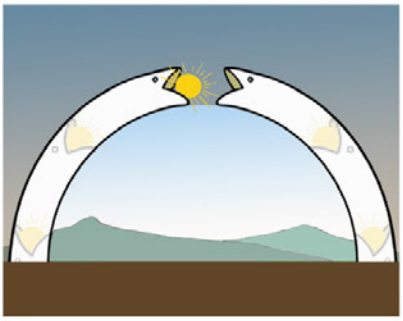

5

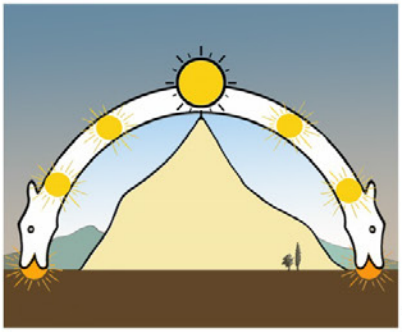

6

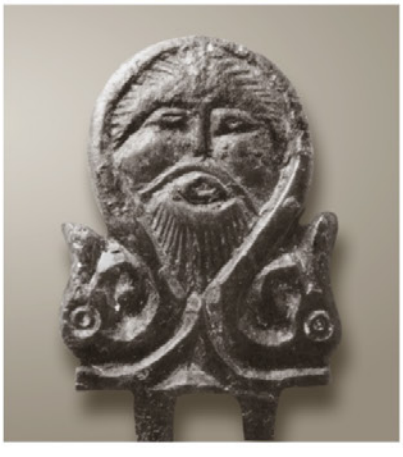

7


12


8


9


10


13

симетрични животни туку на две различни (најчесто конфронтирани) зооморфни фигури како што е лавот и бикот. Според него, тие ги симболизираат "the conflicting forces of the universe, the alternating hegemony of summer and winter, heat and cold, drought and flood".[176]

Симетричното дуплирање на животните од стандардите некои истражувачи го бараат на друга страна. Така, **H. Potratz**, помисува на **концептот на умножување**, насочен кон визуелизирањето на потенцијата на прикажаниот субјект, или пак на **избегнување на прикажувањето en face** кое во древните култури носело предзнак на конфронтација.[177] При толкувањето на луристанските бронзи **R. du Mesnil du Buisson** воведува една концепција базирана на појавата и исчезнувањето на планетата Венера, претставено преку фигури на животни. Појавата на оваа ѕвезда наутро и навечер најпрво било толкувано како **присуство на две различни ѕвезди** – наутро како Утринска ѕвезда (Étoile du matin), симболички претставена со фигурата на лав, додека навечер како Вечерна ѕвезда (Étoile du soir) – со фигура на лавица. Притоа лавот бил третиран како негативен лик затоа што ја воведува смртоносната жега на денот, симболички претставена со фигура на бик (le taureau de la chaleur) и ја елиминира свежината на ноќта (la fraîcheur nocturne) означена со фигурата на антилопа.[178] Иако според нашите сознанија оваа концепција авторот не ја спроведува конкретно врз парот фигури од родот „мачки" на стандардите, таквите импликации можат посредно да се детектираат преку неговите повикувања на претпоставките на **R. Dussaud** во однос на парот лавови кои го **придржуваат небото**.[179]

Кај некои стандарди, вклучително и оние од типот „зооморфни стандарди", на средината од телата на двете животните се протегаат по неколку паралелни напречни бразди или ребра кои остават впечаток на некакви **врвки**, **ремени** или **појаси** со кои **двете животни се врзани едно за друго** (B7: 1; B9: 4; B15: 2, 7). Овој елемент би можел да се разбере како оправдување за необјаснивата сплотеност, па и целосна заемна втопеност, на овие фигури. Но, тој би можел да се протолкува и како симболички елемент кој означува некаква суштинска компонента на категориите што стојат зад нив.[180] Надоврзувајќи се на посочените толкувања на животните како симболи на двата комплементарни принципа кои стојат во основата на дуалните системи (машки и женски принцип, принцип на создавање и уништување, на прогресија и регресија) помислуваме дека врзувањето на нивните фигури би можело да ја означува **каузалната поврзаност на овие принципи**: заемниот афинитет меѓу машкиот и женскиот прицип, условеноста на животот и смртта, на светлината и мракот, на создавањето и уништувањето.

Очевидно е дека кај луристанските бронзи не функционирал системот на цврсти канони, поради што секој иконографски тип се развивал релативно слободно, во бројни подваријанти и тоа во интеракција со иконографијата на другите луристански предмети, а изгледа и со други ликовни парадигми од истата или околните култури. Така и во овој случај, покрај **„зооморфните стандарди" со две животни**, иако поретко, се јавуваат и **варијанти со три аналогно конципирани фигури** (засега познати само преку примероци со козорози B2: 7 – 9). Тешко е да се поверува дека оваа промена се однесува само на формата на овие предмети, создадена како резултат на иновациите на занаетчиите. Земајќи предвид дека станува збор за предмети со религиски карактер, ни се чини поверојатно дека се работи за продукт на одредени колебања или иновации во рамките на религиските

[176] C. Lancaster, *Luristan*, 96.

[177] „Gewiss bediente sich die Kunst der Alten des Mittels der figuralen Dopplung u.a. auch, um die Massierung der Potenz im dargestellten Sujet optisch anschaulich zu machen. Ebensosehr galt aber auch ein anderes und diesmal rein bildnerisches Formprinzip, die Dopplung von Profilansichten zur gewissermassen vervollkommneten Darbietung im Sinne einer vermiedenen *En face*-Wiedergabe zu praktizieren." (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 40, 41).

[178] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 201-227.

[179] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 220; R. Dussaud, Hanches, 257.

[180] Појасот што ги поврзува двете животни H. Potratz го смета за амблем на женскиот пол, но воедно и како елемент кој нив ги обединува (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 50-52).

B44



1



2



3



4

5



6



7



8

предлошки што ги генерирале овие предмети. Конретно, тука ги имаме предвид езотеричните спекулации околу предноста или примарноста на бинарните системи и системите на тријади и нивните заемни интеракции, за што ќе стане збор во наредните глави (види стр. 229, 535 – 541).

- Двојно-зооморфизирано небо

Веќе напомнавме дека кај „зооморфните стандарди“, обликувани помалку натуралистички и постилизирано, кои воедно се сметаат и за подоцнежни, доаѓа до **екстремно издолжување и извивање на вратовите на животните** и тоа во толкава мера што тие се претвораат во **апстрактни геометриски елементи** кои формираат некаков засебен прстен, речиси затворен, со краеви во вид на животински протоми. Во сличен процес на стилизација влегува и **задниот дел од телата на животните** (B7; B8). Овој процес ќе се финализира кај „идолите со протоми“ и тоа до тој степен што таму протомите, со својот заден дел, целосно ќе се спојат со вертикалниот стожер, маргинализирајќи ја врската со трупот и задните нозе на животните кои, патем, целосно го губат своето изворно значење (B8: 1; B11: 4; B14: 5). Овие обележја досегашните истражувачи ги сметаа за **деградација на изворната слика** содржана во најстарите стандарди („зооморфни стандарди“) којашто ќе се случи како резултат на примената на специфичен стилски манир.[181] Ние го сметаме пред сè за резултат на **процесот на ресемиотизација на стандардите** насочен кон внесување во нив на нови значења коишто се зародуваат во рамките на старата композиција наследена од нивните постари иконографски прототипови.

Согледувањето на овие протоми во контекст на небеското значење на кругот од геометриското иконографско ниво, нè наведува на претпоставка дека тие добиваат ваков нереален и парцијализиран облик (екстремно издолжени и со полукружно свиени вратови) за да се оттргнат од реалниот изглед на животните, со цел **старото значење содржано во нив да се пренасочи кон космолошките сфери** (B43: 5, 8 спореди со 1 – 4; B8).

Во прилог на оваа претпоставка можат да се наведат бројни праисториски и средновековни паралели каде сличен **спој на симетрични протоми го претставува небото** (B43: 6, 7, 9 – 13). Причините на ваквото прикажување ги бараме во потребата на митската свест да се актуализираат **двете дуално структурирани тенденции на небото**: едната која се манифестира преку **прогресивните фази** од цикличните процеси што на него се одвиваат (изгрејсонце, ден, пролет и лето, зголемување на денот, затоплување на времето, раст на месечината), а другата – преку **регресивните** (зајдисонце, ноќ, есен и зима, намалување на денот, заладување на времето, опаѓање на месечината). Спојувањето на протомите во единствена целина (круг т.е. прстен), аналогно на горепретставеното врзување на животните едно за друго, може да се оправда со тежнеењето за означување на **каузалната поврзаност меѓу активноста на овие две тенденции**. Ваквото толкување на протомите од стандардите сé уште го сметаме за недоволно аргументирано поради тоа што кај посочените аналогии нивните глави се најчесто ориентирани одгоре надолу, што подобро се вклопува во претставите за „небескиот свод“ како вертикална проекција на небото (B43: 11 – 13). Фактот што кај луристанските стандарди тие се свртени оддолу нагоре и формираат речиси целосно затворен прстен (B43: 1 – 4), би можело да се оправда со интенцијата за **претставување на небото во неговата хоризонтална проекција – како „небески круг“, „небески прстен“ т.е. „небеско тркало“** (B43: 5, 8 спореди со A3: 1 – 4).[182] Оваа слика, во многу поексплицитна форма, комбинирана со истата тријада составена од еден антропоморфен и два симетрични зооморфни елементи, се јавува на веќе претставената категорија луристански ажурирани предмети, користени како **псалии** и **некакви украсни алки** (B28). Кај овие

[181] E. de Waele, *Bronzes*, 109-111; O. W. Muscarella, *Bronze*, 142.

[182] Аналогна констелација е мошне честа на средновековниот накит (особено на алките на токите), исто така во комбинација со централен антропоморфен мотив (примери: А. Г. Шпилев, *Украшения*, Рис. 1, Рис. 2, Рис. 3).

предмети е далеку поочевидно дека двете животни партиципираат во ротацијата на кругот, тука многу појасно определен како алка или колско тркало, при при што некаде тие дури и го формираат тркалото со своите метаморфозирани тела: двете половинки на обрачот го сочинуваат со своите торза, глави и опашки, додека спиците – со своите екстремитети (B28: 1, 4). Во толкувањето на овие предмети се наметнува и втора можност според која алката и кругот **не би биле симболи на некој видлив просторен елемент** (небото или сета вселена) туку на некоја **невидлива апстрактна категорија**. Тука го имаме предвид **времето** во некоја негова конкретна (ден, година) или поопшта смисла (беспочетно и бескрајно време).

Освен релациите со геометриското ниво, во прилог на космолошкото значење на парот лачно свиени протоми од стандардите би оделе и горепретставените толкувања според кои вертикалната шипка со која се тие комбинирани всушност ја застапува Космичката оска, било да е таа прикажана како Космичко дрво (B17: 1), Космички столб или Космички Стожер (B19).

Анализирајќи ја екстремната стилизација на телата на животните од „зооморфните стандарди“, **H. Potratz** со право заклучува дека на тој процес повеќе влијаел нивниот култен контекст отколку реалистичниот изглед.[183] Надоврзувајќи се на овој став можеме да додадеме дека овој „култен контекст“ всушност се состоел во **космизацијата на животните**, поради што се зголемила и свиеноста на нивните вратови и дополнувањето со разни други додатоци (животни, кружни мотиви) – сè со цел овие делови **да се изедначат со небото**. На ова прашање ќе се осврнеме уште неколку пати при анализата на наредните иконографски композиции од стандардите.

Кај **Ferdowsi** се наоѓа уште една гатанка која би можела да се поврзе со „зооморфните стандарди“ – овој пат со парот животни. Иако во неа не се споменува дрвото, не е исклучено тоа да било присутно во предлошката од која поетот го презел овој мотив, особено што оваа гатанка се наоѓа меѓу двете претходнонаведени во кои дрвото се изедначува со небото по кое се движи сонцето. Еве како таа гласи: “Two horses, precious and fleet of foot, move forth, the one like unto a lake of pitch, and the other lustrous as white crystal: they move, and they both hurry on, but never do they catch each other up.” Во одговорт се вели дека **двата коњи се времето т.е. денот и ноќта** кои го „мерат“ времето на небескиот свод.[184] Ова е уште еден клуч за предложеното космолошко и дуално толкување на парот животни од „зооморфните стандарди“ и тоа не само на коњите, туку и на останатите животни претставени во истата констелација, и тоа особено на **козорозите** на чијашто врска со сонцето, небото и вселената укажаа повеќе елементи. Во недостаток на хроматскиот код (бело – црно = ден – ноќ), на стандардите (B1 – B10; B13), како и на луристанските ажурирани алки и тркала (B28), нивниот комплементарен карактер е кодиран преку нивната позиција ориентирана симетрично во однос на централниот стожер кој, во овој случај, ја означува Космичката оска што го дели небото и временските циклуси на две еднакви но комплементарни половини.

5. Игли со плочеста или ажурирана глава наденати на „зооморфните стандарди“

а) Досегашни претпоставки и согледувања

Повеќемина досегашни истражувачи изнеле претпоставка дека во цевчето или алките оформени кај предните и задни екстремитети на животните од „зооморфните стандарди“ (како и во шуплината на повеќето други стандарди), биле наденати луристанските игли со ажурирана или плочеста глава, а според некои само оние со дискоидна глава (B27: 1; B30: 5, 6; B31; B33; B44: 1 – 3;

[183] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 24.
[184] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 243, 244; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 240, 241.

B45




5


6


11


7 8 9


10

B45: 1 – 6; B47: 1 – 3; B48: 2, 3, 6, 7).[185] P. R. S. Moorey претпоставаува дека, поминувајќи низ потставката, тие продирале и во земјата на која таа била поставена, обезбедувајќи фиксирање на целата гарнитура за подлогата (H1: 4; H2: 7).[186] Некои проучувачи, како на пример H. Potratz и O. W. Muscarella, а се чини и P. Amiet, не ја прифаќаат оваа претпоставка земајќи го предвид фактот дека досега не е познат примерок на стандард дополнет со таква игла, дури ни кај неколкуте наоди пронајдени in situ.[187] E. Porada, E. de Waele и некои други автори наведуваат примери, дури и слепени со заедничка корозија, кај кои е зачувано автентичното комбинирање на поставка, во вид на шише со наденат стандард, но притоа како стожер не е употребена игла со било каква украсна глава (B5: 8).[188] Во монографијата на A. Godard има такви примери на игли со глави оформени во вид на топче, птица или посложен мотив.[189] На еден „зооморфен стандард“ од музејот Лувр, меѓу протомите е наденатa игла со кружна дискоидна глава (B45: 10, аналогна игла – 9), а на друг – една навистина необична игла, со голема топчеста глава, за која P. Amiet вели дека не е современа монтажа (B49: 7).[190]

O. W. Muscarella, полемизирајќи со E. de Waele, се сомнева дека се работи за современи компилирања на стари предмети, поради што предлага да се провери дали се работи за автентични ансамбли и дали корозијата формирана меѓу споените елементи е стара или создадена секундарно, во поново време.[191] H. Potratz, несогласувањето со овие предлози го поткрепува со еден, според наше мислење, сосема несоодветен аргумент: дека иглите би биле премногу драгоцени за една ваква инфериорна намена (“für einen solchen inferioren Zweck”).[192] Се прашуваме: зарем културната намена на стандардите (којашто и овој автор ја прифаќа) би можела да се смета за инфериорна? Аргументи за ваквиот став тој наоѓа и во иконографијата на иглите и стандардите.[193] P. R. S. Moorey претпоставува дека некои од иглите наденати на „зооморфните стандарди“ завршувале не само со фитоморфен мотив туку и со антропоморфна глава.[194] Еден таков примерок е присутен во Nasli M. Heeramaneck Collection (LACMA), со игла на чиј горен дел е излеана антропоморфна глава (B45: 11).[195]

Некои досегашни истражувачи наведуваат уште еден факт кој, иако посредно, оди во прилог на посочените претпоставки. Имено голем дел од луристанските игли со дискоидна или ажурирана глава, не можеле да функционираат како накит за носење на телото поради големите димензии и тежина.

[185] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 141; E. Schmidt, *The Second*, 210, 211; E. Porada, *The Art*, 81, 86; C. Lancaster, *Luristan*, 95; преглед на овие теории: O. W. Muscarella, *Bronze*, 139.

[186] “A pin with long shank and decorated head was passed down the central aperture joining finial and mount, perhaps also fixing it to the ground” (P. R. S. Moorey, *Ancient*, 29, 32).

[187] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 19; O. W. Muscarella, *Bronze*, 139; P. Amiet, *Les Antiquités*, 72, 88.

[188] E. Porada, *The* Art, 86 – фуснота 13; E. de Waele, *Bronzes*, 92 (Fig 74: 106), 109, 120, 121 (Fig. 97: No.126, 131, 106, 141).

[189] A. Godard, *Bronzes*, 84, 85, Pl. LIV: 200, 202 („зооморфни стандарди“); Pl. LII: 195, 196, („идоли со протоми“); 87, 88, Pl. LVI: 205, Pl. LVII: 209 („столбовидни фигурини“). Некои од овие додаоци отсуствуваат на подоцнежните фотографии на истите предмети, веројатно затоа што биле оценети како неавтентични и затоа отстранети.

[190] Фотографии: *Сокровища* 2020; P. Amiet, *Les Antiquités*, 72, 89 (Fig. 48); игла со дискоидна глава, идентична како кај првиот од примероците: *A Luristan Br. Pin* 2020.

[191] O. W. Muscarella, *Bronze*, 139, 141 (фуснота 5).

[192] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 19.

[193] „Die in den Sammlungen relativ häufig zu sehenden durchgesteckten Bronzenadeln mit Kopfdekor scheiden für derartige Zwecke mit absoluter Sicherheit aus. Der Grund ist seht einfach, weil nämlich die Figurationen mit ihrem geheimnisvollen Symbolgehalt von Ständerling und Nadelkopf hätten absolut kongenial sein müssen, damit nicht die von ihnen vertretenen Obermächte sich gegenseitig aufhöben oder gar konträr zueinander agierten, was dem kerzenstiftenden Erdenmenschen nicht bekömmlich hätte sein können.“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39, 40).

[194] P. R. S. Moorey, *Ancient*, 30; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 141, 142. Авторот заклучува дека вакакомбинираните предмети не би биле особено стабилни.

[195] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, M.76.97.20.

Многу поверојатно е дека се користеле како стандарди така што биле наденувани на некакви други објекти.[196]

Сметаме дека стожер со некаков впечатлив врв сигурно бил наденат на една серија стандарди кои истовремено носат обележја на типот „зооморфни стандарди“ (поради отсуство на централна антропомофна глава), но и на „зооморфните стандарди со човечка глава“ и типот „идолите со протоми“ (поради споеноста на двете животни) (B44: 5 – 8). На тоа не́ упатува нивниот централен цевчест корпус кој горе завршува наеднаш, со остар хоризонтален раб.[197] Тешко е да се поверува дека над него немало некаков завршеток, односно дека протомите на животните т.е. **нивните погледи биле фокусирани кон празниот простор над корпусот**. Убедени сме дека таму морал да се наоѓа некаков елемент со повисок иконографски и симболички статус, а најверојатно и самата поента на целата композиција.

A. Godard приложува еден (како што тој вели „редок“) пример каде што на потставката во вид на шише не е поставен стандард туку **само ажурирана игла** со прстенест обрач формиран од пар зооморфни протоми и средишна антропоморфна фигура чии раце се поставени на нивните вратови (B48: 4). Иглата е споена со потставката така што нејзиниот стожер (самата игла) е внесен во шуплината на потставката при што задебелувањето на горниот дел од иглата не дозволил допирање меѓу нејзиниот горед раб и протомите.[198] Оваа комбинација ни делува убедливо т.е. автентично и тоа поради две причини. Прво, затоа што ја објаснува **иконографската сличност** меѓу стандардите (особено оние од типот „идоли со протоми“ – B48: 1, 5) и ажурираните игли од тукаприсутниот тип на кои е претставена сцена која не само што има иста содржина (т.н. „Господар на животните“) туку и иста композиција составена од централна столбовидна антропоморфна фигура окружена со прстен од издолжени и лачно свиени животински протоми (B48: 2, 3, 6, 7). Втората причина е што се работи за **покомпактна и поедноставна варијанта на култни предмети** која, содржејќи ги сите визуелни и иконографски елементи својствени за стандардите, можела да функционира како нивна **поефтина и попроста верзија**, пристапна за луѓето со пониска финансиска моќ кои не можеле да си дозволат пораскошен стандард, или пак за оние кои преферирале такви објекти кои би биле позбиени и полесни за манипулирање. Овој примерок повлекува и едно суштинско прашање: можеби станува збор за една од предлошките која **повлиаела на оформувањето на одредени типови стандарди** – конкретно на некои **„зооморфните стандарди“** (оние со лачно извиени вратови на животните B9), на „зооморфните стандарди со човечка глава“ (B46: 1, 2, 5) и особено на **„идолите со протоми“** (B48: 1, 5; C15: 8 споредиси со останатите).

Во прилог на комбинирањето на стандардите и на ажурираните игли може да се земе еден стандард изнесен на пазарот на антиквитети во Франкфурт на Мајна (B49: 1) но условно, имајќи предвид дека H. Potratz, по се изгледа, него го третира како **современа компилација** составена од делови на неколку оригинални стандарди.[199] Како аргумент за тоа го наведува невообичаеното комбинирање на некои иконографски елементи кај овој примерок и особено присуството на **видливи споеви** меѓу деловите што го сочинуваат, а кои имал можност да ги забележи при личната опсервација на објектот (особено ги истакнува „шевовите“ кај предните нозе на големите животни). Во прилог на овој заклучок оди необичната форма на овој примерок поради што тој не може стриктно да се класифицира во ниту една од типолошките групи на стандардите, затоа што носи обележја на неколку

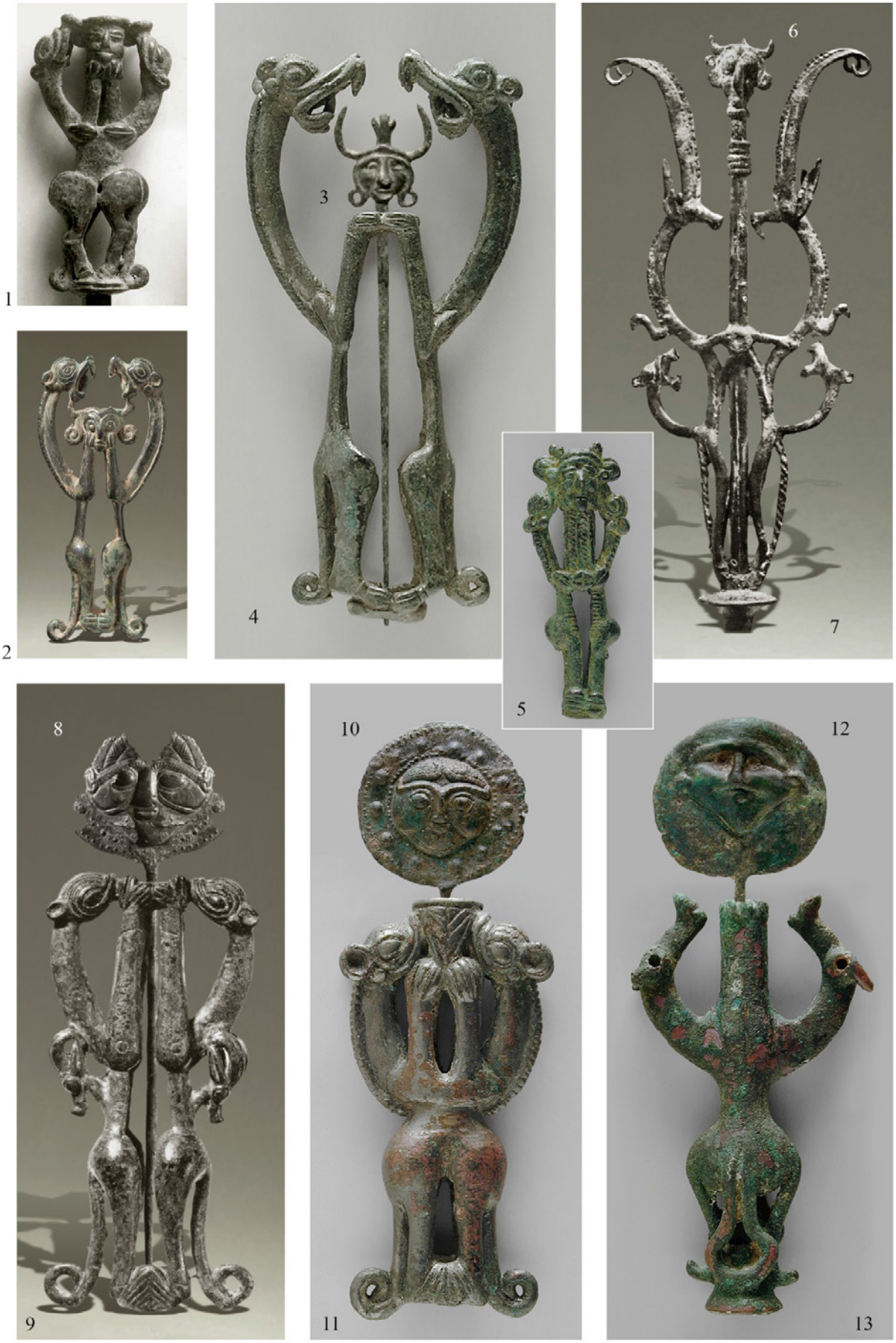
[196] “... elles prirent de plus en plus d’importance, en dimensions comme en valeur artistique, jusqu’à devenir les splendides objets que représentent les planches (...), qui n’ont d’ailleurs plus rien à voir avec la parure.” (A. Godard, *Bronzes*, 70); А. В. Мельченко, *Луристанская*, 200, 201.

[197] За едениот од примероците (B44: 5): E. de Waele, *Bronzes*, 92 (Fig. 74), 106 (No. 126).

[198] A. Godard, *Bronzes*, 84, Pl. LI: 194.

[199] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 56, 57, Taf. XXXV: 223. Авторот не ја разгледува можноста (која е сосем возмошна) посочената компилација да се случила уште во рамките на луристанската култура.

B46



од нив и тоа: на „зооморфните стандарди“ поради сè уште целосно зачуваниот заден дел на двете животни (B49: 1 споредиси 3); на „зооморфните стандарди со човечка глава“, затоа што меѓу протомите на животните се наоѓа антропоморфна глава која остава впечаток дека е излеана заедно со нив (B49: 1 споредиси 6); на „идолите со протоми“, затоа што оваа глава е придружена и со горен дел од антропоморфна фигура со торзо, рамена и раце и поради птичјиот изглед на големите протоми (B49: 1 споредиси 5). Доколку би се работело за автентичен примерок, тоа би била најнепосредната алка меѓу „зооморфните стандарди со човечка глава“ и „идолите со протоми“ (B49: 6 споредиси 5) т.е. ран прототип на вторите, кај кој двете животни се цели, со зачувани предни нозе, но притоа кај средишниот антропомофен лик сè уште не е изразена функцијата „господар на животните“, односно неговите раце не се упатени кон нивните вратови (таков граничен примерок всушност и постои – B49: 4 споредиси 1).

Покрај наведените, овој предмет има и уште едно необично обележје – во случајов за нас најинтересно. Тоа е **присуството на уште една помала и поедноставна тројна композиција оформена над главата на централниот човечки лик, составена од два протома и антропомофно попрсје меѓу нив** (B49: 1 – врв на предметот). Од зборовите на H. Potratz не можеме да дознаеме дали се работи за **посебен сегмент** кој е секундарно споен со антропоморфниот лик лоциран меѓу големите протоми или тој е **излеан заедно со него**. Судејќи според формата, ни се чини поверојатна првата варијатна при што би можело да се работи за игла со украсна глава наденатата на врвот од стандардот (B49: 1 споредиси 2 и со други примери на такви игли B48: 2 – 4, 6, 7). Не е исклучена ниту втората можност за која како парадигма би послужила констелацијата од првата опција. Имено, не е исклучено, практиката на комбинирање на стандардите со вакви игли, со тек на времето да довела до излевање на тој елемент заедно со нив т.е. како нивни составен дел, за да се добие покомпактна и поцврста структура, со што би се спречило излегувањето на иглата од стандардот и нејзиното губење, или пак мешањето на иглите од разни стандарди.

Во секој случај, овој примерок го сметаме за многу важен, и тоа особено поради последниов елемент. Ако се работи за древна компилација, тој би покажувал дека **иглите со украсна глава (и конкретно оние со пар протоми) навистина се наденувале на врвот од стандардите**. Истиот заклучок, на посреден начин, доаѓа до израз и доколку се покаже дека станува збор за **современа монтажа**, затоа што преку таа постапка, без разлика што е мотивирана од сосема други побуди, **елементите сами по себе си го нашле местото за кое биле наменети**. Впрочем, и H. Potratz со право заклучува дека „оваа структура, според составот, сама по себе не би требала да биде неправилна.“[200]

Во нашите анализи се решивме да вклучиме и еден тип **несиметрични луристански игли** затоа што кај нив се содржани исти иконографски констелации како кај „зооморфните стандарди“, но не во парна туку во единечна форма. Тука ги имаме предвид таквите ажурирани игли чија глава е оформена во вид на протом на козорог дополнет со фигури или протоми на други помали животни поставени на неговиот грб и на предната или задна страна од вратот (B50: 3 – 5, **точило** со иста иконографија – B27: 6).[201] Направивме обид преку фотомонтажа да групираме симетрично две такви игли и да ги наденеме на потставка во вид на шише. Мотивот за тоа беа некои варијанти на овие игли чија што основа ја сочинува не еден туку два протома на козорог, но поставени не симетрично, туку паралелно еден на друг (B50: 7, 9).[202] Се покажа дека таквото комбинирање би резултирало со композиција сосема соодветна на некои зооморфни стандардии (B50: 2, 8 споредиси 1, 6 и со B9; B10). Тоа не мора да значи дека овој тип игли навистина биле користени на ваков начин, особено кај

[200] „In sich brauchte dieses Gebilde kompositionell nicht einmal falsch zu sein, wenngleich dem Verfasser auch kein eindeutiger Vergleichsfund vorliegt.” (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 56, 57).
[201] P. Amiet, *Les Antiquités*, 78 (No. 168); *Lur. Br. in the LACMA* 2020, M.76.97.239, M.76.97.234.
[202] P. Amiet, *Les Antiquités*, 78 (No. 167); E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, 494, Pl. 260 d. (погрешно определено како “wetstone handle”).

B47



втората од варијантите каде што не би имало особена смисла да се дуплира предмет кај кој таква постапка е веќе направена преку удвојувањето на главниот протом на козорогот (B50: 8 спореди со 7, 9). Сметаме дека вторава варијанта може да се земе како уште еден аргумент во прилог на иконографските и семиотичките релации меѓу овие игли и „зооморфните стандарди“, затоа што укажува на некоја нивна заедничка иконографска и митско-симболичка парадигма според која козорогот (со очевидно висок митолошки и симболички статус) **морал на разни предмети да се појавува во удвоена форма**.

а) Фотомонтажи коментари и дилеми

Претпоставките изнесени во претходните поглавја се обидовме да ги провериме преку фотомонтажи на кои искомбинираме неколку „зооморфни стандарди“ и игли со ажурирана или дискоидна глава. Добиените резултати ги сметаме за мошне прифатливи затоа што им даваат смисла на многу компоненти што се однесуваат на ликовноста, иконографијата и семиотиката на стандардите (B44: 4, 5; B46: 3, 4, 6 – 13; B47: 3 – 8; B48: 8, 9). Овие компоненти ќе ги искоментираме во наредните пасуси.

- Изнесените претпоставки, придружени со посочените фотомонтажи, даваат објаснување за **големите сличности па и идентичности меѓу стандардите и иглите со ажурирана или дискоидна глава** и тоа на ниво на нивната ликовност, композиција и иконографија. Главата на ажурираните игли е формирана многу слично како горниот дел на најчестиот тип стандарди – „идолите со протоми“, бидејќи и едните и другите се составени од два полукружно свиени животински протоми кои фланкираат централен вертикален антропоморфен лик (B48: 2 – 4, 6, 7 спореди со 1, 5). Истата констелација се јавува и кај иглите со дискоидна глава, со таа разлика што тука централниот антропоморфен лик често се алтернира со антропоморфна или зооантропоморфна глава, или пак со стилизирано (и антропоморфизирано) дрво, додека парот зооморфни мотиви е застапен аналогно како кај „зооморфните стандарди“ – во вид на цели фигури на животни исправени на задните нозе (B31; B33).[203]

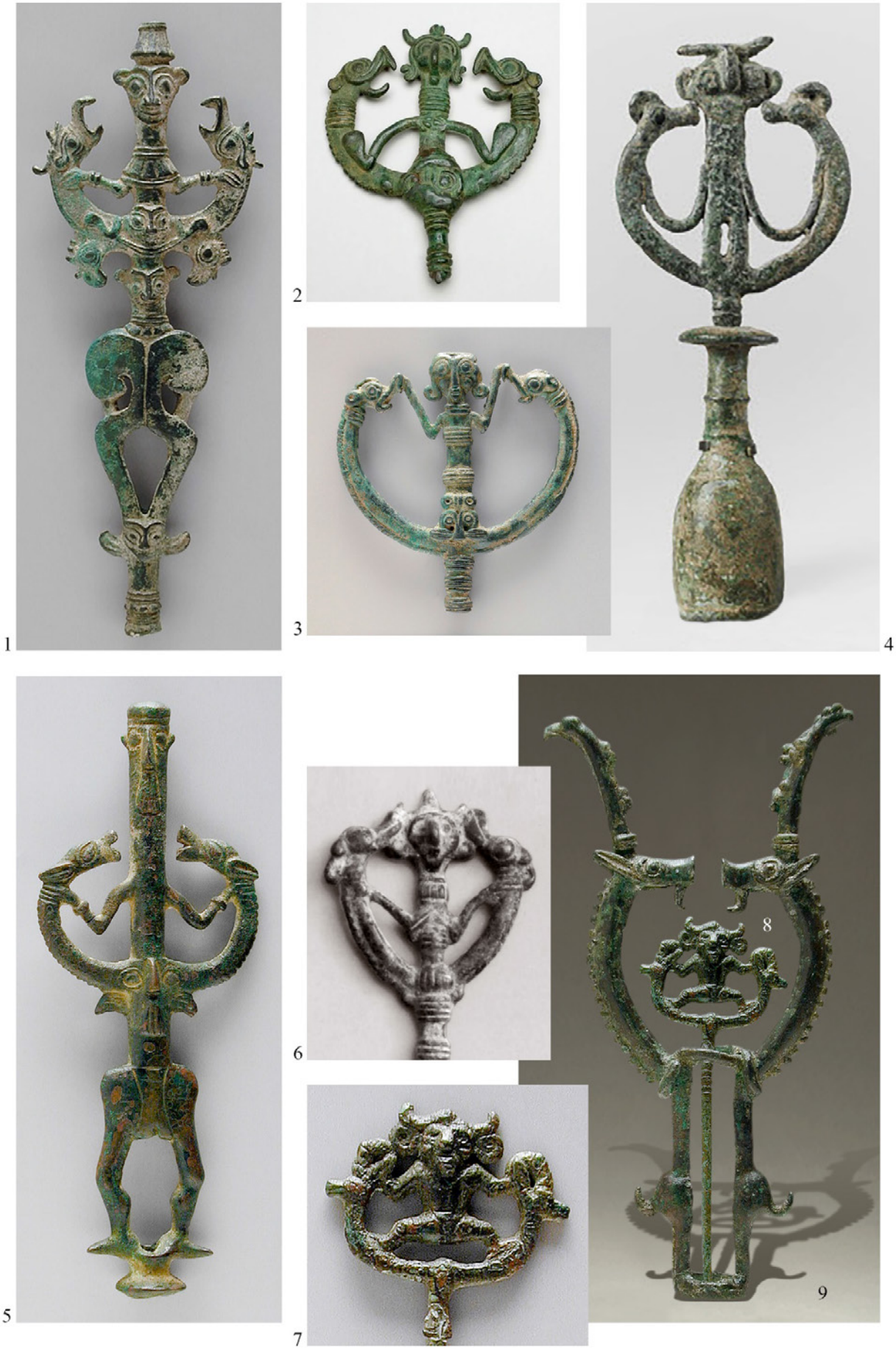
- На глобално визуелно ниво, композицијата на „зооморфните стандарди“ преку антропоморфната или хибридната глава добива поента со која се заокружува нивната симетричност, вертикалност и иконографска композиција (B46: 3, 4, 6 – 13). Иглите со централно прикажано дрво **го заокружуваат значењето на стожерот на овие стандарди како Космичко дрво или Дрво на животот** (B47: 7, 8).

- Со поставувањето на „декоративните“ врвови на иглите меѓу протомите на животните од „зооморфните стандарди“ тие со својата кружност и присуството во нив на антропоморфна глава или на цела антропоморфна фигура (B46: 3, 4, 6 – 13; B47: 3, 4; B48: 8, 9), добиваат статус на **протомодел т.е. парадигма за појавување** (досега третирано како “ненадејно“) **на истото место, на централно поставената антропоморфна глава или позаокружен антропоморфен лик** излеани интегрално, во состав на самиот предмет (кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ – B46: 1, 2, 5; кај „идолите со протоми“ – B48: 1, 5). Освен иглите, овој иконографски елемент можеле да го застапуваат и **леани цевчести предмети со глава на врвот** специјално наменети за наденување низ алките меѓу нозете на животните во кои потоа би се всадувала осовината. Сметаме дека таквата функција можел да ја носи еден таков луристански предмет од колекцијата на Royal Museum of Art and History во Брисел (H2: 11; G8).[204]

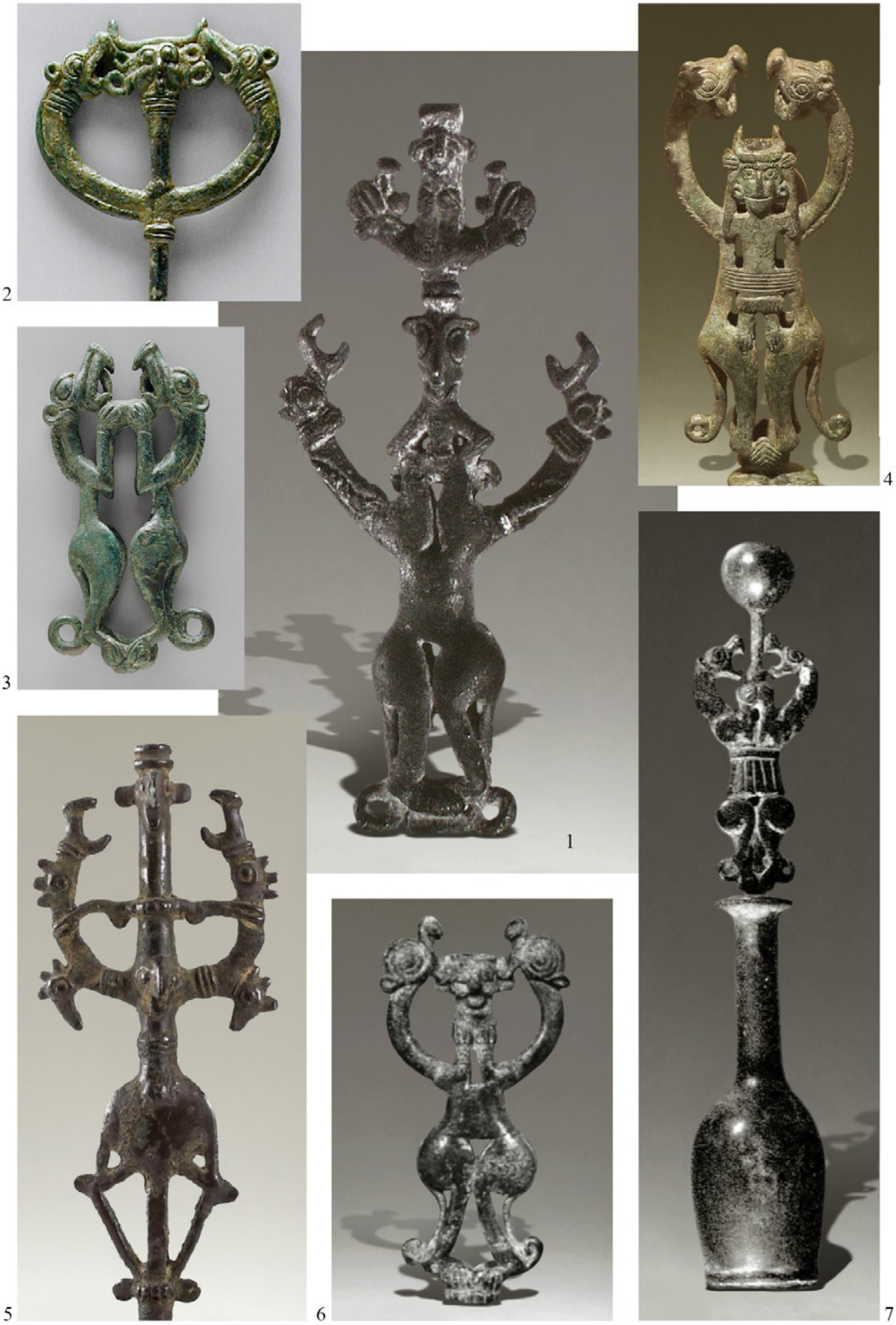
[203] Наспроти овие очевидни сличности H. Potratz смета дека фигуралните украси и симболичката содржина на овие игли не кореспондираат со оние на стандардите (“ … zum andern aber tragen die Köpfe dieser Nadeln Figurenschmuck, dessen symbolischer Inhalt sich nicht einfach zur Motivik der Aufsätze konform verhalten haben wird.”): H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 19.

[204] *Idol (IR.0553)* 2020, IR.0553; *Torch* 2021, IR.0555; E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 260: b.

B48



B49



- На иконографско ниво иглата и нејзината глава можат да носат три заемно проткаени значења кои соодветствуваат на предложениот глобален космолошки концепт на стандардите: **небото како круг**, прикажано над Космичката Оска (B44: 1, 4, 5; B47: 2, 5, 6); **како крошната на Космичкото дрво** (B47: 7, 8); **сонцето** претставено во вид на **розета** или **глава на човек или лав** (B46: 8 – 13). Сите три значења се проткајуваат затоа што небото се изедначува со крошната на Космичкото дрво, сонцето е централен елемент и клучна компонента на небото и на неговата динамика, додека главата (човечка и лавја) често функционира како симбол на персонализираното и деифицираното сонце. Оваа проткаеност соодветствува и на иконографијата на иглите со дискоидна глава каде што централно место зазема антропоморфната или лавјата глава (веројатно како персонификација на сонцето, а можеби и на небеската светлина) често комбинирани со претстава на стилизирано дрво и пар симетрични животни (B31; B33).

- Присуството на овие централни додатоци можат да се земат како **уште една причина за зголемувањето и закривувањето на парот протоми кај некои „зооморфни стандарди“**, веројатно за да се оформи простор и еден вид „рамка“ околу нив, која ќе го насочи погледот на набљудувачите кон централниот кружен елемент поставен над нив (B46: 6 – 13; B47: 3 – 8), а во некои случаи и меѓу нив (B46: 3, 4; B48: 8, 9).

Во наредните пасуси претставуваме неколку наши дилеми околу овие решенија формулирани како реторички прашања, проследени со одговори кои ги сметаме за најсоодветни.

- Дали нашите согледување на иконографијата и семиотиката на зооморфните стандарди даваат насоки за тоа како требал да изгледа врвот на нивните стожери односно што можело, а што не можело да биде присутно во нивната иконографија?

- Како на композициско и иконографско рамниште би функционирало ако над или меѓу извиените протоми на парот животни од „зооморфните стандарди“ се додаде ажурирана игла на која исто така е присутен пар такви протоми или животни? Нели тоа би значело непотребно дуплирање на исти иконографски елементи? (B44: 4, 5; B47: 5 – 8; B48: 8, 9)

Во прилог на оправданоста на ваквото комбинирање може да се наведат некои стандарди кои **и самите имаат два пара протоми наредени еден над друг** (E7: 11; дискутабилното B49: 1). Позната ни е и една луристанска игла кај која централната фигура е **обиколена со два пара протоми** структурирани како концентрични прстени (B44: 1). Во прилог на тоа одат и **плочките од Ерменија** и некои други слични претстави каде што небото е прикажано како склоп од затворени или отворени концентрични прстени. Во тие рамки добива оправдување и централната антропоморфна фигура, која во стилизирана форма е присутна и на посочените плочки (A4; A5).

- Дали на украсениот врв на иглите смеела да биде претставена човечка глава ако таа веќе постоела на стандардите на кои дадената игла би била насадена? (B47: 3, 4).

И во овој случај конкретните типови покажуваат дека на стожерот на еден стандард **многу често има по две па и повеќе човечки глави наредени вертикално една над друга**. Зошто тогаш не би имало уште една на самиот негов врв (примери B48: 1; E7: 1, 3, 6, 11).

- Дали иглата со човечка глава се комбинирала со сите зооморфни стандарди или само со оние со тревопасни (B44: 4, 5; B45: 11; B46: 6, 7) *или и со месојадни животни* (B46: 3, 4, 8 – 13)?

Врз основа на подоцнежните „зоомофни стандарди со човечка глава“ (B46: 1, 2, 5) и „идолите со протоми“ (B48: 1, 5), кои можат да се сметаат за продукт на посоченото комбинирање, се чини дека тоа биле главно **стандардите со фигури на месојадни животни**. Тревојаните животни се многу ретки кај првиот од посочените два типа (C2: 3) и, според нашите согледувања, сосема отсутни кај вториот, поради што можеби тие се комбинирале со игли на кои доминирала фитоморфна претстава фланкирана од две токму такви зооморфни или зооантропоморфни фигури (B47: 7, 8). Сепак, една ваква реалнопостоечка комбинација (B45: 11) покажува дека **не треба да се исклучи постоењето и на такви примери** (B46: 6, 7).

- Дали на оваа претпоставка ѝ противречи фактот што во светилиштети ***Surkh Dum*** *(Sokhdom-i-Lori) се пронајдени само игли со кружна глава, но не и стандарди?*

Не мора да ѝ противречи ако ритуалот во кој тие биле вклучени продразбирал **дарување само на иглата, а не и на стандардот со парот животни, како и на потставката во форма на шише**. Издвојувањето и приложувањето само на овој дел можеби се должело на **повисокиот степен на неговата сакралност** или, поконкретно, **припадноста кон „небеските“ или „светлосните“ сфери**. Можело да се работи и за ритуално расчленување на двата дела од гарнитурата како симболичко повторување на космогониските чин сфатен како **разделување на небото и земјата**. На ист начин се обидовме да го оправдаме присуството на кружните и на ромбичните елементи од Ерменија како засебни типови накит, можеби создадени секундарно, преку ритуалното преполовување на постарите прототипови каде двата сегменти сочинувале единствен објект (A4).

Видовме дека повеќемина истражувачи изразија сомнежи околу автентичноста на неколку постоечки ансамбли составени од стандард и наденатa игла. И во рамките на оваа тема приложуваме неколку реторички прашања и одговори кои се однесуваат на ваквиот хиперкритицизам.

- Дали иглата наденатa на еден стандард, според составот на бронзената легура, техниката на изработка, стилот на изведба и патината, треба да соодветствува на истите компоненти застапени кај него?

Таква хомогеност би била логична, кога сите елементи на ансамблот би биле произведени одеднаш, во иста работилница. Но, сосема е веројатно дека, поради специфичниот процес на изработка, **иглите се продуцирале во други работилници** специјализирани само за тој процес, што само по себе повлекува и разлики во составот на бронзата, и во техниката и стилот на нивната изведба. Ова особено се однесува на најголемиот дел од иглите со дискоидна глава за кои е сигурно дека не доаѓале од истите работилници како и стандардите бидејќи не се изработувале и украсувале во **техника на леење според восочен модел**, туку во **техника на ковање, пунктирање и цизелирање** на пред тоа подготвениот диск направен од бронзен или бакарен лим.[205]

Дури и кога иглата би била изведена во истата работилница, од истиот материјал и во иста техника и стил како стандардот, во текот на нејзиното постоење таа **можела да се замени со некоја друга**, и тоа поради, оштетување, приложување во светилиштата или во гробовите или како резултат на ненамерно заменување со иглата на некој друг стандард. Ако се земе предвид дека на структурата и изгледот на патината на бронзените предмети, покрај другите фактори, има влијание и составот на легурата, тогаш е јасно дека разликите меѓу патината на стожерот, т.е. иглата и на стандардот **не можат сами по себе да бидат доказ дека се работи за целина компилирана во денешно време**.

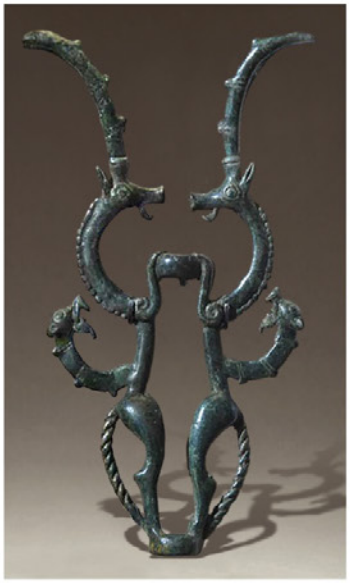
- Кај некои од луристанските игли, под ажурираниот или дискоидниот врв е оформена една, а некаде и две мали алки (B27: 1; B30: 5, 6; B31: 6; B44: 1; B47: 2; H4: 3, 4) *додека кај други, таа не постои. Може ли овој елемент да се земе како критериум за диференцијација на намената на овие предмети во однос на тоа дали биле наденувани на телото на човекот (неговата облека или коса) или на стандардите?*

Оваа алка можела да служи за најмалку две намени – за **закачување на некакви дополнителни приврзоци** (можеби некакви амулети од органски материјали) или за **врзување на иглата за предметот на кој била наденатa**, со цел спречување на нејзиното извлекување и паѓање (H12: 3).[206] Првата функција ни се чини помалку веројатна затоа што, со оглед на доминацијата кај луристанските бронзи на **принципот на симетричност**, би било поверојатно и оваа алка, како составен дел на изгледот и иконографијата и култниот карактер на предметот, да има свој пандан од другата страна, како што е тоа случај со други слични предмети од оваа и други култури (пример B33:

[205] За техниката на изработка на луристанските дискоидни игли: S. Ayazi, *Luristan*, 19, 20.

[206] За втората опција: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 142; види и: А. В. Мельченко, *Луристанская*, 201.

B50


1

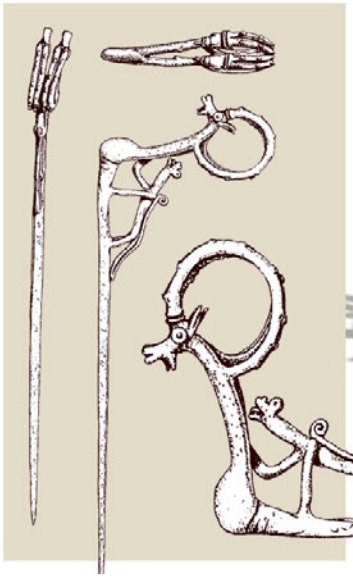

2


3


4


5


6


7


8


9

4; H4: 3). Во вториот случај овој принцип не морал да се задоволи затоа што би се работело за практичен елемент кој не партиципира во визуелноста на иглата, поради што при неговото обликување би се постапило според приципот на економичност – една алка е доволна за иглата да не се извлекува од стандардот. Во прилог на тоа оди уште еден фактор: иглата наденатa на облеката или во косата не би била толку подложна на извлекување поради повисокиот степен на триење кој би се должел на еластичноста на овие материјали (кожа, текстил, коса). Таквиот ризик би бил многу поголем кај иглите комбинирани со стандардите и тоа поради луфтата меѓу нив и цевките т.е. алките во кои била всадена. Ова секако не значи дека сите наденати игли морале да имаат таква алка, за што најдобар пример се двата примерока од Лувр за кои постои уверување дека се автентични, а притоа немаат таква алка (B45: 10; B49:7).[207] Сосема е очевидно дека на стандардите не се наденувале дискоидните игли со композиција ориентирана под 90 степени во однос на оската на нивната игла и на стандардот (B31: 1, 3, 4) бидејќи, во тој случај, таа би се нашла во хоризонтална позиција што би било сосема несоодветно за согледување на нејзината вертикално структурирана сцена.

Во ова поглавје, меѓу другото, се обидовме да отвориме и да продискутираме некои прашања кои се однесуваат на изгледот, карактерот и намената на луристанските стандарди. Овие прашања ќе се потрудиме да ги заокружиме во Глава X посветена специјално на овие аспекти (види стр. 603).

[207] P. Amiet, *Les Antiquités*, 72, 88.

Глава V

ПАР СИМЕТРИЧНИ ЖИВОТНИ И ЦЕНТРАЛЕН АНТРОПОМОРФЕН ЛИК



V. ПАР СИМЕТРИЧНИ ЖИВОТНИ И ЦЕНТРАЛЕН АНТРОПОМОРФЕН ЛИК

Според сегашните сознанија, најстарите стандарди (типот „зооморфни стандарди“) се состоеле од две симетрични животински фигури исправени на задните нозе и свртени една кон друга односно кон централно поставениот стожер (C1: 1, 4). Сумирајќи ги согледувањата од претходната глава може да се заклучи дека тие ја кодирале дуалната структура на вселената, со нејзините комплементарни сили т.е. тенденции – прогресивната и регресивната. Кај подоцнежните постилизирани примероци издолжените и лачно свиени вратови на овие животни, веројатно ќе ги означуваат двете половини на кружното небо, ромбичната контура формирана од нивните задни нозе ќе сугерира на земјата, додека стожерот меѓу нив ќе го добие значењето на Космичката оска. Кај некои „зооморфни стандарди“, во оваа констелација ќе се воведе уште еден елемент – антропоморфна глава поставена меѓу протомите на двете животни со што ќе започне формирањето на нови типови, со специфични иконографии и значења, на кои им ја посветуваме оваа глава (C1: 2, 5).

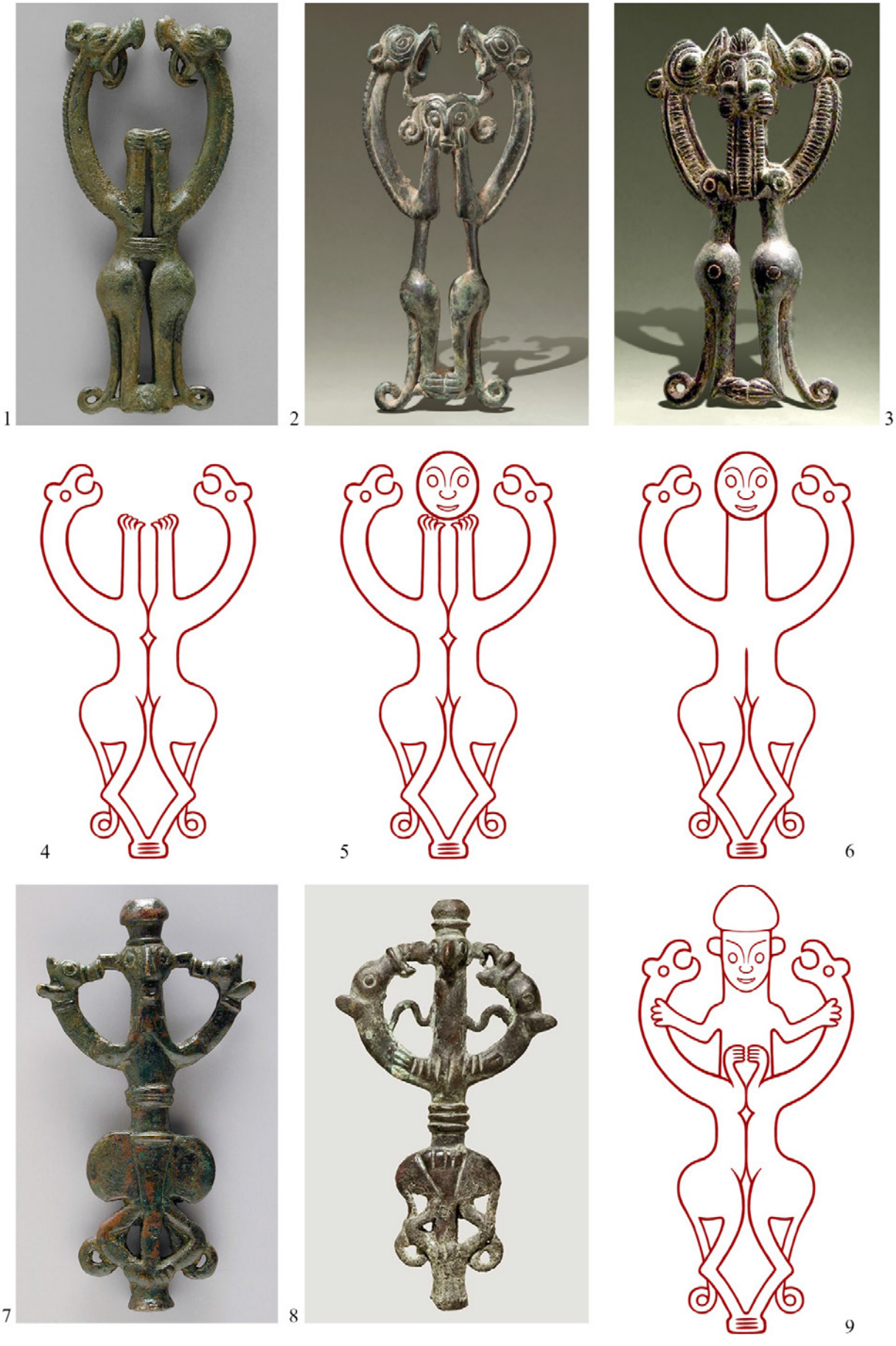
1. Централно поставена антропоморфна глава меѓу животните: тип „зооморфни стандарди со човечка глава“

Оваа констелација се јавува на една специфична категорија стандарди која повеќемина истражувачи ја сметаат за засебен тип (C1: 2, 5) и преодна спона меѓу „зооморфните стандарди“ (C1: 1, 4) и „идолите со протоми“ (C1: 7 – 9). O. W. Muscarella предложи таа да се третира како посебен меѓутип кого го нарекува “Idol Standards”, E. Porada ја дефинира како “Second group” (of Standards), додека H. Potratz овие стандарди ги класифицира во “II. Gruppe”, заедно со некои категории кои ние ги нарекуваме „идоли со протоми“ (за останатите види стр. 11 и Сл. 2; 2а на стр. 9 и 10).[1]

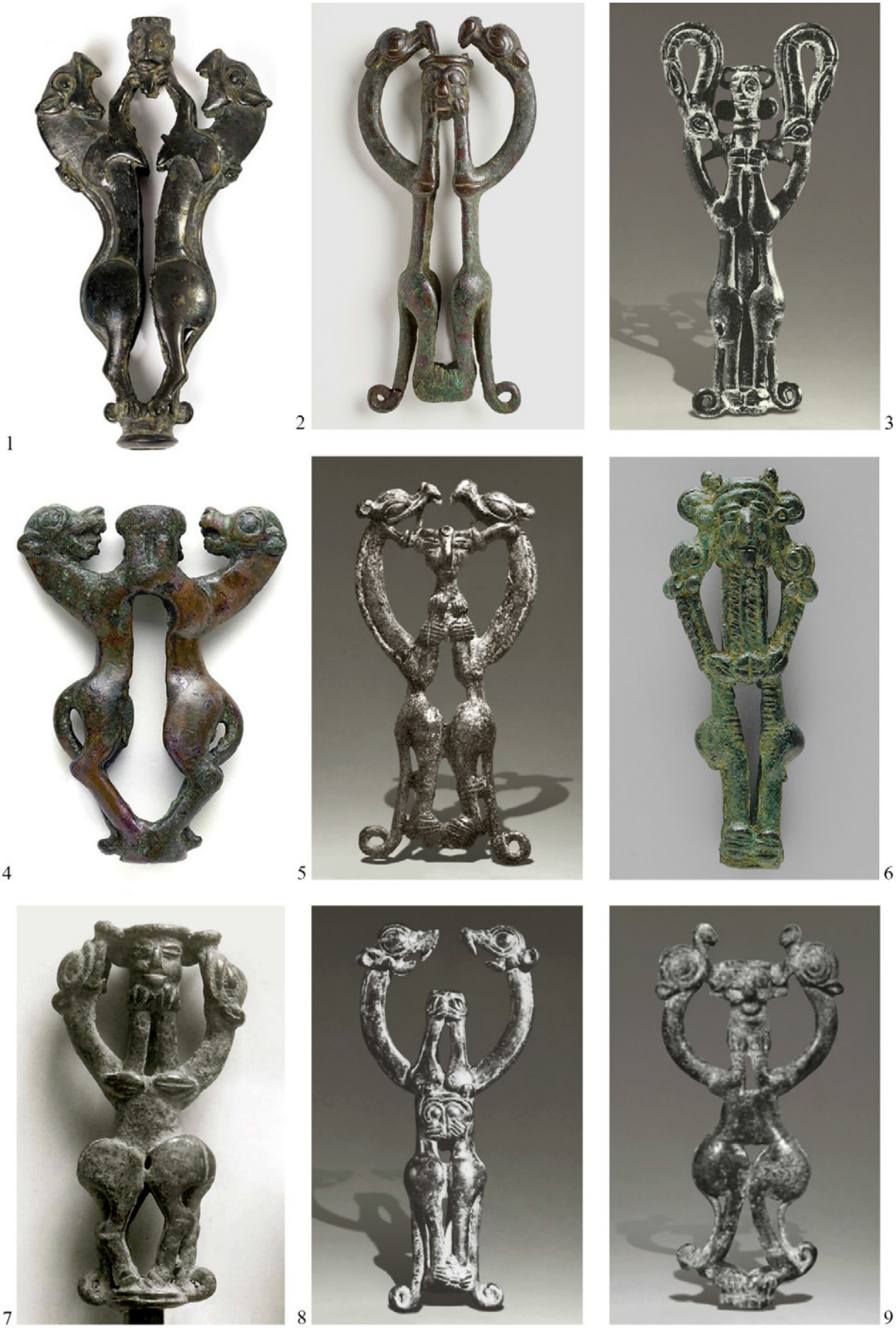
Овој тип е мошне сличен на „зооморфните стандарди“ при што од нив се разликува само со човечката глава, со лице на предната и на задната страна, поставена кај кренатите предни нозе на животните (C1 – C5). Настанал со нивна трансформација и тоа главно на оние варијанти каде што парот животни не припаѓаат на тревопасните животни, туку на животните од родот на мачките. Со развојот на овој, во некоја смисла преоден, тип тој сè повеќе ќе ја губи врската со категоријата од која

[1] O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, 147; E. Porada, *Nomads*, 20; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 51-59. За ставот на другите истражувачи види стр. 11, 12.

С1



C2



1 2 3 4 5 6 7 8 9

произлегол што, на крајот, ќе доведе до формирање на засебен тип „идоли со протоми“. Во рамките на овој тип постојат бројни гранични примероци кои носат обележја на обете групи поради што можат да се класифицираат и во едната и во другата (на пример C3: 7; C5: 7; C13: 1 – 3).

Како база за овој тип послужиле „зооморфните стандарди“ и тоа, судејќи според засега достапната граѓа, главно варијантите со месојадни животни и пред сé оние од родот на мачките. Познати ни се ретки примероци со дивојарци чија што генеза секако се базира на варијантите со тревопасни животни (C2: 3 спореди со C19: 5).[2] Станува збор за предмети каде фигурите на двете конфронтирани животни од “зооморфните стандарди“ се зачувале во различен степен – во едни случаи целосно одделени (C2: 1 – 6), а во други – стопени во единствена структура (C2: 7, 9). Главната иновација кај овој нов тип се состоела во воведувањето антропоморфна или зоо-антропоморфна глава меѓу протомите на двете животни. Кај повеќето стандарди таа е прилично реалистична, некаде и со јасни машки обележја, главно поставена кај кренатите предни нозе на животните, при што се добива впечаток дека тие ја држат, устремувајќи ги кон неа своите муцки (C2: 1 – 7, 9).[3]

Енигмнатичната и навидум ненадејна појава на посочената глава се објаснува на разни начини. Кај некои примероци таа е оддолу придружена со сегмент кој алудира на врат (C1: 3, 6; C3: 6),[4] со што тие се доближуваат до „идолите со протоми“ кај кои се јавува сличен мотив и тоа на исто место (C1: 3 спореди со 7 – 9). Но, оваа блискост никако не треба да се третира како индикатор на формирањето на “зооморфните стандарди со човечка глава“ под влијание на вториов тип бидејќи тие се постари од него. H. Potratz, опишувајќи ги детално трансформациите на предните шепи на животните во врат на оваа антропоморфна глава, помислува дека таа е резултат на заборавањето на нивното изворно значење.[5] Се чини дека R. Dussaud, варијантите без централна човечка глава ги смета за секундарни т.е. настанати од оние со глава и тоа како резултат на нејзиното исчезнување од овие предмети.[6] Не сме убедени во точноста на овие тези и тоа поради неколку причини кои ќе ги претставиме во наредните пасуси.

Прва причина е што воведувањето на човечката глава може да се следи уште кај примероците кои ги носат сите белези на „зооморфните стандарди“ со мошне пластично и реалистично изведени фигури, што упатува на постарите етапи од постоењето на овој тип кога се смета дека „идолите со протоми“ воопшто не постоеле (C2: 1, 4; C4: 1). Кај еден друг примерок, со белези на подоцнежниот „манеристички стил“, главата (овој пат лавја) е прикажана под плешките на животните што ја одразува фазата на колебање во однос на формата и позицијата на овој елемент (C2: 8).[7]

Втора причина е што за главата кај постарите „зооморфни стандарди со човечка глава“ не е вообичаен фалусовидниот врв, кој пак е типичен за „идолите со протоми“ (C1: 7 – 9; C3: 9) и „идолите“ (G1 – G3). Доколку главата би потекнувала оттаму, тогаш таа би требала наведениот деталь да го носи уште кај најраните примероци. Обратно, овој елемент се јавува кај оние примероци од типот „зооморфни стандарди со човечка глава“ кои се сметаат за подоцнежни, поради што нивното настанување може да се објасни на два начина – како резултат на влијанието врз нив на „идолите“ (C15: 9, 4, 5) или на повратното влијание на „идолите со протоми“, но откако основниот тип на првите веќе бил конституиран (C15: 7, 6, 5, 4). Воедно, овие заеднички компоненти упатуваат и на одредено временско поклопување на сите три типови (C13; C22; G7).

---

[2] За посочениот примерок: Ph. Verdier, *Les bronzes*, 46, 47 (Fig. 33); друг примерок со човечка глава комбинирана со тревопасни животни: P. Amiet, *Les Antiquités*, 92 (No. 211).

[3] O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, 147, 150.

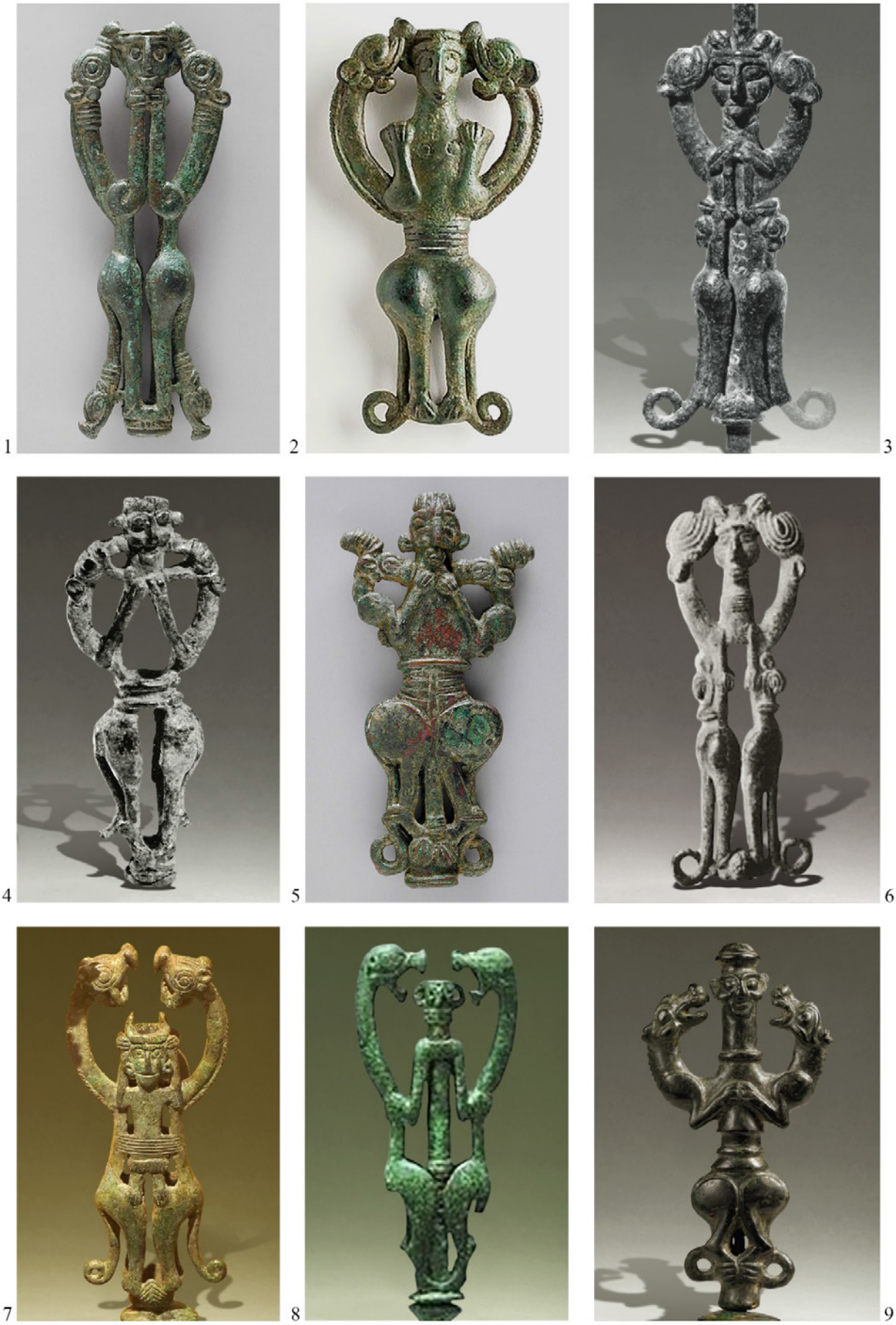
[4] Кај примерокот C3: 6 човечката глава и вратот се оформени мошне реалистично, така што се добива впечаток како тие да се буквално ампутирани од телото на некој човек (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, Taf. XXXII: 209).

[5] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 25, 26; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 209; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 59.

[6] R. Dussaud, *Haches*, 256 (Fig. 15).

[7] За примерокот: E. de Waele, *Bronzes*, 96, 110 (Fig. 77: 110).

С3



С4


1


2


3


4

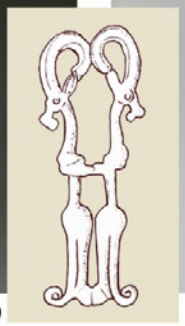

5


6


7


8


9


10

Ако човечката глава кај најраните „зооморфни стандарди со човечка глава“ не доспеала таму од „идолите“ или од „идолите со протоми“, тогаш нејзиното потекло треба да се бара на друго место. Тоа повторно можат да бидат „зооморфните стандарди“ – несомнените претходници на овој тип, доколку се земат предвид согледувањата и конкретните примери претставени во претходната глава. Тука ги имаме предвид индициите за наденувањето на игли во прстените или цевчињата оформени меѓу двете животни на чиј ажуриран или диоскоиден украсен дел се наоѓала претстава на антропоморфна или зооантропоморфна глава (B45 – B48). Ова би значело дека во „зооморфните стандарди“ се наоѓала не само предлошката на парот конфронтирани животни од „зооморфните стандарди со човечка глава“ туку и на човечката глава поместена меѓу нив или над нив. Од овие констатации произлегува заклучокот дека овој нов тип всушност не претставувал иновација на иконографско, туку само на технолошко ниво. Имено, антропоморфната или зоо-антропоморфна глава присутна и пред тоа меѓу протомите на двете животни од „зооморфните стандарди“ преку наденатата игла, кај овој тип всушност за прв пат ќе биде органски интегрирана во предметот така што **ќе започне да се излева заедно со сите останати негови елементи, преку единствена восочна матрица**.[8]

Ова се причините поради кои „зооморфните стандарди со човечка глава“, и покрај тоа што на иконографско ниво се блиски на типот „зооморфни стандарди“, од нив сосема се разликуваат по својата материјална структура т.е. технолошка изведба. Сложената композиција на најстарите „зооморфни стандарди“ најчесто се формирала од одделни елементи: одделно излевање на животните и нивно накнадно спојување; секундарно формирање на прстени или цевче меѓу нивниоте нозе; провирање низ нив на игла со ажурирана, дискоидна или некаква друга глава (H2: 7). Како што рековме, кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ сите овие елементи се излеваат одеднаш, од една восочна матрица што, според наше мислење, се реперкуира и на изгледот на овие предмети (H2: 7 спореди со 9, 10). Конкретно, тука го имаме предвид зголемувањето на компактноста на нивната композиција и повисокиот степен на визуелна сплотеност на елементите што ја сочинуваат.

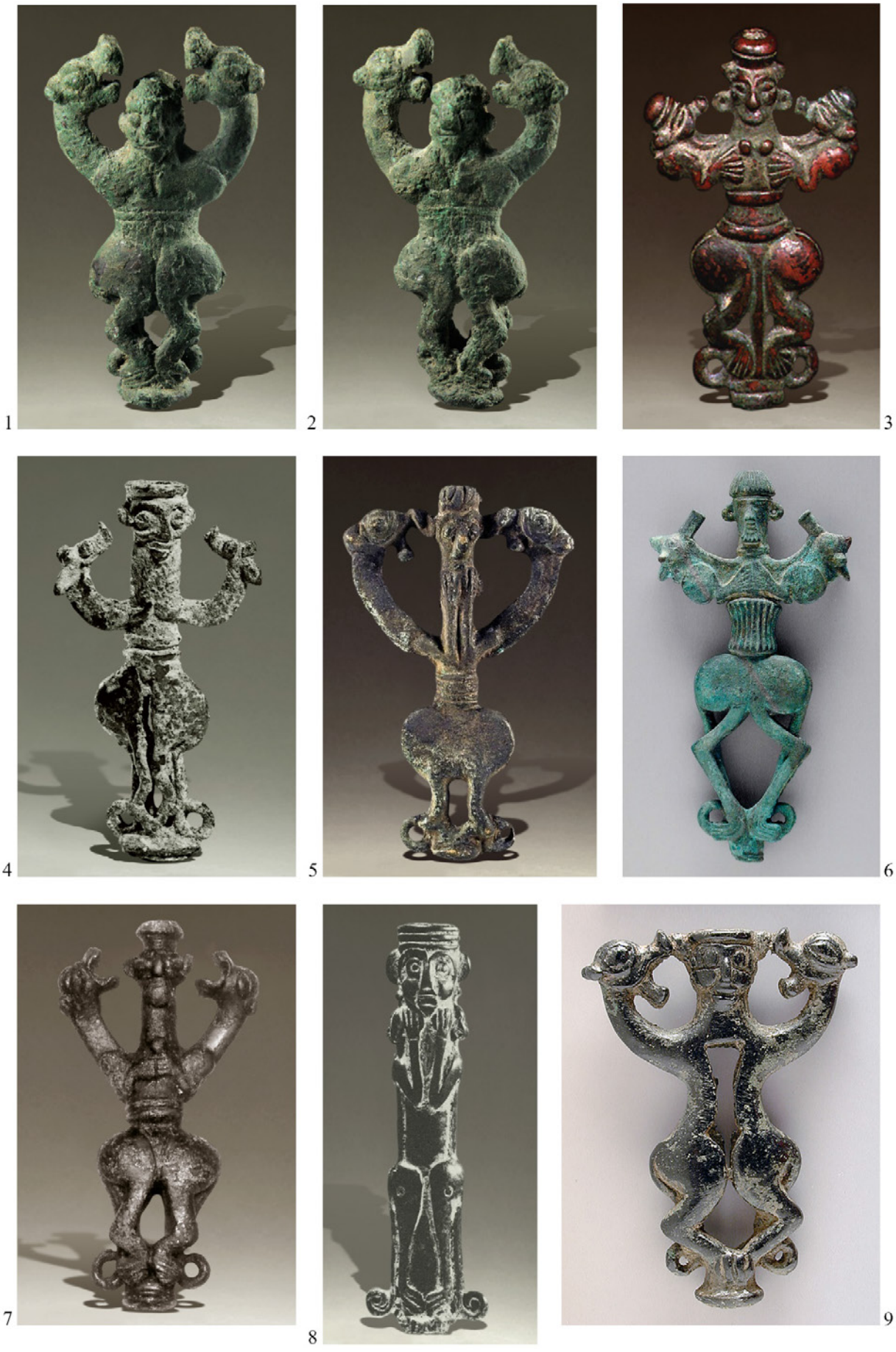
Иако се работи за многубројни и значајни стандарди, до сега не им е обраќано доволно внимание како засебен тип со сите негови типолошки специфики и вариетети. Ќе се обидеме тоа да го надополниме во наредните пасуси.

Кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ можат да се издвојат два повпечатливи поттипови и тоа врз основа на ориентацијата на двата протома. Кај првиот, без сомнение поброен, тие се свртени кон внатре односно кон антропоморфната глава (C2; C3; C5: 1 – 7, 9), додека кај вториот – кон надвор (C4: 1 – 7, слични примероци со обележја на „стандарди статуети“ 8, 9). Логично е да се претпостави дека предлошка за овие типови можеле да бидат „зооморфните стандарди“ со аналогна ориентација на протомите на тамуприсутните животни. Мошне е индикативно што засега ни е познат само еден таков примерок (C4: 10).

Изнесени се мошне аргументирани претпоставки дека „зооморфните стандарди со човечка глава“ имале важна улога во оформувањето на „идолите со протоми“, што значи дека од нив биле барем малку постари.[9] Земајќи предвид дека кај речиси сите стандарди од вториов тип големите протоми се свртени кон внатре, евидентно е дека при нивното оформување, како предлошка послужил првиот поттип (C2; C3; C5 спореди со C13 – C18). Со оглед на нагласената полукружна форма и високиот степен на стилизација, може да се заклучи дека варијантите изведени на овој начин влечат корени од постилизираните „зооморфни стандарди со човечка глава“ (C1: 2, спореди со 1; C2: 2, 5, 6, 8, 9). Познати ни се само неколку потенцијални „идоли со протоми“ кај кои главите се свртени нанадвор, чиј протомодел можел да биде вториот поттип (пример C4: 6 спореди со 1 – 5, 7). Но, како што ќе

[8] За последнава технолошка иновација: O. W. Muscarella, *Bronze* 147.

[9] O. W. Muscarella, *Bronze*, 150.


1
2
3
4
5
6
7
8
9

С6



1



2



3



4



5



7



6



8

видиме, тој ќе има нешто поголемо влијание врз оформувањето на некои подгрупи на „столбовидните фигурини“ (C27; C28) и „стандардите – статуети“ (C4: 8, 9).

Одредена класификација на „зооморфните стандарди со човечка глава“ може да се направи и врз основа на степенот на заемна проткаеност на двете животински фигури. Ставајќи го ова обележја во сооднос со „зооморфните стандарди“ сфатени како нивни прототипови, тоа може да добие и одреден хронолошки контекст. Имено, се добива впечаток дека колку што двете животни се поиздвоени едно од друго, толку се тие типолошки поблиски до прототипот или, условно кажано, постари т.е. поархаични (C2: 1, 2, 4, 5; C4: 1) и обратно – колку што се посплотени толку се и помлади (C3: 2, 5; C4: 2 – 7).

На крајот, сакаме да издвоиме и неколку необични примероци кои не се вклопуваат во предложените шеми и класификации, веројатно поради некој свој специфичен концепт на создавање што, судејќи според нам познатите примероци, не се развил, односно не резултирал со поголем број примероци кои би заокружиле некаков засебен поттип или варијанта.

На стандардот од Art Museum во Princeton University, протомите на животните, заедно со антропоморфната глава, затвараат речиси правилен прстен, додека нивните предни нозе не се протегаат кон главата вертикално туку косо (C3: 4; примерок со аналогна позиција на предните нозе – 5).[10] Силно геометризираните деривати на оваа варијанта, со коси предни нозе, можат да се следат и кај „идолите со протоми“ (E17). Примерокот од музејот во Копенхаген е исклучителен не само од иконографски, туку и од типолошки аспект (C3: 7). Го прикажува експлицитно она што имплицитно, во компримирана форма, ќе се појави на „идолите со протоми“: таканаречениот „господар на животните“ и тоа застапен со целата своја фигура, рогат, со кренати раце, качен на задните нозе на парот животни, но и врзан за нив со некакво јаже, појас или обрач. Според позицијата на главата евидентно е дека и овој примерок еволуира од „заооморфните стандарди со човечка глава“ упатувајќи на една потенцијална гранка на стандардите која, судејќи според наодите што ни се познати, не се развила, односно нема да биде многу продуктивна. Претпоставуваме дека на вкусот на корисниците им била поблиска компримираната верзија каде што телото на „господарот на животните“ било слеано со нивниот стожер.

Кај разни примероци од типот „зооморфни стандарди со човечка глава“ тукапретставените елементи со својот изглед и позиција можат да градат специфични иконографски претстави, зависно од тоа кој од нив е поставен во преден, а кој во заден план, кои од елементите се ставени во заемна врска, а кај кои таа врска е маргинализирана. Една иста констелација на овие елементи може да формира сосема различни сцени и тоа не само кај разни предмети, туку и паралелни т.е. амбивалентни сцени во рамките на еден ист предмет кои тешко можат да се диференцираат и следат на ниво на типологијата на овие стандарди. Тие нé воведуваат во сферите на иконографијата на овие стандарди која не се базирала исцело на нивната фактичка материјална форма, туку и на менталните претстави на луѓето што нив ги создавале и користеле.

а) Иконографија и аналогии

Видовме дека O. W. Muscarella, третирајќи го типот „зооморфни стандарди со човечка глава“ (C1: 5, 6) како спона меѓу „зооморфните стандарди“ (C1: 4) и „идолите со протоми“ (C1: 9) забележува кај нив и одредени разлики на ниво на иконографијата, и тоа особено во однос на последниве. Според него првиот тип се разликува од „идолите со протоми“ (кај него наречени “Master-of-Animals Standards”) затоа што неговата иконографија не може да ја одразува за нив типичната слика на „Господарот на животните“. Имено, главата, која кај вториве го застапувала ликот на „господарот“, кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ не го означува активниот, туку пасивниот ентитет затоа

[10] J. C. Waldbaum, *Luristan*, 11 (Fig. 11).

С7



1



2



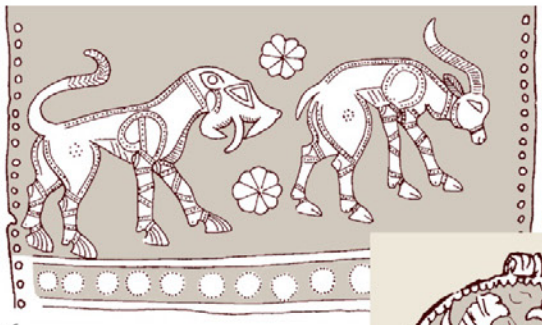
3



4



5



6



7



8

9

што се наоѓа во шепите на животните (C1: 2, 5 спореди со C1: 8, 9). Овој автор е свесен дека таа одразува некакви други значења кои се отсутни и кај „зооморфните стандарди“ и кај „идолите со протоми“, во прилог на што говори присуството на истиот елемент и кај други луристански бронзи како што се иглите со дискоидна глава и тоболците за стрели.[11] И H. Potratz, смета дека во формирањето на овој специфичен тип стандарди, покрај простите трансформации на постарите прототипови, имале удел и локалните вариетети на некаков единствен т.е. општ мит.[12] Во наредните пасуси ќе се обидеме да проникнеме во овие „други значења“ и „локални митски специфики“ насетувани од страна на посочените истражувачи.

Претставената констелација составена од централна човечка глава поставена кај предните нозе и разјапените муцки на парот животни, на иконографско ниво може да се оправда преку две дејствија – животните ја држат главата во своите предни нозе како чин на **напад врз неа** т.е. **нејзино прождирање** или пак како чин на **нејзино предавање од едно животно на друго** (C1: 2, 5; C2; C3: 1 – 6). Секако дека ова дејствие не интерферира со примероците со протоми свртени нанадвор (C4: 1 – 7). Нападот т.е. прождирањето ни се чинат поверојатни со оглед на тоа што ова дејствие кај повеќето стандарди е дополнително потенцирано и преку насоченоста на разјапените усти на животните кон главата. Ова толкување го посочува и P. R. S. Moorey, сметајќи дека појавата на главата токму меѓу животните од родот на мачките ја одразува нивната предаторската природа.[13] Иако ни се чини помалку веројатно, може да се работи и за некаков чин на **подигање на главата** од страна на животните, во смисла на **глорификација** т.е. **апотеоза** на ликот што таа го застапувала.[14]

Истата констелација, во имплицитна форма, се јавува и на други луристански предмети изведени во техника на леење или ковање и гравирање. Најпрво ќе споменеме два предмети кои имале карактер сличен на стандардите т.е. служеле како врвови наменети за наденување на некакви стожери (H. Potratz ги наекува “Stangenbekrönung”) (C8: 4, 8). Составени се од централен цевчест тулец, над кој е претставена човечка глава која, според авторот, ја претставува Месечевата Божица (“Mondgöttin”). Во едниот случај таа има говедски рогови и е фланкирана од пар протоми на козорог, додека во другиот – со пар цели фигури на животни од родот на мачките.[15]

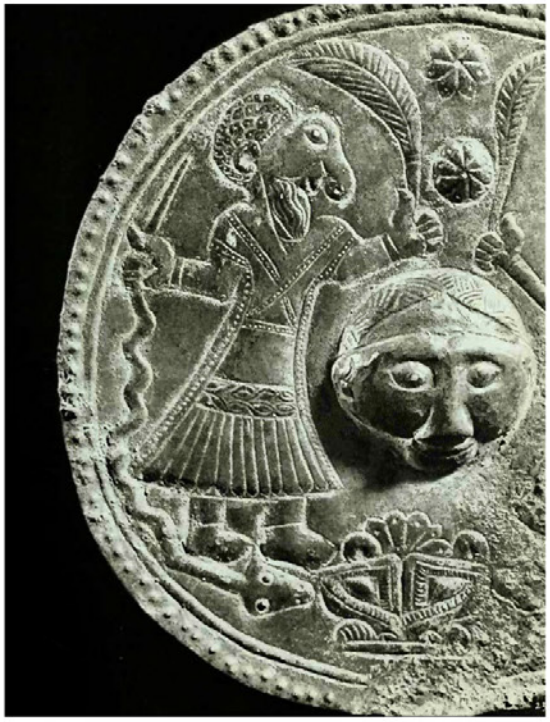
Централнопоставената глава фланкирана од пар симетрични животни е едната од главните сцени на луристанските дискоидни игли на кои таа е присутна и како главна и како периферна сцена. Во првиот случај главата (антропоморфна, зоо-антропоморфна или зооморфна) е претставена во средиштето на дискот, некогаш во рамките на тамуоформеното централно умбо или медаљон или нешто подолу (C6: 5, 6; C7: 1, 2). Во вториот, се јавува како една од неколкуте сцени (дури и дуплирана) распоредени во касетите на кои е расчленето кружното поле на дискот (C6: 3, 4, 7, 8). Кај главните композиции, кои се со поголеми размери, главата е често поголема од животните при што со својата позиција таа гравитира кон горниот или средниот дел на сцената. Кај периферните, кои се со помали димензии, таа е помала и лоцирана во долниот дел, кај задните нозе на животните. Во разни случаи, централнопоставената глава носи понагласен антропоморфен карактер, главно со неопределена полова припадност или со повеќе или помалку нагласени зооморфни белези. Во некои случаи животните ја обиколуваат со своите тела и екстремитети, а некаде можеби и ја газат т.е. удираат со своите предни нозе (C6: 3 – 8; C7: 2). На една игла од Surkh Dum, двата лава посегнуваат со едната од своите предни нозе кон големата антропоморфна глава поставена меѓу нив во гест кој упатува на нејзино придржување, издигнување или величење (C7: 1). На една друга фрагментирана игла од Surkh Dum се чини дека оваа сцена ја опфаќала горната обрамена зона, со голема централно

[11] O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, 147.
[12] H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 209, 210.
[13] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 149.
[14] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 25, 26.
[15] H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 33, Tab. XVI: 61, 63.

С8



1



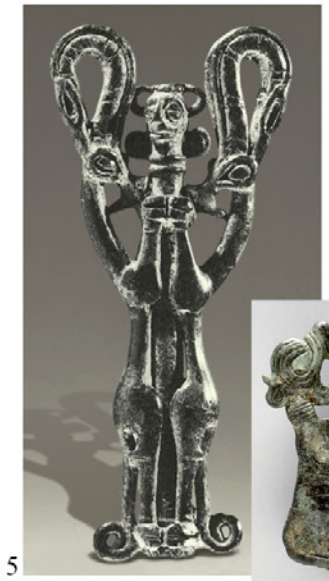
2



3



4



5



6



7

8

поставена човечка глава фланкирана од две мали симетрични фигури на лавови (C6: 4). Поради оштетеноста, не можеме сосема да бидеме сигурни дали главата фигурирала како засебен елемент, како дел од позаокружена фигура или од некава друга претстава. Под оваа секција, истиот иконографски тип е повторен уште еднаш и тоа со исправени животни и долна позиција на главата (види подолу).[16]

На неколку дискоидни игли централната глава е поставена на самото дно од сцената, кај задните нозе на двете исправени животни. На едната од двете игли од Montreal Museum of Fine Arts е прикажана таква сцена со месојадни животни, додека на другата – со крилести коњи или бикови (C6: 5, 6).[17] На иглата од музејот Metropolitain главата ја придружуваат рогати крилести животни (C7: 2),[18] додека на онаа од LACMA – животни кои потсетуваат на коњи (C6: 3).[19] На плочестата игла од колекцијата на Baron von der Heydt, оваа сцена е прикажана два пати, во речиси иста форма, при што во едниот случај главата е антропоморфна, додека во другиот – зооантропоморфна, со животински уши (C6: 7, 8). Во обата случаи, над нив, меѓу предните нозе на животните, оформен е дополнителен кружен мотив без никакви додатни елементи.[20] Претстава со аналогна композиција и местоположба (можеби и овој пат дуплирана) е прикажана на споменатата игла од Surkh Dum при што кружниот мотив е расчленет во вид на розета (C6: 4).[21]

Во нашава анализа се решивме да вклучиме и два примери кај кои животните не се придружени со издвоена глава туку со кружни мотиви или розети, сметајќи ги овие елементи како нејзина алтернација. Станува збор за бронзени плочи кои служеле како оплата за тоболци за стрели или за некакви други предмети. На бронзената плоча од Лувр, во долната зона е прикажан фриз со лавови или грифоновидни суштества надвиснати над некакви кружни објекти (C7: 9),[22] додека на сцената од тоболецот од музејот Metropolitain – слично суштество е устремено кон пред него застанатата антилопа, но и кон двата кружни мотиви т.е. розети (C7: 6).[23]

На крајот, треба да се спомнат и иконографски варијанти, главно присутни на луристанските дискоидни игли, каде што централно поставената човечка глава е фланкирана од пар стоечки машки фигури опремени со палмови гранки, а едниот и со змија (C8: 1 – 3).[24] Во овој контекст наведените сцени можат да се третираат како две иконографски варијанти на една иста митска слика во која се јавува алтернирање на зооморфните со антропоморфни фигури (C8: 1 – 3 споредi со 4 – 8 и со C6; C7).

b) Анализа и толкување

Позната ни е само една поконкретна интерпретација на сцената од „зооморфните стандарди со човечка глава“ кај кои главата е поставена во предните шепи на двете животни. Тоа е толкувањето на H. Potratz кој во неа го препознава ликот на Месечевата Божица, при што присуството на нејзината глава во шепите на животните го смета не за знак на непријателски атак туку на пријателски допир и нејзина апотеоза. Ваквиот став тој го базира врз роговите присутни кај некои такви глави кои, според него, наликуваат на месечев срп (C1: 2; C2: 6).[25]

[16] Основни податоци: S. Ayazi, *Luristan*, cat. 40.
[17] Ph. Verdier, *Les bronzes*, 44, 45 (Fig. 30).
[18] O. W. Muscarella, *Bronze*, 202, 203 (No. 312).
[19] A. Godard, *The Art*, Fig. 44.
[20] H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 45 (Abb. 3), 46.
[21] S. Ayazi, *Luristan*, cat. 40.
[22] P. Amiet, *Un carquois*, 250 (Fig. 3).
[23] За предметот: O. W. Muscarella, *Bronze*, 192-202.
[24] A. Godard, *The Art*, 60-62 (Fig. 45, Fig. 48); R. Dussaud, *Anciens*, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Pl. IX: 1.
[25] „Nach dem ganzen Zusammenhange kann ich nur glauben, dass auch dieses Bildgefüge nur eine Spielform jenes einfacheren ohne Arme ist, dass auch dieses Bild in den Zusammenhäng des ausgedehnten Motivbereiches der

Во однос на централната глава присутна на дискоидните луристански игли преовладуваат соларните интерпретации. H. Potratz смета дека целата игла, со својот кружен диск, го симболизира сонцето, при што централното умбо со приказ на глава го претставува самиот соларен диск, а околната површина – просторот низ кој се шират неговите зраци. Во тој контекст, заклучува дека овие игли го одразуваат почитувањето на сонцето од страна на корисниците на луристанските бронзи.[26] Слично соларно толкување на главата кај истите игли предлага и Ph. Ackerman при што розетите со кои е често исполнет просторот околу неа таа ги идентификува како ѕвезди. Исто значење му придава и на антропоморфното лице прикажано на здолништето на машкиот лик од тоболецот од музејот Metropolitain, толкувајќи го како „сончево лице“ (sun-face) (F5: 5).[27] Лавјата глава од умбото на една таква игла R. du Mesnil du Buisson ја толкува како симбол на планетата Венера.[28]

Анализирајќи ја иконографијата на една игла од Surkh Dum, R. Dussaud смета дека големата глава што е таму прикажана го претставува богот Митра, при што лавовите кои ја придржуваат се тука присутни како негови атрибути (C7: 1).[29]

Во прилог на соларното значење на горепретставените композиции од дискоидните игли (C6; C7: 1, 2) одат некои други примероци од овој тип каде што таквиот карактер е потранспарентен. На една игла ова значење го сугерира централното умбо, расчленето во вид на розета (= соларен диск), но и неколкуте (најверојатно 8) полурозети кои се појавуваат од надворешната рамка на дискот (= изгрев или залез на сонцето од хоризонтот) (C9: 2). Крстовидната бордура што се протега низ кружното поле, него го претвара во тркало кое може да функционира како симбол на соларната динамика. Притоа четирите секции меѓу спиците би ги кодирале фазите од дневно-ноќниот и годишниот соларен циклус (утро, пладне, вечер, ноќ; пролет, лето, езен, зима). Четирите животни прикажани во секоја од секциите би можеле да ги симболизираат истиве фази или пак силите што ја остваруваат нивната динамиката (C9: 2 спореди со 5).[30]

На една друга веќе спомената игла од Лувр, над умбото (овој пат празно) се прикажани два конфронтирани лава и уште еден под него (C9: 1).[31] И тука фигурите се придружени со полурозети, овој пат четири, кои сметаме дека ги застапуваат фазите од соларниот циклус. Лавовите во овој случај можат да бидат еквиваленти на самото сонце (глава = соларен диск, грива = зраци) но, уште поверојатно, на силите т.е. принципите според кои се движи т.е. се реализира соларниот циклус: горните два – принципот на прогресијата (изгрејсонце, пролет) и регресијата (зајдисонце, есен), додека третитиот – на принципот на стагнација (ноќ, зима) на што би укажувала ниската лоцираност на последниот лав и неговата издвоеност во засебно обрамено поле. Во устата на трите лавови се наоѓа глава, која овој пат припаѓа на некакво рогато животно. Позната е уште една слична луристанска игла на која централното умбо, овој пат дополнето со зооантропоморфна глава, е окружено со четири лавови од кои горните два растргнуваат тревопасно животно додека долните ги држи за опашки

"Apotheose der Mondgöttin" gehört." (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 26, 27); „Damit wird aber der Gedanke eines Kampfes logisch unmöglich gemacht; denn es wäre schon eine merkwürdige Tatsache, dass man eine ganze Zeitlang nur die Feinde, die Dämonen dargestellt hätte, ehe man dazu übergegangen wäre, auch den heroischen Überwinder hinzuzufügen.“ (H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, 29).

[26] H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 39, 53, 54.

[27] Ph. Ackerman, *The Gemini*, 28 (Fig. 3), 29 (Fig. 4), 30; на соларното значење на централнопоставениот круг, розета или глава (често окружени со зрачести мотиви) укажива и S. Ayazi (S. Ayazi, *Luristan*, 26, 28, 31, 36, 37, cat. 5, 9, 10, 16, 17, 18, 56, 57).

[28] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 208 (Fig. 103).

[29] R. Dussaud, *Anciens*, 202, 203 (Fig. 6).

[30] Основни податоци за предметот: G. Zahlhaas, *Luristan*, 66, 69 (kat. 132); за овој тип циркуларни фризови од животни: H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 42; друг пример: S. Ayazi, *Luristan*, cat. 11.

[31] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 415 (Fig. 16), 416.

С9



1



2



3



4



5



6

некаква централно поставена човечка фигура (C9: 5).[32] Повеќемина истражувачи укажаа на композиција многу слична на претходните (особено на првата) присутна на едно умбо за штит кое се врзува за Етрурија, со таа разлика што во нејзиниот центар, наместо полусферичната испакнатина (со или без лице) се појавува розета т.е. крукче обиколено со зраци (C9: 3 споредиси со 1).[33] Високото ниво на сличност го иницира прашањето на некакви понепросредни контакти меѓу Луристан и Апенинскиот Полуостров кое што го оставаме за последната глава од оваа монографија. Овие претстави, донекаде се вклопуваат во посочената концепција на R. du Mesnil du Buisson во која лавот како симбол на Венера т.е. Утринската и Вечерната ѕвезда се јавува во улога на симбол на жегата на денот кој ја елиминира свежината на ноќта претставена преку антилопата.[34] Кај првата игла наведениот чин би бил кодиран преку главата на рогатото животно (газела, антилопа) во челустите на трите лава (C9: 1).

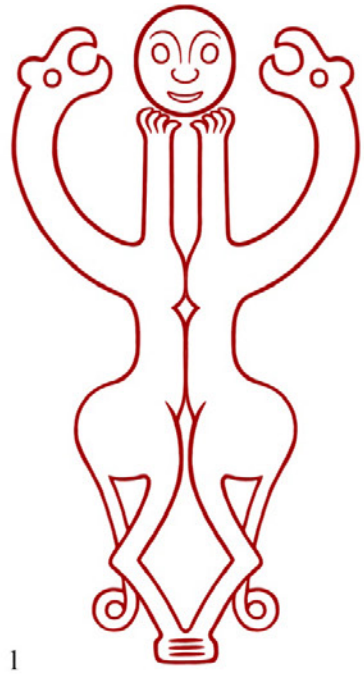
Целава концепција на прикажување кај луристанските дискоидни игли на цикличното движење на сонцето низ вселената, персонализирано во вид на човечка глава, би можело да се заокружи со примерокот од Лувр каде што во човечката глава што се појавува меѓу раширените нозе на женската фигура (= божицата-родилка) би можело да се препознае раѓањето на сонцето, односно почетокот на новиот соларен циклус (C9: 6; види стр. 298, 299).[35]

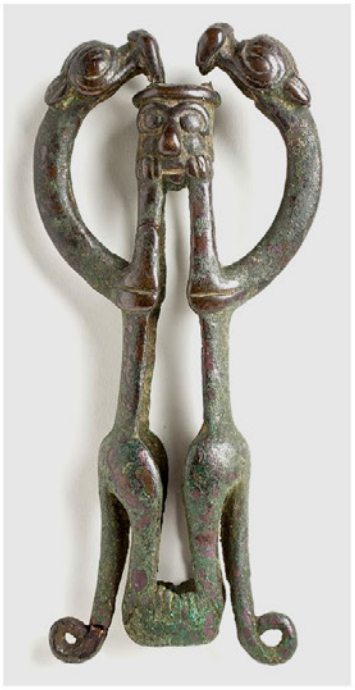
Еден поинаков аспект на оваа соларна динамика може да се препознае на дискот од друга луристанска игла каде што централнопоставената глава (овој пат рогата), комбинирана со розети, е опкружена од риби и некакви други хибридни суштества (C9: 4). Слична композиција е присутна и на други игли и тоа: од Surkh Dum и друг непознат локалитет,[36] од колекциите E. Graeffe[37] и David-Weill.[38] Во овој случај тие би можеле да ја симболизираат динамиката на сонцето низ хтонските предели претставени како подземни води, но воедно да укажуваат на некаков сосема друг хтонски карактер на главата.

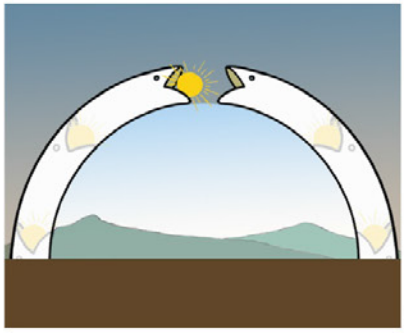
Таков, сосема различен предлог за значењето на овој мотив дава R. Ghirshman според кој "The face in the centre of the pinheads may be assumed to be that of the mother-goddess of the Asianic peoples, who was worshipped everywhere from Asia Minor to Susa." При тоа ја разгледува можноста зад овој лик евентуално да стои божицата Ashi, сестрата на Sraosha.[39] На хтонскиот карактер на овој мотив укажува и B. Goldman кој приказот на издвоената глава го поврзува со големата божица на плодноста, иако смета дека кај таквите луристански примери не е можно определувањето на нејзиното име. Воедно, ја смета за инспирација на подоцнежните аналогни претстави на грчката Горгона.[40] D. de Clercq-Fobe, очевидно ги прифаќа претходните предлози при што смета дека карактерот на овие глави на дискоидните луристански игли го определуваат дополнителните ликовни елементи што се прикажани покрај нив. Така, присуството на гирланди составени од листови и/или калинки според неа се индикатор дека се работи за божица на плодноста, додека ѕвездата над главата укажува на небескиот карактер на прикажаниот лик. Сепак, се чини дека не ја исклучува можноста некои од главите да им припаѓале и на обични световни луѓе. Во својот преглед на иконографските мотиви од луристанските игли, издвоената човечка и лавја глава таа ги третира и како „маски".[41]

[32] H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 39-44 (Abb.1).
[33] G. M. D'Erme, The Cappella, 416 (Fig. 17); H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 42, 43 (со приложени и други аналогии од Ерменија, Урарту и Крит).
[34] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 201-227.
[35] Основни податоци: N. Engel (et al), *Bronzes*, 163-165 (no. 152).
[36] S. Ayazi, *Luristan*, 30, 33, Cat. 18, 20.
[37] Y. Godard, A. Godard, *Bronzes*, Pl. 27 (cat. 312).
[38] P. Amiet, *Les Antiquités*, 75, 76, 81 (No. 187); R. Ghirshman, *The Art*, 49 (Fig. 58). Други примери: Z. Moradi, *Fish*, 249, 250 (Fig. 16-18); D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 22, 23.
[39] R. Ghirshman, *The Art*, 46 (Fig. 54); D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 20-23.
[40] B. Goldman, The Asiatic Ancestry of the Gorgon, *Berytus* 14/1, 1961. (според: D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 21).
[41] D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 6-8, 20-23, 49-52, 105-108.

С10


1


2


3


4

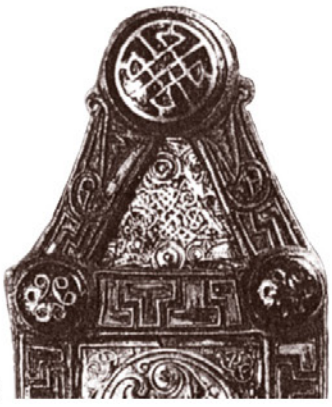

5

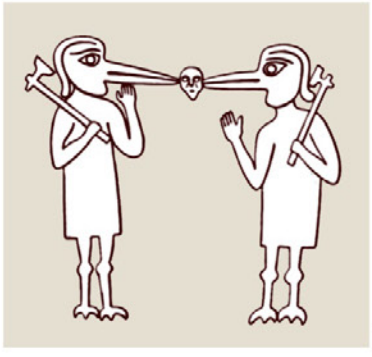

6


7


8


9


10


11

Не исклучувајќи ги посочените хтонски значења на овој мотив, нашето внимание ќе го насочиме кон соларните сметајќи ги за подоминантни во рамките на луристанските бронзи.

Анализата на посочените луристански игли и интерпретациите на нивната иконографија изречени од досегашните истражувачи нé охрабруваат во заклучокот дека сцената со човечка глава поставена меѓу две конфронтирани животни имала соларен предзнак. Ако земеме предвид дека издвоената глава, воопшто и на конкретниве предмети, го претставувала сончевиот диск тогаш помислуваме дека целата композиција го претставувала митското „прождирање на персонализираното сонце“. Во рамките на ова дејствие двете животни го добиваат значењето на комплементарните сили т.е. тенденции кои го реализираат движењето на сонцето низ вселената: едното навечер го голта со својата уста (= залез, „смрт“ на сонцето) додека другото наутро го исфрла оттаму (= изгрев, „воскреснување“ на сонцето) (идејна парадигма – C10: 3). Со оглед на активното учество на нивните шепи во овие претстави (C10: 1, 2, 8) можна е и втора, помалку драматична, варијанта на ова митско дејствие во кое овие две суштества би ја остварувале соларната динамика така што би го подавале сонцето еден на друг.

Зошто сонцето би било прикажано во вид на издвоена човечка глава?

Се смета дека клучниот мотив за тоа е тежнеењето на митската свест ова небеско тело да го анимира и персонализира т.е. претстави како живо суштество, митски лик т.е. божество кое се раѓа, има свој животен век, умира, но и повторно воскреснува. Како мотив за овој процес можат да се земат и други причини на кои укажавме во нашите претходни истражувања.[42]

Овој мотив е застапен на европскиот раносредновековен накит. Кај словенските двоплочести фибули се јавува токму на полукружната плочка која го означува небескиот свод (C10: 4, 5), а во слична форма е присутен и на синхрониот накит од Средна и Западна Европа кој се поврзува со популациите со келтско и германско потекло (C10: 6, 10, приказ на надгробен споменик – 11).[43] É. Salin, во своите компаративни истражувања (во кои се патем вклучени и луристанските бронзи) наведува неколку примери на средновековен накит со овој мотив кого го третира како „маска на сонцето“ (masque du soleil) при што, како соларни животни ги определува и двата грифони што го придружуваат (C7: 3, 7). Смета дека во средновековна Европа овој мотив пристигнал од Ориентот, под влијание на скитско-сарматски прототипови.[44] Нејзините корени, на посреден начин, можат да се следат до неолитските претстави од Чатал Хиук, каде што две хибридни крилести суштества се устремени кон човечка фигура при што нападот врз неговата глава е кодиран токму преку нејзиното отсуство од телото (C7: 8). Тукапретставените митски слики се јауваат и во поумерена форма, со тркало или розета поставена меѓу муцките на двете животни (C10: 9; B22: 11).

Од географски и хронолошки аспект, како многу понепосредни паралели за посочените луристански сцени можат да се земат два мотиви од печатите од Karkuk кои се датираат меѓу 1600 и 1200 г. пред н.е. (C6: 1 споредиси останатите; C7: 4 споредиси со 1, 2). Најверојатно се создадени во времето кога со Митанија владеела ариската династија. Врз основа на сличноста со некои мотиви од луристанските бронзи, изнесени се претпоставки дека овие предмети имале удел во создавањето на нивната иконографија (види стр. 705 – 708).[45]

На луристанската дискоидна игла со трите лава, во нивните челусти се наоѓа глава на некое рогато тревопасно животно (C9: 1) кое, во посочениот контекст, може да го кодира динамичкиот аспект на сонцето, односно аспектот на неговото циклично појавување во вселената сфатено како

[42] H. Чаусидис, *Митските*, 260-275; H. Чаусидис, *Космолошки*, 328, 337-344.
[43] H. Чаусидис, *Космолошки*, 343, 344 (Д14; Д15).
[44] É. Salin, *Sur quelques*, 229 (Fig. 5), 233, 234, 238.
[45] E. Herzfeld, *Iran*, 161-165; E. Porada, *The Art*, 81; E. Porada, *Nomads*, 21, 28;
монографски приказ на печатите: E. Porada, *Seal*.

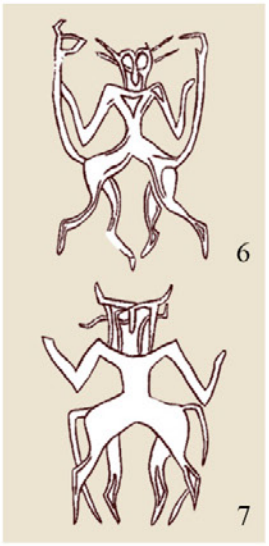
С11



1



5



6 7



2



8



9



3

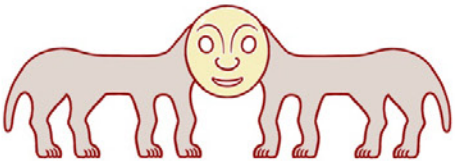


4

C12

1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11


периодично умирање и воскреснување, во случајов симболички прикажано како прождирање и изблувување од страна на космичките сили застапени преку лавовите. Имавме и примери каде што таа (во антропоморфен формат) беше комбинирана аналогно како кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ – фланкирана од два лава кои ја држат во своите предни шепи (C7: 1). Во овој случај, целиот амбиент на композицијата повеќе упатува на глорификацијата на ликот што таа го застапува отколку на неговото прождирање.

Ако споменатите слики се стават во макрокосмички просторен контекст, тогаш одделните нивни варијанти би можеле да се поврзат со разните фази од движењето на сонцето низ вселената. Во тој контекст **главата поставена горе – меѓу двете животни** (C6: 4, 6; C7: 1) би можела да ја означува кулминацијата на циклусот (пладне, лето, летен солтициум) кога завршува неговата прогерсивна фаза при што силата која ја водела (едното животно) го предава на другата (второто животно) која ќе ја води регресивната фаза од неговата траекторија (спореди со C10: 3). **Главата пак претставена на дното од композицијата** би требала да ја означува кулминација на регресивната етапа кога сонцето престојува во нижните зони на вселената т.е. подземјето или земските води. Во овој контекст може да се оправда честото присуство на главата во дното од композицијата – кај задните нозе на животните (C6: 3 – 5, 7, 8; C7: 2). Прикажувањето пак на дополнителниот диск над неа може да ја одразува обратната (кулминациона) фаза на циклусот (C6: 4, 6 – 8). Повеќе елементи упатуваат на тоа дека оваа хтонска фаза од соларниот циклус била кодирана и на плочката од Лувр каде што се прикажани лавови или грифони надвиснати над кружен мотив (C7: 9). Сметаме дека токму отсуството на лице кај овој мотив уште повеќе упатува на неговото соларно значење, можеби како знак на прождирањето на сончевиот диск во подземјето од страна на хтонските сили, проследено со губењето на неговиот персоналитет и неговата моќ. Сцената била мултиплицирана во вид на бордура, што може да укажува на постојаното повторување на процесот што таа го симболизира. Слично значење може да ѝ се припише и на сцената од тоболецот од музејот Metropolitain, со претстава на слично грифоновидно суштество устремено кон две нешта кои можеле на разни начини да го означуваат сонцето и тоа – од една страна кружните мотиви т.е. розети како одраз на неговиот облик и од друга антилопата како симбол на неговата динамика (C7: 6).

Сметаме дека одделните фази на ова митско дејствие би можеле да се насетат на еден необичен примерок од „идолите со протоми“ настанат под влијание на тукапретставената митска слика. Таму, од устите на двата зооморфни протома штрчи по една човечка глава (C10: 7).[46]

Во музејот Metropolitain се чува една златна тока која, иако од подоцнежниот Ахеменидски период, по својата композиција прилично се доближува на стандардите (C7: 5 спореди со C4).[47] За нас е важно што на неа, како и на тукаобработените примери, се појавува кружен диск во предните шепи на животните (во овој случај хибридни, со глава на лав, крила и рогови), но и уште четири исти дискови поставени под нивните задни нозе, лево и десно од нив и во центарот. Сметаме дека и во овој случај мултиплицирањето на дискот може да укажува на неговото соларно значење и конкретно на посочените фази од соларниот циклус. Глобалната сличност на овој предмет со стандардите упатува на постоењето кај нив (или зад нив) на некаква позаокружена слика која ги претставувала сите клучни фази од движењето на сонцето низ вселената (спореди со B19).

Доколку би се согласиле со ставовите (изнесени од повеќемина истражувачи) дека иконографијата на „зооморфните стандарди“ ги претставува традициите на автохтоните култури на Луристан и на околните блискоисточни региони, тогаш воведувањето на антропоморфната главата, и антропоморфната фигура меѓу нив би можела ги одразува митско-религиските содржини што во овие предмети ги внесуваат новите (можеби индоариски?) доселеници во овие области.

[46] Основни податоци: N. Engel (et al), *Bronzes*, 194 (cat. 196).

[47] Податоци за предметот: O. W. Muscarella, *Archaeology*, 1059, 1060, 1083 (Fig. 12).

С13



1 2 3



4 5 6

С14



1



2



3



4



5



6

с) Фусија на композицијата: пар животни со заедничка глава

Сцената што ја претставивме во претходните поглавја, согледана на визуелно т.е. композициско ниво покажува релации се една друга митска слика која е исто така присутна на луристанските бронзи. Станува збор за претставата на две симетрично поставени животински фигури кои се свртени една кон друга при што, во овој случај, тие имаат една заедничка глава. Тука можеме да наведеме неколку вакви експлицитни примери од луристанските игли со дискоидна глава (C11: 1 – 4) и три имплицитни примери кои припаѓаат на не особено типичните стандарди (C11: 8, 9; I2: 2). На иглата од Surkh Dum оваа сцена е прикажана два пати, во горниот и во долниот дел од кружниот диск, во првиот случај придружена и со пар птици (C11: 2).[48] На примерокот од LACMA претставена е во долната половина на дискот (C11: 3), додека на фрагментот од Лувр и на примерокот од колекцијата David-Weill – во горната (C11: 1, 4). Во основата на сцената од првата (C11: 2) и од последната игла (C11: 4) G. M. D'erme го става дрвото во значење на Axis mundi и тоа како симбол на богот Зрван.[49] R. Ghirshman смета дека објектите со овој мотив биле посветени на авестиската божица на плодноста. Неговата генезата ја бара во структурата на еден специфичен вид секири чие сечило излегува од челуста на лав чие што тело е прикажано два пати, на обете страни од предметот.[50]

Првиот пример од посочените стандарди најмногу наликува на групата „зооморфни стандарди со човечка глава“ каде што е јасно видлив задниот дел од телата на парот животни, но предниот дел, заедно со нозете, е сосема непрепознатлив (C11: 8). Притоа, наместо главите на животните, тука е претставено големо антропоморфно лице, а над него топчест сегмент кој, иако се наоѓа на местото на вообичаената глава, не носи никакви елементи на лице.[51] Слично е конципиран и другиот примерок со таа разлика што заедничката глава не е прикажана на градите туку на своето место (I2:2). Третиот стандард според својата основна конституција припаѓа на типот „столбовидни фигурини“, но од нив и прилично се оддалечува според обработката на деталите (C11: 9).[52] За разлика од другите предмети од овој тип, тој покажува непосредни релации со “зооморфните стандарди со човечка глава” и тоа во поглед на долниот дел на телото каде што сè уште се препознаваат симетричните задни нозе на парот животни и карактеристичните опашки со спирално свиен завршеток (C5: 8 споредби со останатите). Тргнувајќи од оваа гледна точка, и горниот дел на фигурата би можел да се третира како резултат на трансформацијата на посочениот тип. Спецификата на овој примерок се состои во тоа што кај него, како и во претходните случаи, се сосема елиминирани протомите на двете животни, а нивното место го зазела силно акцентираната човечка глава кон која би требале да посегнуваат некогашните предни нозе на животните. Но, во овој случај, нивниот облик е сосема променет добивајќи изглед на човечки раце, што доведува до промена на значењето на глобалната композиција. Целиот стандард сега добива форма на човечка фигура со зооморфни нозе која со своите раце го допира долниот дел на својата антропоморфна глава. Овој примерок, иако формиран во рамките на „зооморфните стандарди со човечка глава“ или на „столбовидни фигурини“, во толкава мера се оддалечува од нив што, според наше мислење, највеќе се доближува до групата „стандарди – статуети“ (C33).

Иконографските паралели за тукапретставената композиција можат да се најдат во рамките на цивилизациите од Стариот век од подрачјето на Блискиот Исток, Медитеранот, но и подоцна меѓу средновековните култури на Истокот и Европа, преминувајќи дури и во мотивите создавани во

[48] S. Ayazi, *Luristan*, 32, 33 (Cat. 20); P. Amiet, *Les Antiquités*, 76, 81 (No. 188).
[49] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 406 (Fig. 3), 413, 414.
[50] R. Ghirshman, *The Art*, 50, 51; А. В. Мельченко, *Редкие*, 625-627.
[51] *Idole du Luristan* 2018; предмет со сличен изглед: P. Amiet, *Les antiquités*, 93 (No. 220).
[52] Ph. Verdier, *Les bronzes*, 46, 47 (Fig. 34). За согледувањата на претходните автори: S. Ayazi, *Luristan*, 32, 33 при што се посочува споменатата претпоставка за тоа дека овој мотив бил инспириран од еден вид двојна секира (двете сечила = уста на лавовите; двете рачки = нивни тела) со соодветната литература (на R. Ghirshman и P. R. S. Moorey).

С15



рамките на христијанството (C12: 4 – 11). Повеќето истражувачи се согласуваат дека овој мотив потекнал од Блискиот Исток, некаде во 2. мил. пред нашата ера и дека потоа се движел на запад по трасата Иран – Грција – Етрурија. O. W. Muscarella не се согласува со ставот на R. Ghirshman и некои други автори дека грчките примери се резултат на културните контакти на Грција со Иран, во прилог на што посочува на постарите грчки примери од бронзеното време и на други факти кои укажуваат дека најстарите примери на овој мотив не се создадени во Иран. Особено енигматично е неговото присуство во Етрурија кое, и покрај јасните релации со грчките прототипови (главно коринска сликана керамика), некогаш сугерира и на директни врски со Истокот, без посредство на Грција. Во средниот век, тој преку античките традиции или преку Сирија, ќе навлезе во корпусот декоративни мотиви на христијанската камена пластика од романичкиот и подоцнежните стилови. Во науката сè уште постојат дилеми дали во античка Европа овој мотив се користел само како декоративен мотив или носел и одредено симболичко, митолошко и религиско значење. Оправдувањата за неговата необична структура, се бараат на разни нивоа: сферите на оптиката т.е. ликовните концепти на „логичкиот реализам“ (приказ на двете бочни страни на животното иако тие не се видливи од една точка на набљудување); прикажувањето на овие претстави на тродимензионални предмети т.е. аголни површини кои се приспособени за набљудување од две ралични позиции); сферите на семиотиката (приказ на двете природи и/или на двете функции на прикажаниот митски лик).[53]

Во овој контекст, поради географската и културолошката блискост, за нас се особено значајни паралелите од **месопотамските печати** (C11: 5 – 7 споредиси останатите). Како и кај претходните примери, на два од нив е прикажано хибридно суштество, кое од појасот надолу е составено од задната половина на телото на две сувоземни животни (грб, стомак, сапи, задни нозе и опаш) (C11: 6, 7). На местото каде што тие се спојуваат во симетрична комопозиција се надоврзува човечка биста со раце раширени и свиткани во лактите кои во едниот случај ги држат опашките што растат од животинските делови на хибридната фигура. Над раменатa на бистата е оформена глава со зооморфни, па дури и со демонски обележја (големи очи, отворена уста, рогови или животински уши, коса и/или брада). Кај третиот пример долниот дел на композицијата не е јасен, па дури се чини дека таму, наместо нозе, се прикажани предните делови на животните, при што нивните опашки како да завршуваат со глави или протоми (C11: 5).[54] За разлика од повеќето други, овие примери се конципирани вертикално, што ги прави блиски на примерите од стандардите, што е уште еден аргумент во прилог на нивниот понепосреден удел во појавата на овој мотив на луристанските стандарди (спореди C11: 5 – 7 со 8, 9 и со C2 – C5).

Генезата на тукапретставениот ликовен мотив можела да се одвива и на иконографско ниво и тоа како резултат на трансформацијата на сликата која е во фокусот на оваа глава од нашата монографија. При тој процес централната антропоморфна или зооантропоморфна глава, поради нагласената визуелност и значење, дошла во преден план, маргинализирајќи ги притоа главите на двете животински фигури (C12: 1 – 3). Новодобиениот хибриден лик добил и соодветно значење – на две животински тела со една заедничка човечка глава. Сметаме дека симболичките импликации на овој хибриден лик повторно треба да се бараат во амбивалентоста на единечното, двојното и тројното – тема со која очевидно биле преокупирани творците и корисниците на луристанските бронзи, а со која ќе се занимаваме и ние во наредните глави.

[53] L. C. Koch, *Der doppelleibige*, со библиографија и акцент на етрурските примери и нивната генеза; W. Deonna, *Êtres*, со каталог на бројни примери; O. W. Muscarella, *Archaeology*, 671; за мошне сличните егзотични примери од Кина, Америка и Океанија и причините на таа сличност: К. Леви-Строс, *Структурная*, 252-280; F. Eber-Stevens, *Stara*, T.XII, со компаративна табела од разни култури низ планетата; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 248, 249 со акцент на тројниот карактер на ликот и неговиот хтонски предзнак.

[54] Некои од посочените мотиви W. H. Ward ги поврзува со Gilgamesh: W. H. Ward, *The Seal*, 46, 47 (No. 121, 125), 61 (No. 145).

* * *

Во рамките на претставената констелација на иконографски елементи од „зооморфните стандарди со човечка глава“, освен тукаелаборираните митски слики, можат да се идентификуваат уште три композиции:

- Централна човечка фигура поместена меѓу две странични животински.
- Амбивалентна композиција составена од телата на една средишна човечка фигура и две странични животински кои се претопени со неа.
- Хибридна фигура со зооморфни колкови и нозе, со антропоморфна глава и со раце во вид на животински протоми

Со оглед на тоа што овие три композиции се јавуваат пред сè кај „идолите со протоми“, нив ги обработуваме во наредното поглавје посветено на присуството на констелацијата „пар симетрични животни и централен антропоморфен лик“ на стандардите од овој тип.

2. Антропоморфна фигура меѓу пар животни

Оваа иконографска констелација е својствена за најтипичниот и најбројниот тип луристански стандарди кој во научните кругови се именува со неколку називи. Ние се решивме за називот **„идоли со протоми“** поради двете клучни обележја на овие стандарди – столбовидниот стожер со глава на врвот кој има форма иста како кај стандардите од типот „идоли“ (C22: 2, 4, 6 – 8 спореди со 1, 3, 5; G7) и парот големи, лачно свиени протоми кои излегуваат од него (C14 – C18). Како и „зооморфните стандарди“, „зооморфните стандарди со човечка глава“ и „идолите“, овој тип има две лица што значи дека бил конципиран да се гледа од сите страни.

а) Општи обележја на стандардите од типот „идоли со протоми“ и нивни релации со другите типови

P. R. S. Moorey овие стандарди ги нарекува **`Master-of-Animals` Finials** или **Standrad finials**,[55] O. W. Muscarella **Master-of-Animals Standards**,[56] E. de Waele, **Idoles tubulaires** (représentant un dompteur ianiforme entre deux lions affrontés)[57] (за другите називи види стр. 12 и Сл. 2; 2а на стр. 9, 10). Освен што е најброен, овој тип е и најрасчленет на подтипови и варијанти. Врз основа на стилски и типолошки компарации, како и според одредени археолошки показатели, се смета дека е помлад од „зооморфните стандарди“.[58] Во поновите публикации овие стандарди се определени како **second type**, а се датираат во Железно Време II-B и почетокот на Железно Време III.[59] Конкретно, во Tattulban, таков стандард е пронајден in situ во гроб, датиран во Железно Време III (800/750 – околу 650 г. пред н.е.) (C22: 7, 8; H10: 1 – 8).[60]

[55] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 153 – 160; P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 58-62.
[56] O. W. Muscarella, *Bronze*, 147 – 150.
[57] E. de Waele, *Bronzes*, 98-103, 114, 115.
[58] B. Overlaet, *The Early*, 189 (Fig. 156: 7), 216 (Fig. 184).
[59] E. Haerinck et al, *Finds*, 115; B. Overlaet, *The Early*, 189, 216 (Fig 184).
[60] E. Haerinck, B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*, 134 (Fig. 6: 23); E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, The *Chronology*, 15, 16, 33 (Pl.14: 11); B. Overlaet, *The Early*, 188-189, 216 (Fig. 184). B. Overlaet, The *Chronology*; L. Vanden Berghe, *Excavations*, 264-268; P. R. S. Moorey, *Towards*, 125 (Fig. 8); колор фотографија: E. Haerinck, B. Overlaet, *Les montagnards*, 153 (Fig. 6).

С16



1



2



3



4



5



6

Иако нема сомнежи дека голем дел од компонентите на „зооморфните стандарди“ се прелеале на “идолите со протоми“ (C1: 1, 4, 7 – 9), во поновите анализи се посочува дека ова влијание не било непосредено. Тоа се одвивало преку „зооморфните стандарди со човечка глава“ бидејќи човечката глава, како суштински дел на „идолите со протоми“ е присутна кај нив (C1: 2, 3, 5, 6), а ја нема кај „зооморфните стандарди“ (C1: 1, 4).[61] Сепак, оваа констатација не мора да биде прифатена ако се земат предвид наведените претпоставки дека кај „зооморфните стандарди“ таа постоела како додатна компонента, застапена преку иглата што се наденувала меѓу животните (B45 – B48). Во секој случај, споредбите јасно ги покажуваат понепосредните релации на обата типа со „идолите со протоми“ и тоа особено со оној негов поттип каде што централната човечка фигура поместена меѓу двата големи протоми е без раце (C1: 6, 7; C14), што, во принцип, би требало да значи дека тој е постар од оној со раце (C1: 8, 9; C16 – C18).[62]

Поттипот без раце, од своја страна, се дели на две главни варијанти – една пократка и робусна (C14: 1 – 3) и друга поиздолжена и со пограцилни елементи (C14: 4 – 6), при што понепосредни релации со „зоморфните стандарди со човечка глава“ покажува првата (C14: 1 – 3 спореди со C13: 1 – 3).[63] Робусната варијанта на „идолите со протоми“ е толку блиска со некои поттипови на „зооморфните стандарди со човечка глава“ што често не е можно да се направи дистинкција меѓу нив (C13: 2 спореди со 1 и 3). Кај овие варијанти можат да се забележат разлики и во однос на обликот на големите протоми. Кај првата тие формираат полукруг или пак се протегаат косо нагоре, свиени сосема малку (C14: 1 – 3), додека кај втората се секогаш лачни при што формираат речиси целосно заокружен прстен (C14: 4 – 6). Забележливо е издолжувањето на вратот на централниот антропоморфен лик што, според некои истражувачи, е насочено кон негово издигнување над протомите.[64] Некои дополнителни елементи кои се вообичаени за поттипот со раце не се типични за оној без раце. Така, во рамките на поттипот без раце, кај спојот на големите протоми со стожерот, сосема ретко се јавува дополнителна антропоморфна глава (C14: 3, 4) и дополнителен пар животински протоми (C14: 6), при што целосно отсуствува умножувањето на првиот елемент.

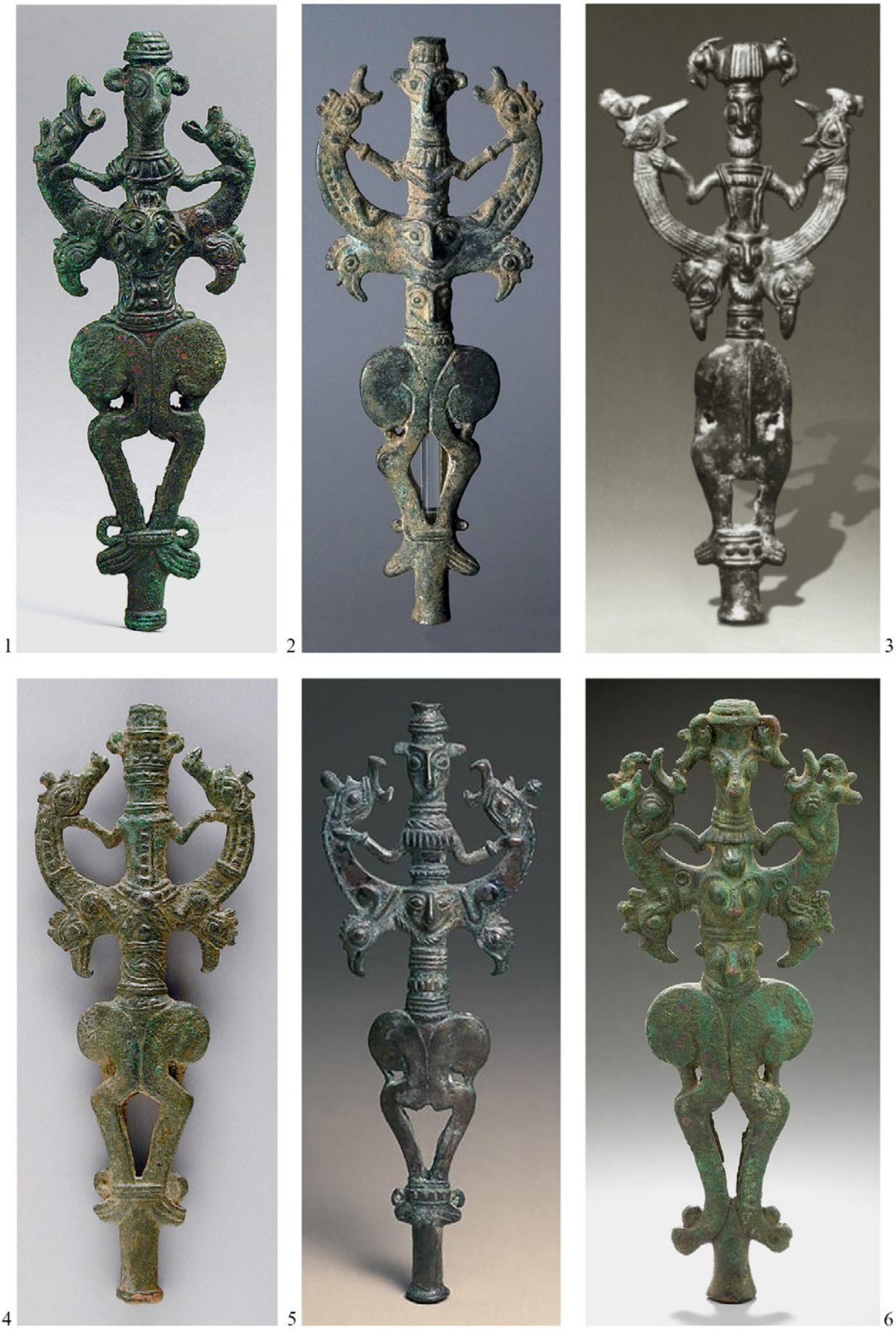
Но, некои елементи на „идолите со протоми“ ги нема кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ што значи дека нивните предлошки треба да се бараат на друго место.

Прв таков елемент е споменатиот пар **мали симетрични глави** (најчесто петелски) формирани кај спојот на големите протоми и стожерот, но и **протомите или целите животински фигури** кои штрчат бочно од долниот дел на стандардите.[65] Тие можат да се најдат на „зооморфните стандарди“ и тоа на истата или слична позиција (C19: 2, 3, 7 спореди со 1, 4, 5), што покажува дека овој тип имал и непосредно учество во формирањето на „идолите со протоми“, а не само посредно – преку „зооморфните стандарди со човечка глава“ (единствен таков примерок со дополнителни животни C19: 6). Тоа би можело да значи дека во времето на продукцијата на „идолите со протоми“ нивните изработувачи имале увид и во постарите „зооморфни стандарди“.

Вториот елемент се веќе споменатите **раце на централната антропоморфна фигура**, поместена меѓу големите протоми (C16 – C18), кои ги нема кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ (C2 – C5, исклучок C3: 7), ниту пак кај „зооморфните стандарди“ (B1 – B10). Во однос на нивното појавување кај „идолите со протоми“ можат да се предложат две можности. Кај некои „зооморфни стандарди со човечка глава“ **предните нозе на двете животни** упатени кон антропоморфната глава, согледани на ниво на основната контура, можат да се перципираат и како

[61] За оваа развојна линија, од “idol standards” кон “master-of-animals standards”: O. W. Muscarella, *Bronze*, 150.
[62] O. W. Muscarella, *Bronze*, 149.
[63] Поделба на овој тип според степенот на издолженост: J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 58.
[64] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 59.
[65] Неколку примери со фигури на четириножни животни и птици и зооморфни протоми: J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 63, Taf. XLI: 256-259.

C17



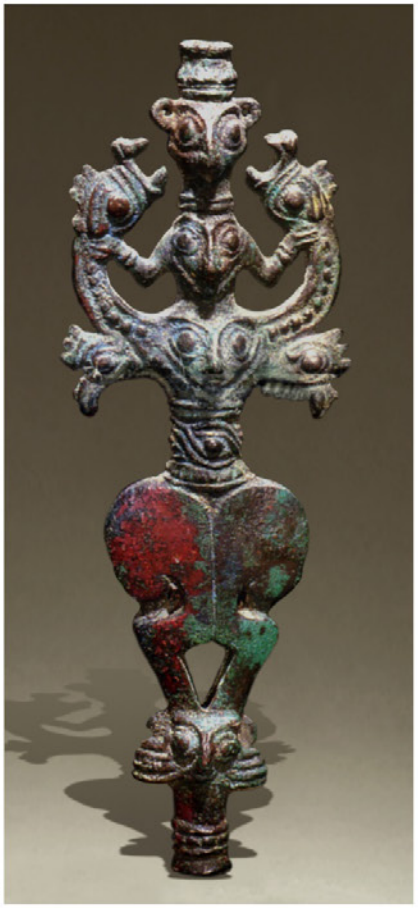
1 2 3

4 5 6

С18



1



2



3



4



5



6

раце на централната антропоморфна фигура испружени кон животните (C20: 8). Можеби токму оваа асоцијација можела да го иницира појавувањето на рацете кај централниот лик на „идолите со протоми“. Според втората можност, овој елемент можел да доспее од еден поттип ажурирани луристански игли каде што тој е присутен во слична па и идентична форма (C20: 1 – 6 спореди со 7, 9; C15: 6 – 8). Оваа теза станува уште поверојатна ако се земат предвид споменатите претпоставки според кои вакви или слични игли биле наденувани на „зооморфните стандарди“ (C21: 1; B47: 5, 6; B48: 8, 9), а можеби и на некои „зооморфни стандарди со човечка глава“ и „идоли“ (C21: 3 – 5). Во тој контекст би можело да се оправда паралелното егзистирање на двата поттипа – оној со раце, на кој влијаеле овие игли (C16 – C18) и оној без раце на кој овие игли, поради одредени околности, не извршиле влијание (C14).

Во однос на појавата и потеклото кај „идолите со протоми“ на нагласениот **столбовиден корпус** и неговиот **фалусовиден врв** можни се две решенија кои заемно не се исклучуваат. Според првото, ова влијание можело да се одвива непосредно од „идолите“ кај кои наведеното обележје е најсилно изразено и присутно во најчиста форма (C15: 9, 6, 7; C22: 2, 4, 6, 7, 8 спореди со 1, 3, 5; G7). Според второто (можеби поверојатно) тоа би се одвивало посредно – преку „зооморфните стандарди со човечка глава“ каде што посочениов елемент исто така можел (пред тоа) да доспее од „идолите“ (C15: 4 – 7; C13: 1, 2, 3). Вторава линија, ни се чини како помалку интензивна и тоа поради не толку високиот степен на морфолошко поклопување на овој елемент кај двете групи. Притоа не треба да се исклучи ниту веќеспоменатото повратно влијание на „идолите со протоми“ врз „стандардите со човечка глава“. На овие релации укажува и **дволиклоста** на централно поставената антропоморфна глава која е заедничка за сите три типови. Заеднички елемент на „идолите“ и „идолите со протоми“ се и попречните наребрувања на столбовидниот корпус кои не се особено типични за „зооморфните стандарди со човечка глава“. Кај обата типа се јавуваат во слични форми и на истите позиции и тоа најчесто под антропоморфната глава, на средината и на дното (C22; G7).

Покрај посебните морфолошки и иконографски белези, стандардите од типот „идоли со протоми“, „идоли“ и „зооморфните стандарди со човечлка глава“, се одликуваат и со **заеднички техничко-технолошки специфики**. Тука мислиме на излевањето на целиот предмет во еден дел, односно од една восочна матрица, за разлика од „зооморфните стандарди“ кај кои, двете животни неретко биле леани одделно од централниот цевчест стожер и потоа спојувани во една целина.

Ако „идолите со протоми“ се споредат со „зооморфните стандарди со човечка глава“, добиваме хипотетична развојна линија која се чини логична и веројатна, иако во моментов не може да се докаже во хронолошка смисла преку конкретни, прецизно датирани примероци. Како што веќе напомнавме, издвоената антропоморфна глава кај „зооморфните стандарди со човечка глава“, поставена меѓу муцките на животните, го поттикнува оформувањето на позаокружена антропоморфна фигура така што во нивните предни кренати нозе се препознава нејзиниот врат и торзо, што всушност ќе биде главната компонента во конституирањето на овој нов тип стандарди (C1: 4 – 6; C15: 3 – 7).[66] Кај типичните „идоли со протоми“ посоченава полуфаза не е транспарентна затоа што предните нозе на животните се комплетно втопени во торзото и вратот на новоформираниот антропоморфен лик (C14; C15 – C18). Сепак, кај бројни примери, на составот на протомите и стожерот, преживуваат предните нозе, или почесто само шепите, на некогашниот пар животни, но како изолиран мотив со речиси сосема загубено значење (C14: 2 /како најзачувани/ спореди со останатите; C16: 6). Нивниот изглед упатува на еден специфичен прототип кај кој предните нозе на животните не биле вертикално испружени кон антропоморфната глава, туку свиени (C14: 2 спореди со C13: 1, 2, 3).

На истиот начин, кај овој тип се губат и останатите делови од телата на парот животни и покрај тоа што фактички се сè уште присутни, но како засебни дезинтегрирани детали кои веќе не ги градат

[66] За овие линии на трансформација: H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 25; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 52.

С19


1


2


3


4


5


6


7

нивните фигури, па дури и тешко се препознаваат без споредбата со пореалистичните прототипови. Тоа се следниве елементи (C1: 5, 6, 9):

- Задниците се трансформирани во неопределени полукружни сегменти.
- Задните нозе се претворени во шипки кои формираат ромбична рамка.
- Свиените опашки се редуцирани на тенки нишки чии кружно свиени краеви се претвораат во мали алки.
- Со дезинтегрирањето на животните, целосно се губи и примарното значење на парот протоми како составен дел на нивните тела (C23: 1 – 3).[67]

H. Potratz, смета дека оваа новоформирана композиција влегува во криза и станува бесмислена и тоа како последица на тежнеењето за потиснување на парот животни на сметка на новопојавениот средишен човечки лик (со божески статус). Притоа страничните животински фигури сè повеќе се маргинализираат сè додека тој, на крајот (кај другите типови стандарди), нема да остане сам.[68] E. Porada, зборувајќи глобално за луристанските бронзи од развиената фаза, ја акцентира фрагментацијата на животинските форми (fragmentation of animal forms) и формирањето композиција базирана на апстрактниот формален дизајн (abstract formal design). Притоа дури упатува и на можното влијание на овие концепти врз еламските уметници.[69]

Големиот пар лачно свиени протоми сè повеќе се оддалечуваат од „лавовскиот“ изглед и се доближуваат до изгледот на птица – конкретно петел или грифон (C13 – C19). Кај значителен број примероци, на нивните глави се појавува кикиришка со три врвови, аналогна како кај помалите петлови протоми кои, кај некои поттипови, ќе станат задолжителен елемент (B3: 13 – 15 спореди со останатите; C16: 4, 5; C17: 2; C18: 2 – 4; C19: 3, 7).[70] W. Culican, иако помислува на можноста дека се работи за глави на пупунци или некакви митски птици-грабливки (hoopoes or some mythical bird of prey), сепак се решава за петелот, во прилог на што го наведува фактот дека овие птици биле донесени во Медитеранот токму преку Персија.[71] Долж протомите на некои примероци се оформува бордура од мали зрнести сегменти (C17: 2, 4; C18: 2, 6; C19: 3, 7).

На големиот пар лачно свиени протоми сега им се наметнува некакво смисловно поврзување со централниот антропоморфен стожер кој има тенденција да се претвори во целосно оформен антропоморфен лик. Кај повеќето „идоли со протоми“ се добива впечаток дека тие, на некаков неопределен начин, извираат од неговото столбовидно тело кое и самото не е сосема јасно оформено. H. Potratz очевидно се двоуми околу значењето на долната половина од овие стандарди. Во некои статии тој вели дека таму не може да се појави долниот дел на антропоморфната фигура поради сплотеноста на двете животни со централната цевка.[72] Но, во други свои анализи, тој сепак сугерира дека задните нозе на животниве се наметнуваат како долен дел (колкови и нозе) на оваа средишна хибридна зооантропоморфна фигура.[73]

Ние сметаме дека кај вообичаените „идоли со протоми“ ова интегрирање во целосна фигура главно нема да се комплетира, за разлика од „зооморфните стандарди со човечка глава“ каде што ја наоѓаме во позаокружена форма (C4: 3 – 5; C5: 1 – 3). На оваа тенденција посредно укажуваат уште два примерока кои сме склони да ги класифицираме во типот „стандарди – статуети“. И покрај

[67] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 29, 30; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212.
[68] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 29, 30: H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212-214; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 54, 55.
[69] E. Porada, *Nomads*, 31.
[70] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 154; H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 28; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 211; J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 60.
[71] W. Culican, *Bronzes*, 2, 3.
[72] H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 208.
[73] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30; O. W. Muscarella, *Bronze*, 149.

С20


1


2

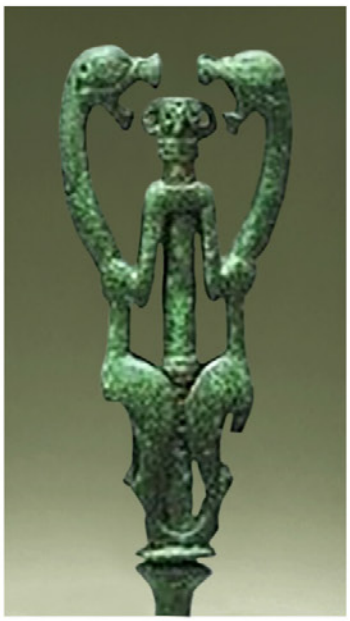

3


4


5


6


7


8


9

оддалечувањето од стандардите, тие може со нив да се поврзат поради постаментот во вид на шише кој е вообичаен за оваа група предмети (C23: 11; C33: 6 споредиси со C16: 4 – 6). Прикажуваат релативно реалистична женска фигура, со означени дојки, во едниот случај со шапка на главата и над неа биконусен мотив (можеби сад). Обете раце, назначени преку врежани линии, ѝ се спуштени кон гениталиите (примери на „стандарди – статуети“ со слично стилизирани рамена и раце: C33: 1, 7, 8 споредиси со 6; аналогии за позата – C31). Во овој случај за нас се важни **предимензионираните колкови**, во чија силуета воедно може да се препознае и контурата на задниот дел од двете животни, вообичаени за стандардите (C23: 1 – 3, 11 споредиси со 4, 5, 7, 8, 10). Сметаме дека овие примероци треба да се третираат како доцнежни продукти на процесот на антропоморфизација кој започнал кај „зооморфните стандади со човечка глава“, а се одвивал и во рамките на „идолите со протоми“, но никогаш во толку заокружена форма. Ваквото екстремно нагласување на колковите коинцидира со теракотните фигурини од северозападен Иран, синхрони со луристанските бронзи (C23: 6) и особено со оние од Суза (C23: 9 споредиси со 11 и 3) датирани во средноеламскиот период (middle Elamite period ca. 1300-1200 BCE).[74] Со луристанските бронзи ги зближува уште едно обележје – раце поставени под дојките (C23: 6, 9 споредиси со D19; аналогии за позата C29; C30; подетално види стр. 281).

Кај некои „идоли со протоми“ е јасно изразена тенденцијата на усложнување, меѓу другото проследена со дополнување на стожерот со нови протоми кои, освен кај неговиот спој со големите протоми, се додаваат и кај нивните глави (C18: 4), но и на врвот од стожерот – лево и десно од антропоморфната глава (C17: 3, 6; C18: 1, 5). Истото се однесува и на антропоморфните глави кои се мултиплицираат долж централниот стожер, некаде и до бројка од 6 (C18: 1, 3, 5, 6; E7, сличен концепт кај иглите G48: 3), а во ретки случаи и на парот големи протоми (E7: 11).[75]

Како што рековме, важен, па дури и задолжителен, елемент на овие стандарди станува дволикоста односно присуството на две антропоморфни лица прикажани на обете страни од врвот на стожерот, но и редовното удвојување на останатите делови од композицијата во рамките на истата контура на предметите (види натаму) (C13: 4 – 6; C24: 6, 7). Иако многу ретко, се јавуваат и примери каде човечката глава на врвот е сосема елиминирана (C17: 4).

Со оглед на големата продукција на примероци од овој тип, во него се јавуваат бројни поттипови и вариетети од кои во претходните пасуси беше нотиран само дел. Останатите ќе ги споменеме и обработиме во поглавјата посвететни на иконографските претстави што овие вариетети ги формираат.

b) Досегашни толкувања на иконографијата на „идолите со протоми“

Кај некои (главно порани) истражувачи на луристанските бронзи, мотивот формиран во горната половина на „идолите со протоми“, составен од два зооморфни протоми и централен антропоморфен лик кој ги држи со своите раце, се поврзува со епот за Гилгамеш и Енкиду чија што генеза се врзува за сумерската култура. Ова дури резултирало и со именување на тие стандарди како **“Gilgamesh” finials**. Но, со новите помлади датирања на овие предмети, ваквото толкување загуби од својата актуелност бидејќи не се совпадна со времето во кое овој еп го доживувал својот процут.[76] Во тој контекст, **A. Godard** приложува можна иконографска паралела за овој мотив изведена на делумнозачуваниот релјеф од една камена ваза од кралската некропола во Ур (C16: 2 споредиси со 4 –

[74] За овие фигурини: A. Spycket, *Les figurines*.

[75] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 62, 63 (за мултиплицирањето на антропоморфните глави), 64 (за малите протоми додадени на централната глава).

[76] A. Godard, *Bronzes*, 83-85, кај другите стандарди 88, 94; E. D. Phillips, *The People*, 225, 244; за овој проблем: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 15, 21, 154; E. Porada, *Nomads*, 23, 24; B. Goldman, *Some*, 179, 180.

C21



6).[77] Оваа паралела добива во значење ако се земат предвид и други слични предноазиски аналогии присутни на месопотамските печати за кои стана збор во претходните поглавја (стр. 209), а ќе стане збор во наредните глави (E15: 3, 5, 6).[78] На некои мотиви прикажани на нив, W. H. Ward го идентификува Gilgamesh во борба со животни кои ги држи за опашки, превртени со главите надолу, при што не обраќа внимание дека нивните опашки завршуваат со глави т.е. протоми (C11: 5, 6).[79]

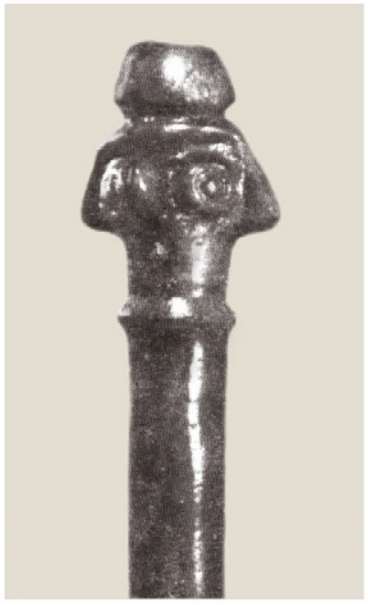
Горепретставената констелација формирана на „идолите со протоми“ **H. Potratz**, ја третира како гротескна, па дури и како комична човечка фигура (всушност редуцирана верзија на неговата „Месечева Божица, господарката на месечината и на водата“) прикажана со два крилести продолжетоци во пределот на раменатa и пар животински опашки кои се спуштаат од обете страни на нејзиниот колк (спореди C23: 3). Тој помислува дека отворените усти на протомите се последица на гушењето предизвикано од стисокот на рацете на овој централен лик врз нивните грла.[80] Смета дека оваа божица е главен лик на „идолите со протоми“ и на „столбовидните фигурини“, претпоставувајќи дека припаѓа на автохтоните традиции на овој регион и дека ќе ги преживее инвазиите на Аријците во Луристан и влијанието на нивните богови. Според него, подоцна ја наоѓаме под името на предперсиската авестиска божица Aredvi Sura Anahita која, заедно со боговите Ahura Mazda и Mithra, ќе доминира во религискиот живот на Аријците.[81]

C. Lancaster смета дека парните протоми на овие стандарди ги претставиваат динамичните, хаотични и деструктивни сили на вселената. Централниот лик меѓу нив, оформен на стожерот од стандардите, според него ја претставува константната сила изедначена со Поларната ѕвезда (“Immovable Polaris”, “the North Star, the Stationary”) која ја одржува нивната рамнотежа и околу која се одвиваат цикличните процеси во вселената. Во него тој го препознава божеството како творец и раководител на космосот кого, во еден современ контекст, го нарекува “the Great Mechanic of the Univese”.[82]

G. M. D'Erme, врз основа на анализата на други луристански бронзи, заклучува дека и централната фигура на „идолите со протоми“ го прикажува богот Zurvan кој ги држи двете странични животни „во традиционална поза на само-воведување и само-декларирање пред набљудувачот“.[83]

Кај вообичаените и најбројни стандарди од овој тип централниот лик е прикажан како со раширените раце ги држи протомите за врат – суштинска компонента којашто му го дава карактерт на „Господар на животните“. Но, видовме дека кај некои примероци овој лик всушност нема раце (C14). Поради тоа, со оглед на блискоста со претходните „зооморфни стандарди со човечка глава“ (C13: 3 спореди со 1, 2), некои истражувачи нив ги третираат за најстари „идоли со протоми“, сметајќи дека ја одразуваат транзицијата во однос на тој тип. Според **O. W. Muscarella**, со појавата на раце кај централниот лик и нивното посегнување кон вратовите на протомите, се конституира „Господарот на животните“ и се губат сите двосмисленост својствени за претходните типови.[84] Не можеме докрај да се согласиме со овој став поради две причини. Прво затоа што амбивалнетната иконографија е суштинска специфика на речиси сите луристански бронзи. Второ, затоа што и самиот автор согледува

[77] A. Godard, *Bronzes*, 73, 111, Pl. L: 186.
[78] A. Parrot, *Assur*, 131 (Fig. 153, 154); A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 (Fig. 169-c), 141, 360.
[79] W. H. Ward, *The Seal*, 46, 47 (No. 121, 125), 61 (No. 145).
[80] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30-32 (“Mondgöttin, die Herrin über Mond und Wasser“); H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 26-28.
[81] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 32, 33.
[82] C. Lancaster, *Luristan*, 96, 97.
[83] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 411, 413 (“in the traditional posture of self-introduction and self-declaration to the observer”).
[84] O. W. Muscarella, *Bronze*, 149, 150.


1


2


3


4


5


6


7

8

дека амбивалентностите на овој лик и натаму егзистираат во рамките на неговото тело (од појасот надолу), но и во поглед на самите протоми.

Во наредните пасуси ќе се обидеме да одговориме на неколку прашања кои ги сметаме за суштински во однос на иконографијата и значењето на „идолите со протоми".

Дали главниот пар протоми се дел од телото на централниот лик (како што е и прикажано) или се некакви одделни суштества?[85]

Кое е значењето на другите симетрични зооморфни елементи како што се помалите протоми (најчесто птичји и конкретно петелски), оформени во долниот дел на големите протоми или кај задните нозе на некогашните животни? [86] (C19: 2, 3, 7)

Која е смислата на дополнителните антропоморфни лица поставени на столбовидното торзо на овие стандарди? (C18)

Кај најголемиот дел од досегапознатите „идоли со протоми" полот на централната фигура не е определен, со исклучок на неколкуте примероци каде се назначени дојки (D20: 2; D29: 7, 8), во еден случај можеби и четири на број (C24: 3), што упатува на нејзиниот женски пол. Кај некои предмети, меѓу бутовите на некогашниот пар животни може да се препознае пубис со или без испакнат елемент (фалус) (C24: 1, 3, 5 – 7) или кружен мотив кој можел да го претставува папокот или женскиот полов орган (C24: 2, 4; C25: 1). Во повеќето случаи овој централен лик има младешко или женско лице, а само во ретки исклучоци елементи кои алудираат на брада (C17: 3; E10: 2, 3). Главно е без облека иако, во бројни случаи, во орнаментираните елементи можат да се препознаат некакви појаси, прекрстени прерамки, ракави, крагни, пекторали и прслуци, како и задолжителната капа или некаков друг вид покривало за глава.[87] Кај сите примероци ушите се јасно претставени (најчесто во вид на мали алки) или се дополнително акцентирани со својата издолжена и лачно надолу свиена форма која може да упатува на долги животински уши или на рогови (C19: 7; C20: 7). Ова би одело во прилог на антропо-зооморфниот карактер на овој лик доколку зад овие елементи не стои некој специфичен дел од костим т.е. обреден реквизит наменет за носење на глава.[88]

"Master of animals" т.е. **„Господар на животните"** е најчестата предлошка за интерпретација на овој тип, но и пошироко на луристанските стандарди. Таа многу често функционира како стереотип наменет за класификација на овие предмети и повод за повикување тези за културните влијанија што партиципирале во нивното создавање. Во многу помалку случаи се користи како елемент за објаснување на нивното симболичко значење и митско-религиска содржина.

P. R. S. Moorey, приложува детален преглед на досегашните толкувања на иконографијата и симболиката оваа сцена. Притоа ги елаборира тезите за нејзините релации со митот за Гилгамеш, како и негирањата на ваквите интерпретации. Ги наведува и толкувањата на H. Potratz за „месечевата божица", оние на **E. Porada** за „демоните на природата" и на **R. Ghirshman** – во релација со Sraosha. Го посочува и толкувањето на **R. Dussaud**, кој смета дека петелските протоми се всушност орелски, врзувајќи ги за почитувањето на сонцето во Сирија и Bel-Marduk како соларно божество.[89] На

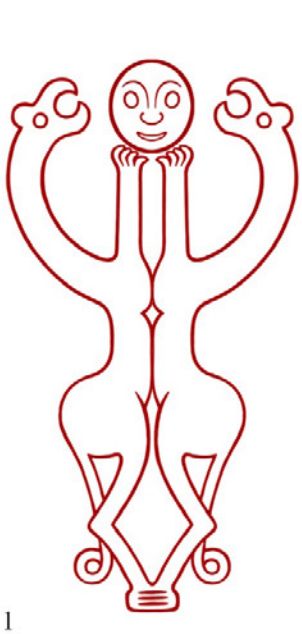
[85] O. W. Muscarella, *Bronze*, 149. Се чини дека H. Potratz тука гледа уште една мала фигура со издадени продолжетоци во вид на крилја (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30, 31).

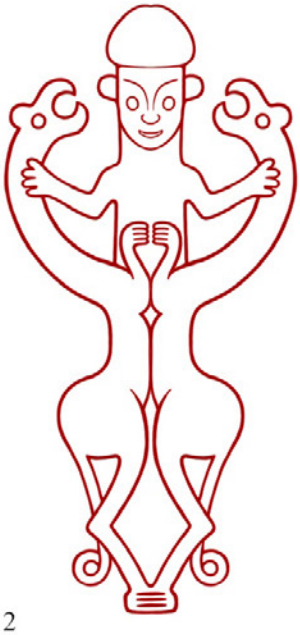
[86] Говорејќи за малите птичји т.е. петелски протоми на стандардите, треба да се спомне и ставот на E. de Waele кој смета дека, во рамките на луристанските бронзи, тие носеле некаква „апотропејска или религиска" смисла (E. de Waele, *Bronzes*, 264).

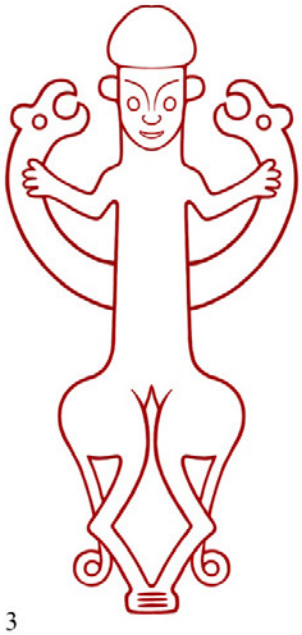
[87] O. W. Muscarella, *Bronze*, 150 – бр. 230 (претстава на пубис), бр. 231 (пубис и издаден фалус). За можен приказ на фалус: E. de Waele, *Bronzes*, 100, 114 – no. 116 (според наше мислење, меѓу протомите на овој примерок можеби има и вулва, што би упатувало на неговата хермафродитност); J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 55, 60 (пубис, кружен мотив како папок, појаси и гердани на половината, пекторали, прекрстени прерамки).

[88] Пример на слични двороги капи во фолклорот на Русија: Д. Зеленин, *Женские*, 320-326; Г. С. Маслова, *Народная*, 670-674; Н. Чаусидис, *Македонските*, 325, 228 (B13a: 18, 19).

[89] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 154, 155.


1


2

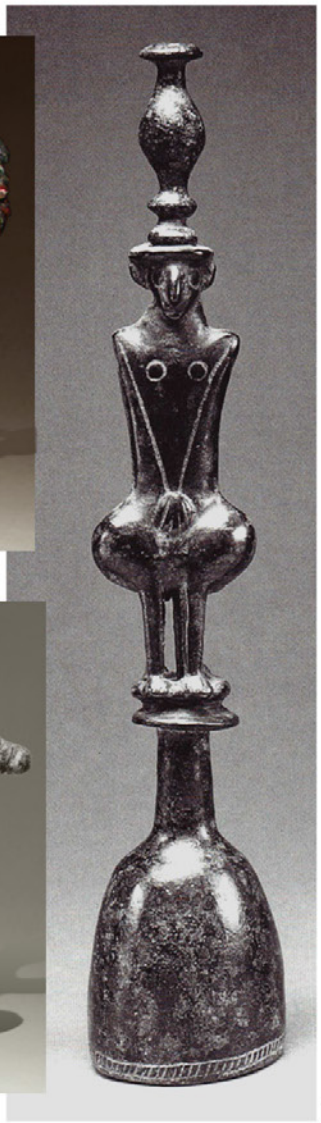

3


4


5


6


7


11


8


9


10

соларното значење на петелските протоми укажува и **C. Lancaster** според кого тие го прогласуваат доаѓањето на сонцето.[90] **B. Goldman**, повикувајќи се на Авеста, упатува на петелот како атрибут на богот Sraosha и тоа во улога на оној кој ги буди верниците и ги повикува да ги исполнуваат своите верски должности.[91]

A. Roes ја истакнува космолошката димензија на овие предмети препознавајќи ги во нив боговите на светлината кои се здобиваат со космичка победа над лавовите.[92] **W. Deonna** прави дијахрониски преглед на сцената (низ еден дифузионистички пристап) и тоа од најстарите култури на Месопотамија па сè до христијанска Европа, во кој ги вклучува и луристанските бронзи.[93] **B. Goldman** го бара потеклото и значењето на овој лик во рамките на едно компаративно истражување на слични наоди од Луристан, Тибет, Италија, но и пошироко од Вавилон, Грција и Кина.[94] Во однос на вертикалната оска на „идолите со протоми“ **C. Lancaster** смета дека таа ја одразува спокојната константна сила комплементарна на двете динамични компоненти олицетворени низ продуктивната и деструктивната природа на сонцето претставени преку лавовите и петлите. Нејзината парадигма ја бара во неподвижната Поларна Ѕвезда (Immovable Polaris) околу која ротираат сите сосвездија, како олицетворение на Богот кој стои во основата на сета вселена.[95] **L. Vanden Berghe**, анализирајќи го стандардот од оваа група пронајден in situ во гроб од Tattulban (C22: 7, 8), ликот што го опфаќа предметот го идентификува како “a divinity from the ancient Iranian mythology before the Zoroastrian refoms.”[96] На оваа тема сериозно внимание ѝ посветува и **D. de Clercq-Fobe**, но не во врска со стандардите, туку со луристанските игли со дискоидна глава, проследено со хронолошки преглед на аналогиите на овој мотив, можните јадра во кои тој се зародил и развивал и линиите на негово пренесување низ Блискиот Исток.[97]

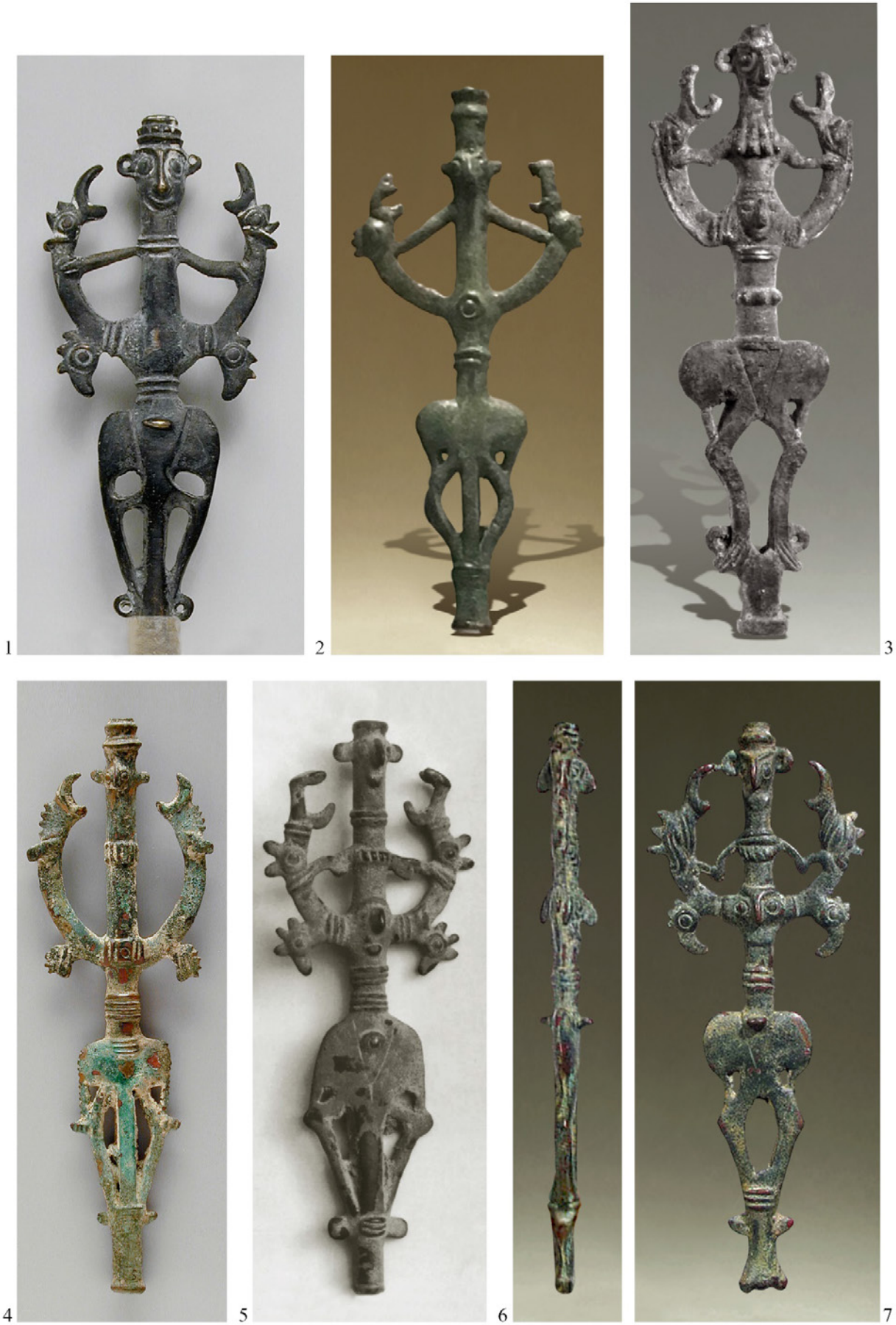
c) Наши согледувања на иконографијата на „идолите со протоми“

Нашите согледувања на иконографијата на „идолите со протоми“ се надоврзуваат на некои од толкувањата на досегашните истражувачи и на нашите сознанија во однос на елементите на претходните типови стандарди кои партиципирале во нивното конституирање.

Ако се согласиме дека парот големи протоми, особено вака издвоени од телата на некогашните животни, го прикажуваат небескиот круг, а централниот корпус – Космичката оска тогаш, следејќи го концептот на C. Lancaster, претворањето на вториов во антропоморфна фигура би требало да значи дека таа, задржувајќи ја истата функција, го претставува митскиот лик со улога на Атлант кој го крепи или на некаков друг начин го одржува т.е. контролира небото. Ако двата протома ги претставуваат двете сили т.е. тенденции на небото кои ги водат циклусите што таму се одвиваат (“conflict forces of the universe”), тогаш оваа контрола би требала да се однесува на раководењето или урамнотежувањето на овие сили (“the Great Mechanic of the universe”) (види стр. 163 – 168).[98]

Напомнавме дека кај некои примероци, долж големите протоми се протега бордура од мали гранули или слични расчленувања (C17: 2, 4; C18: 2, 6). Предлагаме хипотеза според која оваа бордура, аналогно на надворешната бордура кај свиените протоми на „зооморфните стандарди“ (таму

[90] C. Lancaster, *Luristan*, 96.
[91] “In the Avesta the cock is an attribute of the god Srausa in his role of rouser of the faithful, calling them to their religious duties.” (B. Goldman, *Some*, 183, 184).
[92] A. Roes, *Greek*, 42.
[93] W. Deonna, *Daniel*.
[94] B. Goldman, *Some*.
[95] C. Lancaster, *Luristan*, 96, 97.
[96] L. Vanden Berghe, *Excavations*, 268.
[97] D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 13-16, 104.
[98] C. Lancaster, *Luristan*, 96, 97.


1
2
3
4
5
6
7

во вид на кружни мотиви во состав на сè уште видливите животни – B19), би можела да го носи значењето на мултиплицирани соларни дискови кои го означуваат движењето на сонцето по небото.

Во прилог на небеско-соларната интерпретација на „господарот на животните“ т.е. тријадата составена од централен антропоморфен лик и пар странични зооморфни елементи, можат да се приложат бројни паралели (види стр. 420). Во оваа прилика ни се чини како мошне илустративен еден петроглиф од монголскиот дел на Алтај каде што централната антропоморфна фигура држи за врат пар бикови меѓу чии рогови е претставен по еден кружен мотив кој најверојатно го означува сончевиот диск (C16: 1 спореди со B19; B20).[99]

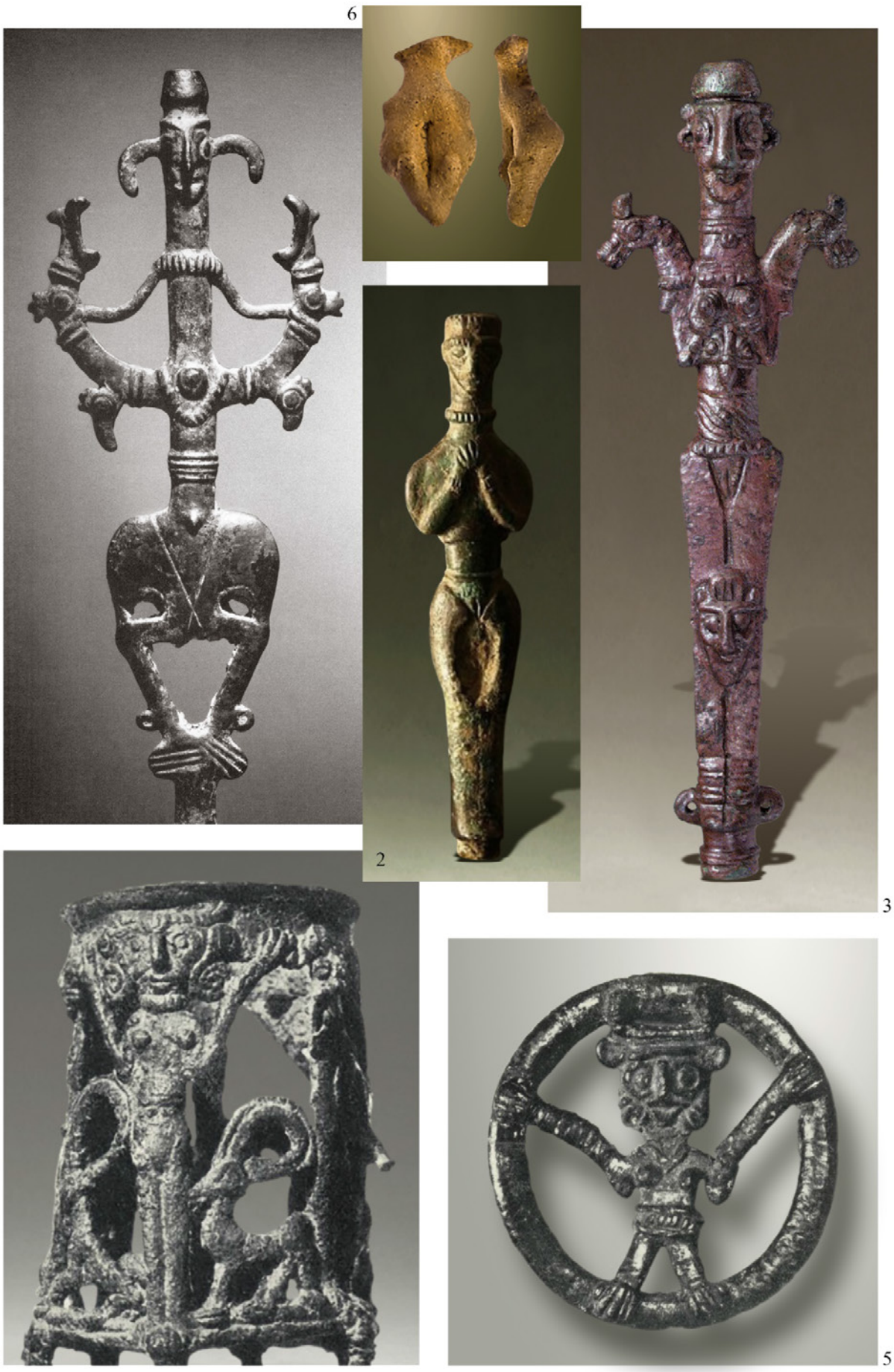
3. Амбивалентен тројно-единечен зооантропоморфен лик

Веќе напомнавме дека кај некои од “зооморфните стандарди со човечка глава“ се јавува амбивалентна слика во која двете животни, заедно со централната антропоморфна глава, се обединуваат во единствена зоо-антропоморфна фигура при што бутовите и задните нозе на животните истовремено ги формираат и колковите и нозете на овој лик, нивните грбови (се чини врзани заедно со некаков појас) ја градат неговата половина и торзо, издолжените вратови – кренатите раце кои завршуваат со животински протоми наместо дланки, додека предните нозе и плешките го формираат вратот со раменатa и градите (C3 – C5; C23). Оваа слика, во уште поусложнета форма, може да се препознае и на „идолите со протоми“ (особено кај првиот поттип, без раце) чиј реалистичен пристап и композиција укажуваат на евидентни блискости со „зооморфните стандарди со човечка глава“ (C13: 1 – 3; C14). Овие елементи би можеле да упатуваат и на релативното датирање на појавата на вториов тип и тоа по „зооморфните стандарди“, а пред „идолите со протоми“.

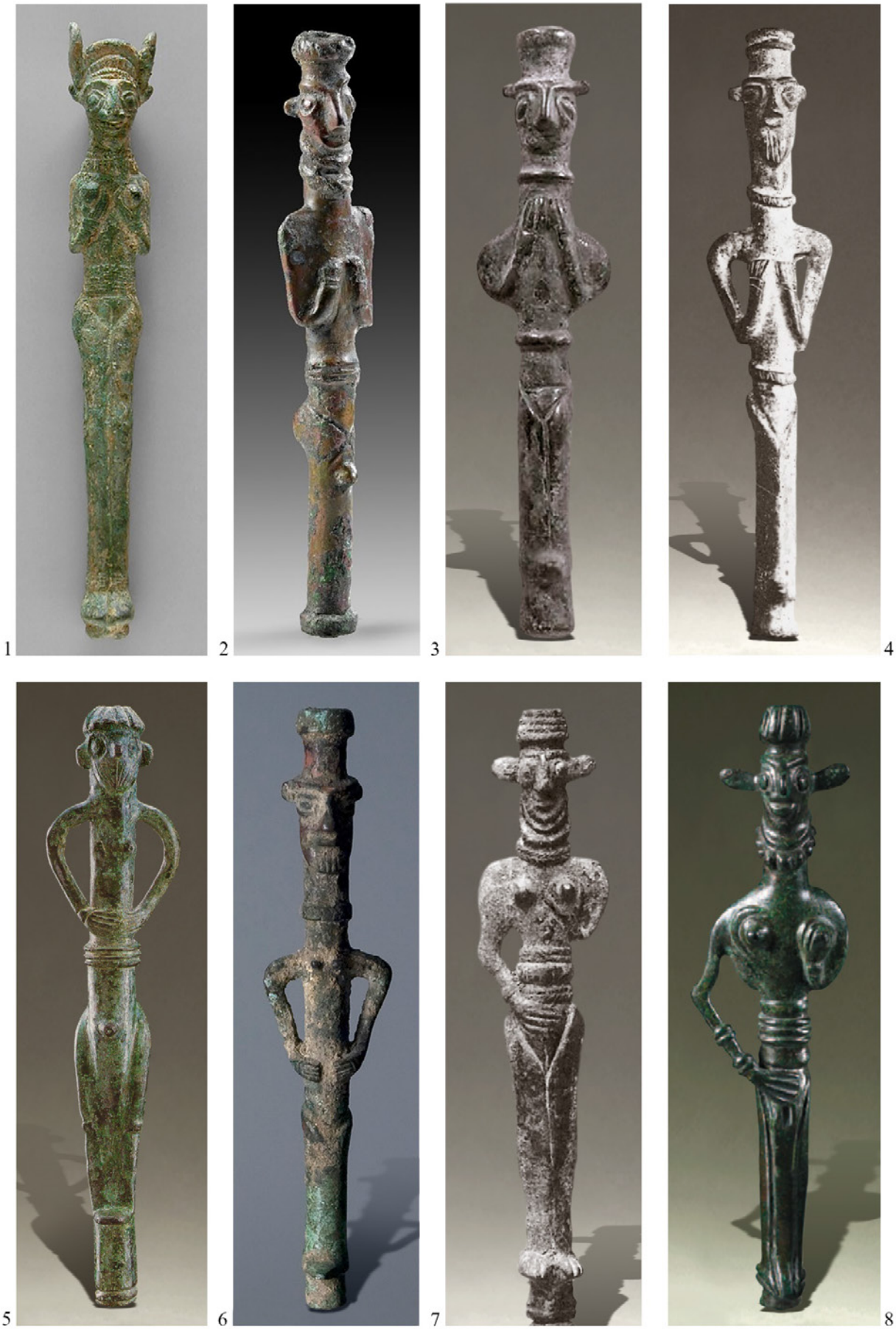
Кај бројни примероци, особено оние од типот „зооморфни стандарди со човечка глава“ е евидентно дека изработувачите намерно ја форсирале и одржувале посочената амбивалентност (особено C4: 3, 4; C5). Убедени сме дека зад овој концепт не стои хаос, незнаење и безредие (како што констатираа некои од претходните истражувачи), туку сериозна религиска идеа. Според наше мислење тоа е идејата за проткаеноста на дуалистичкиот и монистичкиот концепт кој, како што е познато, ќе заземе важно место во подоцнежните ирански религиски традиции. Во тој контекст двете животни би можеле да го симболизираат споменатиот пар заемно комплементарни и каузално поврзани сили, принципи т.е. тенденции на вселената како неопходни фактори без кои не може да се обезбеди нејзината динамика. Човечката фигура која се појавува во спојот на овие две животни го претставува ентитетот, со карактер на врховен (а веројатно и единствен) бог, кој стои зад привидната засебност и конфронтираност на посочените две категории, обезбедувајќи го редот на космичката динамика.

Кога се зборува за религиските традиции на древен Иран, вообичаено како прва асоцијација се јавува Зороастризмот и тоа како стереотип за дулистичка религија во чија основа стои парот комплементарни категории персонализирани во ликот на две конфронтирани божества. Од една страна е **Ормазд**, како олицетворение на позитивното начело, светлината, спиритуалното, прогресивното и доброто, а од друга **Ахриман**, како олицетворение на негатиното начело, темнината, материјалното и злото. Не секогаш се зема предвид дека покрај овој строг и доследен дуалистички систем, во Иран постоел и друг во кој, зад двата споменати принципа се наоѓа и трет. Тој е примарен во однос на нив и ги опфаќа во себе обата, така што од етички аспект е неутрален, додека од полов аспект е андргоин. Ја застапува категоријата **Време**, некаде и **Бесконечно време**, и **Простор** персонализирани во ликот на **Зрван** – примордијалното божество, бескрајно од временски и просторен аспект, од кое ќе се изродат споменатите два лика, а преку нив потоа и сета вселена. Овој религиски систем, во науката именуван како **Зрванизам**, постоел паралелно со Зороастризмот, според едни мислења како засебна религија, а

[99] В. Д. Кубарев, *Мифы*, 46 (Рис. 13).


6
1
2
3
4
5

C26



според други како ерес поникната во нејзините рамки која дури ќе успее со својот систем да изврши и повратно влијание врз неа. Оттука, елементи на неговата тројна структура се присутни и во зороастрискиот дуалистички систем при што белезите и функциите на Зрван често можат да се препознаат во ликот на Ормазд. Во модифицирана форма тие ќе бидат инкорпорирани и во Манихејството.[100]

Зрван е митски лик превосходен во однос на Ормазд и Ахриман кој ја контролира неодминливата Судбина во однос на која и Ормазд е немоќен.[101] Небескиот свод (**Spihr**) како една од хипостазите на Зрван (наречена **Зрван на долгото Владение**) има дуална природа. Тој ја распределува и добрата и лошата судбина, па поради тоа се нарекува „добриот Спир“ и „лошиот Спир“.[102] Самиот Зрван не го претставува ниту доброто ниту лошото. Тој е Бесконечен Бог кој го олцетворува Бесконечното Време и Бесконечниот Простор.[103] Тој не е повеќе олицетворение на светлината отколку на темнината.[104] Не е ни добар ни лош туку ги застапува природните закони кои не ги фаворизираат ниту доброто ниту злото.[105] Не е загрижен за доброто и за злото, правдината и грешноста, спасението и проклетството, наградите и казните, ниту пак за моралните вредности или судбината на душата.[106] Неговиот „закон“ се однесува на произлегувањето од примордијалната бесконечност и повторно враќање во неа.[107] Вклучувањето на Зрван во дуалистичкиот систем на Зороастризмот ќе доведе до негова трансформација во некаков имлицитен **„триализам“** во чија основа стојат не само два, туку три принципи: Ормазд – добриот бог; Ахриман – лошиот бог т.е. ѓаволот; Неутралниот принцип како “matera prima”, бесконечно Време-Простор кој е надвор од доброто и злото и кој не поседува ни интелигенција ни волја.[108]

На Зрван и Зрванизмот ќе се навраќаме уште многу пати во наредните глави. Во оваа прилика сакаме само да укажеме на интерференцијата меѓу троединоста на посочениот тип амбивалентни слики од луристанските стандарди и аналогниот троен систем на оваа религија. Во тој контекст двете заемно конфронтирани животни, со иста големина и поза но со различна ориентација, би се поклопувале со посочените два комплементарни принципа. Врзаноста на двете животни едно за друго би сугерирала на поврзаноста т.е. каузалната условеност на двата принципа, додека хибридниот зооантропоморфен лик што се појавува во спојот на нивните тела би го означувал присуството на Зрван како нивно заедничко начело од кое тие произлегуваат и во кое на крајот повторно се интегрираат.

---

[100] R. C. Zaehner, *Zurvan*; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 175-283.

[101] “ ... mythical figure of Time who is superior to Ohrmazd and Ahriman, and who controls an inexorable Fate against which Ohrmazd is powerless”. (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 108).

[102] “But Spihr, the firmament, like Zurvan of the long Dominion, has a dual nature; it distributes both good and bad fortune, and is therefore called either ‘the good Spihr’ or 'the evil Spihr’.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 111).

[103] “Zurvan is the Infinite God – Infinite Time and Infinite Space – neither light nor darkness, neither good nor evil.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 182).

[104] “Zurvan is himself not a god of light any more than he is a god of darkness.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 206).

[105] “Zurvan is not good; he is the natural law which takes no cognizance of good or evil.” “His law favours neither good nor evil”. (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 236, 237).

[106] “He is concerned with neither good and evil, right and wrong, salvation and damnation, rewards and punishments, nor with moral values, nor with the destiny of the soul.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 260).

[107] “‘The law *(dātastān)* of Time’ is simply to proceed 'from original infinity through limitation involving action, motion and passage, and finally to return back to ultimate infinity’.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 236).

[108] “The result was that in the end their rigid dualism gave way to an unsure ‘trialism’ in which there were not two principles only, but three – Ohrmazd, the good God, Ahriman, the Devil, and a neutral principle of primal matter, infinite Time-Space which is beyond good and evil and possessed of neither intelligence nor will.” (R. C. Zaehner, *The Dawn*, 199).

C27



С28



Во продолжение, како поткрепа на оваа езотерична интерпретација, приложуваме цитати од некои древни и современи филозофи и мистици кои се однесуваат на односот монизам – дуализам – триализам, а кои би можеле да застанат како текстуална предлошка на елаборираната ликовна композиција.

Оваа слика, би можела да се разбере како ликовна т.е. визуелна пра-верзија на прочуената **Хераклитова реченица** според која *„Она што тежнее да се раздвои се соединува, па од спротивноста никнува најубавата хармонија: Хармонија создадена од спротивните тежнеења, како кај лакот и кај лирата“*.[109] Според **E. Cassirer**, во оваа забелешка, *„тоа што е временско веќе не се појавува просто како недостаток, како ограничување и како патење, туку во него се открива најдлабокиот живот на самото божеско. Во гасењето на настанокот, во совршенството без спротивности нема спокој и блаженство, туку `болеста прави здравјето да биде пријатно, злото – доброто, гладта – изобилието, трудот – спокојството`. Сега станува релативна дури и спротивноста помеѓу животот и смртта. `Секогаш едно исто во нас престојува, живото и мртвото, бдеењето и сонот, младото и старото. Кога ќе настапи промена, последново станува прво, а тоа пак ова`“*.[110] Посочениве релации добиваат своја можна поконкретна културно-историска оправданост ако се земат предвид хипотезите за источните (според некои и конкретно зороастриски) елементи во учењето на Хераклит.[111]

Овој концепт може да се илустрира и низ учењето на **питагорејците**, според чиј систем, тријадата ги измирува противречностите, ги доведува во хармонија единството и многуобразноста, а исто така, таа ги надминува и нерасчленетото единство („едно“) и соперништвото на одделните елементи („две“).[112] На феноменот на троединственоста се осврнува и **R. Guenon**, определувајќи ја како „вид тројност која ја образуваат два комплементарни поими и трет поим кој што е производ на обединувањето на првиве два, или, ако сакаме, нивна заемна акција и реакција“.[113]

E. Cassirer го апострофира и архетипскиот предзнак на тукапосочената тројна структура, која се јавува во целото човештво, на разни места и во разни историски периоди, независно едни од други. *„Проблемот на единството коешто излегува од себе па настанува „некој друг“ и втор по ред, за најпосле со себе повторно да се спои во една трета природа, - тој проблем спаѓа во заедничкото вистинско духовно добро на човештвото. Иако тоа во оваа чисто мисловна формулација се јавува дури во спекулативната филозофија на религијата, општата распространетост на идејата за „троединиот бог“ покажува дека таа идеја мора да почива на некои последни конкретни чувствени темели, на кои таа укажува и од кои секогаш одново се издига.“*[114]

4. Човек со раце во вид на животински протоми

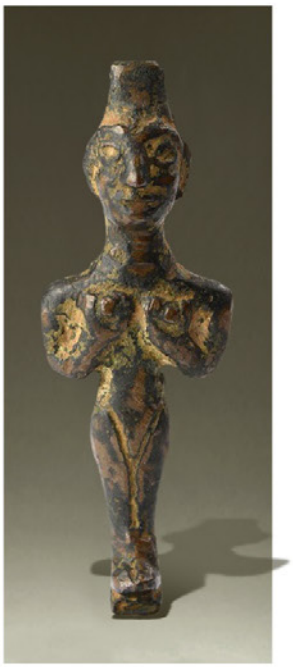
Оваа слика кај стандардите всушност се формира во рамките на претходнопретставениот амбивалентен тројно-единечен зоо-антропоморфен лик, но и кај некои други композиции, и тоа преку изедначувањето на протомите на симетричните животни со рацете на централната антропоморфна фигура. Со оглед на нејзината припадност на една друга тема, таа ќе биде детално елаборирана во наредната глава посветена на макрокосмичкиот џин (E1; E16; E17; види стр. 361).

[109] (Heraclitus. fr. 8.51), според: E. Kasirer, *Filozofija. T.II*, 136, 137.
[110] E. Kasirer, *Filozofija. T.II*, 137.
[111] Детално за овие хипотези: М. Н. Вольф, *Ранняя*, 133-184.
[112] И. Маразов, *Хиерогамията*, 10; F. M. Cornford, *Mysticism*.
[113] R. Genon, *Velika*, 13-24, цитат на стр. 15.
[114] E. Kasirer, *Filozofija. T.II*, 144.

C29


1

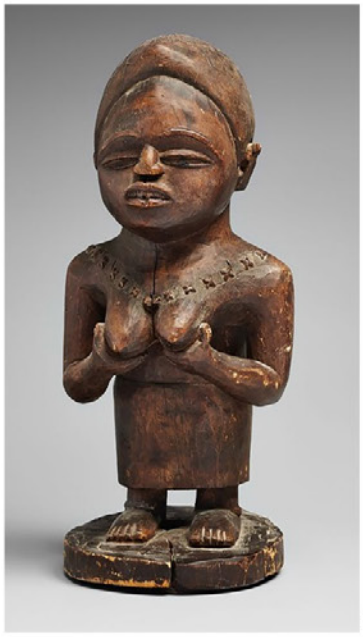

2


3


4


5


6


7


8


9


10

5. Човек со птичји протоми на раменатa

На луристанските бронзи се јавува уште една варијанта на тројноединечните зоо-антропоморфни композиции, слична на претходната. И овој пат, кај нив, парот симетрични протоми се прикажани лево и десно од главата на антропоморфната фигура но, бидејќи таа веќе има раце, тие го добиваат значењето на некакви елементи кои растат од нејзините рамена. Оваа иконографска констелација, меѓу другото, се јавува и на некои типови стандарди, при што е особено специфична за одредени варијанти на „столбовидните фигурини“ (C27; C28) и на „стандардите – статуети“ (C33: 2 – 5). Тоа е повод, во наредното поглавје подетално да ги претставиме овие типови предмети. Ќе се обидеме да докажеме дека е присутна и во рамките на „идолите со протоми“ но како обележје на фигурата формирана во нивниот долен дел (C32: 1 – 3).

а) Општи обележја на стандардите од типот „столбовидни фигурини“

Досегашните истражувачи, овој тип главно го класифицираат во групата „цевки“ каде што припаѓаат и други стандарди кои, и покрај сличностите, во однос на него покажуваат и значителни разлики. Затоа оваа група била поделена на два одделни типа од кои кај едниот доминира антропоморфната фигура (C26 – C28) додека кај другиот – цевчестиот корпус кој на горниот крај (некаде и на долниот) е оформен во вид на една или повеќе антропоморфни, зоо-антропоморфни или зооморфни глави (C22: 1, 3, 5; G1 – G5). P. R. S. Moorey оваа група ја нарекува **“Dekoratet Tubes”**, при што првиот тип го именува како **“Anthropomorphic `Fertility` Tube”** (поради рацете на фигурата поставени на дојките), додека вториот како **“Other Anthropomorphic Tube”**.[115] Слична класификација, со поинакви називи, користи и E. de Waele – првите како **“Idoles tubulaires représentant un homme ou une femme nus avec une face et un dos”**, додека вторите **“Idoles en forme de tube surmonté d’une tête janiforme”**.[116] Други истражувачи ги именуваат како **Third type (with tubular “human” figure)** или **Third Groupe**, но во оваа група ги вклучуваат и „идолите“ и „стандардите-статуети“.[117] Првиот тип ние се решивме да го именуваме како **„столбовидни фигурини“** додека вториот како **„идоли“** (за другите називи види стр. 14 и Сл. 2; 2а на стр. 9, 10).

Наспроти разликите во формата, се смета дека обата типа се користеле аналогно, како и другите стандарди, така што се насадувале на потставка во вид на шише и тоа преку игла со „декорирана“ глава или нрекаков друг стожер од метал или дрво (фотомонтажа: H3: 4; H12: 6).

Стандардите од типот „столбовидни фигурини“ се обликувани во вид на антропоморфна фигура со издолжени столбести контури и без особено нагласена профилација (C26 – C28). За разлика од повеќето други стандарди, фигурите кај овој тип имаат челна и задна страна, па согласно со тоа и глава со едно лице (примери со приказ на двете страни C27: 5, 6; C28: 3, 4). Врз база на основната контура, овој тип може да се расчлени во два основни поттипови – **„столбовидни фигурини без протоми“** (C26) и **„столбовидни фигурини со протоми“** (C27; C28). Познати се ретки примероци кои, повеќе или помалку, би отстапувале од оваа поделба (C27: 3).

Стандардите од овој тип можат да се класифицираат и по други основи. Така, кај поттипот со протоми, фигурата е најчесто прикажана со пластично изведени дојки кои оддолу се придружени со нејзините раце (C25: 3; C27; C28). Дојките се присутни и кај поттипот без протоми, иако често редуцирани на мали брадавици (C26). Според позицијата на рацете овој тип може да се расчлени на три варијанти: со **раце поставени во пределот на дојките т.е. градите** (C25: 2; C26: 1 – 4 најчестата

[115] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 160-166; оваа терминологија главно ја прифаќа и O. W. Muscarella (O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, 152).
[116] E. de Waele, *Bronzes*, 114, 115. Слични називи: P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 (No. 222-224).
[117] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115; B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.

С30


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

варијанта), **на абдоменот т.е. гениталната зона** (C26: 5, 6) и **комбинација на двете пози** (една рака на кај дојките, а друга кај абдоменот) (C26: 7, 8). Мошне е индикативно што кај сите примероци со протоми на рамената, рацете се поставени кај дојките така што засега не ни е познат ниту еден пример каде протомите би биле проследени со другите две споменати позиции на рацете (C25: 3; C27; C28).

Посочените два поттипови покажуваат разлики и според површинската обработка. Така, за групата со протоми е вообичаено високо ниво на **орнаментирање** (C27: 3, 5, 6; C28: 1, 6, 7) или умереното (C25: 3; C27: 1, 2, 4, 7; C28: 1, 3 – 5; поредок неорнаментиран примерок – C28: 2), додека за онаа без протоми е потипично поскромно орнаментирање (C26: 7, 8) и особено – целосното отсуството на орнаменти (C25: 2; C26: 1 – 6). Кај скромно орнаментираните или неорнаментираните примероци се главно присутни прстенести ребра кои асоцираат на елементите на накитот и облеката и тоа речиси секогаш на вратот (= торквес, ѓердан) и на половината (= појас, колан) (C25: 2; C26). Кај богато орнаментираните примероци пластично изведените орнаменти неретко ја покриваат сета нивна површина, сугерирајќи на богатата облека, накитот, а можеби и тетоважите на прикажаната фигура (C27; C28).[118] Голиот задник и отсуството на орнаменти на задниот дел од нозете јасно покажуваат дека, во некои од случаите, фигурите не се облечени во здолниште туку во скутина која го покрива само предниот дел на нивните нозе и препоните (C27: 5, 6; C28: 3, 4).[119]

Кај речиси сите примероци од првиот поттип протомите на рамената припаѓаат на птици, секогаш дополнети со кикиришка која ги определува како петли. Ретки се исклучоците каде се прикажани и други, најчесто неопределени животни (C25: 3; C28: 2 веројатно коњи), или пак се јавува уште еден пар протоми (C28: 7). На еден примерок парот протоми се споени во некаков единствен објект кој стои на градите на фигурата (C28: 6).

Постојат разни мислења околу односот меѓу „столбовидните фигурини“ и останатите стандарди. **H. Potratz** ги третира како претпоследна фаза од развојот на целата група стандарди, додека **P. R. S. Moorey** ги смета за синхрони со останатите типови.[120] Не го сметаме за многу оправдано настојувањето на досегашните истражувачи, создавањето на овие предмети да го објаснат како резултат на трансформацијата на „идолите со протоми“. Како клучен аргумент за тоа го земаме отсуството на најкарактеристичните обележја на вториве, а тоа е парот големи лачни протоми во горниот дел, и остатоците на задните нозе на некогашниот пар животни од „зооморфните стандарди“ (спореди C14 – C18 со C26 – C28). Познат ни е само еден примерок (од музејот “Rietberg” во Цирих) каде фигурата со обележја, типични за „столбовидните фигурини“ (профилација, богата орнаментика, раце на дојките), е комбинирана со пар големи лачни протоми и уште еден пар раце кои нив ги држат за врат (C27: 3; E9: 2 спореди со 1, 3).[121] Сметаме дека овој редок примерок, не може да биде доказ дека трансформациите се одвивале во насока од „идолите со протоми“ кон „столбовидните фигурини“. Можело да се работи и за обратна насока или пак за „еклектичен“ или „граничен“ примерок во кој едноставно се споиле заедно елементи од двата типа. Особено е интересно што ликот од прикажаниот примерок е претставен со два пара раце кои ги одразуваат обележјата на двете групи: горните ги држат за врат протомите, што е типично за „идолите со протоми“, додека долните, оддолу ги прифаќаат дојките, како вообичаен белег на „столбовидните фигурини“. Во оваа констелација долните (петелски) протоми како да извираат не од рамената туку од под пазувите на фигурата. Треба да се напомене дека профилацијата на долниот дел од фигурата и високиот степен на орнаментација на предметот се потипични за „столбовидните фигурини“ отколку за „идолите со протоми“ (C27: 3 спореди со 4, 5 – 7).

E. de Waele, кај „столбовините фигурини“ забележува тенденција кон целосна антропоморфизација. Според него таа започнала со предмет во вид на цевка, на врвот дополента со

[118] За накитот кај фигурите од овие стандарди: H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 28.
[119] Првиот пример: A. Godard, *Bronzes*, T.LVII: 209.
[120] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 160-162; O. W. Muscarella, *Bronze*, 151.
[121] Основни податоци: N. Engel (et al), *Bronzes*, 196 (cat. 199).

C31


1


2


3


4


5


6


7


8


9

човечко лице (C22: 1, 3, 5; G1 – G3), на кое подоцна му се додале рамена и раце, со што цевчестиот корпус постепено се трансформирал во релативно реалистично човечко торзо (C26: 2 – 6).[122] Од овој исказ може да се извелече неговиот став дека „столбовидните фигурини“ всушност настанале од „идолите“.

Споменатите глави на петли над раменатa на „столбовидните фигурини“ од вториот поттип (C27; C28), според својот изглед и позиција соодветствуваат на аналогните глави присутни на спојот од двата големи протоми со корпусот кај „идолите со протоми“ (C16 – C18). Ова може да упатува на некакви генетски врски меѓу двата типа и тоа, судејќи според мислењата на досегашните истражувачи, поверојатно како влијание на вторите врз првите. Кај истите типови се јавува уште една заедничка карактеристика – додатокот во вид на капа т.е. glans penis на главата на основната фигура. Но, ако се земе предвид дека истиот елемент во уште почиста форма е присутен и кај „идолите“, ни се чини поверојатно тој кај “столбовидните фигурини“ да доспеал оттаму, во прилог на што би одела сличната столбовидна контура кај обата типа, на што упатува и горепосоченият став на E. de Waele (C22: 1, 3, 5 спореди со 2, 6 – 8; C26: 5, 7, 8; C28: 1, 6 и особено C25: 3; G7: 13, 14).

b) Иконографија на стандардите од типот „столбовидни фигурини“

- Полови обележја и хермафродитност

За разлика од „идолите со протоми“ каде што средишната човечка фигура е најчесто полово неопределена, кај „столбовидните фигурини“ на неа се доста често означени дојките, придружени со раце кои ги опфаќаат оддолу (C26 – C28). Последниов елемент истражувачите го сметаат за обележје прифатено од блискоисточните традиции, со оглед на долгото претходно егзистирање на слични фигури во овој регион (спореди со C23: 6, 9). P. R. S. Moorey приложува наводни такви еламски прототипови.[123] Иако позата на рацете поставени кај дојките главно се поврзува со автохтоните (месопатамски и поширокитe блискоисточни) традиции, треба да се има предвид дека се работи за архетипска појава присутна низ целиот свет и тоа во разни периоди, од палеолитот па сè до современиот фолклор (C29; C30). Истото се однесува и на втората поза со раце поставени на абдоменот (C26: 5, 6 спореди со C31).

Иако ретко, овие пози можат да се најдат и на други видови луристански бронзи. Онаа со раце рамно испружени кон абдоменот видовме дека е присутна на неколку стандарди од типот „стандарди – статуети“ (C23: 11; C33: 1, 6 – 8), додека кај некои луристански антропоморфни фигурини користени како приврзоци се јавува варијантата со полукружно свиени раце.[124]

Женските обележја на „столбовидните фигурини“, особено оние од првиот поттип, се претставени и преку профилацијата на торзото коешто е со стеснета половина и благо нагласени колкови (C27; C28). И покрај доминантните женски белези (дојки и пубис) не смее да се занемари фактот што кај доста примероци од оваа група тие се комбинирани со јасни машки елементи – брада и фалус (C25: 3; C26: 2, 4 – 6).[125]

Како аргумент во прилог на машкиот пол може да се земе и силната маргинализација на дојките кај некои „столбовидни фигурини“, особено кај оние без протоми (C25: 2; C26: 2 – 6). Нивното претставување во вид на сосема мали брадавици може да значи дека тие не ги означуваат дојките туку само брадавиците, поради што можеле да бидат дел и од машка фигура.

[122] E. de Waele, *Bronzes*, 114, 267. P. Amiet укажува на сличноста на меѓу овие стандарди и предахемендските статуети од слонова коска која упатува на некакви нивни заемни генетски релации (P. Amiet, *Les Antiquités*, 90).
[123] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 160-162.
[124] E. de Waele, *Bronzes*, 179, 180 (No. 293 – No. 295, Fig. 149).
[125] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 161; H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 32; O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, 152; E. de Waele, *Bronzes*, 267, 104, 105 (Fig. 85: 123); G. Zahlhaas, *Luristan*, 116 (Kat. 241).



1



2



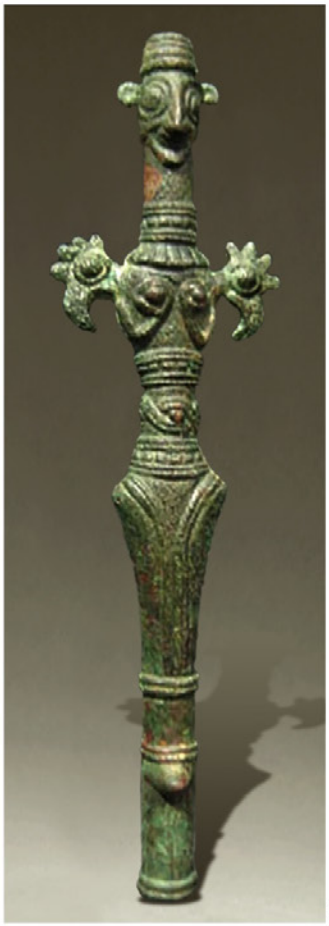
3



4



5



6

Меѓу истражувачите нема согласност за карактерот на овие луристански фигури. Без разлика на значителните машки белези, O. W. Muscarella ги смета за „изразито женски“ (distinctly female),[126] додека E. de Waele, иако ја забележува нивната полова амбивалентност, ги дефинира како полово неопределени.[127] И покрај тоа што, според R. Ghirshman, овие фигури носат костим соодветен со оној на богот Sraosha, сепак тој смета дека се работи за божица прикажана како ги придржува своите разголени дојки, а пак во случаи кога е сосема гола, ја има позата на Venus Pudica.[128] И G. Contenau, како и некои други автори, ги определува овие ликови како божици, додека H. Frankfort, како луѓе – верници (votary) застанати во специфична свештена поза.[129] Фигурата претставена на овие предмети H. Potratz ја сведува на неговата „лунарна божица“ при што назначената брада ја смета за вода, а не за полово определување на прикажаниот лик.[130]

Наведените три пози на рацете и тоа обете на дојките (C25: 2, 3; C26: 1 – 4; C27; C28), обете на абдоменот (C26: 5, 6) или едната кај дојките, а другата на абдоменот (C26: 7, 8) се иманентни на женските фигури затоа што ги означуваат основните плодоносни функции на жената – доењето и бременоста (C29 – C31).[131] Фактот што на „столбовидните фигурини“ тие се јавуваат и кај машките ликови (дополнети со брада, па дури и со фалус), може да се оправда на два начина. Според првиот, би се работело за машки фигури кои настанале како резултат на **секундарната маскуларизација** на постари женски прототипови. Според вториот, би станувало збор за некакви **хермафродитни фигури** што како можност било занемарувано од повеќето досегашни истражувачи. Како најексплицитни аргументи во прилог на второво толкување можат да се земат два стандарди. Кај првиот, веќепосочен примерок, се комбинирани брада и фалус со дојки и раце поставени на абдоменот (C26: 5),[132] додека кај вториот – брада со раце поставени на дојките и вулва т.е. пубис со вертикален засек (C25: 3).[133] Како уште еден пример може да се земе и следниот стандард кој повеќе гравитира кон типот „стандарди – статуети“, обликуван во вид на фигура со женски обележја (раце на стомакот, јасно изразени дојки, а се чини и вулва меѓу нозете) повторно комбинирана со брада (C23: 4).[134] Како што ќе видиме натаму, во прилог на андрогиниот карактер на „столбовидните фигурини“ би одело и присуството на парот птичји протоми кај нивните рамена, како и човечкото лице прикажано во пределот на стомакот или колената (C25: 3; C27: 4; види стр. 417, 455). Човечко лице можело да биде присутно на уште еден стандард од овој тип, вметнато како додаток (можеби од благороден метал или слонова коска?) во бадеместото лежиште издлабено на бедрата на фигурата (C25: 2 спореди со 3).

Видовме дека, за разлика од „столбовидните фигурини“, кај главниот лик од „идолите со протоми“, половите белези вообичаено не се назначени. Сепак, кај некои примероци постојат такви индиции. На еден ваков стандард, кај спојот на големите лачни протоми е прикажано испакнато ребро во вид на латинското “V” и во него кружен мотив со уште еден врежан круг (C25: 1). На дното пак, има и друг “V” мотив, овој пат врежан, при што во неговиот горен дел е формиран испакнат и зашилен сегмент за кој E. de Waele препоставува дека би можел да го означува фалусот.[135] Токму тргнувајќи од

[126] O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, 152.
[127] E. de Waele, *Bronzes*, 104, 114, 267.
[128] R. Ghirshman, *The Art*, 47.
[129] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 160-162.
[130] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 32; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 214.
[131] За овие пози: Н. Чаусидис, *Митските*, 83-94; за позата со раце на абдоменот и на гениталиите: C. Sütterlin, *Universals*.
[132] Од “Collection Godard”: E. de Waele, *Bronzes*, 104, 105 – Fig. 85: 123.
[133] Од Bayerisches Nationalmuseum, München: G. Zahlhaas, *Luristan*, 116 – Kat. 241.
[134] Досегашните истражувачи не ја нотираат двополовоста на оваа фигура (M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 47, Taf. 5: 8. H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212), со исклучок на Ph. Ackerman (Ph. Ackerman, *The Oriental*, 222).
[135] E. de Waele, *Bronzes,* 100 (Fig. 81: 116).

ова толкување помислуваме дека првиот би можел да го означува пубисот (“V” – мотивот) со вагиналниот отвор (кружен мотив). Со оглед на отсуството кај овој примерок на други антропоморфни лица – носители на ентитет, сметаме дека овие белези упатуваат на хермафродитноста на прикажаниот лик чиј персоналитет е одразен преку единственото тукапретставено антропоморфно лице.

Фигури со обележја на обата пола се присутни и кај други луристански предмети. На еден триножник е прикажана тенка и висока фигура на жена со кренати раце, во придружба на козорози, на чие што лице се препознава брада (C25: 4). Друга слична фигура (со кренати раце, дојки и брада) е оформена во внатрешноста на една ажурирана алка (C25: 5). H. Potratz, надоврзувајќи се на своите толкувања на други предмети, овие претстави ги идентификува како фигури на лунарната божица. Видовме дека брадата кај фигурите од луристанските предмети овој автор не ја третира како обележје на половата припадност или, во случајов на нивната хермафродитност, туку како симбол на водата што тече. Според него, во конкретниве случаи, таа ги означува плодоносните функции на претставениот женски лик.[136]

- Човек чии рамена се дополнети со зооморфни протоми

Веќе напомнавме дека оваа композиција се заокружува од веќепретставените иконографски елементи и тоа како варијанта која не може секогаш да се издиференцира во однос на некои од претходноелаборираните митски слики („човек со раце во вид на животински протоми“, „амбивалентен тројноединечен зооантропоморфен лик“) (C3 – C5) како и од сликата „макрокосмички џин кој го држи или го шири небото со своите раце“ за која ќе стане збор натаму (E10; види стр. 347). Всушност, таа може да се протолкува на два различни начини. Според првиот, би се работело за човечки лик со една глава (антропоморфна) кому дополнително на секое рамо му расте по еден животински протом (C32). Според второто толкување би станувало збор за хибриден митски лик со три глави од кои средната е антропоморфна, додека страничните зооморфни. Нашите анализи покажаа дека оваа констелација, во рамките на луристанските бронзи, всушност формира најмалку три посебни митски слики со специфични значења, кои можат да се разликуваат една од друга врз основа на три параметри: видот на предметите на кои се јавуваат, местото што го зафаќаат во рамките на конкретниот предмет и присуството на некои дополнителни иконографски елементи.

- На некои „столбовидни фигурини“ од вториот поттип посочените елементи се присутни во мошне експлицитна форма, зафаќајќи го најчесто целиот предмет и тоа како обележје на фигура со женски предзнак, главно означен преку дојките, рацете упатени кон нив и женската профилација на телото (примери C27, C28). Како што видовме, има и примери кои укажуваат на нејзиниот андрогин карактер (C25: 3; можеби и C28: 7). Во едното од наредните поглавја ќе се обидеме да докажеме дека оваа фигура носи белези и на макрокосмичкиот џин (види стр. 342, 368).

- На „идолите со протоми“ истите елементи се јавуваат во помалку експлицитна форма, и тоа не во рамките на целиот предмет, туку како обележје на фигурата оформена во неговата долна половина (C32: 1 – 3). Повеќе аргументи одат во прилог на хтонското значење на овој лик поради што неговата елаборација е поместена во поглавјата посветени на хтонските митски ликови (D37; види стр. 319, 420).

- Застапена е и уште една митска слика со ова обележје, но не на стандардите туку на некои други типови луристански бронзи (F5 – F7). Сметаме дека таа го прикажува митот за примордијалниот бог Зрван кој ги раѓа своите два сина, поради што ќе биде претставена во главата посветена на оваа сцена (види стр. 391). Во нешто поинаква варијанта, со човечки бисти наместо животинските протоми, таа се јавува и на некои стандарди (F26; види стр. 444).

[136] H. Potratz, *Das “Kampfmotiv”*, 24, 34, T. XVIII: 66. XIX: 69; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 214.

С33


1


2


3


4


5


6


7


8


9

Првата од наведените три варијанти би требала да се обработи тука – во поглавјето посветено на „столбовидните фигурини“. Но, поради сложеноста т.е. многузначноста на оваа иконографска констелација и тешкотиите во нејзиното диференцирање во однос на другите гореспоменати претстави (како резултат на нивните заемни преплетувања), се решивме нивната анализа да ја спроведеме во посебно поглавје поместено во едната од наредните глави на оваа публикација (види стр. 451).

Човечката фигура со протоми на раменатa се јавува и на некои луристански бронзи кои досега не беа стриктно класифицирани затоа што од една страна во себе содржат облежја на „столбовидните фигурини“ и на некои други типови стандарди, но од друга ги напуштаат основните специфики на овие предмети заоѓајќи во категоријата бронзени фигурини (C33: 2 – 5). Ние се решивме да ги издвоиме како засебен тип, именуван како „стандарди – статуети“, кој ќе биде накратко претставен во поглавјето што следи.

c) Општи обележја на „стандардите – статуети“

Станува збор за стандарди кои до сега не беа посистематски истражувани како засебна група (C23: 11; C33). Повеќе обежеја упатуваат на тоа дека се работи за една од помладите категории (ако не и најмлада) која покажува генетски врски со повеќето преостанати типови, но и со одредени други луристански предмети надвор од категоријата стандарди (види стр. 14, 15 и Сл. 2; 2a на стр. 9, 10). Кај некои такви примери, во долниот дел јасно се препознава задниот дел на парот животни (со задните нозе и свиените краеви на опашките) карактеристичен за “зооморфните стандарди“, „зооморфните стандарди со човечка глава“ (C23: 11; C33: 6 – 9 споредиси со C1 – C5) и „идолите со протоми“ (C13 – C19). Поради тоа не е лесно да се одговори кој од овие типови послужил како предлошка при конципирањето на конкретните предмети.

И покрај присуството на посочениот заден дел на животните, кај повеќето примероци е евидентно тежнеењето за негово напуштање. Причина за тоа е стремежот за оддалечување на овие предмети од прежитоците на постарите стандарди (а можеби и генерално од стандардите), со тенденција за заокружување на нивниот антропоморфизам и конкретно – оформување во долниот дел од фигурата на човечки нозе (C23: 11; C33: 1, 5, 6), а некаде и здолниште што го покрива нивниот горен дел (C33: 2 – 4, 7).

Во однос на горниот дел од овие предмети е впечатлива фреквенцијата на варијантите со протоми ориентирани кон надвор, што упатува на нивна генеза од „зооморфните стандарди со човечка глава“ каде што ова обележје е најчесто (C33: 2 – 5 спореди со C4). Кај овие примероци може да се детектира и хибридната фигура со протоми на раменатa или фигурата со раце во вид на животински протоми, зависно од тоа дали нејзините раце ќе се идентификуваат со предните нозе или со протомите на овие животни (C33: 2 – 5).

Фигурите од „стандардите – статуети“ се прикажани во повеќе позиции на рацете: испружени кон лицето (C33: 9), кон градите (C33: 5) и особено – спуштени во пределот на абдоменот или гениталиите (C23: 11; C33: 1, 6 – 8). Првата поза може да се сфати како последица на влијанието на „зооморфните стандарди со човечка глава“ (C1: 2; C3: 5), додека последните две – на „столбовидните фигурини“ каде што овие пози се често застапени (C26 – C28).

Познати ни се примероци на вакви стандарди придружени со потставка во вид на шише што, наспроти оддалечувањето на овие предмети од другите стандарди, покажува дека тие сепак го задржале основниот карактер на оваа група, а вероајтно и истата намена (C23: 11; C33: 6 споредиси со C16: 4 – 6).

Глава VI

МАШКИ И ЖЕНСКИ ПРИНЦИП



VI. МАШКИ И ЖЕНСКИ ПРИНЦИП

Во многуслојната иконографија на луристанските стандарди важно место заземаат митските слики поврзани со половите сфери. Застапени се преку ликовните претстави на машкиот и женскиот полов орган и преку антропоморфни фигури и сцени кај кои на одреден начин е означена нивната полова припадност и половите функции.

1. Полови органи

Не ни е познат засега ниту еден примерок на луристански стандарди, ниту пак на луристански бронзи, на кои би имало експлицитни претстави на фалус или вулва прикажани во сосема реалистична форма и издвоени од човековото тело. Но затоа, кај повеќето типови стандарди, можат да се идентификуваат нивни имплицитни претстави присутни на ниво на глобалната композиција на овие предмети, втопени во другите нивоа на нивната иконографија. Тоа е причина зошто овие елементи не биле забележени од досегашните истражувачи и покрај нивната прилично добра видливост на ниво на контурата т.е. основниот габарит на стандардите. Од досегашните идентификации на овој мотив познато ни е само толкувањето на W. Culican кој на врвот од главата на централниот лик од стандардите препознава фалус кој, според него, требало да ја евоцира неговата плодност.[1] Од друга страна, Ph. Ackerman, барајќи аргументи за полот на централната фигура на еден нетипичен примерок на „идоли со протоми“ (G10: 1) на истиот елемент му дава женски карактер: “he wears cap rather like a polos, and the polos was Hecate`s most frequent head-gear.” Се чини дека овој став го зема како аргумент во прилог на женскиот пол на оваа фигура.[2]

а) Издвоен еректиран фалус

Сметаме дека претставата на фалус (во состојба на ерекција), во најчиста форма, без премногу дополнителни елементи, може да се идентификува на стандардите од типот „идоли“, при што нивниот цилиндричен корпус го застапува корпусот на овој орган, додека заобленият врв – glans penis (D1: 1 – 3, 5, 6; G1 – G3).[3] Во прилог на ова толкување оди и каналот што се протега долж корпусот на овие

[1] У. Куликан, *Персы*, 23; W. Culican, *Bronzes*, 3.
[2] Ph. Ackerman, *The Oriental*, 222.
[3] За основните морфолошки обележја на овој тип стандарди види стр. 13, 14, Сл. 2; 2а на стр. 9, 10 и стр. 463.

D1


1


2


3


4


5


6


7


8

предмети кој секако им бил добро познат на корисниците, без разлика што однадвор не е видлив. Тој интерферира со мочниот канал (urethra), додека отворот во горниот дел – со отворот на врвот од фалусот (meatus). Кај сите досега познати „идоли“, корпусот, во горниот дел, е дополнет со антропоморфна глава односно антропоморфно лице, дуплирано на предната и на задната страна, а некогаш и умножено три па и повеќе пати (G2: 5 – 7; G3: 1 – 4; G5: 1 – 3). Само кај мал број вакви стандарди позицијата на оваа глава може да се изедначи со самиот glans penis (D1: 1). Во најголем број случаи лицето е поставено под него, така што тој повеќе интерферира со капата на прикажанаиот лик (D1: 2, 3, 5, 6). Овие изедначувања се најтранспарентни кај варијантите каде што заобленият врв е мазен, односно не е расчленет со наребрувања кои, инаку, прилично ги попречуваат посочениве асоцијации (G2: 6; G3: 2, 3).

Претставената композиција се наоѓа и во основата на некои други типови стандарди, исто така оформена во рамките на нивниот вертикален корпус. Тука спаѓаат повеќето „идоли со протоми“ (на пример D1: 7, 8) како и некои серии на „зооморфни стандарди со човечка глава“ (D3: 6, 7), „столбовидни фигурини“ (D1: 4) и „стандарди – статуети“ (C33: 1, 4). Сметаме дека таа е всушност еден од показателите за уделот на „идолите“ во формирањето на овие типови (C15: 9 спореди со 4 – 7). Најчесто и највпечатливо е присутна кај некои серии “зооморфни стандадри со човечка глава“ (D3: 6, 7) и на речиси сите „идоли со протоми“ (D2: 1 – 5; D3: 1 – 3; шестокраки варијанти D3: 4, 5) кои всушност би можеле да се определат и како „идоли“ чиј што вертикален фалусовиден корпус е дополнет со пар лачни протоми и со уште некои елементи (G7). Кај „идолите со протоми“ можат да се препознаат и тестисите на фаусот кои, видовме дека кај „идолите“ воопшто не се претставени (D2: 1, 3 – 5). Вклопени се во полукружната контура на задниците на двете животини од „зооморфните стандарди“ кои во различен степен преживуваат и кај останатите споменати типови (D5: 1, 2). Кај некои нивни серии, тие до таа мера се испакнати настрана што апсолутно го губат својот изворен карактер (D3: 6, 7 спореди со 1 – 3). Сметаме дека оваа трансформација не треба да се третира само како последица на губењето на изворното значење,[4] туку и како тенденција насочена кон нивно претварање во кругови, со цел што поуспешно да го сугерираат обликот на тестисите. Оваа слика е најасно манифестирана кај неколку серии на „идолите со протоми“ (особено кај компактната варијанта) каде што централниот лик е прикажан без раце. Низ конкретни примери може да се следи нивната генеза од „зооморфните стандарди со човечка глава“ проследено со трансформација на средишната антропоморфна глава во фалус со претстава на човечко лице (D3: 7 спореди со 6). Преку неколку „шестокраки стандарди“ е застапена и дуплираната варијанта на оваа митска слика формирана од два симетрични фалуси кои имаат заеднички тестиси, при што едниот е ориентиран нагоре, а другиот надолу (D3: 4, 5).

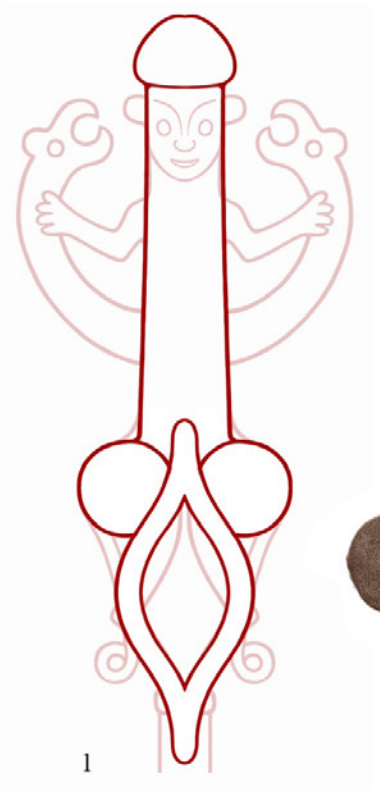
Во аргументирањето на посочениве толкувања важен удел има прашањето зошто кај овие претстави фалусот не е прикажан во чиста т.е. реалистична форма туку дополнет, па дури на некој начин и сокриен, со други елементи. Дали овие додатоци треба да се сметаат за контрааргумент кој ја става под сомнеж предложената интерпретација?

- Дополнување на фалусот со човечко лице: персонализација и деификација на фалусот

Од приложените примери може да се види дека антропоморфното лице во горниот дел на фалусот е редовно обележје кај сите споменати типови стандарди. Познат ни е само еден примерок каде што овој елемент не е присутен, но притоа ниту формата на фалусот не е доволно изразена (C17: 4). Посочениот мотив се јавува во разни култури и разни периоди, при што во оваа прилика ќе

[4] Како што смета J. A. H. Potratz (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 54).

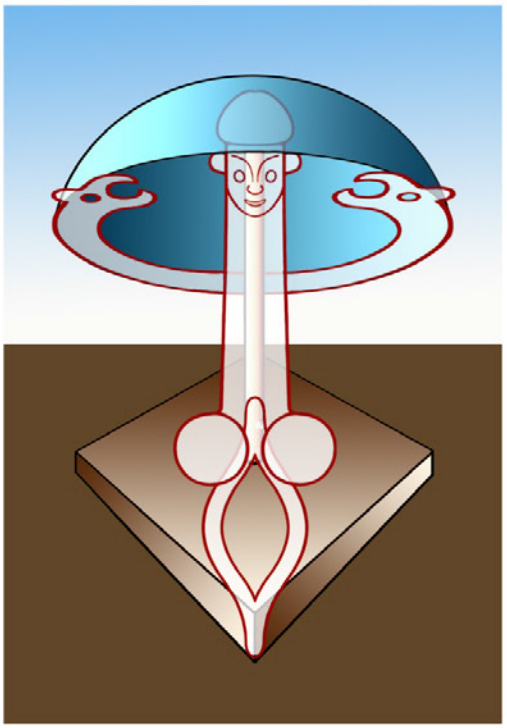
D2



1



3



2



6



4



5

наведеме само неколку најтранспарентни примери чија фреквенција е најсилна на територијата на Источна и Северна Европа и Индија.

Првата група ја сочинуваат **монументални камени споменици** кои се датираат меѓу 7. и 3. век пред н.е., а се поврзуваат со Скитите и останатите популации од територијата на Северното Прицрноморје, на запад до Добруџа а на исток до Северен Кавказ (D4: 7 – 9, 11 – 13). Неколку примероци се констатирани in situ, на врвовите од погребните тумулуси, врз основа на што преовладува мислењето дека се работи за надгробни споменици поставени над гробовите на видни луѓе од споменатите општества.[5] До сега се познати над 150 вакви наоди кај кои, и покрај варијациите, во смисла на стил на изведба и разните додатни елементи, се провлекува фалусовината контура. Телото на прикажаниот лик е изедначено со телото на фалусот, главата со glans penis каде што се наоѓа антропоморфно лице и тоа само од предната страна, додека под него, кај вратот, е редовно претставено некакво расчленување (торквез) кое интерферира со preputium на фалусот. Постарите прототипови на овие споменици можат да се следат наназад до бронзеното време и тоа на значително пошироки територии, вклучително со Балканот (D4: 10).[6] Д. С. Раевский упатува на нивната космолошка симболика т.е. идентификацијата со Космичкиот столб, со гигантскиот фалус и со некој макрокосмички антропоморфен лик чија фигура, расчленета со торквезот и појасот на три дела, интерферира со трите нивоа на вселената. Поставувањето на овие објекти тој го поврзува со смртта на владетелите и тоа како чин на повторно воспоставување на космичкиот поредок нарушен со нивната смрт. Во оваа прилика е важно да се одбележи идентификацијата на овие столбови со починатиот крал или кнез, изедначен со митскиот прародител (конкретно со скитскиот Таргитај) претставен како Космички столб и гигантски (макрокосмички) фалус.[7]

Втората група ја сочинуваат **мали дрвени предмети** пронајдени во средновековните населби од североисточна Европа (Opole, Wolin, Новгород и др.) кои главно им се припишуваат на Словените (D4: 2 – 6). Како и кај луристанските предмети, тие имаат облик на фалус при што антропоморфно лице (и овој пат само едно) се наоѓа под glans penis така што, и во овој случај, тој асоцира на капата на прикажаниот лик. Според некои мислења се работи за дел од покуќнината на обични куќи за живеење односно за мали домашни идоли користени во рамки на култно-магиските постапки изведувани во кругот на семејството. Некои од приложените наоди се поврзуваат и со придружните простории (continae) на словенските пагански храмови и светилишта. На намената на овие предмети може да укажува и еден средновековен извор во кој се вели дека Словените, за време на свадбени церемонии, стават дрвени фалуси во садови со некаков пијалак (веројатно пиво) и потоа сите пијат оттаму. Слични минијатурни форми на персонализација на фалусот можат да се следат наназад сè до неолитот (D4: 1 керамички примерок од РС Македонија).[8]

Во наведените региони се среќаваат и предмети со истата композиција кај кои фалусовидниот корпус е дополнет со три или четири лица. И оваа варијанта е застапена со монументални идоли (како што е камениот идол од Збруч D4: 17 спореди со 16 – ретуш на контурата) и со минијатурни варијанти изработени главно од дрво и еленски рог (D4: 14, 15; G42: 1, 2). Тука треба особено да се спомнат бројните вакви хиндуистички примери претставени преку монументални четириглави идоли од камен (G37: 3, 5, 8). Иако кај нив, поради високиот степен на стилизација, фалусот не е претставен доволно експлицитно, таквиот предзнак го компензираат неантропоморфизираните варијанти (lingam D6: 7 – 9) и називите на овие објекти (Shivalingam, caturmukhalinga) во чија основа се наоѓа зборот *lingam* во значење на фалус (подетално за оваа варијанта види натаму).

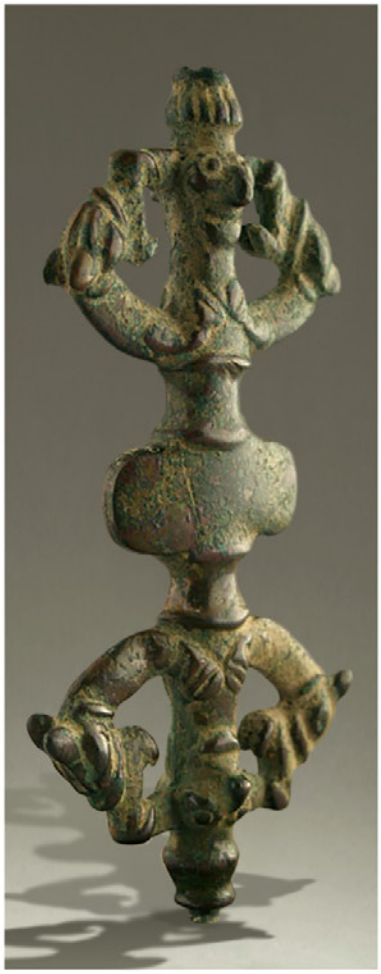
[5] Преглед и основни податоци: В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*.
[6] За постарите примероци: Н. Чаусидис, *Македонските*, 871-874 (со приложена литература).
[7] Д. С. Раевский, *Скифские*; Д. С. Раевский, *Модель*, 134-146.
[8] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 36, 39, 41; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 497-500; W. Filipowiak, *Słowiańskie*, 25, 29; Т. Д. Панова, *О назначении*; Л. С. Клейн, *Воскрешение*, 372, 373; Н. Чаусидис, *Митските*, 344-350.

D3


1


2


3

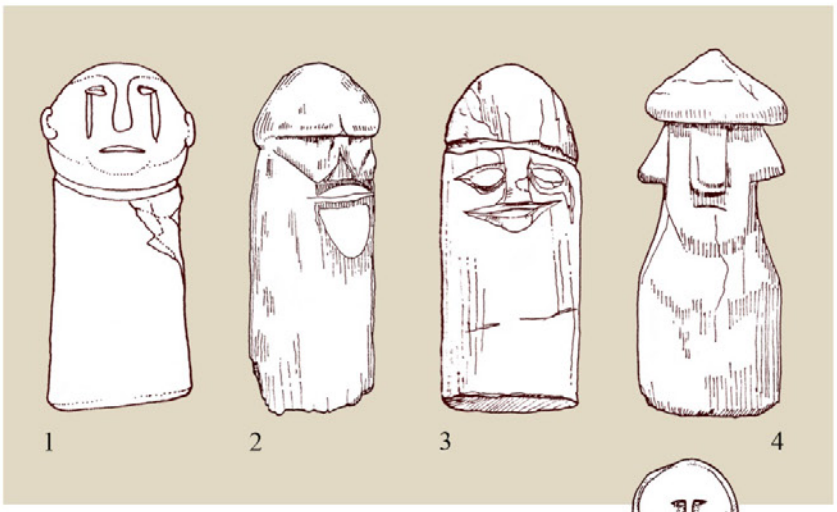

4


5


6


7

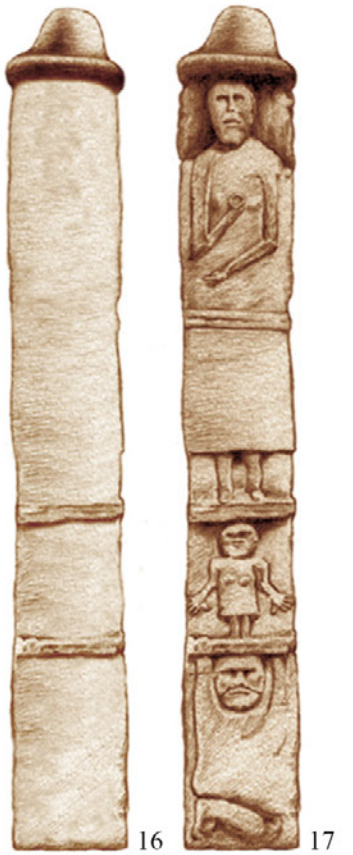
D4











Меѓу споменатите средновековни дрвени фалуси се среќава и една друга форма на нивна персонализација каде антропоморфната глава е претставена на задниот дел од половиот орган (D5: 4). Слични решенија, изведени во керамика, можат да се следат наназад до железното време (D5: 7).[9] Земајќи ги како предлошка овие примероци, манифестациите на овој концепт можат да се насетат и кај некои варијанти на луристанските „идоли“ (D5: 5), можеби проследени и со претворање на glans penis во зооморфна глава (D5: 6; за овие релации ќе зборуваме и натаму во глава IX – стр. 563).

Тукапретставената митска слика го одразува процесот на персонализирање на машкиот полов орган кој, во крајна инстанца, треба да се третира како индикатор на сакрализацијата на неговите биолошки функции и на неговата деификација. Тргнувајќи од реалните функции на фалусот, мошне е веројатно дека зад овие слики стоело некое божество со следниве карактеристики: прасуштество, отелотворување на машкиот принцип, татко, сопруг на некоја божица со функција на родилка и хранителка, креатор (на човекот, на други елементи или на целата вселена), носител на плодноста и изобилието. Станува збор за концепт универзален за целото човештво кој се среќава во разни култури што не морале да имаат никаква заемна комуникација.[10]

Причините за задолжителното **удвојување на ликот на персонализираниот фалус** по хоризонтала, на предното и на задното лице на стандардите (на пример D1: 5, 6; D9: 8, 9) и удвојувањето на целиот фалус по вертикала (кај посочените „шестокраки стандарди“ D3: 4, 5) може да се бараат во сферите на симболиката, но и надвор од неа. На симболичко рамниште дуплирањето на фалусот (во вториот случај можеби и негово квадридање, ако се земат предвид двете лица на стандардите) може да значи нагласување на религиското значење на овој обоготворен орган, додека на магиско ниво – засилување на неговите функции (плодност, животворност, прогрес во општи рамки, апотропејска моќ), а со тоа и потенцирање на сакралноста на култниот предмет на кој е тој прикажан. Насоченоста на фалусите и на прикажаните лица на разни страни може да ја сугерира и **дисперзијата** на спомнатите категории низ просторот (горе и долу, напред и назад т.е. на сите четири страни) или низ времето (од минатото до иднината). Иако помалку веројатна, не треба да се исклучи и чистата „естетска“ и „комуникатолошка“ мотивација на овие мултиплицирања, со цел создавање симетрична композиција која би била повпечатлива од визуелен аспект, а воедно видлива и однапред и одназад.

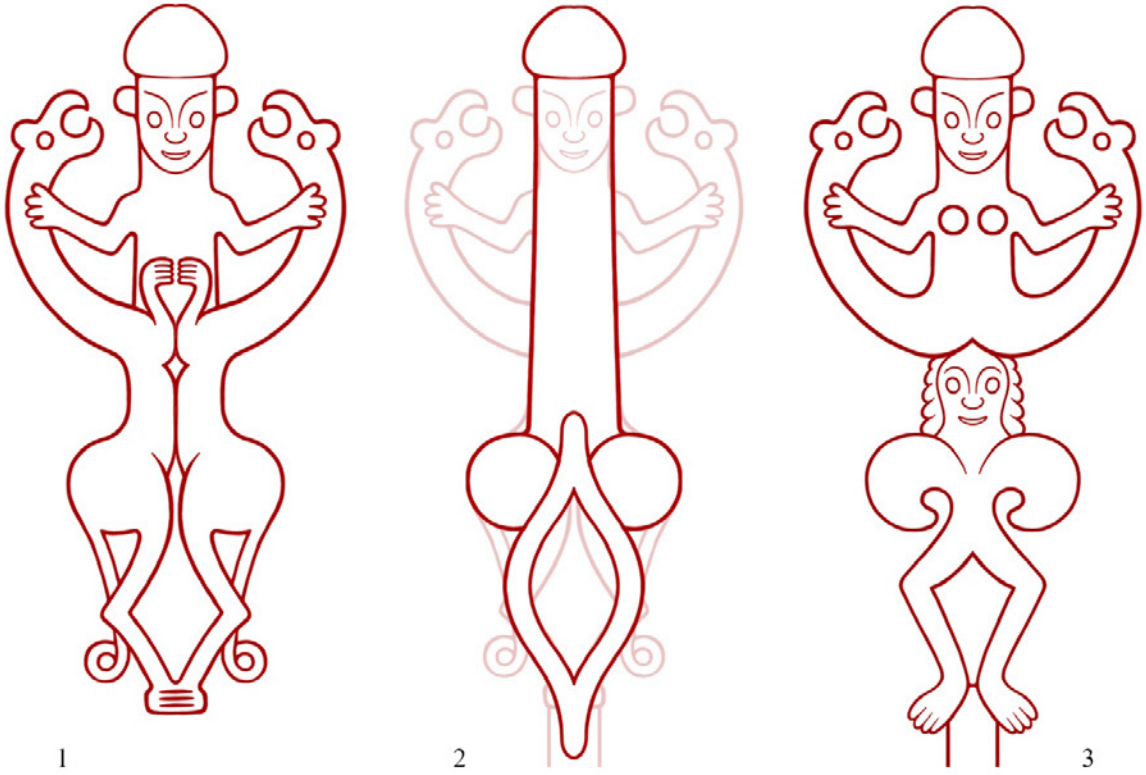
- Дополнување со пар протоми (космизација на фалусот)

Видовме дека во претходноелаборираните иконографски слоеви на стандардите нивниот централен вертикален корпус ја претставува **Космичката оска**, додека прстенот што го формираат двата лачно свиени протоми – **хоризонталната проекција на кружното небо** кое се потпира на неа (манифестирана како Космички столб) и ротира околу неа (манифестирана како оска на тркалото или како стожер на гумното) (D2: 2 споредиси со останатите). Земајќи ги во обзир овие согледувања, зад претворањето на вертикалниот корпус на стандардите во фалус може да стои тежнеењето за третирање на **машкиот полов орган** (и на машкиот принцип што стои зад него) **како центар на вселената** и фактор кој го условува нејзиното настанување и постоење. Персонализацијата пак на корпусот-фалус треба да се разбере како интенција за поставување во средиштето на стандардите (и вселената што тие ја застапуваат) на богот – носител на сите споменати функции. Комбинирањето на овој џиновски т.е. макрокосмички **Бог-Фалус** со протомите што го симболизираат небото му даваат уште една конкретна улога – функцијата на Атлант кој го придржува небото (види глава VII; D2: 1, 2). На вербално ниво како најдобра паралела за предложениве значења може да се земе митот за фалусот на Шива, забележен во “Shiva Purana” и “Linga Purana”. Започнува така што врховните богови Vishnu и Brahma

[9] За средновековните: W. Hensel, *Early*, Fig. 12; Л. С. Клейн, *Воскрешение*, 372, 373; за железнодобните: J. Korošec, *Ljudske*.

[10] Примери на аналогно конципирани идоли во вид на атропоморфизиран фалус, од Нигерија: P. A. Allison, *Stone*.

D5



1 2 3

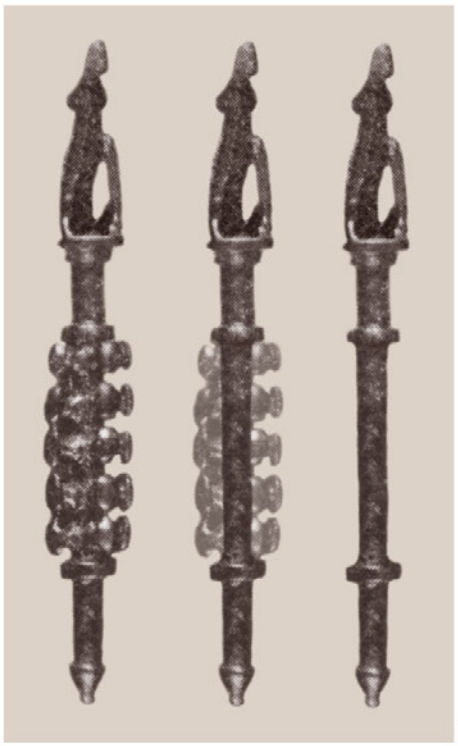


4 5 6 7

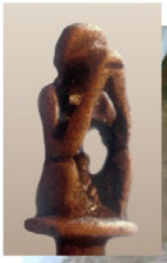
D6


1


2


3


4


5


6


7

8


9

се препираат кој од нив има поголема важност. Додека трае расправата, пред нив се појавува пламтечки столб кој се протега надолу и нагоре во недоглед. Боговите се преобразуваат во животни и се упатуваат да го пронајдат почетокот и крајот на овој објект. Vishnu се претвора во вепар и тргнува надолу кон подземјето, додека Brahma – во лебед кој лета нагоре кон небесата. Откако, по долгото патување, не успеале да ги досегнат рабовите на столбот и се вратиле назад, од него ќе се појави Shiva, покажувајќи им дека всушност се работи за неговиот фалус. Со тоа тој ќе го добие статусот на најважниот бог во вселената (ликовни манифестации на митот: D6: 1, 2, 4; D16: 1).[11]

Како најсоодветна ликовна паралела за космолошките аспекти на персонализираниот фалус може да се земе средновековниот паганословенски **каменен идол од Збруч** во чија основа исто така се наоѓа макрокосмичкот фалус (D4: 16, 17; G40: 4). На неговите четири страни, се претставени фигурите на боговите и тоа – во горната зона небеските, а во долната – хтонскиот триглав бог кој, клечејќи на колена, ја држи земната плоча врз која стојат мали човечки фигури.[12] Слично макрокосмичко значење на фалусот му е дадено и во рамките на железнодобните **гроздовидни приврзоци** од групата „македонски бронзи“, синхрони со „луристанските бронзи“, со таа разлика што таму фалусот е ориентиран обратно – со врвот надолу (D6: 3, 6). И овој пат тој е изедначен со Космичкиот столб и Космичкото дрво при што, на врвот од предметите е прикажан митски лик (некаде со еректиран фалус), седнат во поза на фетус (D6: 5 споредi со 3, 6).[13] Опишувајќи едно светилиште во Предна Азија, Lucian of Samosata зборува за тамупоставените џиновски фалуси (високи повеќе десетици метри) кои очевидно носеле карактер на спона меѓу земјата и небото. Два пати во годината, на едниот од нив се качувал човек кој оттаму стапувал во непосредна комуникација со боговите.[14]

Сметаме дека, со оглед на географската и културолошка поврзаност на луристанските стандарди со Иран и со древноиранските култури, во толкувањето на посочените иконографски елементи предност треба да им се даде на митско-религиските традиции кои припаѓаат на овој регион и културите што во него егзистирале во времето во кое постоееле овие предмети.

Во рамките на древноиранската култура, конкретно во **зороастризмот** и особено во **зрванизмот**, машиот принцип се вклучува во создавањето на вселената преку Времето персонализирано во ликот на богот **Зрван**. Почетокот на овој процес започнува од Бесконечното Време кое е извор на *tohmāk* – „семето“ (seed) што ќе го предизвика создавањето. Првото тело (“the firs body”) што ќе се создаде при овој чин е Spihr – телото на Зрван (**Зрван на долгото Владение / Zurvān of the long Dominion**) кој го носи и значењето на Конечното Време и на материјалниот Космос дефиниран и ограничен во временска и просторна смисла. Овој чин на креација симболички се изедначува со чинот на зачнувањето на ембрионот и раѓањето на новороденчето од утробата. **Spihr** често се претставува како дете (infant Spihr), а на истиот начин, како раѓање на дете, се претставува и создавањето на космосот. Во некои случаи, Spihr се претставува и како „семе“ кое влегувајќи во Космосот го предизвикува настанувањето на сите нешта. Во крајна инстанца Зрван не е само таткото, мајката и семето туку и ембрионот зачнат од него.[15] Според истиот концепт ќе биде создаден и првиот човек при што како парадигма повторно ќе биде земен Spihr – телото на Зрван.[16] Во некои извори оваа категорија се определува уште поконкретно, како *arshnōtachin* – поток од семе (the seminal flow) или „во влажна состојба како сперма“ (in a moist state like semen).[17] При воспевањето на Ормаздовиот чин

[11] V. Ions, *Indijska*, 41; У. Норман Браун, *Индийская*, 312-313.
[12] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 236-251; Н. Чаусидис, Митските, 472-477.
[13] Н. Чаусидис, *Македонските*, 196-207 и натаму.
[14] (Lucianus Samosatensis, *De Dea Syria*. 28).
[15] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 112, 128, 234, 266, 267; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 219, 249, 250. Во контекст на овие релации е индикативна блискоста меѓу *spihr* и грч. *sperma*.
[16] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 128.
[17] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 219, 249, 250.

на креација се вели: “After this moist state came mixture like [that of] semen and blood; after mixture came conception, like a foetus; after conception came diffusion, such as hands and feet ...”.[18] Со овие функции се поврзуваат две од хипостазите на Зрван. Првата е **Ar(š)ōqar**, во чиј назив се содржани следниве две значења – „она што те прави маж“ (the male-making) или „творец на машкиот принцип“ (author of the male principle) при што обете него го определуваат како татко на Космосот. Втората е **Frašōqar** која, според некои извори и толкувања, доведува до самото раѓање на Космосот.[19]

Има индиции за идентификација во рамките на древноиранските традиции на спермата со некои космички елементи. Во Авеста се вели дека семето на првиот човек и на првосоздадениот бик е креирано од “небеската светлина и свежина“.[20] На тоа укажува дејствието во кое семето на **Gayomard**, по неговата смрт, ќе биде однесено до сонцето и прочистено во неговата светлина па дури потоа една третина од него ќе биде вратена на земјата каде што ќе лежи погребана 40 години за од него потоа да израсне билката ревен (rhubarb).[21]

Во оваа прилика за нас е важно што овие симболички односи на посреден начин ги актуализираат и машките гениталии на Зрван и конкретните негови хипостази како органи низ кои „космичкото семе“ морало да произлезе и да дејствува, иако во изворите кои се однесуваат на посочените ирански религии за нив нема никаков помен. Но се чини дека на луристанските стандарди нив можеме јасно да ги идентификуваме во централниот фалусовиден корпус на овие предмети при што нивното дополнување со човечка глава, лице и раце треба да се разбере како чин на персонализација т.е. деификација на овој орган. Постојат бројни аргументи во прилог на конкретното поврзување на овие фалуси со богот Зрван, што ќе биде претставено во наредните глави.

b) Издвоена отворена вулва

Во долниот дел на „идолите со протоми“ (D1: 7, 8; D2: 3 – 6; D3: 1 – 3), на некои „зооморфни стандарди со човечка глава“ (D3: 6, 7) е присутна **ромбична рамка** оформена од две аглесто свиени шипки. Кај некои примероци, низ неа се протега вертикална нишка која всушност го претставува цевчестиот корпус на стандардот во кој се всадувал стожерот наменет за негово потпирање (D3: 1 – 3, 6,7; D7: 4 – 8). Видовме дека овој мотив се јавува како продукт на трансформацијата на задните нозе на двете животни од „зоморфните стандарди“ и „зооморфните стандарди со човечка глава“ (D5: 1, 2; D7: 1 – 3). Притоа преживуваат и шепите на нивните нозе, а некаде и свиените врвови на опашките, најчесто претворени во мали алки (D7: 5 – 8). Досегашните истражувачи го толкуваа овој процес како трансформација т.е. дезинтеграција на парот животни, предизвикана од заборавањето на нивното изворно значење или пренасочувањето на фокусот кон централната антропоморфна фигура. Согласувајќи се глобално со овие ставови, сметаме дека наведениот процес бил дополнително поттикнат и од една ментална слика којашто овие стандарди ја индуцирале во свеста и потсвеста на нивните изработувачи и корисници. Уште во главата III укажавме дека тоа е сликата на отворената вулва, геометризирана во вид на ромб и изедначена со земјата која и инаку, во архаичните култури најчесто била претставувана како четириаголник (D2: 2; A1 – A5). Иако поретко, на стандардите се среќаваат и примери каде овој мотив е заоблен, односно има листеста форма, која уште повеќе се доближува до реалниот изглед на отворената вулва (D7: 4; D37: 2).

Како најблиски паралели (од географски т.е. културолошки аспект) за вулвата претставена на стандардите во вид на ромб, можат да се приложат аналогните мотиви од месопотамските печати и постари праисториски примери кои веќе беа претставени при анализата на геометриското ниво (A14).

[18] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 250.
[19] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 222, 223.
[20] “From the light and freshness of the sky the seed of the Man and the Bull was fashioned“ (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136).
[21] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 267.

D7


1


2


3


4

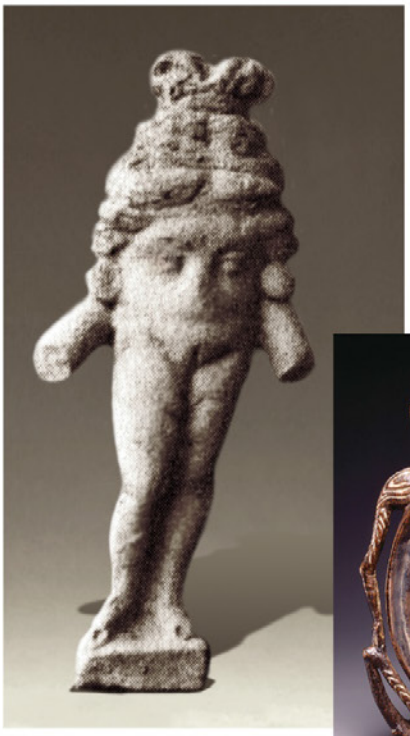

5


6


7


8


9


10


12


11

Овие паралели упатуваат на тоа дека и овој мотив кај стандардите, покрај наведеното, носел и макрокосмичко значење означувајќи ја земјата што се простира во подножјето на Космичката оска, наспроти небото лоцирано во нејзините горни зони (D2). Притоа, изедначувањето на земјата со вулвата секако било насочено кон апосторфирање на нејзините плодоносни функции истоветни со оние на жената (растење на билките = раѓање на детето; давање храна и вода = доење; види стр. 82).[22]

Се смета дека и во митологијата на Каситите, еден од народите кои се поврзуваат со луристанските бронзи, ромбот фигурирал како симбол на женското начело.[23]

- Персонализација на вулвата

Кај некои „идоли со протоми“, во горниот агол на споменатата ромбична рамка е прикажано издвоено антропоморфно лице т.е. глава (D2: 6; D7: 6, 7).[24] Доколку се согласиме дека рамката ја претставува отворената вулва, тогаш оваа глава може да се протолкува на барем два начина. Според првиот би се работело за лик кој се раѓа од женскиот полов орган, додека според вториот би станувало збор за концепт на персонализација на вулвата изведен аналогно како кај фалусот – преку нејзино дополнување со човечка глава т.е. лице. Како аргумент во прилог на втората интерпретација можат да се земат античките медитерански претстави на митскиот лик **Baubo** кој исто така се смета за персонализирана вулва. Во ликовниот медиум таа се претставувала на сличен начин – преку додавање глава на женските гениталии, со таа разлика што во овој случај, тие биле прикажани заедно со околните делови на женското тело – колкот, абдоменот и нозете (D7: 10, 11).[25] Како персонализирана вулва може да се свати и приложената дрвена чинија со контури на отворена вулва од Papua New Guinea, која, покрај редуцираните екстремитети, на горниот дел е дополнета и со антропоморфна глава (D7: 12 спореди со 6, 7). Во овој контекст, би можело да се оправда преживувањето на шепите на некогашните животни во долниот дел на стандардите и тоа како нозе на персонализираната вулва (D7: 6, 7).

На луристанските стандарди може да се идентификува уште една слична форма на персонализација на женскиот полов орган во рамките на претставите на фигурата на родилката со нозе во вид на животински протоми и тоа преку негово изедначување со уста (D17: 1 – 6; види стр. 302, 317).

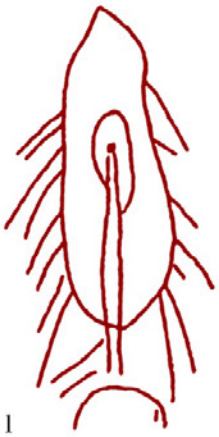
с) Заедничка претстава на фалус и вулва (хиерогамија)

Прикажувањето на машкиот и женскиот полов органи на еден ист стандард треба да се третира како единствена заокружена митска слика (D2). Таа може да се поврзе со космогониските митови во кои вселената се создава од спојот на машкото и на женското начело идентификувани со космичките елементи (вулва = земја, фалус = небо или Космичка оска). Идентификацијата на половите органи со космичките елементи упатува на нивните гигантски т.е. макрокосмички размери – енормното простирање на вулвата во хоризонтала, а на фалусот во вертикала. Иако на луристанските стандарди двата полови органи се само поставени еден над друг, ваквото заедничко прикажување секако упатува и на нивната имплицитна заемна **копулација** која на митско рамниште упатува на **хиерогамијата** (види подолу).[26]

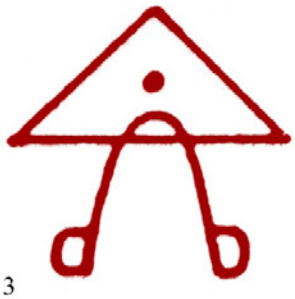
Како најсоодветни визуелни паралели за оваа композиција можат да се земат добропознатите хиндуистички олтари формирани како спој на **lingam** и **yoni** – симболи на машкиот и на женскиот

[22] Н. Чаусидис, *Космолошки,* 93-100; N. Chausidis, *Myth. Representations*, 5-9.
[23] И. М. Дьяконов, И. И. Соколова, *Касситская*, 627.
[24] E. de Waele, *Bronzes*, 102 (cat. 118, 119) која авторот ја именува како „masque humain“.
[25] M. Olender, *Aspects*; G. Devereux, *Bauba*; Н. Чаусидис, *Устата*.
[26] Нашите досегашни согледување на овој тип митски слики воопшто и конкретно кај луристанските стандарди: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 62; Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 67-71.

D8


1


2


3


4


5


6


7

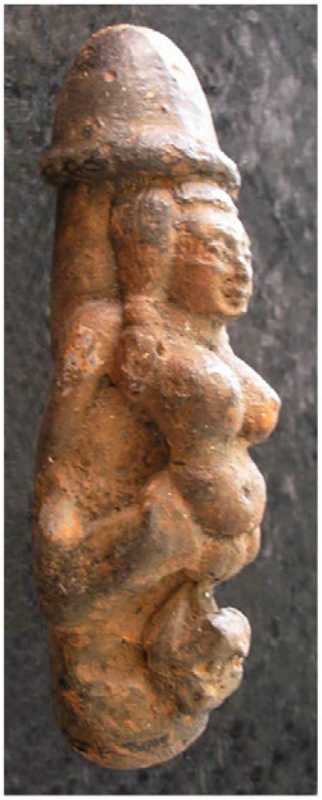

8


9


10



11


12

принцип (D6: 7 – 9).[27] Тука можат да се приложат и други примери како што се разните видови **амулети** кај кои двата органи се претставени во момент на копулација или само поставени еден врз друг или еден покрај друг. Особено се популарни во некои делови на Азија и тоа сè до денес (D8: 4 – 7, 10), а познати се и примери од Медитеранот и Европа (во облик на предмети, но и **петроглифи**) кои можат да се следат во средниот век, антиката и наназад сè до праисториските периоди (D8: 1 – 3, 8, 9, 11).

Освен фалусот на **Shiva**, како засебен ентитет се прикажува и вулвата (yoni) на индиската божица **Parvati**.[28] На некои од столбовите-фалуси на Shiva, овој бог е претставен во елипсоиден отвор (D6: 1; D16: 1). Согледан во релација со некои од прикажаните амулети (D8: 5, 6), овој отвор го добива значењето на вулва, преку што во споменатиот мит се вклучува и женскиот принцип (yoni) и покрај неговото отсуство во него.

Парцијалните гениталии во митовите се претставуваат како интегрални суштества кои имаат сопствена свест, самостојно се движат, растат, јадат, а во некои примери вулвата е дури претставена и како мајка на фалусот.[29] Во митологијата на Бурјатите (Сибир) има предание според кое, пред почетокот на светот, постоел само примордијалниот океан во кој плутале машки и женски полов орган. Потоа тие ќе се спојат во полов акт, што ќе ја поттикне космогенезата.[30] Во Античка Грција, за време на празникот Тесмофории, посветен на Деметра и Персефона, се подготвувале колачиња во вид на машки и женски гениталии кои имале важно место во обредите изведувани во текот на овој празник.[31]

2. Човечки фигури со акцентирани полови белези

На луристанските стандарди можат да се идентификуваат антропоморфни или зооантфопоморфни фигури чиј пол е назначен преку разни форми на апострофирање на нивните репродуктивни функции. Еден од тие начини е назначувањето на половите органи или пак прикажувањето на овие органи, или на целата фигура, во состојби или пози својствени за коитусот или пораѓањето.

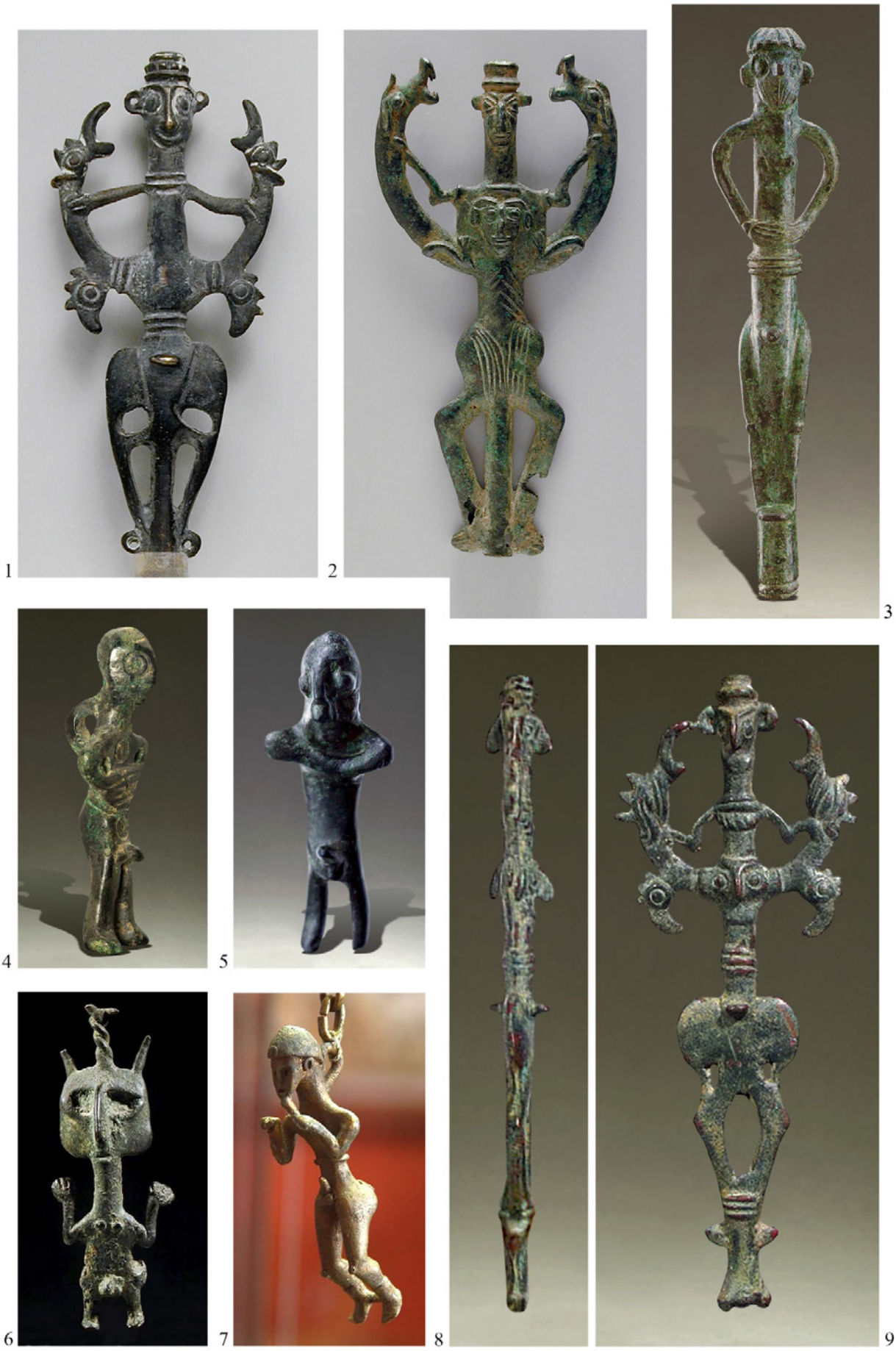
а) Машка фигура

- Фигура со означен или акцентиран фалус

Во претходните поглавја веќе укажавме дека кај овие фигури машкиот пол е претставен преку малиот испакнат додаток кој, според својот облик и позиција, соодветствува на фалусот. Овој елемент се јавува кај некои стандарди од типот „идоли со протоми“ (D9: 1, 8, 9) и кај „столбовидните фигурини“ од поттипот без птичји протоми на раменатa (D9: 3).[32] Во оваа прилика можеме да посочиме на уште еден специфичен примерок од групата „идоли со протоми“ каде што значењето на фалус, овој пат предимензиониран, го добива вертикалниот сегмент кој се протега меѓу нозете на антропоморфниот лик што го опфаќа целиот стандард, за кој видовме дека изворно служел за протнување на стожерот преку кој стандардот се фиксирал за потставката во вид на шише (D9: 2).

[27] S. Sarasvati, *The Inner Significance*; R. K. K. Rajarajan, *The Liṅga*; основни податоци: *Лингам* 2018; *Lingam* 2018.
[28] *Parvati* 2018.
[29] У. Норман Браун, *Индийская*, 312, 313; Ю. Е. Березкин, *Тематическая*, за фалусот: F11, F15, F18B, F28A, за вулвата: F9A; Д. Овчаров, *Прабългарската*, 263, 267, 268.
[30] С. Ю. Неклюдов, *Мифология*, 199, 200.
[31] За посочениот обичај и за симболичкото и култно значење на половите органи во античките медитерански култури: И. Маразов, *Маската*, 19, 20, 25-27; T. Moore, *The Soul*, 36-60.
[32] E. de Waele, *Bronzes*, 100 (No. 116), 104 (No. 123 A), 114; O. W. Muscarella, *Bronze*, 148 (No. 231).

D9



1 2 3 4 5 6 7 8 9

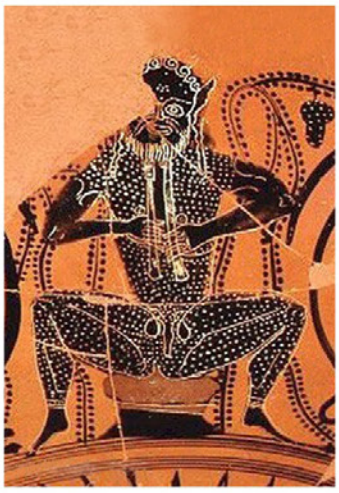
D10


1 2

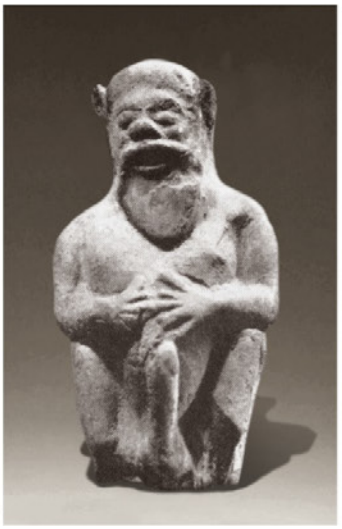

3

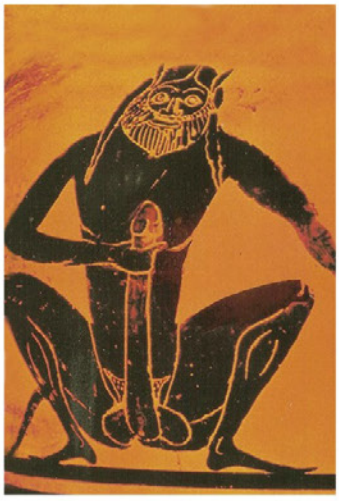

4


6


8


5


7


11


9 10

Иако со одредена доза на резерва, итифаличката фигура може да се идентификува и на некои луристански ажурирани игли. Во едниот случај се работи за пар игли со квадратна глава на која е претставен човечки лик со раширени бедра, свиени колена и раце кренати во поза на орнат. Под пубичната зона е прикажан сегмент кој, покрај другото, би можел да се идентификува и како фалус (D10: 1, 2). На еден друг пар луристански ажурирани игли е претставена слична фигура, но во поумерена поза, со крила под рацете и поиздолжен и потенок сегмент меѓу нозете кој, покрај функцијата на спона за зајакнување, можел да носи и значење на фалус (D10: 9, 10).[33] Во прилог на итифаличкиот карактер на овие фигури можат да се приложат бројни паралели со назначен или хипертрофиран фалус и поза на нозете идентична или слична со онаа од иглите. Фигурите од овој тип неодамна беа предмент на наша детална анализа поради што тука само ќе се повикаме на овие истражувања, проследувајќи ги со неколку најсоодветни примери (D10: 3 – 5, 7, 8, 11).[34] На крајот, мора да се напомене дека зад посочените луристански фигури, особено кај првиот пар, може да стои и женски лик прикажан во поза на коитус или пораѓање (D15; D17; D18; види стр. 276).

Во прилог на овие толкувања можат да се наведат и неколку луристански бронзени фигурини (D9: 4, 5, 6). За разлика од претходните, прикажани се во стоечка поза, со раце кренати во пределот на градите или во поза на орант. Кај двата луристански примери, на грбот е формирана алка за закачување што упатува на нивната предназначеност за висење. Во таа смисла, како аналогија, може да се приложи и еден тип речиси синхрони итифалички бронзени фигурини од територија на Кавказ (6 – 5. век пред н.е.) исто така наменети за обесување, во овој случај на ланчиња (D9: 7).[35] Сметаме дека не би било особено корисно во оваа прилика да се наведуваат аналогии за слични итифалички фигури од други култури, ако се земе предвид дека се работи за феномен со општочовечки карактер кој се јавува во разни региони на светот и низ сите историски периоди.[36]

b) Женска фигура

- Фигура со назначен или акцентиран пубис или вулва

Видовме дека кај антропоморфните фигури од стандардите некогаш се означени женските гениталии и тоа најчесто во вид на триаголно поле придружено со некакви дополнителни елементи. Кај некои „столбовидни фигурини“ тоа е вертикалниот засек (D11: 5 – 12), додека кај „стандардите – статуети“, меѓу расчекорените нозе на фигурата се јавува и мотив кој понепосредно ги прикажува Labia Majora (D11: 1, 2). На корпусот од некои „идоли со протоми“, меѓу големите протоми се присутни разни втиснати кружни мотиви, некаде придружени и со пубис, кои би можеле да го означуваат вагиналниот отвор (D11: 3, 4).

Во архаичните култури не се ретки сликите на човечки фигури придружени со стилизирани гениталии, прикажани издвоено, под препоните, најчесто меѓу нозете. Тоа се правело за да се означи или нагласи нивниот пол, особено ако тој, поради високиот степен на стилизација, не можел доволно јасно да се претстави на самата фигура (D12: 4 – 8, 13).[37] На луристанските стандарди може да се претпостави евентуално постоење на една ваква композиција, ако од бројните иконографски пластови

[33] G. Zahlhaas, *Luristan*, 72 (Cat. 146, 147). Во првиот случај авторката ја идентификува фигурата како итифаличка, напомнувајќи на својствеността на оваа поза и за женските фигури. Итифаличноста кај вториот пример не се апострофира.

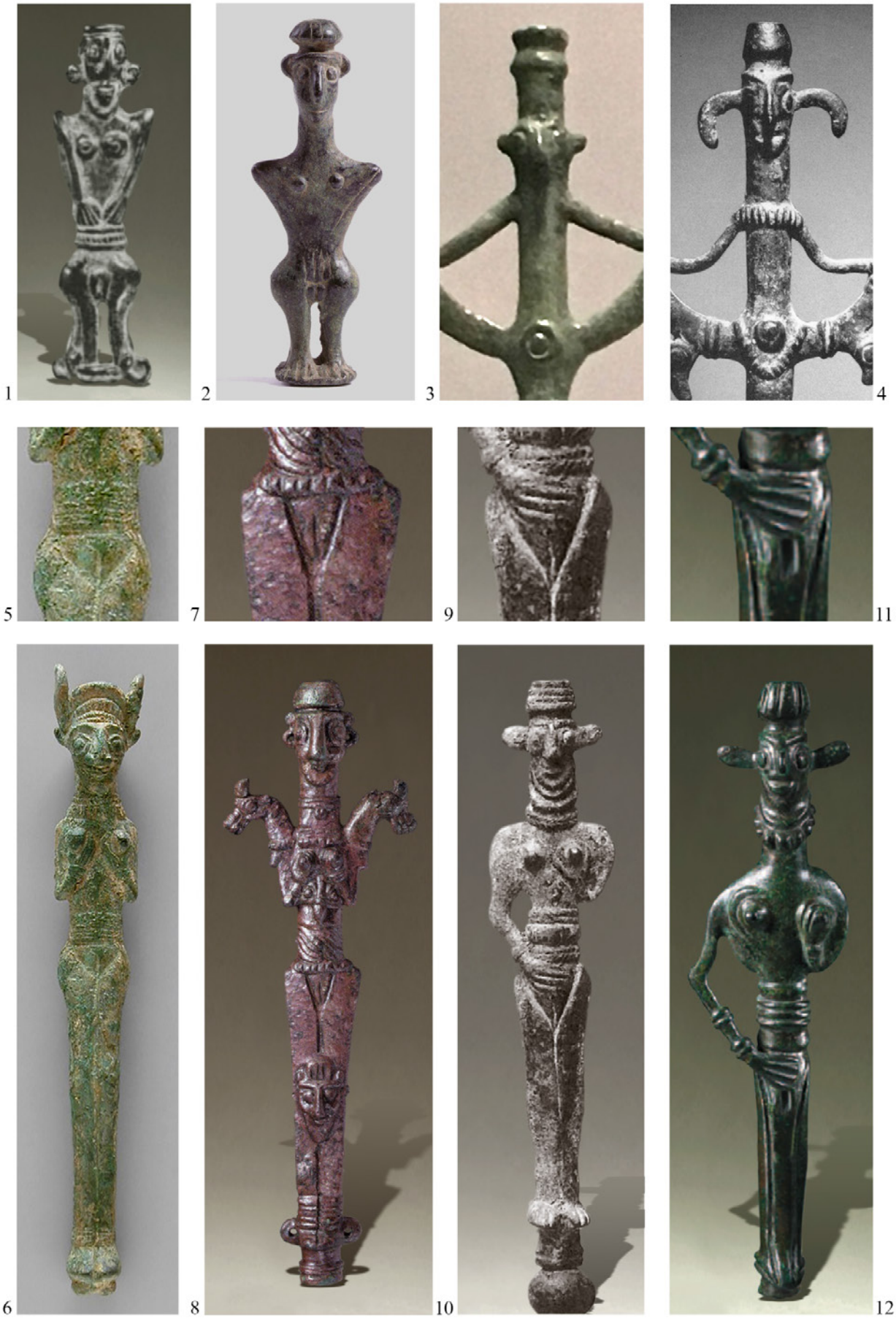
[34] Н. Чаусидис, *Македонските*, поглавје 2 и поконкретно: 208-235.

[35] E. de Waele, *Bronzes*, 179, 180 – Fig. 149 (No. 293, 295): за кавкаските примери: О. А. Брилёва, *Древняя*, 290 (кат. 188), 306 (кат. 295, 296), 307 (кат. 297-300).

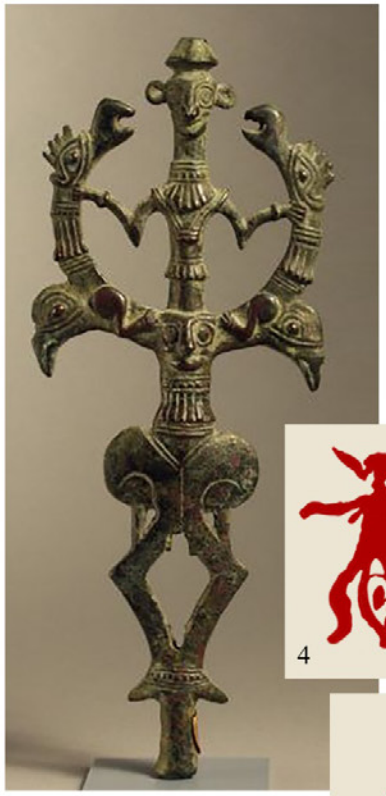
[36] Бројни примери со приложена литература: Н. Чаусидис, *Митските*; 358-365; Н. Чаусидис, *Македонските*, 208-235.

[37] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 97-99, 139.

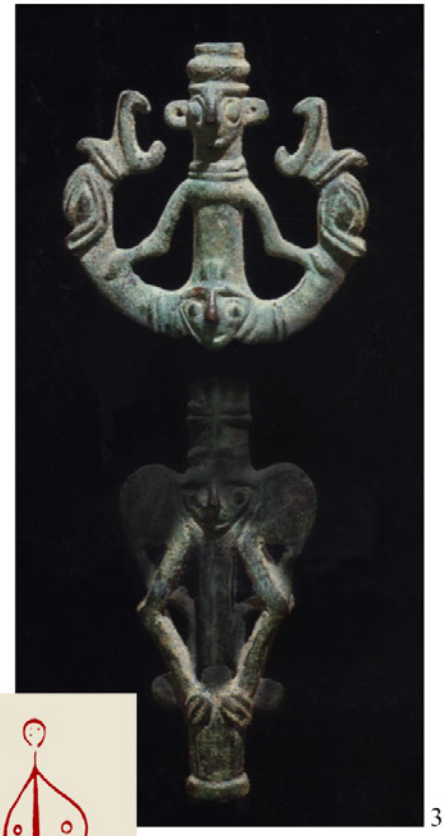
D11



D12

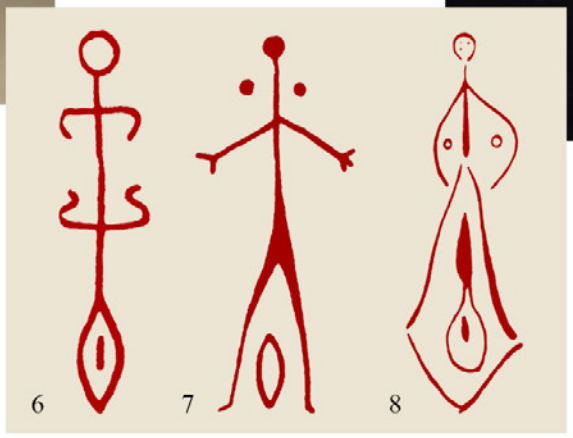

1

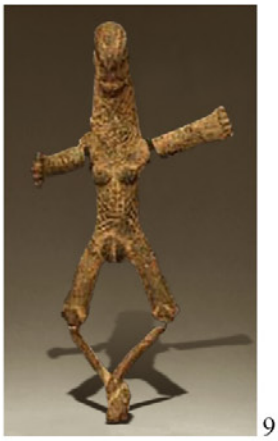

2


3

4


5

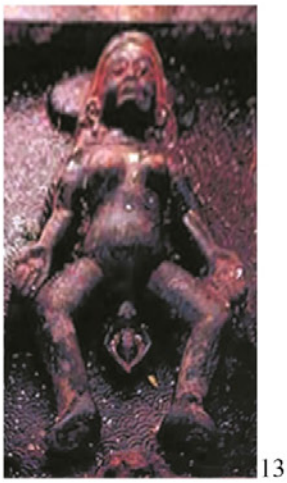

6 7 8


9

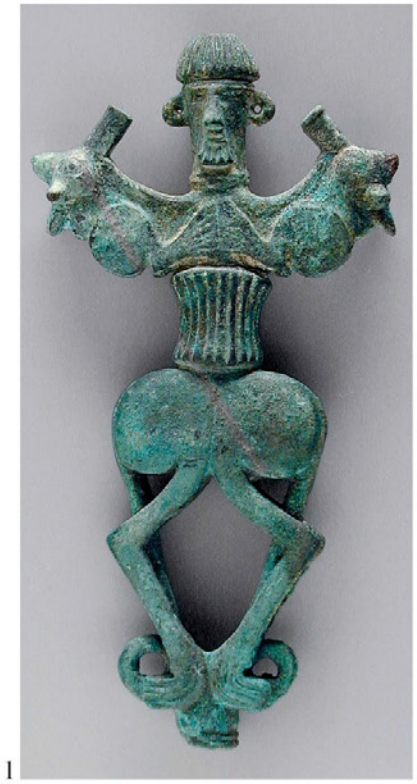

10


11


12


13

D13


1

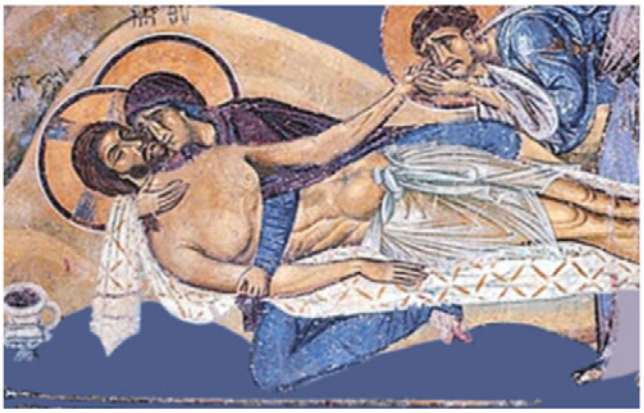

2


3

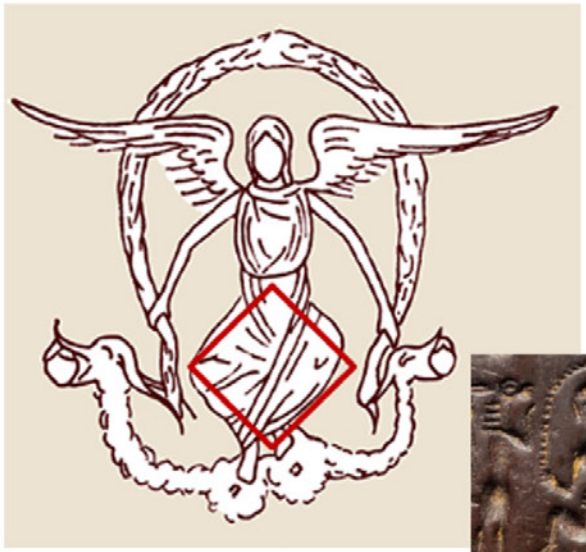

4


5


6


7


8


9


10


11

се издвои фигурата на родилката со нозе во вид на зооморфни протоми (за неа види стр. 285) и под неа лоцираната вулва т.е. ромб обработени во претходните поглавја (D12: шема 2 споредi со 1, 3). Може да се претпостави дека, во некои случаи, истото значење се добивало така што сликата на ромбот т.е. вулвата се поклопувала со контурите на нозете на долната фигура, раширени кај колената и споени кај стапалата (D13: 1 – 4; D5: 3).[38]

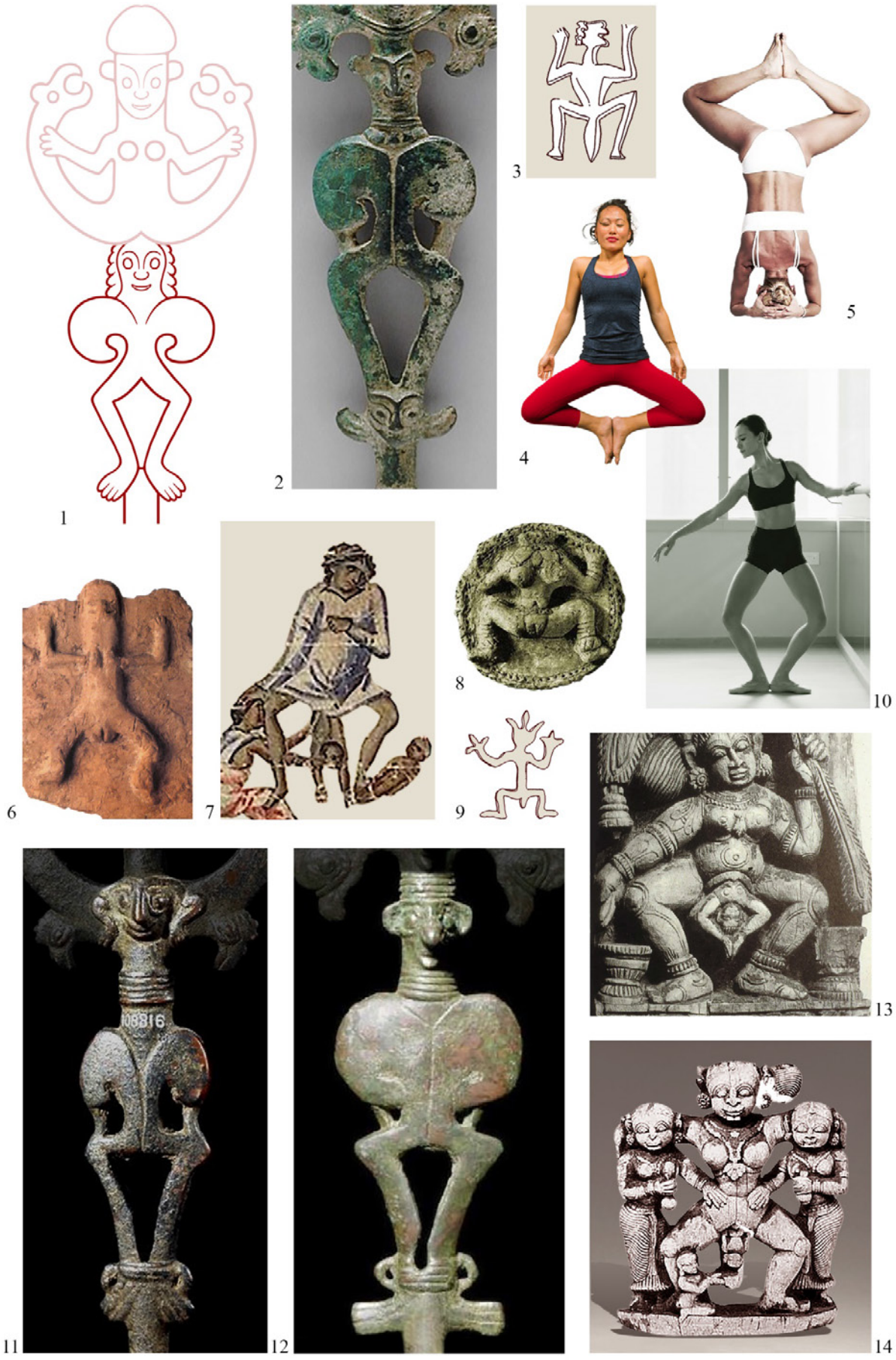
Можат да се приложат уште два луристански примери кои се доближуваат до првиот од концептите. Едниот мотив се наоѓа на бронзена рачка од точило обликувана во вид на пар протоми на козорог, дополнети со уште еден пар животински протоми (D15: 5, 6).[39] Формиран е на долниот дел од предметот и прикажува схематизирана човечка фигура со голема и гротескна глава на која се надоврзуваат раширени раце и нозе. Меѓу нозете се распознава листест елемент со вертикална средишна цртка кој, според обликот и позицијата, може да се определи како схематизирана вулва (D15: 5). Вториот пример е еден стандард од типот „столбовидни фигурини“ каде што во пределот на торзото на фигурата која со рацете ги придржува дојките е претставен мотив во вид на елипса со зашилени полови кој можел да го носи истото значење (D16: 7).[40] Во тој контекст, зооморфната глава со голем клун прикажана во него би можела да евоцира митско дејствие за раѓањето на тоа суштеството од утробата на главниот лик.

Во однос на првиот пример можат да се наведат бројни иконографски аналогии, почнувајќи од традиционалните култури на Африка па сè до оние од христијанскиот црковен животпис работен во рамки на византискиот културен круг. Од афричките примери највпечатливи се реликвијарните дрвени фигури (19 – 20. век) на народот Kota од источен Габон и западно Конго (D12: 10 – 12). Кај овие фигури доминантното присуство на ромбот, во асоцијација со отворената вулва или со раширените нозе, може да се оправда преку нивната намена да се издигаат над реликвиите на предците на овој народ.[41] Во византиската иконографија, ова решение нашло примена со оглед на табуите во однос на прикажувањето на половите обележја на христијанските ликови. Како најтранспарентни примери ги земаме ликовите на Богородица од „Оплакувањето на Христос“ од Нерези (D13: 5, 7), Рахела од „Колежот на Витлеемските деца“ од Марковиот манастир (D13: 6, 8) – обата кај Скопје, како и бројни персонификации на Земјата, од сцените на „Страшниот суд“ (D13: 9, 10, спореди со 11 – можна месопотамска парадигма, но со целосно раширени нозе).[42] Раширените колена и споените стапала на овие фигури, иако покриени со долго здолниште, формираат ромб кој сметаме дека во првите два случаи требало да алудира на репродуктивната моќ на овие ликови насочена кон воскреснувањето на оплакуваните ликови, додека во третиот случај – на глобалните плодносни (и воскреснувачки?) функции на Земјата.[43]

Слична тенденција на закосување на потколениците, особено кај претставите на родилките, па и пошироко кај женските фигури (на пример танчерките), е мошне типично за Индија (D14: 13, 14; E19: 6, 7 спореди со D14: 1, 2, 11, 12). Во рамките на јога-традициите постојат **асани** со оваа позиција на нозете и тоа во лежечка поза (Supta Baddha Konasana) и при стој на глава (Baddha Kona Sirsasana) (D14: 4, 5). Сметаме дека и во оваа култура тоа било мотивирано од тежнеењето за изедначување на нозете со ромбот, во прилог на што може да се земе и една претстава на пораѓање, од истата култура,

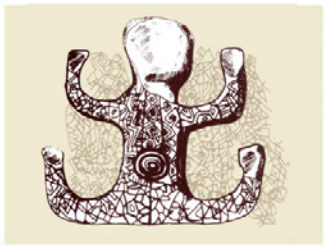
[38] Нашите први согледувања на овој мотив кај стандардите: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 66.
[39] Каталошки податоци: P. Amiet, *Les Antiquités*, 42 (No. 67).
[40] За предметот, без посочената толкување: P. R. S. Moorey, *Ancient*, 31 (Pl.XII: A).
[41] “These extraordinary sculptures once rose above the sacred ancestral reliquaries of the peoples generally referred to today as the Kota” (*Shapes* 2018).
[42] Подетално види: Н. Чаусидис, *Жена и ромб*; за последните: O. Zorova, *Medieval*, 326, 329; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 198; за месопотамската аналогија: *Bodo* 2019.
[43] За некои други форми на актуализација на женскиот полов орган во рамките на христијанската иконографија: L. D. Graham, *Gender*.

D14



vc

D15


1


2


3


10


4


11


8


5


6


9


7

во која дури и детето што излегува од утробата на мајката формира ромб со своите раце (D14: 13). Оваа поза во Азија може да се следи наназад до почетоците на вториот милениум пред н.е. преку бронзената вотивна фигурина кај која е прилично акцентирана и вулвата (D12: 9). На крајот, тука треба да се спомне и **позата plié** во рамките на класичниот европски балет чија генеза заслужува поголемо внимание со оглед на тоа што совршено се поклопува со тукаобработените слики (D14: 10).

И за вториот луристански пример (D16: 7) можат да се приложат аналогии од разни епохи и култури што воедно би оделе во прилог на предложеното толкување според кое полето во вид на елипса со зашилени полови прикажано на торзото на фигурата посредно го означува гениталниот отвор од кој се раѓа стилизираниот лик што е прикажан во неа. Како потврда на ова толкување можат да се земат доста примери кои потекнуваат од разни епохи и региони.[44]

Најпрво ќе ги споменеме веќепосочените претстави кои го прикажуваат Шива во моментот на неговото појавување од пламтечкиот столб-фалус кој всушност ја претставува едната од неговите епифании. Идентификувањето на елипсестиот отвор од кој тој се појавува со отворот на вулвата може да се оправда со тоа што се работи за чин на телесно претставување на Шива пред останатите богови кој може да се третира и како еден вид негово преобликување па и препородување (D16: 1; D6:1, 2, 4 спореди со D8: 5, 6).[45]

Слични констелации се појавуваат и во христијанството каде што аглестата елипса (vesica piscis) фигурира како мандорла во која најчесто се прикажува Христос, но и Богородица, па и други светители (D16: 2, 3). Во рамките на источното христијанство таа, во комбинација со фигурата на Христос, се појавува во сцената „Преображение“ (D16: 3), а поретко и на торзото на Богородица. Во вториов случај тој се прикажува во детска возраст и во обична елипсеста или пак, уште почетсто, во кружна мандорла (D16: 6). Иако последниов тип претстави, евоцирајќи го зачнувањето на Логосот во утробата на Марија, сами по себе упатуваат на женските аспекти на мандорлата, сепак во овие случаи, како и во претставите на „Преображението“ тие, согласно канонските толкувања, се поврзуваат со Таворската Светлина која го окружува Христос означувајќи ја неговата божеска природа.[46] И покрај тоа сметаме дека и оваа слика имплицира на раѓањето, при што одбирот токму на овој облик на аурата е направен за да сугерира на некаков чин на негово преобликување, преовоплотување и препородување од сферите на земското и човечкото во сферите на небеското и божеското (D16: 3). Елипсата со зашилени полови, во христијанската теологија и симбологија се поврзува и со семката на бадемот, што е одразено и во самиот назив *мандорла*, и тоа како симбол т.е. метафора на Христовото учење како невидлива, визуелно невпечатлива и тешко достапна суштина, сокриена во цврста черупка.[47] Но, и во основата на ова значење стои семка на живо суштество која според својот изглед, архитектоника и особено според суштествената репродуктивна функција, коинцидира со улогите и значењата на женските гениталии.

Најстарите иконографски паралели за тукапретставените слики ги наоѓаме во енеолитската култура „Трипоље – Кукутени“. Од една страна тоа се керамичките женски фигурини со мотив на елипса со зашилени полови врежан на абдоменот, кои мошне непосредно коинцидираат со луристанскиот пример, но и со реалниот изглед на отворената вулва (D16: 4, 5 спореди со 7).[48] Од друга страна се претставите насликни на керамичките садови кои го прикажуваат раѓањето на

[44] Подетално за примерите и толкувањата што следат: Н. Чаусидис, *Жена и ромб*.

[45] За митските предлошки на оваа слика види стр. 256.

[46] В. В. Постников, *Русская икона*; Т. Буркхардт, *Сакральное*, 81.

[47] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 30, 31, 386, 387.

[48] На посоченото значење укажува и фактот што елипсата кај овие предмети е почесто алтернирана со ромб (најчесто прекрстен и со четири точки), едниот од најчестите и универзални симболи на женските гениталии и нивните репродуктивни функции (Н. Чаусидис, *Космолошки*, 129, 130, 139-141).

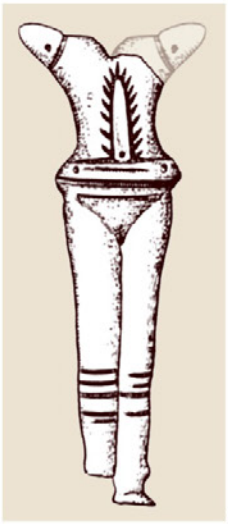
D16


1


2


3


4

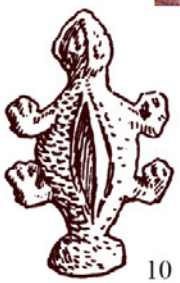

5


6

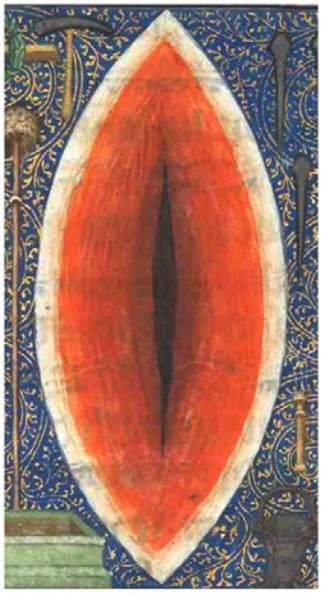

7


8


9


10


11


12

антропоморфен митски лик од некаква џиновска макрокосмичка вулва (пример D16: 9).[49] Идентификацијата на елипсата со зашилени полови со отворената вулва ја потврдуваат и бројни примери од подоцнежните епохи, завршно со современите етнографски примери. Тука ги имаме предвид зооморфните култни предмети со карактер на амулети и вотивни дарови наменети за поттикнување и заштита на бременоста, кај кои овој мотив е врежан на телото на жаба или риба – две животни кои се најчестите зоомофни симболи на вулвата (примери D16: 8, 10).[50]

Женските аспекти на елипсата со зашилени полови се на посреден начин кодирани и преку нејзиното изедначување со раната што на Христос му била нанесена за време на Распетието. Во средниот век таа била изедначувана со утробата од која ќе се роди Христијанската Црква, што пак, од своја страна, се идентификувало со раѓањето на Ева од реброто на Адам, лоцирано на истиот дел од телото како и Христовата рана.[51] Ова нè наведува на претпоставка дека кај посочениот луристански стандард би можело да се работи не за алузија на раѓање низ вулва туку низ некаков отвор вештачки пробиен во телото. Согласно хермафродитниот карактер на фигурата од стандардите на кои припаѓа посочениот тип (D16: 7 споредиси со C25: 3), оваа сцена би можела да се поврзе со митот за доаѓањето на свет на Ахриман преку раскинувањето на утробата на неговито татко Зурван (види стр. 455).

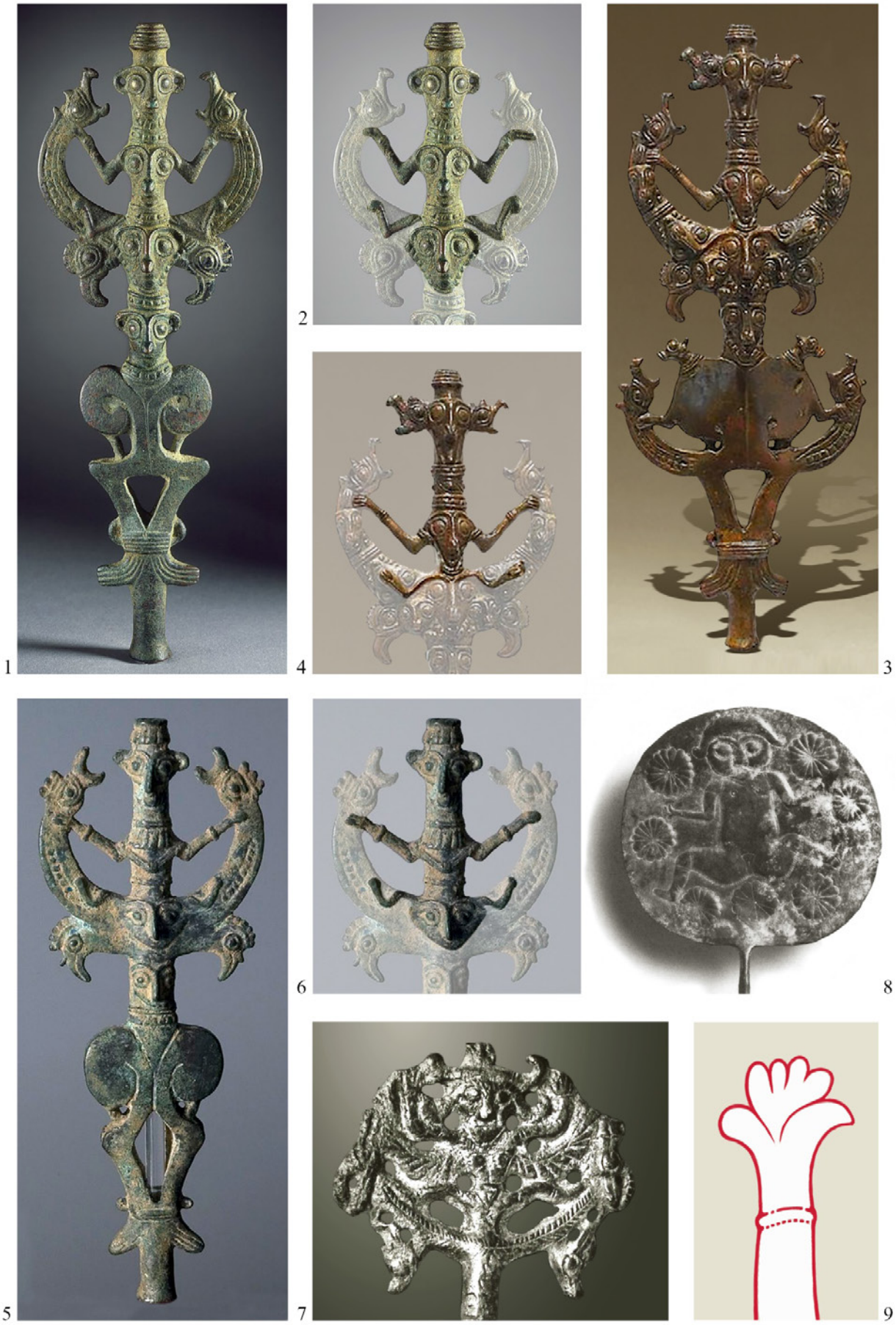
- Фигура со раширени нозе

Човечката фигура прикажана со нозе раширени во разни пози е уште една од архетипските слики со трансисториски и транскултурален карактер. Главно е својствена за женските фигури кај кои треба да се означат и акцентираат репродуктивните функции и тоа преку кодирањето на два процеси кои се во непосредна релација со нив – чинот на коитус (како зачнување на нов живот) и чинот на пораѓање (како негово доаѓање на овој свет) (D14: 3, 6 – 9; D15: 1, 4, 10, 11; D18: 3). На луристанските бронзи се присутни двете главни варијанти на овие пози: онаа со **раширени бедра и свиени колена** (D15: 2, 3; D17: 8; D18: 4 – 8) и онаа во вид на **„шпага“** кај која во една линија се раширени и бедрата и потколениците (D15: 1, 10, 11; D20).[52]

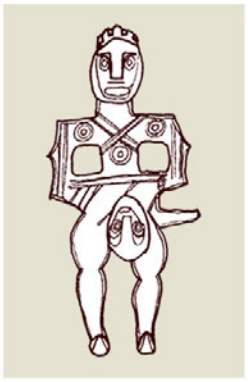
Првата поза, во чиста т.е. реалистична форма, ја среќаваме на иглите со дискоидна или ажурирана глава при што, во некои случаи, женскиот пол на фигурата е назначен со пубисот (D17: 7) и други елементи како што се дојките и рацете упатени кон нив, како и главата на новороденчето што се појавува меѓу раширените нозе (D18: 4). Кај други примери тој не може децидно да се докаже со оглед на отсуството на женските елементи, поради што (како што видовме) доаѓа предвид и евентуалниот машки или пак хермафродитен карактер на прикажаниот лик (D15: 2, 3; D18: 5 – 7). Кај кружните ажурирани игли фигурата (во некои случаи рогата) се наоѓа во центарот на прстенестата глава формирана од два лачно свиени животински протоми. Нејзините раце, кренати во поза на орант, посегнуваат кон главите на животните формирајќи ја сцената „господар/господарка на животните“, типична за луристанските бронзи (D18: 5, 6, 8). Иако овие фигури не носат јасно назначени женски белези, во некои случаи кај нив можат да се препознаат дојки. Меѓу раширените нозе некогаш е прикажан некаков кружен или розетест елемент (D15: 3; D17: 8; D18: 6) или пак издолжена вертикална спона (D18: 8). Врз основа на овие примери може да се согледа дека фигурите од веќепретставените игли со квадратна глава прикажани во истава поза, покрај итифаличкиот карактер, можеле да прикажуваат и жена, на што најмногу упатува фризурата со странични лачно свиени прамени (D15: 2, 3 споредиси со D18: 8). Во тој случај сегментот меѓу нозете, претходно определен како фалус, би го

[49] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 188, 198, 205, 206; M. Gimbutas, *The Language*, 166, 241, 242; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 97-99.
[50] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 77, 144-146, 165-167, B23: 4, 8, 15.
[51] L. D. Graham, *Gender*, 16-24; Н. Чаусидис, *Жена и ромб*.
[52] Подетално за овие пози, со бројни примери: Н. Чаусидис, *Митските*, 158-176; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 135-137; Н. Чаусидис, *Македонските*, 794-799, 801-804, 822-827.

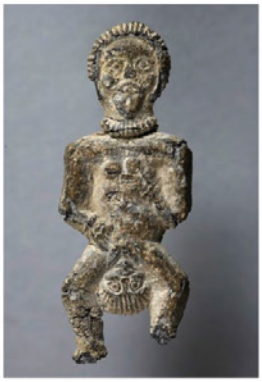
D17



D18



1



2



4



3



5



6



7



8

добил значењето на плодот што се раѓа од утробата на родилката. На еден веќеспоменат луристански бронзен појас се прикажани пет вакви стилизирани фигури од кои централната е фланкирана од пар симетрични јарци (B31: 7).[53]

Кај некои предмети фигурата во оваа поза може да се идентификува имплицитно во склопот на амбивалентните елементи типични за луристанските композиции. На една игла со ажурирана четириаголна глава е прикажана централна женска фигура со јасно назначени рогови и дојки, фланкирана од две исправени животни (D15: 7). Нозете на фигурата не се претставени, но таквото значење можат да го преземат задните нозе на животните и тоа формирајќи поза специфична за чинот на пораѓање (со раширени бедра и потколеници и свиени колена) (спореди D15: 7 со 4). Слична имплицитна фигура може да се препознае на некои од стандардите од типот „идоли со протоми“, ако кон централната фигура формирана во горната половина на стожерот се приклучи парот екстремитети претставени на двата големи протоми (D17: 1 – 6). Истата констелација, е присутна на главата од една луристанска ажурирана игла (D17: 7). Составена е од централна фигура со раширени нозе и тоа овој пат со јасно означени женски белези – дојки и пубис, којашто е оддолу опфатена со лак составен од два симетрични животински протоми. На неа е присутен уште еден елемент вообичаен за „идолите со протоми“ – две животински глави на долната страна од протомите, но овој пат не птичји туку на некое тревопасно животно (D17: 7 спореди со 1 – 6). Последнава претстава ја детектира R. Ghirshman при што централната фигура ја поврзува со божицата Ashi која во Авеста (Yasht 17) е претставена како сестра на богот Sraosha и како покровителка на плодноста (“fecundity”).[54] На луристанските ажурирани игли женската фигура многу почесто се прикажува во стоечка поза со расширени раце и благо расчекрорени нозе при што, во некои случаи, се назначува и пубисот (D10: 6).

На една веќеспомената луристанска игла со дискоидна глава е присутна слична композиција, но со сите детали кои овозможуваат јасно определување на посочените женски и родилни елементи (D18: 4): фигурата со своите раце оддолу ги опфаќа дојките; кај спојот на раширените нозе е прикажана вулвата во вид на триаголник со вертикален засек; под него, меѓу нозете, се наоѓа човечка глава свртена наопаку, токму онака како што излегува за време на пораѓањето. Тука се и двата симетрични зооморфни елементи, овој пат прикажани не во вид на протоми туку на цели фигури на животни (дивојарци или антилопи).[55] Слично конципирани фигурини (овој пат во стоечка поза), исто така со обратно свртена глава меѓу расчекорените нозе, се присутни во железнодобните култури од Кавказ (D18: 1),[56] но и меѓу металните плочки од Velestino (Тесалија) кои се врзуваат за раносредновековните словенските култури од овој регион (D18: 2).[57] Под устата на вторава фигура е прикажан сегмент кој може да го означува исплазениот јазик (налик на грчката Медуза или индиската Кали) или пак брадата, при што второто би укажувало на нејзината андрогиност. На тоа би можел да упатува и бочниот израсток кај претходната фигура и тоа во значење на фалус или канија од меч (D18: 1). Посочената сцена, во имплицитна форма, може да се идентификува на уште една луристанска игла, овој пат со ажурирана четириаголна глава (D15: 9). Во склопот на амбивалентните елементи што ја формираат нејзината „хаотична“ иконографија, покрај другите фигури и сцени, може да се препознае и еден централен зооантропоморфен лик со рогата животинска глава, раце спуштени покрај натечениот стомак (= бременост) и човечка глава која се појавува меѓу малите нозе со животински шепи (= чин на раѓање) (D15: 8 спореди со 9).

[53] P. R. S. Moorey, *Adam Collection*, Fig. 118 (според: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 106, 107 – Таб. IX: 5).
[54] R. Ghirshman, *The Art*, 46 (Fig. 54).
[55] Досегашни толкувања на сцената: G. M. D'Erme, *The Cappella*, 412, 413; каталошки информации: N. Engel (et al), *Bronzes*, 163 (cat. 152), 164, 165; аналогии и толкувања: P. Amiet, *Les Antiquités*, 76, 77, 81 (No. 189).
[56] О. А. Брилёва, *Древняя*, 365 (кат. 571).
[57] *Woman in Childbirth* 2021; N. Chausidis, *Does the hoard*, 370, 383 (T.III: 2).

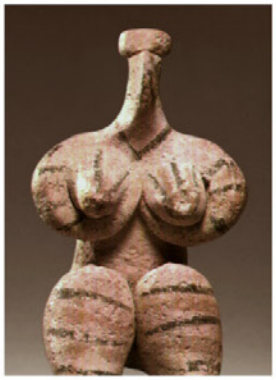
D19


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

Фигурата на жена во породилна поза фланкирана од две симетрично поставени животни е уште еден пример на архетипските митски слики, универзални за целото човештво (примери – D15: 4; D18: 3). Во нашите претходни истражувања укажавме дека, без разлика на карактерот на родилката (божица, друг митски лик, жена), оваа митска слика го кодира чинот на пораѓање кој се случува со ставањето во хармонија на дуалните принципи на вселената (принципот на создавање и на уништување) тука претставени преку двете симетрични животни. Овој чин на нивно урамнотежување е означен преку тоа што родилката ги држи во своите раце како гест на контрола врз нив. Оттука, во многу култури, божиците-родилки се господарки и на животот (со вулвата како место од кое тој доаѓа на овој свет), но и на смртта (со забестата уста – *vagina dentata* низ која повторно се враќа назад).[58]

Како што напомнавме, фигурата со раширени нозе може да се идентификува и во долниот дел на „идолите со протоми“, на местото на задните нозе од некогашниот пар животни (D5: 3 споредо со 1; D19: 1 – 3, 8 – 10). Поради тенденцијата за воведување на нови решенија во постојните контури на стандардите, раширените нозе (како неизоставно обележје на овој лик) ќе мораат да се вклопат во габаритот на животинските, поради што ќе бидат претставени во поза која што е поинаква од вообичаената – со благо раширени колена но со навнатре искосени подколеници и споени стапала. Видовме дека втора причина за тоа ќе биде идентификацијата на нозете со ромбот како уште еден елемент на многуслојната иконографија и симболика на станадрдите (D13; D14). Како оправдување т.е. дополнително осмислување на оваа необична поза се јавува уште еден мотив. Имено, кај стапалата на фигурата, речиси задолжително, се прикажуваат неколку хоризонтални ребра или врежани цртички кои сугерираат на јажиња со кои се врзани нивните глуждови (D19: 2, 3, 8, 9).[59]

За да се доближат уште повеќе до изгледот на раширените нозе на жената, некогашните задни екстремитети на животните од стандардите, односно ромбот во кој тие се трансформирале, ќе мора уште малку да се модифицираат. Така, горните краци на ромбичната рамка се скратуваат, лачно се свиваат и се доведуваат поблиску до хоризонталата со цел да се доближат до обликот на раширените бедра (D14: 11, 12; D19: 2, 8). Страничните врвови на ромбот се заоблуваат за да наликуваат на колена (D19: 3, 9, 10), додека зооморфните шепи кај долниот врв се трансформираат во човечки стапала или во перки (за последниов мотив види D14: 11, 12; D19: 2, 3, 9; стр. 285).

Во насока на заокружување на посочените трансфомации, промена претрпуваат и другите елементи од долниот дел на стандардите. Кај повеќето примероци задниците на некогашните животни, т.е. тестисите на фалусот, се претвораат во две симетрични спирали, очевидно за да се преобразат во раце или, според некои истражувачи, во крила на новоформираната фигура (D5: 1 – 3; D14: 11, 12; D19: 1 – 3, 8 – 10).[60] Првата опција која асоцира на позата со раце полукружно свиени под дојките ни се чини поверојатна (спореди со D19: 4 – 7), меѓу другото и поради нејзиното присуство на парадигматичната луристанска игла (D18: 4) и особено бидејќи се работи за најчестата поза на „столбовидните фигурини“ (C26 – C28; аналогии C29; C30).

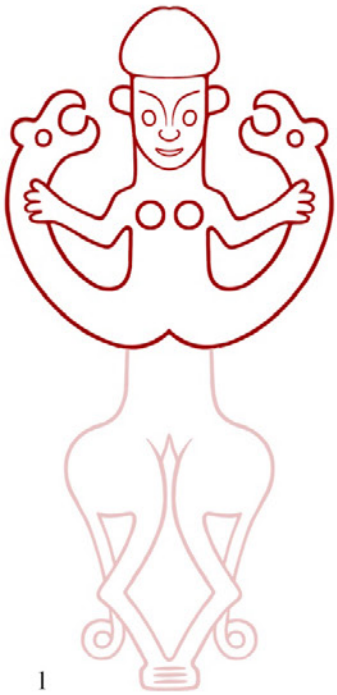
Во прилог на ова толкување може да се наведе еден тип расносредновековни бронзени приврзоци од територијата на Украина и Молдавија кои прикажуваат човечка фигура со истите обележја – раширени нозе и спирално свиени раце (D33: 11-13 спореди со 1, 2, 4). Кај неко и од примероците се јасно назначени дојки и женски гениталии (D33: 11), но има и такви каде што може да се препознае и машки полов орган (D33: 12) или пак некаков неопределен издолжен сегмент (D33: 13

[58] Н. Чаусидис, *Митските*, 181-184; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 146, 147; Н. Чаусидис, *Македонските*, 717-721; N. Chausidis, *Myth. Representations*, 16; слични интерпретации на дискоидната игла од Лувр (D18: 4): P. Amiet, *Les Antiquités*, 76, 77.

[59] Наши први иденитифкации и толкувања на оваа фигура: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 66, 67.

[60] H. Potratz ги нотира овие трансформации (според него во крила на антропоморфната фигура): H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30.

D20



1



2



3



4



5



6

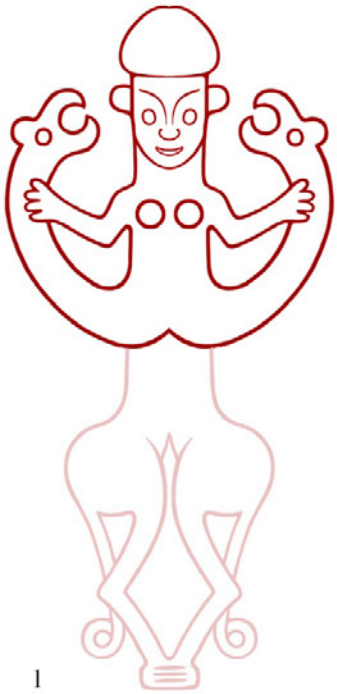


7



8

D21



1



5



9



6



10



2



7



11



3



4



8



12

D22



споредиси со D10: 9, 10).[61] И тука, како и кај луристанските стандарди, односот на свиенеите раце со дојките е загубен така што тие добиваат нова смисла, односно значење на некакви спирални витици т.е. ластари кои целата фигура ја претвараат во некаков фитоантропоморфен лик чија што растителна компонента, кај некои примероци е уште посилно изразена (D33: 13). Посочените ластари, согледани заедно со нагласените генитали, сугерираат на можноста зад овие фигури, како и зад аналогните фигури од луристанските стандарди, да стоеле некакви митски ликови поврзани со растот на вегетацијата. Овој мотив во повеќе или помалку стилизирана форма се јавува и на стеќците (средновековни надгробни споменици) од Босна и Херцеговина, каде што веројатно го означувал воскреснувањето на покојникот (D33: 14 спореди со 11 – 13).[62]

Ликот со раширени нозе очевидно не можел да се вклопи во нагласената вертикална стуктура на „столбовидните фигурини“. Затоа, како што видовме, таму неговите родилни т.е. плодоносни функции ќе бидат кодирани на поинаков начин – преку приказ на стоечка фигура со споени нозе и со раце упатени кон соодветните органи (дојки, абдомен и гениталии) и тоа како гест на нивно покажување, покривање или нудење (D11: 5 – 12). Кај „стандардите – статуети“ ќе се одомаќи и една малку поотворена варијанта на оваа поза кај која рацете, спуштени на абдоменот, се комбинирани со порасчекорени нозе и вулва прикажана не посредно – преку пубисот, туку директно – преку Labia Majora (D11: 1, 2; C33: 1, 5, 8).

На луристанските бронзи засега не успеавме да ја идентификуваме во чиста форма втората од посочените породилни пози, во вид на „шпага“ (D15: 1, 10, 11), туку само нејзината зооморфизирана варијанта кај која нозете испружени на страна се лачно свиени и трансформирани во рибни перки или во животински протоми (D20). Во наредните неколку поглавја ќе ѝ посветиме поголемо внимание со оглед на нејзината честа застапеност, како на станадардите така и на другите луристански бронзи.

- Фигура со раширени нозе и краеви во вид на зооморфни протоми или рибни перки

Стожерот на „идолите со протоми“, согледан заедно со главата на врвот и парот големи зооморфни протоми, во едниот од неколкуте иконографски слоеви, формира зооантропоморфна фигура со нозе раширени и лачно свиени нагоре кои, наместо со стапала, завршуваат во вид на глави на животни (D20: 1 спореди со 2 – 4). Во овој контекст произлегува дека рацете на фигурата, обликувани како тенки и слабо профилирани нишки, всушност се испружени кон нејзините зооморфизирани нозе. Меѓу протомите-нозе или под нив, мошне често се прикажува антропоморфна глава (примери D20: 3; D21: 5 – 7). Како што веќе наведовме, овој лик од „идолите со протоми“ најчесто нема полови обележја, освен ретките примери каде што кај него се распознава брада, едвај препознатливи дојки (D20: 2; D29: 7, 8) и схематизирано прикажани гениталии (машки или женски). На еден примерок, во пределот на градите, се претставени четири испакнати сегменти кои можат да се протолкуваат како долги локни од брадата, но и како мултиплицирани дојки (D20: 3).

Слична констелација се појавува и кај ажурираните луристански игли, составена од централен антропоморфен лик и пар животински протоми кои ги формираат неговите раширени и лачно свиени нозе (D20: 5 – 7). Тука се и рацете испружени кон протомите, а често и издвоената глава прикажана меѓу нив или под нив. Се јавуваат и варијанти на слични игли каде што лачносвиените нозе не завршуваат во вид на животински глави туку со некакви тројни реси (види D20: 8; D23: 1 – 3; стр. 289).

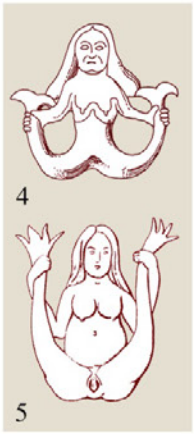
Врз основа на обемен компаративен материјал, во нашите претходни истражувања се обидовме да покажеме дека зад опишаната хибридна зооантропоморфна фигура всушност стои женски митски

[61] Илустрации: А. Н. Спасёных, *Первые*, 89.
[62] M. Wenzel, *Ukrasni*, 179, 180, T.XXX: 3.

D23



1



4

5



3

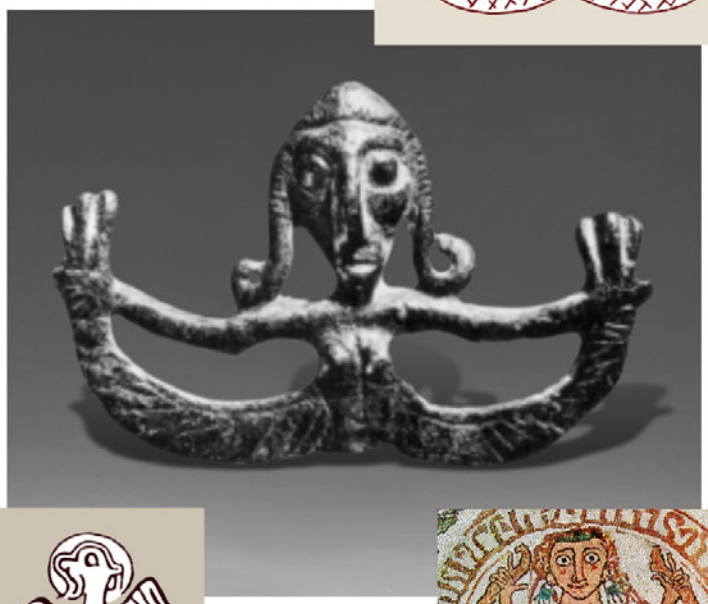


6



7

2





11



8



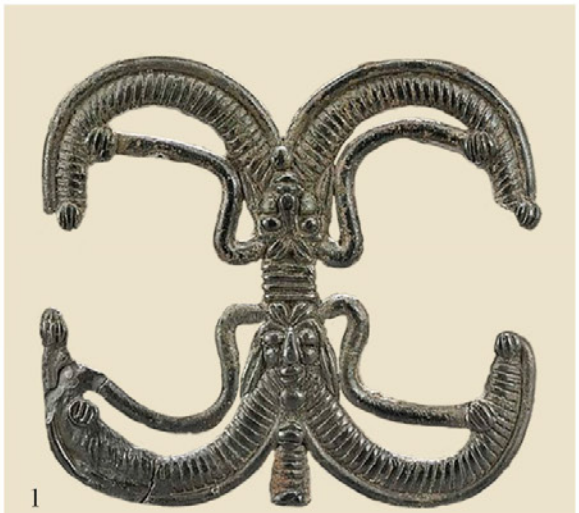
9

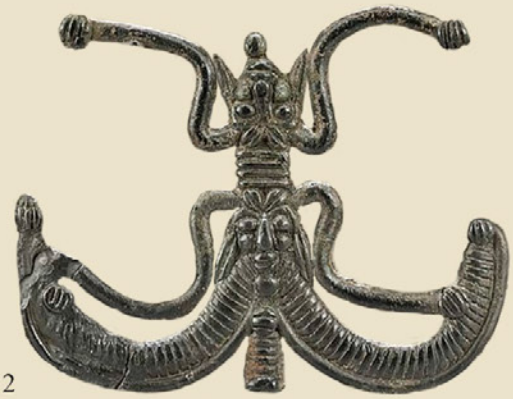
10



12

D24


1


2


7


8


9


10


11


12


3


4


5


6

лик т.е. божица, претставена во поза на пораѓање или коитус. Поставеноста на рацете на овој лик врз протомите, кои во рамките на ова иконографско ниво ги претставуваат нејзините зооморфизирани нозе, може да се протолкува со стремежот да се прикаже како тој нив ги шири т.е. одржува во раширена положба, овозможувајќи го со тоа пораѓањето или коитусот. Во прилог на првото толкување, меѓу другото, би упатувала и антропоморфната глава која кај бројни стандарди и игли е прикажана во пределот на меѓуножјето на фигурата (D29; види стр. 298). Ако се земе предвид дека парот протоми, во рамките на претходнопретставените иконографски нивоа ги застапуваат дуалните сили т.е. тенденции на вселената (силата на создавањето и силата на уништувањето, силата на животот и силата на смртта), тогаш и оваа поза, аналогно на нејзината раздвоена варијанта, со одделно прикажани животни (D15; D18), би го кодирала чинот на раѓање т.е. создавање кој се реализира откако божицата, со својата волја, спроведена преку рацете, овие сили ги држи под контрола односно ги става во рамнотежа.[63]

Има показатели дека вака зооморфизираната родилка ја претставува митската застапничка на долните зони на вселената (земјата, подземјето, водата) можеби конкретно Мајката-Земја или божицата на водата.[64] Постои можност, во некој од стадиумите на својата трансформација и реинтерпретација, таа да добила и хермафродитно значење, за што како паралели можат да се земат и соодветни вербално фиксирани митови (види стр. 319).

Во прилог на првата идентификација, можат да се наведат речиси синхрони митски ликови со аналоген изглед, потврдени во други региони и тоа преку археолошки наоди и пишани известувања (Балкански и Апенински Попуостров, Северно Прицрноморје). Според бројноста и архаичноста, од нив особено се издвојува скитската „Змијонога Божица“, во античките извори прикажана како прародилка на овој народ (D21: 9 – 12). На Балканот и пошироко на Медитеранот се провлекува сличен митски лик со глава на Горгона Медуза (D21: 2, 3; D23: 12). Мошне се интересни и апликациите од Олинт, поради амбивалентниот карактер на протомите (специфично и за луристанските стандарди) кои од една страна се нозе т.е. се наоѓаат на местото кадешто треба да бидат нозете на прикажаната крилеста фигура, но од друга функционираат и како засебни суштества кои главниот лик (овој пат со машки белези на лицето) ги држи со рацете, манифестирајќи ја функцијата на „господар на животните“ (D21: 4 спореди со B23).[65] Не ја исклучуваме можноста оваа слика да е формирана врз основа на источни (можеби и поконкретно луристански) влијанија кои, како што ќе видиме, на Егејот се потврдени преку конкретни наоди (види стр. 637).

Согледувајќи ги сличностите меѓу претставите на скитската „змијонога божица“ и соодветните луристански примери, М. Н. Погребова е на мислење дека тие се сепак понепосредно изразени во однос на соодветните грчки примери. Оправдувањето за посочените релации таа го бара во можноста овие луристански влијанија да дјествувале врз скитите посредно – преку Грција каде што се исто така познати аналогни претстави на митската родилка со раширени зооморфизирани нозе.[66]

Женскиот митски лик со нозе во вид на животински протоми, низ исклучително архаични примери, се следи и на средновековниот накит од Источна, Средна Европа и Балканот, со мошне веројатна словенска т.е. антска провиниенција. Станува збор за неколку типови средновековни двоплочести фибули кадешто оваа фигура, секогаш доследно, се прикажува на издолжената плочка која, во рамките на космолошката иконографија на овој накит, ги претставува нижните зони на вселената (D22: 1 – 3, 6, 7). Високиот степен на сличност, како и ареалот во кој бил зачнат овој накит,

[63] Подетално за овие и подолупретставените наши согледувања на овој митски лик, со приложена граѓа и литература: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 168-205; Н. Чаусидис, *Митските*, 184-190; N. Chausidis, *Myth. Representations*, 13, 16.

[64] N. Chausidis, *Myth. Representations*, 13, 16; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 164-205.

[65] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 173-180; Н. Чаусидис, *Македонските*, 121-125.

[66] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 195.

упатуваат на очевидни генетски врски на посочените ликовни претстави со постарите примери од Северното Прицрноморје (спореди со D21: 9 – 12). Иако неочекувано, истиов лик може да се следи и на подоцнежниот накит од средновековна Русија, настанат далеку по христијанизацијата (D22: 9). Низ спорадични, но од иконографски аспект мошне доследно изведени примери, го наоѓаме и во кругот на финско-угриските популации (D22: 4), а во орнаментализирана форма и кај германските популации (D22: 5, 10) како и во словенската и балканската народна орнаментика од 19. и почетокот на 20. век (D22:12).[67]

На еден тип луристански бронзи била прикажана специфична варијанта на родилката со зооморфни нозе. Во обата случаи веројатно се работи за глави на бронзени игли кои биле излеани одделно и потоа спонени со вертикалниот стожер, можеби изработен од железо (D23: 1 – 3). Веќе напомнавме дека кај наведениве примери нозете на оваа фигура, наместо со зооморфни протоми, завршуваат со некакви тројни реси. B. Goldman изнесе претпоставка дека кај едниот од предметите се работи за рибни перки, на што упатува и мрежестото шрафирање на површината на нозете, за да се сугерира на крлушките со кои се тие покриени (D23: 2, 3). Во двата случаи е јасно назначен женскиот пол на прикажаниот лик и тоа преку дојките и фризурата. Кај едниот предмет, од гениталната зона се спушта надолу не особено јасен сегмент на кој може да се препознае антропоморфна глава со назначени очи, нос и зашилена брада (D23: 1).[68]

Во однос на привот примерок се изнесени интерпретации според кои би се работело за приказ на луристанската божица на водата (D23: 2, 3). Во прилог на ова толкување се приложени примери на хибридни зооантропоморфни фигури (човек со долен дел во вид на риба), покрај другите и средновековни, кои се прикажани во истата поза, со раширени нозе-перки. Меѓу нив е наведен и еден постар пример од Месопотамија претставен на стелата на царот на Елам Untash-Napirisha (13. век пред н.е.) (D23: 7).[69] Во третата зона на оваа стела е прикажан женски митски лик кој, според постојните интерпретации, има нозе во вид на рибни опашки, а носел карактер на покровителка на водите.[70] Сметаме дека првото толкување е без покритие затоа што нозете немаат ни профилација, ни крлушки ниту пак перки на риба. Сметаме дека во овој случај се обликувани во вид на водени потоци кои течат од под здолништето на фигурата, а завршуваат во вид на садови. Потоа, од нив продолжуваат нагоре тордирани нишки (повторно во значење на некакви водени струи) кои се спојуваат во шаките на фигурата заедно со аналогните мотиви кои тука доаѓаат од горниот дел на композицијата. Врз основа на овие елементи и лоцираноста на фигурата во долните зони на стелата (најверојатно придружена со уште една аналогна фигура) може да се заклучи дека се работи за митски лик од чиј долен дел на телото произлегуваат космичките води кои таа потоа ги распределува низ вселената.[71]

Иако на визуелно ниво (пропорции, композиција) овој пример не покажува поголеми блискости со посочените луристански фигури, од хронолошки и културно-историски аспект тој сепак би можел да упатува на нивните евентуални еламски прототипови. Ова пред сè би се однесувало на последните примери со перки (D23: 1 – 3), а многу помалку на фигурите чии нозе звршуваат со животински протоми (D20: 2 – 4). Од географски аспект како најблиски паралели за вториве можат да се земат блискоисточните машки варијанти на овој иконографски тип, обично претставен со нозе метаморфизирани во змиски протоми. Се среќаваат од акадскиот (D22: 8) па сè до доцноантичкиот период (вториве се поврзуваат со гностичкиот Abrasax) (D22: 11).[72]

[67] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 181-184, 192-205; Н. Чаусидис, *Древние*, 207-212.
[68] B. Goldman, *A Luristan*; J. Michelet, *Luristan*.
[69] B. Goldman, *A Luristan*, 55-57; за овој тип зооморфизација на нозете, со бројни примери: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 170-190; J. Leclercq-Marx, *La sirène*; L. D. Graham, *Mother Earth*.
[70] Основни податоци: *Stele of Untash-Napirisha* 2018.
[71] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 188; M. Eliade, *Patterns*, Ch, VIII/104.
[72] Примери со Abrasax: G. Bohak, *Art and power*; J. Campbell, *The mythic*, 294; L. D. Graham, *Mother Earth*, 3 (Fig. 2); Н. Чаусидис, *Требенишките*, 166, 168; И. Ефтимовски, *АВРАСАΞ*.

Фигури од овој тип може да се препознаат на една варијанта луристански игли со ажурирана квадратна глава (D24: 8, 9, 11). На едната од нив, освен парот симетрични животни, прикажан е склоп од амбивалентни елементи во кои можат да се препознаат неколку паралелни слики и тоа два симетрични пара рогови на див јарец, но и некакви хибридни фигури прикажани без горниот дел на торзото, со раширени и лачно свиени нозе, раце поставени на нивните краеви и глава прикажана во пределот на абдоменот (D24: 1 – 6). Како паралели за последниот елемент можат да се приложат веќеспоменатите фигури на Baubo и бројни други примери кои ги определивме како редуцирана варијанта на митската родилка каде зооморфизираните нозе не се придружени со горен дел на телото, освен во некои случаи со присуство на глава (D24: 7 споредиси со 4, 6).[73] Целата констелација може да се набљудува и како единствена фигура (присутна и на „идолите со протоми“), составена од лачно свиени нозе, два пара раце, една глава во горнот дел, дополнета со пар големи рогови, и друга во пределот на абдоменот (D24: 3, 5 споредиси со 12, со D29: 1 – 5, 7, 8; D17: 1 – 6). Познати ни се и други игли од истиот тип каде посочената фигура се јавува во експлицитен т.е. појасен формат, со јасно прикажани раце, глава, дури и дојки (D24: 8), но и такви кај кои истата композиција е уште повеќе редуцирана и компримирана (D24: 11).

3. Удвојување на фигурата со зооморфизирани нозе („шестокраки стандарди“)

Кај некои луристански стандарди се јавува симетрично удвојување на фигурата со раширени нозе во вид на животински протоми при што едната од нив се ориентира со главата нагоре, а другата надолу (D25: 1, 2).[74] Пред да преминеме на анализата на оваа иконогрфаска констелација, на ова место мораме накратко да го претставиме овој тип стандарди кои ги нарековме „шестокраки стандарди“ (види стр. 15 и Сл. 2; 2а на стр. 9, 10).

Овие варијанти со својата базична структура прилично се разликуваат од останатите стандарди (D25: 1 – 5; D3: 4, 5; B15: 2 – 4). Се работи за предмети кај кои владее принципот на тотална симетрија и тоа не само на релациија лево = десно и напред = назад, присутна кај повеќето други типови, туку и на релација горе = долу што не е применет кај другите стандарди. Овие објекти всушност биле конципирани преку екстрахирање и огледално дуплирање на горниот дел на основните прототипови на кои припаѓале. Повеќето од досегапознатите „шестокраки стандарди“ можат да се третираат како деривати на типот „идоли со протоми“ и тоа на обете негови варијанти – онаа во која централната фигура меѓу големите протоми е прикажана со раце (D25: 1, 2 споредиси со D31; D32), како и онаа без раце (D25: 3 – 5; D3: 4, 5 споредиси со 1 – 3, 6, 7). Познат ни е и еден примерок базиран на „зооморфните стандарди“ чија што горна и долна половина сепак не се целосно симетрични (B15: 2 споредиси со B13). Всушност се работи за дериват на подоцнежните варијанти на „зооморфни стандарди“ на чиј долен дел е додаден уште еден пар протоми аналогни како горните. Притоа во овој дел се задржал задниот дел на животните, така што протомите го добиле значењето на нивни опашки со врвови дополнети со зооморфни глави.

Ова значи дека посочениве предмети, за разлика од другите стандарди, можеби и не биле конципирани исклучиво за поставување на потставка или на некаква друга подлога со јасно определена вертикална ориентација. Се чини веројатно дека можеле и да лежат хоризонтално, да висат обесени за некакво јаже, да се нишаат, да ротираат, или можеби да се држат во рака. Симетричноста

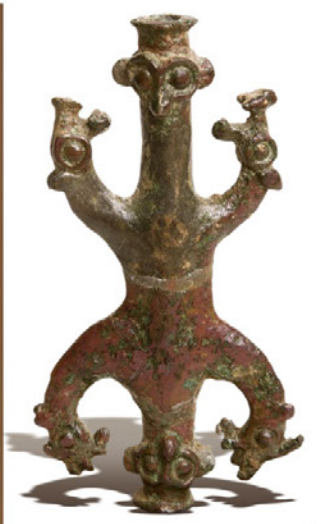
[73] За оваа редуцирана варијаната: Н. Чаусидис, *Митските*, 189, 190; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 185-187.

[74] Н. Potratz, категоризира еден од овие стандарди како „Form M“ во рамки на „II Gruppe“ (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 58, Taf. XXXVIII: 237).

D25


1


2


3


6


4


5


7

на овие предмети по вертикала може да упатува на нивното ротирањето за 180 степени и тоа поради одредени симболички т.е. обредни причини.

Останува отворено прашањето за причините што ја иницирале трансформацијата на овие стандарди. Како парадигма во откривањето на нејзините мотиви и карактерот на овие предмети можеби можат да помогнат сличните по форма шестокраки предмети и ликовни мотиви присутни на Блискиот Исток и Медитеранот (во вториот случај познати под називот **κεραυνόσ)**, како и аналогната **vajra** во рамките на хиндуистичката култура (D25: 6, 7 спореди со 1 – 5). Заедничко за трите категории предмети е што го прикажуваат оружјето на боговите громовници, изедначено со громот и молњата, со кое тие се борат против хтонските сили. Релациите со медитеранските примери и со vajra не треба да нè изненадуваат ако се имаат предвид бројни други мотиви кои се заеднички за луристанските бронзи и за овие култури (I10 – I12).

Доколку се земат предвид двете лица на овие стандарди, произлегува дека во овој случај на нив се претставени четири фигури на горепосочената митска родилка (D25: 1, 2). Вакви примери се јавуваат и во рамките на поттипот без раце, каде оваа фигура не доаѓа толку до израз (D25: 3 – 5). Аналогно на стандардите со удвоени фалуси (D3: 4, 5), причината за ваквото организирање би можела да се побара на чисто визуелно и на семиотичко ниво. Освен на допадливата симетричност, тоа би се должело и на стремежот да се укаже, или пак на магиски начин да се предизвика, удвојување на моќта т.е. дејството на прикажаната божица или, во конкретниот случај, нејзината родилна т.е. создавачка моќ да се насочи кон одредени делови на просторот (горе и долу или на сите страни). Втората форма на дисперзија може да се однесува на ниво на времето (меѓу минатото и иднината) при што едната родилка би ја носела улогата на мајка која ја пораѓа другата (нејзина ќерка) и тоа како чин на пренесување на нејзината родилна моќ во идното време, обезбедувајќи го со тоа бесконечното траење на создавачкиот принцип. Целосната симетричност на родилките би можела да се разбере и како бесконечна линија на плодноста во која тие заемно и наизменично се пораѓаат меѓу себе (D38: 5 – 11).[75] Постојат индиции за присуство на оваа митска слика на „идолите со протоми“ и во друг формат (D39; види стр. 309, 311). Двете фигури можеле потенцијално да ја формираат и сликата на хиерогамија на која се осврнуваме во наредното поглавје.

4. Хиерогамија

Преку комбинацијата на две симетрични фигури, како што е онаа претставена во претходното поглавје, во архаичните култури се прикажува и хиерогамијата при што едната од нив носи машки, а другата женски обележја (D26 спореди со D25: 1 – 5).[76] Фактот што кај „шестокраките стандарди“ двете фигури се идентични (без разлика дали би ги третирале како машки или женски) би можело да се оправда со тоа дека се работи за постара предлошка која кај конкретните предмети го загубила своето изворно значење. Индиции за слично удвојување, имаме на еден железнодобен привrзок од Мати (Албанија) исто така во иконографска смисла не до крај доследно изведено (D26: 5).[77] Ако се земе предвид дека на „идолите со протоми“ од кои произлегуваат овие стандарди постоела уште една композиција со истото значење, застапена преку машкиот и женскиот полов орган (D2), тогаш оваа може да се сфати како одржување на истото значење во нов целосно антропоморфизиран формат.

На „идолите со протоми“ може да се претпостави постоење и на трета иконографска варијанта на хиерогамијата која би била комбинација на двете претходни. Имено, ако фигурата со раширени

[75] За овие концепти на дисперзија низ просторот и времето: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 123, 124; Н. Чаусидис, *Македонските*, 717-719.

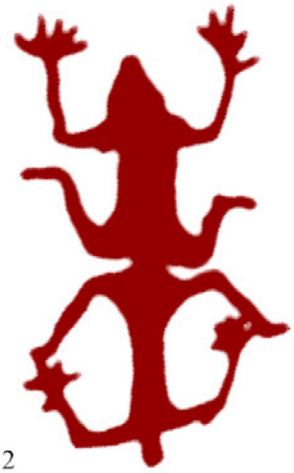
[76] За нашите согледувања на оваа митска слика, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 59-65; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 374-383; Н. Чаусидис, *Македонските*, 806-810.

[77] Н. Чаусидис, *Македонските*, 804-810.

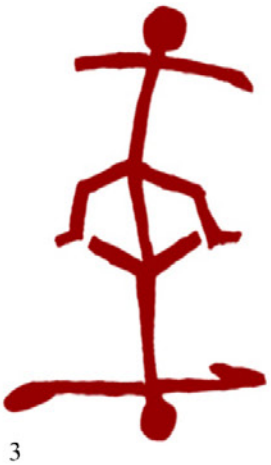
D26



1



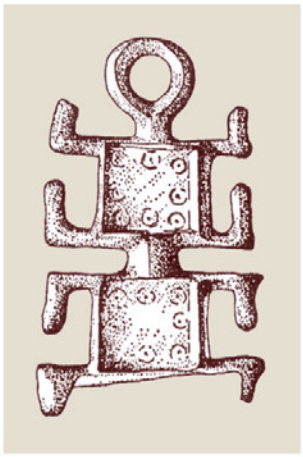
2



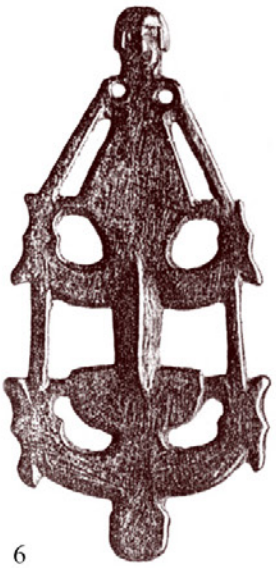
3



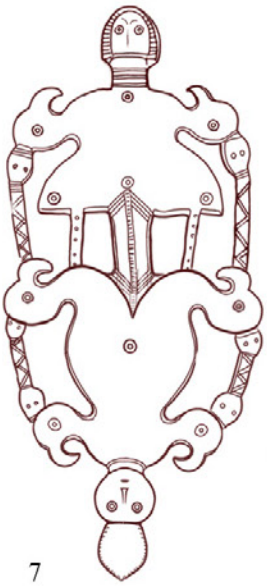
4



5



6



7



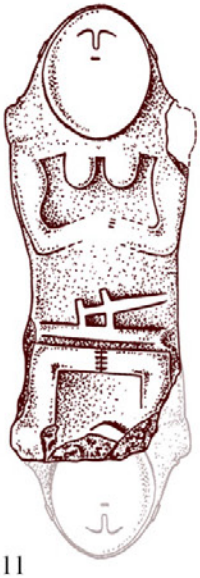
8



9



10

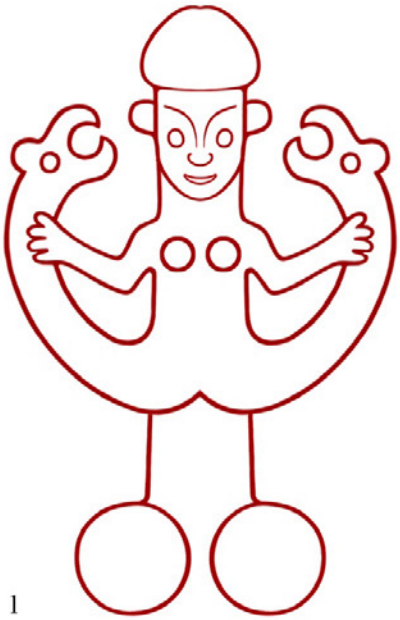


11



12

D27



1



2



3



4



5



6



7



8

зооморфизирани нозе се согледа во една целина со фалусот што го опфаќа корпусот, се добива сцена на коитус во која машката компонента не е застапена персонално – со целата фигура на мажот, туку парцијално – само преку машкиот полов орган (D27: 1, 3 – 5). Во прилог на едно вакво потенцијално толкување посочуваме соодветни паралели од разни периоди и култури кои, поради својот нереален карактер, одат во прилог токму на сакралниот и митски предзнак на оваа сцена – како ликовна претстава на хиерогамијата т.е. бракот меѓу Богот-Татко и Божицата-Мајка (D27: 2, 6 – 8).[78]

Иако кај примерите од индоевропскиот круг е поверојатно машкиот учесник во хиерогамијата да е застапник на небото, а женскиот – на нижните зони на вселената, не се исклучени и обратните варијанти (аналогни на египетскиот божествен пар Nut и Geb – E7: 10), особено поради лоцираноста на женскиот лик во горната зона на стандардите и насочената на фалусот оддолу нагоре (D27: 3 – 5).[79]

Во кругот на луристанските бронзи засега ни е позната само една експлицитна ликовна претстава на коитус која би можела да носи карактер на хиеоргамија. Станува збор за претставата од една плочеста игла од колекцијата на LACMA, изведена во техника на ковање (D28: 3). Тука двете фигури се во стоечка поза при што женската е благо наведната, со раце испружени нанапред, додека машката пенетрира во неа одзади држејќи го со едната рака фалусот, при што другата е на нејзинот грб.[80] Митскиот предзнак на композицијата ѝ го даваат следниве три елементи. Првиот е третата фигура, зачувана делумно зад машката (се чини со зооморфни белези на главата), вториот елемент е одвивањето на сцената под едно дрво, а третиот – парот симетрични животни прикажани лево и десно од него. Вториот елемент може да се разбере на два начина кои заемно не се побиваат – како **симбол на сакралниот простор** во кој се одвива дејствието (космички центар, света земја, аналогна на рајската градина) или како **Дрво на животот** кое ги означува и/или поттикнува плодносните сили на учесниците во прикажаниот полов акт. Покрај „првиот грев“ во Еденската градина, како аналогија за оваа композиција може да се приложи и една имплицитна сцена на коитус (придружена со дрво) прикажана на кружна камена плоча која покривала урна од бронзеното време пронајдена во Данска (D28: 1).[81] Претстави на коитус со слична композиција на фигурите, но без дрвото, се јавува на теракотните релјефни плочи од Месопотамија (Kish, втора пол. на II мил. пред н.е.) (D28: 10).[82]

Бројни претстави на експлицитен или имплицитен полов акт се констатирани во рамките на бронзената ситна пластика од културата “Amlash” (D28: 4 – 9). Со оглед на хронолошката, културната и географската блискост на овие предмети со луристанските бронзи, можеме да ги земеме како посреден аргумент во прилог на претставените толкувања. Едноставноста и реалистичниот предзнак на овие претстави му го наметнува на современиот гледач прашањето дали во овој случај се работи за **митски слики на хиерогамијата** или за **обични сцени од секојдневието**. Оваа дихотомија е својствена за современиот профан поглед кон сексуалните активности кој не е својствен за архаичите култури. Во културите со ваков предзнак, половиот акт, како и многу други секојдневни активности, бил до тој степен сакрализиран што на него се гледало како на земска епифанија на исконскиот свет брак меѓу примордијалниот Бог-Татко и примордијалната Божица-Мајка. Таквиот статус половиот акт го зачувал до денес во рамките на тантризмот и некои други религиски учења во Индија.[83]

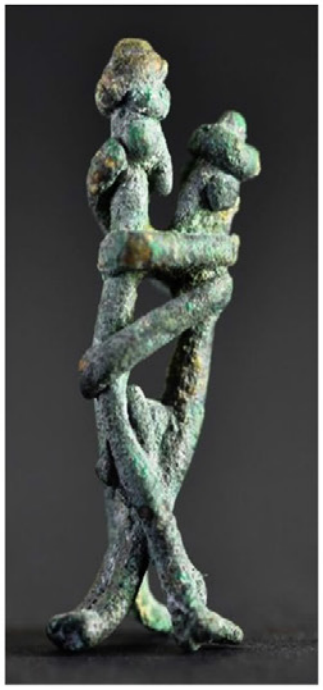
Митот за хиерогамијата е познат во сите делови на планетата и сите периоди, па затоа во оваа прилика нема да се впуштаме во компаративни истражувања на неговите вербални форми кои би соодветствувале на претставените слики. Ќе наведеме само неколку извори кои укажуваат на нивното присуство во древноиранската култура кои би можеле со нив да се стават во понепосредна релација.

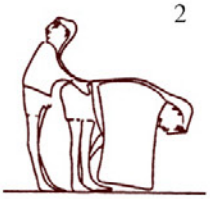
[78] За овој тип ликовни претстави: Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 71, 72.
[79] За овие примери: Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 61; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 375 (Д32: 2).
[80] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, M.76.97.163.
[81] *Men and women* 2020; Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 73, 76 (Т.III: 8).
[82] P. R. S. Moorey, *The Terracotta*, 91, 92, Pl. XXV.
[83] За овој проблем: Н. Чаусидис, *Хиерогамија*, 51, 52.

D28

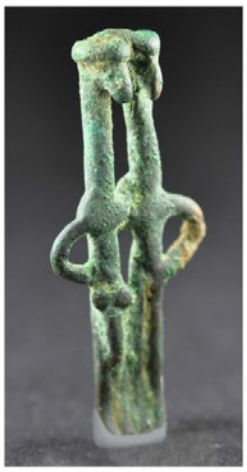

1


3


4


2


5


6


7


8


9


10

Најпрво тоа се некои древноирански традиции кои можат да послужат како вербални прадигми на тукаприкажаните митски слики.

Римскиот писател **Hippolytus** наведува едно верување на Зороастер според кое сета вселена произлегла од **првобитните татко и мајка** од кои првиот бил **светлината**, а втората – **темнината**. Аналогна митска претстава е присутна и во **Пахлависките текстови** каде што за **огнот и водата** се зборува како за маж и жена, брат и сестра, сопруг и сопруга, и дека од нивниот спој произлегло „сето постоење, созревање и поредок“ (all becoming, ripening, and order). Истото е содржано и во зрванитскиот трактат **Ulamā-yi Islām** според кој Зрван не ги создал Ормазда и Ахримана непосредно, туку најпрво ги створил огнот и водата и кога ги споил заедно тогаш настанал Ормазд (and when he had brought them together, Ohrmazd came into existence).[84]

Елементи на хиерогамија се присутни и во маздејскиот мит за создавањето на првиот брачен пар **Māšyē** и **Māšyānē** кои ќе се родат од растението ревен (rhubarb) никнато од семето на **Gayōmart** коешто паднало на земја по неговата смрт. Брачниот аспект на ова дејствие доаѓа до израз ако се земе предвид дека земјата е во него претставена како **Spandarmat** – митски лик кој на други места се наведува како **„мајка на создавањето“** (mother of creation).[85] Во некои извори истиот концепт на создавање се приложува и во однос на создавањето на самиот **Gayōmart**: “From the clay from which Gayōmart was made (he made) man, emitting him in the form of seed into Spandarmat (the Earth): and Gayōmart was fashioned from Spandarmat and was born.” Овој пасус се смета за резултат на забуна при што се предлага дека создавањето на овој лик ќе биде предизвикано откако на земјата ќе падне семето на **Spihr** (“The meaning of the passage must then be that the seed of Spihr fell into earth which in due course gave birth to Gayōmart”).[86] Постојат индиции дека во рамките на зрванитските традиции првиот човечки брачен пар ќе биде зачнат од **Gayōmart** (Righteous Man) и **Jēh** (Whore) при што од првиот ќе произлезат добрите компонети на човекот, додека од втората – лошите.[87] Како заедничка парадигма на овие дејствија може да се земе **бракот меѓу Првиот Човек** (First Man) **и Божицата Земја** (Earth Goddess).[88] Зад претставените слики на светиот брак може да стои и дејствието за **коитусот на првите луѓе** создадени од Ормазд иако тоа во Зороастризмот главно има негативен предзнак (тие ќе ги изедат близнаците што ќе се родат од нивниот однос).[89]

Ваквиот второстепен и негативен статус на женскиот принцип, па оттука и на жената е одразен во **Големиот Бундахишн** каде што Ормазд, го оправдува создавањето на жената со следниве зборови: „Ти си ми помошничка, затоа што, нели, од тебе се раѓа човекот, но ти ме огорчуваш мене Ормазда. Но, доколку јас би нашол друг сад, од кој би било можно да се создаде човек, тогаш никогаш не би те создал тебе, чиј противник се блудниците“. Таквиот аспект на жената го одразува и демоницата **Jēh** чие име, според некои толкувања, го носи значењето *проститутка* од која, покрај другото, ќе произлезе и менструацијата, откако таа ќе биде **бакната од Ахриман**.[90] Во овој контекст за нас е важен аспектот на хиерогамија содржан во посочениот пасус кој се состои во половиот однос

[84] (Hippolytus 1. 2. 12-13); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 447, 448; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 215, 231, 232.
[85] (Greater Bundahishn 100. 14; 101. 2-5); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136, 137, 184, 191, 192; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 266, 267.
[86] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136, 137.
[87] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 191, 192, 238.
[88] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 192.
[89] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 268.
[90] "... but thou dost grieve me who am Ohrmazd. But had I found another vessel from which to make man, never would I have created thee, whose adversary is the whore species. But I sought in the waters and in the earth, in plants and cattle, in the highest mountains and deep valleys, but I did not find a vessel from which righteous man might proceed except woman whose adversary is the whore." R. C. Zaehner, *Zurvan*, 74, 75, за Jēh: 183-192, цитат 188; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 234; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, Глава III.3, (107-109).

(веројатно посреден) меѓу врховниот Ормазд и жената (како парадигма на жените воопшто) за да се создаде човечкиот род.

Од приложените митови како најинтересен ни се чини првиот затоа што во него е присутна флорална компонента (билката ревен од која ќе се изродат Māšyē и Māšyānē) која интерферира со дрвото од посочената игла (D28: 3). Во релација со останатите митови може да се предложи идентификацијата на третиот лик со зооморфна глава прикажан во истата сцена и тоа како Ахриман бидејќи во неговиот изглед се често присутни зооморфни компонетни и поради тоа што е главен иницијатор и двигател на посочените дејствија. Обратно од Ормазд, во изворите Ахриман е претставен како *темен* и *смрдлив* што може да укажува на неговиот животински изглед, особено имајќи ги предвид индициите за тоа дека имал лавја глава.[91]

5. Човечка глава меѓу зооморфизираните нозе на родилката

Кај голем број „идоли со протоми“, во пределот на препоните на фигурата со раширени зооморфизирани нозе е прикажана човечка глава. Во некои случаи таа е дел од посложена фигура (D31: 3; види стр. 302), но некогаш е присутна и како засебен елемент (D29: 1; D20: 3). Ако ја согледаме сама по себе, а во комбинација со раширените нозе на фигурата, својствени за породилната поза, добиваме констелација составена од зооантропоморфен женски лик од чие меѓуножје излегува човечка глава (D29: 1 споредi со 2 – 5, 7, 8). Аналогна композиција може да се идентификува и на луристанските ажурирани игли, дури и во почиста форма, затоа што тука, на главата не се надоврзуваат други елементи кои би ја заокружиле како целосна фигура (D29: 10, 11).[92]

Оваа претстава може да се протолкува како **секвенција од чинот на пораѓање** за време на кој од гениталиите на родилката излегува главата на новороденчето, при што телото сè уште му е во нејзината утроба. Ваквото значење може да се насети во толкувањето на W. Culican, според кој главите поставени на торзото на главниот лик прикажан на „идолите со протоми“ може, покрај другото, да го симболизираат неговиот мајчински карактер и човечкиот или божескиот живот кој произлегува од неговата утроба.[93] Во прилог на ваквото толкување можат да се наведат неколку аргументи. Најпрво тоа е веќепретставената луристанска игла на чија дискоидна глава се наоѓа аналогна, но многу пореалистично изведена, сцена (D29: 6; D18: 4). Разликата е во тоа што раширените нозе на родилката тука се прикажани реалистично, без зооморфните протоми, додека главата што излегува од нејзината утроба е свртена со темето надолу – онака како што е ориентирана и главата на новороденчето за време на породувањето. Како втор аргумент можат да се земат неколку „идоли со протоми“ каде што главата, лоцирана на спојот од двата протома (= нозе), е обиколена со ребра кои можат да сугерираат на пубисот и усните на раширената вулва низ кои се провлекува новороденият лик (D29: 3, 5).

Како паралели на ова толкување можат да се приложат неколку келтски аналогии (D30: 6, 7) како и подоцнежни раносредновековни примери од германскиот и словенскиот културен круг. За поблиски ги сметаме оние примери каде што родилката е исто така прикажана со раширени зооморфизирани нозе. Првиот од словенските примери е една од металните плочки од Velestino (Тесалија) каде што родилката е редуцирана на нозете и на зооморфната глава, при што главата што се појавува меѓу протомите е исто така свртена наопаку (D30: 2). Вториот е една подгрупа на двоплочести фибули чија издолжена плочка ја зафаќа родилката, а полукружната – главата (D30: 9 – 11). Од германските, тоа е повторно една двопчочеста фибула на која се присутни двата клучни елементи (D30: 1; види стр. 302, 389).[94]

[91] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 53, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.
[92] Наши претходни согледувања на оваа сцена од стандардите: Н. Чаусидис, *Митските*, 216-218.
[93] У. Куликан, *Персы*, 23, 24.
[94] Н. Чаусидис, *Митските*, 216-218, T.LII; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 194, B35.

а) Раѓање на антропоморфизираното сонце

Неколку факти би можеле да упатуваат на толкувањето според кое гореопишаната сцена всушност го прикажувала раѓањето на сонцето, претставено како персонализиран соларен диск или пак како целосно антропоморфизирана фигура. Најпрво тоа е присуството на пореалистични паралели за истата сцена (главно скитски и етрурски) каде што меѓу нозете на божицата (исто така раширени и зооморфизирани) сонцето се појавува во вид на исечок од диск окружен со зраци (D30: 3 – 5).[95] Како втор аргумент може да се земе еден „идол со протоми“ кај кој, на истото место, наместо глава, претставен е испакнат круг во кој е врежан крст (D29: 9). Обата елементи, особено ако се заемно комбинирани, се сметаат за најчести соларни симболи, без разлика дали би се третирале како круг т.е. прстен со впишан крст или како тркало со четири спици.[96]

Веќе зборувавме дека во архаичните култури се јавува тежнеење за **оживување, персонализирање и деификација на сонцето**, поради што соларниот диск често се дополнува со човечко лице т.е. се прикажува како издвоена човечка глава. Земајќи го ова пред вид, во конкретниот случај би можело да се работи токму за ваква сцена во која зрачестата розета од претходната варијанта е алтернирана со антропоморфизиран сончев диск, со цел да се нагласи раѓањето на соларниот бог.[97] Поврзувајќи ја оваа композиција со вербалните митови за раѓањето на сонцето, упатуваме на можностите според кои мајката на сонцето, во овој случај, би можела да биде **Мајката-Земја** од која и реално наутро се појавува („се раѓа“) сонцето, но исто така и **Божицата-Зора** (вообичаено персонализирана како женски митски лик) во чие црвенило (= крв) се раѓа утринското сонце.[98]

На соларниот карактер на новороденета глава укажуваат и посочените аналогии: кај едниот од келтските примери тоа се трите сегменти под главата (D30: 6), а кај словенските фибули петте заоблени израстоци што ја обиколуваат полукружната плочка на фибулите во која е претставена главата (D30: 9 – 11). Во обата случаи овие елементи би можеле да упатуваат на зраците што се шират од соларниот диск.

На космолошкиот или поконкретно на соларниот предзнак на оваа композиција од стандардите укажуваат и толкувањата на G. M. D'erme кои се однесуваат на посочената породилна сцена од сребрената дискоидна игла (D29: 6). Според него, палметите прикажани во горниот дел го симболизираат соларниот, машки т.е. небески принцип, додека розетите се ознака на лунарниот, женски и земски принцип.[99] Иако во глобални рамки се согласуваме со ваквиот космолошки и соларен пристап, ни се чинат како поверојатни токму обратните значења на посочените симболи: машкиот, соларниот и небескиот предзнак на розетите (базирано на нивната визуелна сличаност со зрачестиот сончев диск) и женскиот, земски и лунарен предзнак на палметите (базирано на припадноста на палметата на растителниот свет кој е во релација со земјата и водата).

Како текстуална парадигма на посочените иконографски констелации од луристанските бронзи може да се земе следново митско дејствие што се однесува на древноиранските традиции кои по територија би требале најмногу да соодвествуваат на овие предмети. Имено, кај **Eznik of Kolb** (5. век н.е.) се зборува како, во текот на создавањето на светот, Ормазд не знаел како да ја создаде светлината. Неговиот брат Ахриман го советува да стапи во полов однос со мајка му, при што ќе се роди сонцето (**Mihr** т.е. **Митра**), но и со сестра му, како продукт на што ќе се изроди месечината. Варијантата со сонцето е забележена и во еден манихејски фрагмент, како и во повеќе сириски текстови. Се смета

[95] Н. Чаусидис, *Митските*, 216-218, T.LI, T.LII; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 194, 195, B35.
[96] Н. Чаусидис, *Македонските*, 457-461.
[97] Н. Чаусидис, *Митските*, 260-275; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 337-339.
[98] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 194, 195; Н. Чаусидис, *Македонските*, 343-347.
[99] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 412, 413.

D29


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11

D30



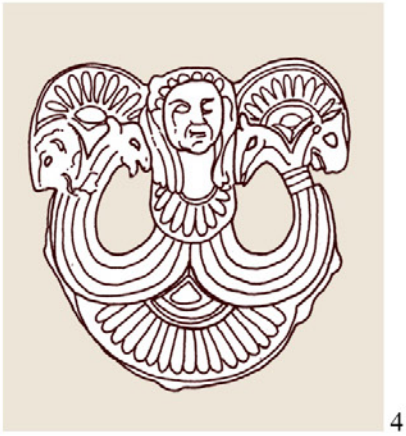
1



2



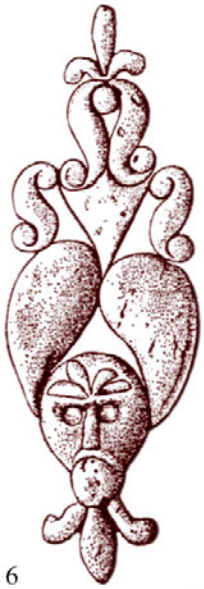
3



4



5



6



7



8



9



10



11

дека фабулата на овој мит припаѓа на Зрванизмот.[100] Иако во конкретниот мит мајката на сонцето е безимена божица, во сенка на врховниот Ормазд, зад дејствието мора да стои некаква поархаична предлошка во која таа носела многу повисок статус – на Божица-Мајка, а пак инцестуозниот чин носел карактер на хиерогамија.

b) Персонализирани гениталии

Претставата на антропоморфната глава т.е. лице кај меѓуножјето на фигурата со нозе во вид на животински протоми може да ги симболизира и женските гениталии, повторно како форма на нивна персонализација и деификација (D29). Овој концепт се базира врз симболичкото изедначување на елементите од горната и долната половина на човековото тело. Во тој контекст устата на прикажаната глава би ја симболизирала вулвата, а носот и јазикот би биле еквивалентни на фалусот.[101] Притоа, обата елементи заедно, особено ако се нагласени до степен на гротескност (издолжен нос, отворена уста со исплазен јазик), би можеле да упатуваат и на коитусот. Машките обележја на оваа глава (мустаќи и брада), присутни и на луристанските стандарди (D29: 4, 8), во овој контекст би ги кодирале пубичните влакна што ги опкружуваат гениталиите. Не ја исклучуваме можноста, зад гротескноста на овој лик (ококорени очи, насмеана или отворена уста) да стои тежнеењето за кодирање на **vagina dentata**. Оваа постапка стои во основата на застрашувачките усти на хеленската Горгона Медуза (D18: 3; D21: 2, 3; D23: 12) и хиндуистичката Kali-Durga, кои функционираат како симболи на негативните аспекти на вулвата, зад кои стои деструктивната страна на божицата-родилка која е заслужна не само за раѓањето (= излегување во овој свет преку нејзината вулва), туку и за умирањето, сфатено како прождирање преку нејзината „антивулва“ (забеста вулва).[102] Приложуваме еден пример кој, иако сигниран како “Typhon”, совршено ја илустрира оваа концепција. Станува збор за цртеж од книгата “Arcana arcanissima”, очевидно работен врз основа на постара предлошка (D30: 8). Прикажува гола жена со раширени нозе, кај која во пределот на абдоменот и гениталиите, е претставена глава на некое животно (се чини волк), веројатно како симбол на деструктивните аспекти на нејзината вулва. Притоа, факелот во едната нејзина рака го симболизира животот што таа го дава, додека крвавата секира во другата – неговото одземање.[103] Во рамки на овие толкувања е особено интересен мотивот од посочената раносредновековна фибула (од Fridajthorpe) која им се припишува на Германите (D30: 1). На нејзината издолжена плочка е прикажана зоо-антропоморфна фигура меѓу чии раширени нозе, претставени како животински протоми, се наоѓа гротескна човечка глава, со нагласен нос, од чија уста се протега надолу издолжен сегмент кој очевидно го означува исплазениот јазик изедначен со фалус. Сличен мотив, поместен нешто погоре, се јавува и на сродната фибула од Tabingen (F4: 3 спореди со 2).[104]

6. Фигура прикажана во долната половина на „идолите со протоми“

Веќе напомнавме дека кај повеќето „идоли со протоми“, во нивната долна половина, под раширените зооморфизирани нозе на родилката може да се идентификува цела човечка фигура, придружена со разни дополнителни иконографски елементи (D31: 3). Нејзината глава е застапена

[100] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 63, 64, 101, 147, 435, 436; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 213; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 23, 81-83.
[101] Подетално за овој концепт: И. Маразов, *Маската*, 19, 20; Н. Чаусидис, *Устата*; Н. Чаусидис, *Носот*.
[102] J. Marler, *An archaeomythological*; И. Маразов, *Маската*; G. Devereux, *Bauba*, 44, 98, 99, 135, 186, 195-197; E. Neumann, *The Great Mother*, 168-170; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 138, 139, 191.
[103] M. Maierus, *Arcana*, (насловна страна), без посочената интерпретација.
[104] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 395, Д33: 4; Д33: 3; за предметите: H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4; Taf. 103: 40, 7.

преку антропоморфното лице прикажано меѓу двата големи зооморфни протоми или под нив, додека телото се формира односно се надоврзува на елементите од претходноелаборираните иконографски пластови (D31: 1 – 3). Така, задниците на парот животни од зоморфното иконографско ниво или тестисите на фалусот, се идентификуваат со стилизираните лачно свиени раце или крилја на оваа фигура, додека задните нозе на животните стануваат нејзини нозе. Во некои случаи, меѓу нејзините раце и бедра опстојуваат дури и опашките во вид на тенки нишки со свиени врвови, претворени во мали алки формирани бочно од стапалата (D31: 1 споредиси со 4 – 6).[105] Кај многу "идоли со протоми" овој лик има екстремно издолжен врат кој е често расчленет со разни хоризонтални орнаменти (D33: 4; D39). Некои детали би можеле да упатуваат на карактерот и функциите на овој лик како и на одредени митски дејствија поврзани со него.

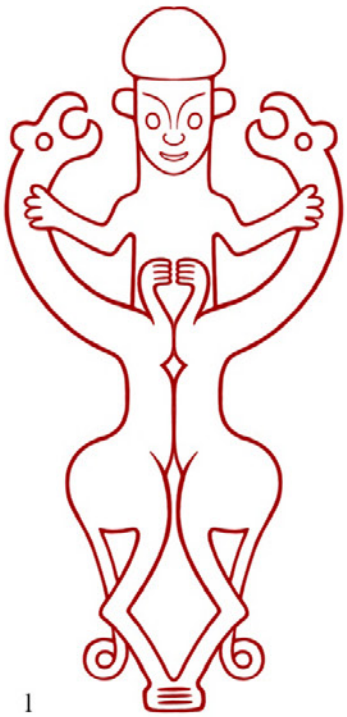
Да напомниме уште еднаш дека, кај некои стандарди, ромбот формиран од задните нозе на парот животни се модифиицира во нозе на оваа антропомофна фигура при што горниот дел му се подига и заоблува со цел што повеќе да сугерира на полураширените бедра и колена (D31: 3 – 6). Вакво прилагодување не се презема кај сите стандарди, можеби со намера ромбичните контури на нозете и натаму да упатуваат на плодоносните функции на фигурата и/или нејзиниот женскиот пол, со оглед на релациите на оваа геометриска слика со отворената вулва како симбол на плодноста и на женскиот принцип (D13). Има и бројни примери каде што нозете на оваа фигура сосема ги напуштаат контурите на ромб добивајќи облик поблизок до реалниот изглед на овој дел од човековото тело (D32). Кај некои „идоли со протоми", меѓу раширените нозе на оваа фигура се протега вертикална спона која се поклопува со стожерот на стандардите. Како што напомнавме, во овие случаи таа може да асоцира на хипертрофираниот фалус на прикажаниот лик, иако на нам познатите примероци тој никогаш не е доработен како негова пореалистична претстава (D32: 6).

Веќе посочивме дека стапалата на овој лик од „идолите со протоми" се специфично обликувани, во вид на заоблени сегменти нарецкани со паралелни бразди, што би можело да укажува на тежнеењето за нивно метаморфозирање во **рибни перки** или **жабешки шепи** (D33: 1, 2, 4). Првото од посочените толкувања го наведува и H. Potratz, повикувајќи се на F. Hančar кој слични перки идентификува на краевите од нозете на големото животно од некои кавкаски појасни токи кои пак ги става во релација со одредени митови поврзани со водата (примери на такви токи, но без посочениот елемент B12). H. Potratz го остава отворено прашањето дали е ова индикатор на слични традиции и во Луристан, со оглед на скромните сознанија за митовите на древните жители на оваа област. Но, потоа сепак укажува на можната релација на овој елемент со лунарната божица (која ја смета за главен лик на стандардите) и тоа во рамки на линијата **месечина – вода – плодност**.[106] На друго место оваа идентификација тој ја поткрепува и со веќеспоменатиот мотив од стелата на Untash-Napirisha (D23: 7).[107] Сметаме дека вторава компарација е оправдана само во најопшта смисла бидејќи раширените нозе на тамуприкажаната фигура немаат краеви во вид на перки туку се целите набраздени, така што повеќе наликуваат на некакви водени потоци кои завршуваат во вид на садови.

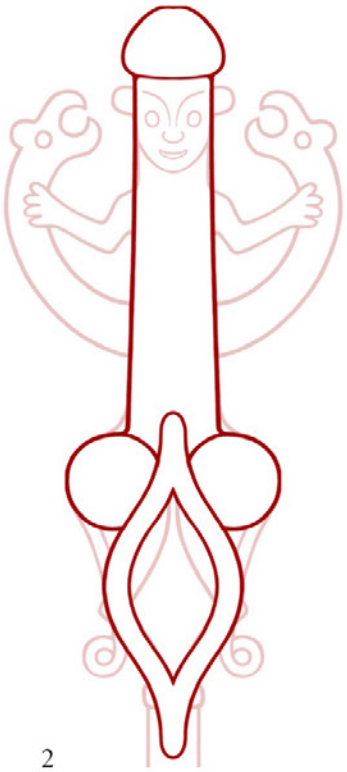
Во прилог на постоењето на овој лик на стандардите одат веќеобработените луристански игли каде што е прикажана аналогна фигура, овој пат со лачно раширени нозе, чии краеви исто така завршуваат во вид на рибни перки (D23: 1 – 3). Со оглед на овие истоветности, и тука како паралели можат да се земат веќепосочуваните ликовни претстави на античките и средновековни европски сирени (D23: 4 – 6, 8, 9, 11; D33: 6 – 9). Како што ќе видиме натаму, и покрај доминантниот женски предзнак на овие луристански фигури, не е исклучено зад нив да стоел и машки лик, аналоген на

[105] Оваа фигура со спомнатите елементи се чини дека ја забележува и H. Potratz (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 30, 31).
[106] F. Hančar, *Zur Deutung*, 63-75 (цитирано според H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 211); H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 211; H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 28, 29, 32.
[107] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 53, 61, Taf. XXXIII: 212-214.

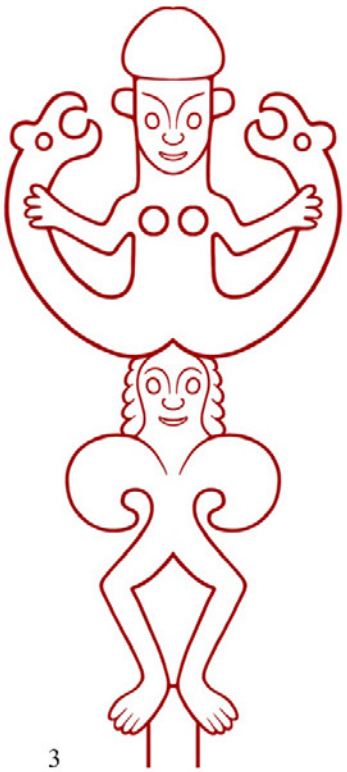
D31



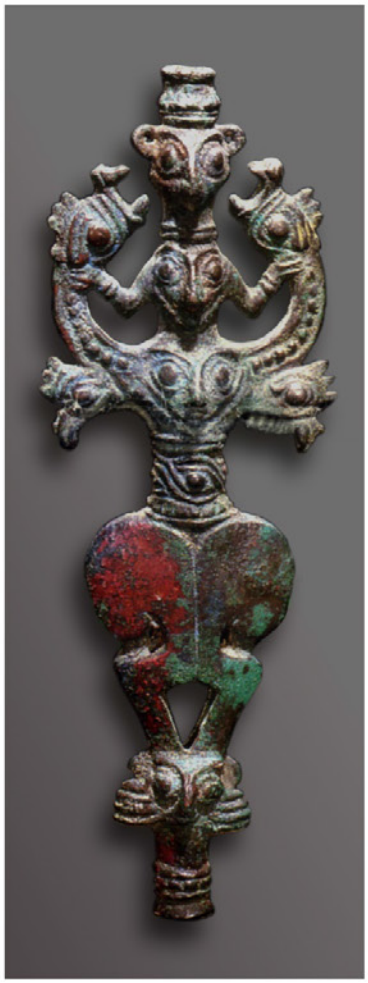
1



2



3



4



5



6

бројните варијации на античко-медитеранските хтонски митски ликови од типот на Тифон и Тритон, со нозе во вид на рибни перки (D34: 6, 7).

Кај некои примери, над стапалата на посоченият лик се забележуваат по неколку хоризонтални рецки, ребра или кратка лента со бордура од кругчиња што би упатувало на нивното врзување со јажиња или ремен и тоа заемно или за некаков столб кој, во случајов, би бил застапен преку стожерот на стандардите (D34: 1 – 5; види стр. 281).[108]

Сметаме дека посочените детали можат да укажуваат на хтонскиот карактер на прикажаниот лик при што раширените нозе и нивната ромбична контура би ги кодирале неговите плодоносни функции, рибните перки – релациите со водата и со долните зони на вселената, додека врзувањето би функционирало како митско сиже, типично за хтонските ликови, поврзано со принципот на статичност и стагнација како форми на контролирање т.е. блокирање на нивното негативно дејство (види стр. 319).

Малите зооморфни фигури прикажани во долниот дел од „зооморфните стандарди“ (кај задните нозе на некогашниот пар животни) преживуваат и кај „идолите со протоми“ но главно како протоми и тоа пред сè птичји т.е. петелски. Кај оние примероци кај кои во овој дел се појавува антропоморфна фигура, тие го добиваат значењето на парот симетрични протоми поставени во пределот на нејзините лачно свиени раце или крила (D35: 2, 3 спореди со B9 – B11).[109]

а) Машки митски лик

Судејќи според обележјата на главата (мустаќи и брада) може да се констатира дека фигурата од долниот дел на „идолите со протоми“ често прикажува некој машки митски лик што се раѓа од утробата на зооморфизираната божица-родилка (D34: 1 – 4). Тоа може да биде веќеспоменатиот соларен бог, и тоа особено кај голобрадите варијанти кои најмногу би соодвествувале на раната возраст на новороденият (D33: 1, 2, 4). Истиот карактер можат да го носат и примерите со брада чии правилно распоредени локни (малку налик на лавја грива) упатуваат на сончевите зраци (D34: 2). Во еден случај главата е дополнета со големи животински уши што упатува на зооморфниот предзнак на оваа фигура (D34: 5; D35: 6).

Наведениве елементи не даваат големи можности за поконкретно определување на некоја од следниве потенцијални функции на претставениот лик: **соларен бог**, **оплодувач на божицата-родилка** или **хтонски бог**. Постојат примери, во разни митологии, каде што сиве функции се обединети во еден лик. Тој е син, сопруг и љубовник, па дури и татко на божицата кој пред својата смрт ја оплодува, за преку неа да воскресне (на пример Атис во однос на Кибела и Озирис во однос на Изида). Во идентификацијата на карактерот на овој лик може да помогне една скитска апликација наменета за покривање на челото на коњ на која е претставена слична иконографска констелација (D35: 4). Таму, меѓу свиените мотиви прикажани под мултиплицираните нозе на женскиот митски лик кои завршуваат во вид на животински протоми се формира полускриено машко лице со нагласени хтонски белези: хипнотични очи, остар нос, мустаќи и отворена уста од која излегуваат флорани мотиви и змии (за хтонските белези на овој лик види стр. 307).

Доколку ликот со зооморфни нозе прикажан над овие фигури се третира како херамафродит (за што постојат сериозни индиции) тогаш тој може да се идентификува со иранскиот бог Зрван при што машката фигура под него би го прикажувала едниот од двата сина што се родени од неговата утроба. Ако се земат предвид соларните обележја на овој лик, тоа би бил Ормазд, додека хтонските би упатувале на Ахриман (види стр. 457).

[108] Н. Чаусидис, *Космолошки,* 289, 290.
[109] Примери: O. W. Muscarella, *Bronze*, 149, 15 (No. 235-237).

D32



1



2



3



4



5



6

b) Лик со мустаќи и брада

На еден стандард од типот „идоли со протоми“ долната фигура е проследена со специфично обележје – **енормно долги мустаќи** кои се протегаат косо нагоре долж парот лачно свиени протоми (D35: 2 споредi со 1; цртеж D36: 1). На друг примерок е очевидно дека овој елемент го загубил наведеново значење претворајќи се во неопределена бордура (D35: 5). Кај третиот стандард мустаќите се пократки и се протегаат само до малите птичји глави (D35: 3). На присуството на мустаќите кај „идолите со протоми“ обраќа внимание H. Potratz, иако не во тукапосочениот дел на предметите, алудирајќи на нивната симболика поврзана со влажноста и плодноста.[110]

Во нашите досегашни истражувања, мустаќите и брадата ги поврзувавме со иконографијата на хтонските машки ликови, и тоа конкретно со дејствието во кое хтонскиот бог, поради отсуство на родилна моќ, го симболизира никнувањето на растенијата од почвата преку никнувањето на влакната од неговото тело. Притоа посебно значење добиваат оние што растат околу неговата уста (**мустаќи и брада**), па дури и **трепките и веѓите**, дополнително засилени со идентификацијата на соодветните отвори на телото со женските гениталии како носители на плодноста (D36). Во овој контекст тие се стават во релација со срамните влакна кои, патем, во разни магиски постапки, функционираат како плодоносен фактор, и тоа поради близината на половите органи и алузиите со билките што растат од утробата на земјата. Како ликовни манифестации на овој лик и на соодветните дејствија можат да се приложат митски слики особено чести на раносредновековниот накит од Европа (словенски двоплочести фибули, готски токи за појас) (D36: 2 – 5), но и на илустрациите од христијанските средновековни ракописи и камена пластика (D36: 6, 7, 9). Тие прикажуваат антропоморфен или зооморфен лик опкружен со разновидни растителни мотиви кои всушност растат од неговата глава (од челото, отворената уста) или претставуваат продолжение на неговите мустаќи, брада, коса, веѓи и трепки. Овие ликови се всушност антропоморфна или антропоморфизирана варијанта на **хтонскиот змеј** чија продуктивна функција се остварува на сличен начин – преку **исфрлање разни елементи од устата** или од други делови на телото (билки, вода, сонце, прехрамабени намирници, луѓе), на што често му претходи неговото убивањето т.е. жртвување (D36: 8, 11 спореди со 6, 7, 9, тибетански пример – 10).[111]

Во словенскиот фолклор е познат митски лик со нагласени хтонски белези чие главно обележје се токму енормните мустаќи. Во источнословенските приказни тоа е џинот **Усыня** (во превод „мустаклија“) кој носи обележја на митски покровител на космичките води. Прикажан е како антропоморфен лик (со негативен предзнак) кој стои на брегот или во коритото на реката, со својата уста го запира нејзиниот тек, со својот мустаќ лови риби ги пече на јазикот и потоа ги јаде. За неговите џиновски размери, вклучително со мустаќите, говори дејствието во кое луѓето нив ги користат како мост за преминување на реката (пешки, на коњи и на кочии). В. Проп смета дека зад овој лик стои некогашниот господар на реките и рибите, божество кое е заслужно за изобилието на риби и успешниот риболов. Евидентирана е и неговата зооморфна варијанта – змеј со 12 глави кој го носи истото име – Усыня.[112] Негов јужнословенски еквивалент е **Брко**, исто така џиновски лик со нагласени мустаќи во кои свиле гнезда 360 ластовички.[113]

---

[110] H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 214.

[111] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 226-240; Н. Чаусидис, *Митските*, 370-388, 394; M. Eliade, *Patterns*, Ch, VIII/104.

[112] В. Я. Пропп, *Исторические*, 153, 154; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Горыня*, 159, 160; за змејот со истото име Б. А. Успенский, *Филологические*, 145; за релацијата *влакна/волна – вода плодност*: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*, 31-34 и натаму; Б. А. Успенский, *Филологические*, 145, 166-175.

[113] П. Ж. Петровић, *Брко*, 66; N. Nodilo, *Stara*, 227, 403, 404. Сметаме дека не е случајна коинциденцијата на овој мотив со идолот на Руевит, почитуван кај прибалтичките Словени од островот Рујан под чии усни имало гнездо од ластовички (А. Гейщор, *Митология*, 119, 120; H. Lovmjanski, *Religija*, 144).

D33



Обележјата на овој лик добро соодветствуваат на долната (хтонска) локација на тукаобработениот лик од стандардите, вклучително со варијантата со нагласени мустаќи. Ова се однесува и на релациите со водата манифестирани преку неговите стапала метаморфизирани во перки и нивната заврзаност, што видовме дека е особено типично за хтонските ликови со негативен предзнак (види стр. 319).

c) Лик со три глави

На засега познатите „идоли со протоми“ овој лик не е манифестиран сосема експлицитно, поради што за неговото присуство сè уште може да се зборува само условно, врз основа на аналогии. Клучен елемент кој укажува на тоа се двете помали животински глави (главно птичји и најчесто петелски), симетрично поставени на долниот раб од двата големи лачно свиени зооморфни протоми. Согледани заедно со горепретставената антропоморфна фигура од долниот дел на овие стандарди тие би можеле да формираат хибриден троглав лик со една централна антропоморфна глава, прикажана во анфас и две странични зооморфни, претставени во профил (D37). Врз основа на бројни аналогии таа може да се протолкува и на друг начин – како сцена од митско дејствие во кое на централниот антропоморфен лик (со една глава) од вратот или рамената му растат два животински протома. Во поексплицитна форма оваа композиција е присутна на „столбовидните фигурини“ и тоа во состав на тамуприкажаниот женски или хермафродитен лик со долг врат, раце поставени на градите и две петелски глави или два петелски протома кои, во овој случај, секогаш се поставени на неговите рамена, а не на вратот или на главата (C27; C28).

Неколку компоненти нè наведуваат на хтонскиот предзнак и на овој лик и тоа: неговата лоцираност во долните зони на стандардите; хтонскиот карактер на другите фигури што ја зафаќаат истата локација, па дури и истата контура; хтонскиот карактер на други такви троглави аналогии. Веќе напомнавме дека елаборирањето на сите тукапоставени прашања во врска со овој лик ќе биде реализирано во засебно поглавје, во едната од нашите наредни глави (стр. 420).

d) Женски митски лик

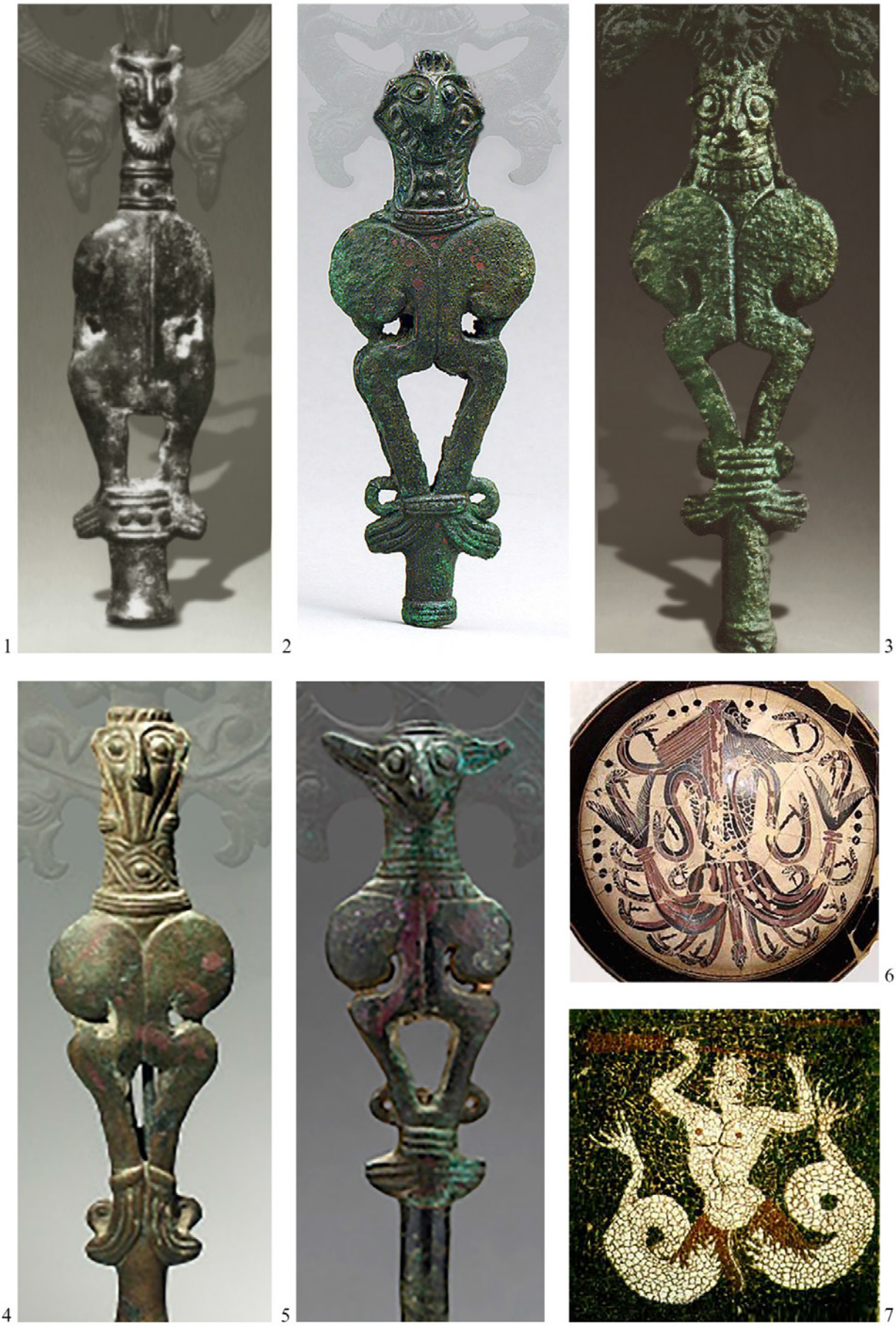
Во разни делови на светот е распространета митска слика во која некој лик со функција на родилка раѓа друг женски лик со исти или слични обележја, прикажан под нејзините раширени нозе (D38: 5 – 11). Оваа слика соодветствува на веќеспоменатите парни божици со функција на **мајка и ќерка** што ги одразуваат процесите на континуитет кои митската свест ги објаснува според **матрилинеарниот концепт проициран во природата** (траење на вегетативните и астрономски циклуси, цикличен раст на растенијата, менструален циклус, месечев и соларен циклус), **во општеството** (траење на семејната лоза по женска линија) и **во животниот циклус на човекот**, со проекции за неговото посмртно препородување т.е. реинкарнирање. Најпознат ваков пар е секако Деметра и Персефона, втората како ќерка или млада хипостаза на првата (D38: 8).[114]

Во случајот со луристанските стандарди оваа сцена може да се идентификува само имплицитно затоа што претпоставената новородена женска фигура тука е главно преадаптирана во едниот од горепретставените машки ликови (D39).[115] На некогашниот нејзин женски карактер упатуваат повеќе елементи. Прво тоа е **позата на нозете** кои, дури и кај машките фигури, е со **полураширени бедра** и **раставени колена** која укажува на женскиот пол на прототипот на оваа фигура со алузии кон позите специфични за коитусот и пораѓањето, но и кон **ромбот** што го формираат како симбол на вулвата, земјата и плодноста (D13; D14). Втор елемент се **лачно свиените**

[114] За овие концепти со повеќе примери и соодветна литература: Н. Чаусидис, *Митските*, 234-256; Н. Чаусидис, *Македонските*, 91, 717, 719, 726, 803, 805.

[115] Наши први согледувања на оваа сцена: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 65, 66.

D34



1 2 3

4 5 6 7

раце кои се потипични за женските фигури затоа што ја одразуваат позата на придржување на дојките (D19; C29; C30). Третиот елемент би биле **стапалата налик на рибни перки**, кои упатуваат на лик од категоријата **сирена** т.е. **„жена-риба“** за која видовме дека во чиста форма е присутна и на други типови луристански бронзи (D23: 1 – 3 споредиси со останатите и со D33). Истото обележје може да алудира и на **жабешките нозе**, што повторно би упатувало на женскиот карактер на овој лик со оглед на еминентната женска и родилна симболика на жабата.[116] Притоа е важно да се одбележи дека **бронзени предмети** (привrзоци, игли) **во форма на жаба** се присутни и среде луристанските бронзи (D33: 5; D38: 2 – 4).[117]

Во оваа смисла, како паралела би биле најсодветни словенските плочки од Velestino (Тесалија) кои прикажуваат реалистична фигура на жена со нагласени аспекти на родилка (раширени нозе, означена вулва, дете во скутот и ѓердан на вратот како обележје на брачниот статус). Во овој случај за нас е важно што нејзините стапала се прикажани проширени налик на рибни перки или на жабешки шепи (D33: 3 споредиси со 1, 2, 4).[118]

На женскиот пол на елаборираната фигура од стандардите упатува и формата и позицијата на рацете кои изворно биле лачно свиени под нејзините дојки, а во конкретните случаи целосно го згубиле ваквото значење (D19: 1 – 3, 8 – 10 споредиси со 4 – 7). На женскиот пол укажува и еден навидум периферен елемент присутен кај големиот пар протоми. Имено, на некои „идоли со протоми“, лево и десно од централно поставената глава на тукаопишаната фигура, се присутни два симетрични брановидни релјефни мотиви. Станува збор за предните нозе на некогашниот пар зооморфни фигури кои кај некои „идоли со протоми“ го загубиле ова свое значење асоцирајќи на некои други елементи во рамки на новоформираните композиции (D39: 2 – 6; D17: 1 – 6). Согледани заедно со главата претставена меѓу двата големи протоми и телото што на неа се надоврзува, тие можат да се идентификуваат како **извиени прамени или плетенки** од фризурата на централниот лик кои повеќе би упатувале на неговиот женски пол отколку на машкиот.

7. Значењето на родилката и на нејзиниот машки пандан на луристанските стандарди

Во ова поглавје ќе бидат анализирани одредени обележја на долната фигура од „идолите со протоми“, и тоа врз основа на пишаните извори (кои главно се однесуваат на древноирански традиции) и споредби со соодветни компоненти присутни во други култури.

а) Родилка (или дрво) фланкирана од пар симетрични животни

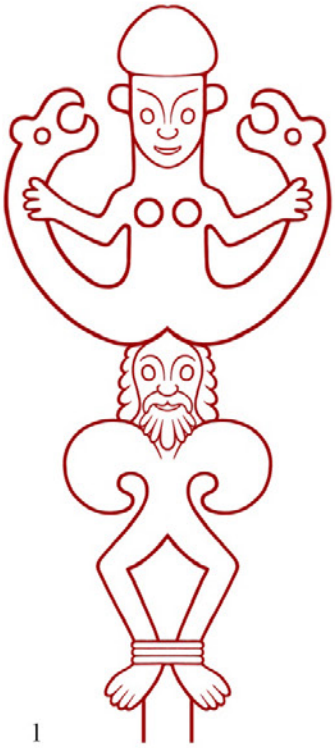
Важна улога во откривањето на карактерот и значењето на женските фигури со потенцирани гениталии или прикажани во поза на пораѓање или коитус може да има прикажаната луристанска рачка од точило (D15: 5, 6; сличен примерок – B27: 6). Фигурата е прикажана на долниот дел од стилизираното торзото на козорог, во пределот на неговите гради и стомак, обрамено со неговите четири нозе. Фактот што животното е тука прикажано со два протома и на грбот дополнето со уште пар други протоми (веројатно на животни од родот на мачките), ни дава право да го поврземе со двата козорози од „зооморфните стандардри“ (B2; B5 – B10) и уште поконкретно, со примерите дополнети

[116] За овие аспекти на жабата со примери и литература: Н. Чаусидис, *Митските*, 176-181; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 123, 164-167; Н. Чаусидис, *Македонските*, 841-845.

[117] Примери на такви игли и привrзоци: O. W. Muscarella, *Surkh Dum*, 328, 329, 333, 340 (No. 11); E. de Waele, *Bronzes*, 170 (No. 260, Fig.140); G. Zahlhaas, *Luristan*, 78, 79 (Kat. 163); P. Amiet, Les Antiquités, 73, 79 (No. 173).

[118] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 167; за оваа и другите плочки од истото депо: N. Čausidis, *Poganska*; N. Chausidis, *Does the hoard*, 371, T. III: 1, 3.

D35



1



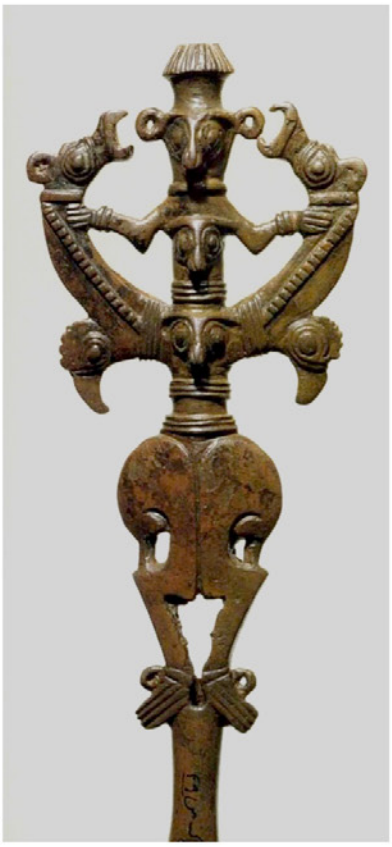
2



3



4



5



6

со уште два протоми на грбот (B13; игли со иста иконографија B50). Поради припадноста на двата главни протоми на едно заедничко торзо, стануваат можни и релациите со двојното животно, главно застапено на луристанските псалии, кое има глави на обата краја од телото (B23: 4, 11). Врската со вториве примери станува уште подиректна ако се земе предвид дека и таму двојното животно е придружено со централна човечка фигура, најчесто со женски обележја. Врз основа на оваа споредба може да се заклучи дека истите три елементи се присутни и на рачката, со таа разлика што, поради специфичниот облик (и други причини) композицијата била структурирана поинаку. Всушност, ако сцената распослана на површината на цилиндричниот предмет „се отвори“, ќе се добие симетрична композиција со фигурата на родилката во средината, фланкирана со двата симетрично поставени козорози исправени на задните нозе (спореди D15: 5, 6 со 7 – мотив од ажурирана игла). Нејзините испружени раце во тој контекст можат да се разберат како посегнување кон парот животни поради нивно држење т.е. контролирање. Во случајов е особено значајно потенцирањето на родилните функции на овој централен лик (види стр. 271) што не е застапено на „зооморфните страндарди“ ниту на псалиите, а е присутно на некои луристански игли (D15: 7 – 9; D18: 4 – 6, 8).

Согледувањата од оваа анализа дополнително го аргументираат ставот дека истата тројна констелација била присутна и кај „зооморфните стандарди“ со таа разлика што таму централниот антропоморфен лик со нагласени женски и родилни обележја бил алтерниран со друг иконографски елемент со аналогно значење. Тоа бил вертикалниот стожер на стандардите, сфатен како **Космичко дрво** или **Дрво на животот**, во кого е содржана истата животоносна функција како и кај божицата-родилка (B17: 1; B40). Овие значења добиваат дополнителна потврда ако се согласиме со претпоставките дека во централните отвори на „зооморфните стандарди“ биле наденувани игли, при што во овој случај особено ги имаме предвид оние со врв во вид на стилизирано дрво (B30: 5, 6; B47: 7, 8) или глава на жена (B45:11; B46: 3, 4, 6 – 13) која во вториот случај би го означувала централниот стожер како **епифанија на Божицата-Родилка** (види стр. 152). Истозначноста на фигурата на родилката и на дрвото, односно значењето на првата како Дрво на животот и извор на плодноста, го потврдува еден навидум ситен и периферен детал присутен на една дискоидна игла претставена во оваа глава. Тоа се рацете на тамуприкажаната родилка кои, наместо со шака, завршуваат во вид на растителен мотив т.е. палмета (D17: 8, 9, на достапната фотографија левата шака не е толку јасно видлива).

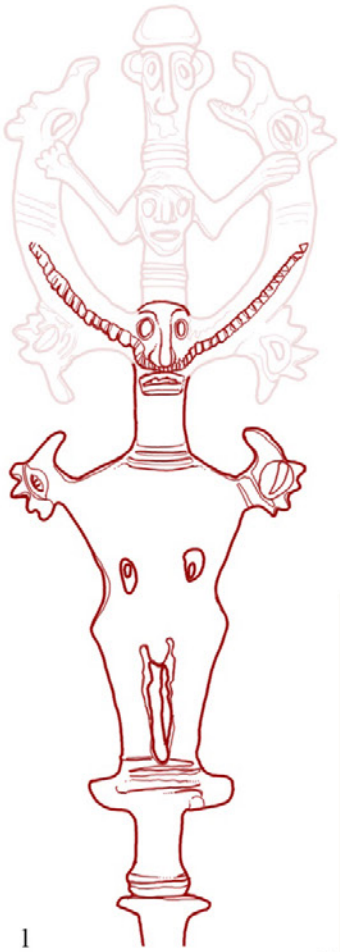
b) Родилката како божица на водите

Мора да се напомене дека поставеноста на фигурата со раширени зооморфизирани нозе во горните зони на „идолите со протоми“ не оди многу во прилог на нејзиниот хтонски, туку повеќе на небескиот карактер, можеби како претстава на божицата застапничка на небото, на небеските води или на зората (D20: 1 – 4). Но, овој скептицизам и не мора да биде оправдан ако, од една страна, се земе предвид дека за архаичните митско-религиски системи не важи секогаш принципот на доследна просторна определеност и специјализираност на митските ликови.

Земјаќи го предвид регионот во кој егзистираат луристанските бронзи, при индентификацијата на посочените фигури се наметнуваат неколку можности. Прва е иранската божица **Aredvisura Anahita** која, покрај другите свои функции (покровителка на плодноста, на куќното огниште, божица-воин), пред сè е позната како **божица на водите**.[119] Нејзиниот висок статус е одразен во митовите на „Авеста“ (Aban Yasht) каде со молитва ѝ се обраќа и врховниот Ахура-Мазда, што укажува на одредени ситуации во кои тој дури ѝ бил и подреден. Оправдувањето на оваа состојба може да се бара во честата промена на статусот на овој култ во рамките на иранската историја: забрани и прогонувања, повторен процут, слевање со култовите на Кибела, претварање во симбол на легитимната власт,

[119] M. Boyce, M. L. Chaumont, C. Bier, *Anāhīd*; *Anahita* 2012; M. Rici, *The cult*; Н. Чаусидис, *Македонските*, 126, 127.

D36


1


2 3


4 5


6


7


8


9


10


11

синкретизам со Богородица.[120] Ако се дозволи можноста, носители на луристанските бронзи да биле некои заедници со индоариска или протоиранска припадност, тогаш како веројатна можеме да ја сметаме и идентификацијата на фигурата со зооморфни нозе со божицата **Sarasvatī** т.е. **Harahvaitī**, исто така покровителка на космичките води, а во тие рамки и **„божица-река“** и **„мајка на потоците“**.[121] Според третата можност би се работело за **мајката на Ормазд** која се спомнува во неколку пишани извори и тоа главно посредно – како **„мајчина утроба“**.

c) Родилката како персонализирана вулва и матка

Кај Theodore Abū Qurra (и Yohanân bar Penkayê) се вели експлицитно дека пред Зрван да ја создаде земјата, тој илјада години принесувал жртва барајќи да му се роди син, па како резултат на тоа, **неговата жена** зачнала син по име Ормазд. Сомнежите на Зрван во тоа дали во утробата на жена му е навистина зачнат неговиот син, го предизвикале зачнувањето во неа на уште едно дете – Сатан (т.е. Ахриман).[122] Името на сопругата на Зрван се спомнува само еднаш, во еден сириски текст, при што тоа се толкува на разни начини – како **„малечка убавица“** (la petite belle) или **„онаа со чиста судбина“** (whose fortune is fair). Соодветна на неа е **„Мајката на Животот“** (Mother of life) од манихејските химни. Земајќи ја предвид примордијалноста, сеопфатноста и андрогиноста на Зрван, не е исклучено наведениот лик всушност да ја претставува **женската компонента** на овој бог.[123]

Како соодветна парадигма може да се земе и **Jēh**, **првата проститутка** (Primal Whore) и **придружничка** и **поддржувачка на Ахриман** која R. C. Zaehner ја смета за прежиток на некоја хтонска божица – репрезент на земјата, водата и женскиот принцип на вселената (the female principle of the Universe) кој потоа ќе биде редуциран т.е деградиран на статус на демон.[124] Според тоа, овој лик исто така би можел да стои зад женските фигури од луристанските бронзи прикажани во породилна поза. Ова особено би се однесувало на оние со нозе чија форма се долбижува до **рибините перки** или **жабешките шепи** кои понепосреднио го кодираат аспектот на водата. Во тој контекст особено значење би имале жабешките шепи поради нагласениот негативен аспект на ова животно во иранските религии што би соодветствувало на аналогниот статус на Jēh.

d) Негативни т.е. деструктивни аспекти на родилката

Жабата, заедно со водата и жената, припаѓа на комплесот деструктивни космички елементи кои се под надлежност на Ахриман. Таа е поврзана со женскиот принцип, но пред сè во неговиот негативен аспект – како **„Дух на Уривањето“** (Destructive Spirit) кој се појавува со тело во форма на жаба. Дури и Ахриман, во некои текстови, е претставен како жаба, што е контардикторно бидејќи самиот тој е нејзин создател. Поради тоа се смета дека зад овој жабешки образ всушност стои **Аз** (полово неопределен демонски лик). Ахриман ја создава жабата за да ги голтне космичките води спречувајќи неа да ја пијат животните на Ормазд. Аз се споредува со ова животно за да се покаже дека неговата похотливост, уништувајќи го и загадувајќи го своето опкружување, на крајот ќе доведе и до уништување на него самиот.[125]

Ако се согласиме дека **перјестите стапала** на долниот лик од „идолите со протоми“ биле така обликувани за да наликуваат на **жабешки шепи** (D33), тогаш овој елемент би соодвествувал на сите

[120] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 38.
[121] D. Kinsley, *Hindu Goddesses*, 10-13, 55-64; V. Ions, *Indijska*, 22, 83, 84; Н. Чаусидис, *Македонските*, 126.
[122] Според: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 60, 63, 64; види и: И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 52, 53.
[123] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 64-66; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 52, 53.
[124] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 74, 75, 78.
[125] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 74,132, 184, 351, 359, 360, 437; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 223, 233, 262; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 110, 111.

D37



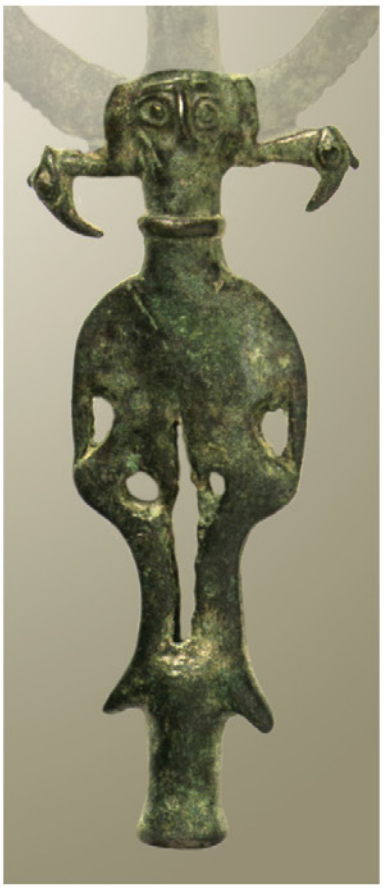
1



2



3



4



5



6

споменати ликови, почнувајќи од „Духот на Уривањето“, Āz, Jēh (иако во текстовите таа директно не се споменува), а на крајот дури и на самиот Ахриман.

Видовме дека во контурите на долната фигура од „идолите со протоми“, претставена со благо раширени нозе кои формираат ромб, се јавува а**лтернирање на женски и на машки митски ликови** (D35; D39). Според нашите анализи се покажа дека женскиот лик, освен раширените колена, изворно го дефинирале и **рацете поставени под дојките,** како и **стапалата заменети со рибини перки или жабешки шепи** (D33). Како обележје на машките, освен последниве две, се зема **троглавоста** односно дополнителниот пар зооморфни протоми што им растат од вратот или рамената (D37), како и влакната на главата (мустаќи, брада) симболички еквивалент на растенијата што растат од почвата (D35; D36). Сметаме дека алтернирањето на ликовите од посочените две категории може да се следи и во историските извори кои се однесуваат на древноиранските религии.

Во рамките на маздаизмот и особено на зрванизмот, посои проткајување на категориите **женско**, **темнина, смрт**, **зло, влажно и ладно** што ќе го услови определувањето во овие религии на **злото** во **женски род**. Сите овие категории на некој начин се опфатени во женскиот митскит лик **Āz** – персонификација на похотливоста (concupiscence) што ќе услови овој лик во манихејството, создадено врз база на овие традиции, да се именува како „мајка на сите демони“ (mother of all the demons). Āz е вистинскиот опонент на Зрван, персонификација на неговите сомнежи и страсти и всушност **претходник на Ахриман**.[126] Оваа врска ја потврдува и споменатата **Jēh**, придружничка и поддржувачка на Ахриман, во чие име е содржано значењето *курва* (whore), *онаа која носи деца* (one who bears children) или просто *жена*. Во митовите таа е претставиена како една од алките на ланецот негативни ликови и настани кој започнува со **Духот на Уништувањето** (Destuctive Spirit), преку Ахриман се пренесува на Jēh, преку неа на сите жени, а преку нив и на сите мажи т.е. сето човештво. Трансферот на овие негативни елементи ќе се случи откако Ахриман, по своето будење, ќе ја бакне Jēh во главата при што овој чин на загадување кај неа ќе се манифестира со појавата на менструација која ќе се пренесе на жените од човечкиот род.[127]

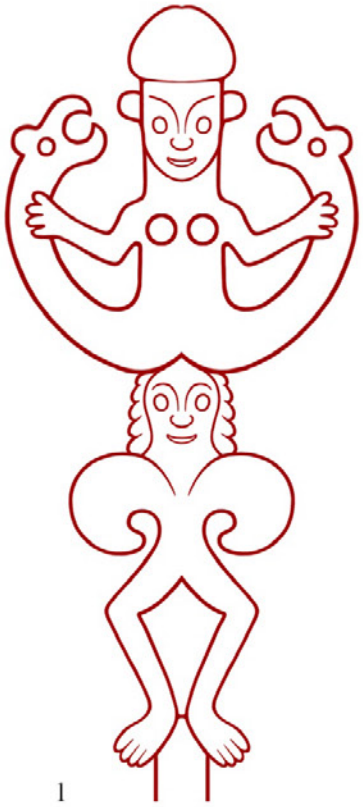
е) Идентификација на вулвата со устата (vagina dentata)

Основната функција на Аз е уништувањето на космосот односно сето она што е создадено од Ормазд. Во принцип, ова било зацртано уште при создавањето на овој лик, со цел да се уништи Космосот, а со тоа и сите аспекти на злото кои се дел од него, вклучително со самиот Ахриман. Механизмот низ кој се остварува оваа функција е **јадењето** т.е. **прождирањето** – едната од најархаичните **метафори на смртта** и на сите форми на **уништување**, типична за примарните форми на митското мислење. Во конкрениот случај нив ги иницира и води **приципот на похотливост** (concupiscence) кој видовме дека е содржан и во името на овој лик. Во овој контекст би бил сосема соодветен неговиот женски пол затоа што создава база за идентификација на **примањето храна** со **примањето на фалусот** во утробата на жената, водени од истиот **прицип на страстна похотливост за примање нешто во себе**. Идентификацијата на овие два отвори и страста за примање низ нив на соодветни нешта е содржана во следнава реченица упатена од страна на Ормазд кон жената што ја создал: “I created thee, o thou whose adversary is the whore species, and thou wast created with a mouth close to the buttocks, and coition seems to thee even as the taste of the sweetest food to the mouth;”.[128]

„Устата блиска до бедрата“ и „коитусот сладок како што е храната за устата“ ни даваат за право овој цитат и споменатата симболичка идентификација да ги употребиме во аргументирањето на една од посочените интерпретации на родилката од стандардите. Тоа е родилката со раширени и

[126] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 168-172, 192, 237; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 226-232, 235.
[127] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 232, 233.
[128] (Greater Bundahišn 107.15); R. C. Zaehner, *The Dawn*, 234; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 176, 177, 182, 193.

D38

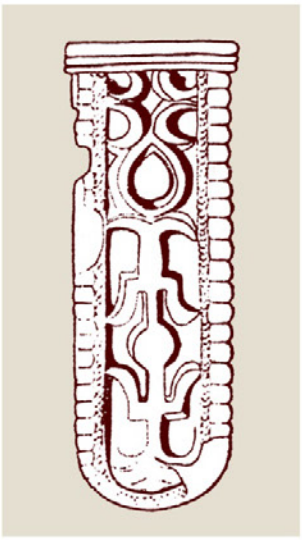

1

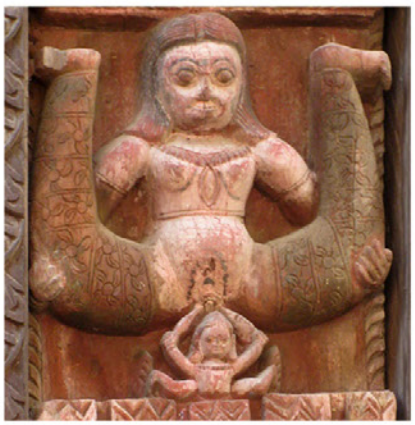

2


3


4

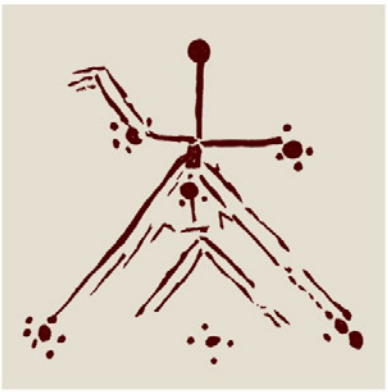

5

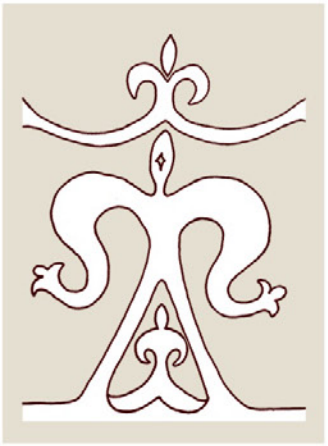

6

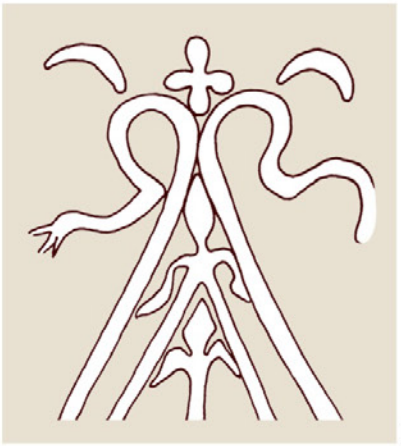

7



8


9


10


11

зооморфизирани нозе во чие меѓуножје е претставена **гротексна човечка глава** која, покрај другото, во релација со античката Baubo, ја протолкувавме како персонализација на вулвата. Притоа, **брадата и мустаќите** со кои е често придружена би ги означувале **срамните влакна**, самата **отворена уста** – **vagina dentata** која го прождира она што пред тоа го родила, додека **исплазениот јазик** – алузија на **пенетрирањето на фалусот** во неа (D29).

f) Родилката како епифанија на примордијалниот и сеопфатен хермафродитен бог

Во едното од претходните поглавја видовме дека во неколку пишани извори кои се однесуваат на митот за раѓањето од страна на **Зрван** на неговите синови се спомнува и **неговата сопруга** (некаде дури именувана и со посебен теоним), што претставува контрадикција, со оглед на тоа што се работи за примордијален бог со двополов карактер од кој дури потоа ќе произлезат сите останати нешта. Се смета дека станува збор за персонализација на неговиот женски аспект (во суштина неделив од него) на што повеќе соодветствува неопределената варијанта "in their mother`s womb" која во повеќето извори се споменува како местото на нивното зачнување. Видовме дека оваа контрадикција истражувачите ја решаваат преку третирањето на обата елементи како манифестации на женскиот аспект на двополовиот Зрван.[129] Сето ова, ставено во релација со концептите претставени во ова поглавје, наведуваат на претпоставка дека некои од антропоморфните или зооантропоморфни ликови прикажани кај гениталиите на фигурата со зооморфни нозе треба да се третираат како ликовна манифестација на истиот концепт односно како **персонализација на вулвата т.е. матката на хермафродитниот Зрван** (D29). Во тој контекст стануваат многу посоодветни обете толкувања на името на **зрвановата жена** – како **„малечка убавица"** (la petite belle) или **„онаа со чиста судбина"** (whose fortune is fair), особено ако се упатени на вулвата.

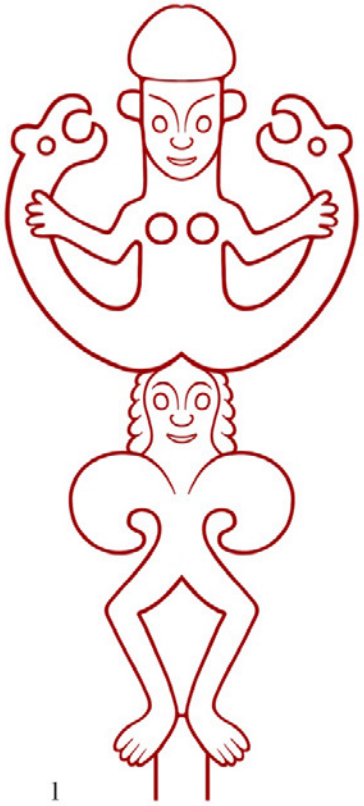
Има индиции за уште едно име кое би се однесувало на женскиот аспект на Зрван. Со оглед на сложеноста на прашањето околу ова име, го наведуваме целиот пасус во кој R. C. Zaehner, го сумира својот став во однос на оваа тема: "Zurvän himself was originally bisexual; and his full name may well have been Zurvān i Khwashkhwarrik, 'Zurvān whose Khwarenah or fortune is fair; for a person of the name of Khwashkhwarrik is once said to be the mother of Ohrmazd and Ahriman. This, however, denotes no absolute differentiation of sex, for even those sources which speak of a mother's womb in which the twins are contained later speak of Zurvän as father and. mother: as Zurvän he is father, as Khwashkhwarrik he is mother.".[130]

g) Митски лик со врзани нозе

Видовме дека глуждовите на долната фигура од „идолите со протоми" се врзани заемно или за остатоците од вертикалниот стожер на стандардите (D33 – D35; D37; D39). Гледано во општи рамки, овој мотив им е својствен на разни митски ликови со хтонски, често и негативен предзнак (престапници) и тоа поедначкво за оние со машки и со женски пол. Најчесто се однесува на **волкот** и на **хтонскиот змеј** како парадигматични зооморфни епифании на овие ликови или на антропоморфните ликови во чиј изглед или име е содржана некоја нивна компонента. Едни од најилустративните вакви примери се Харпалике (Harpalyce) и Ликург (Lycurgus) (во чии имиња е содржано значењето *волк*) од кои првиот (со женски пол) ќе биде уловен и врзан во мрежи, додека вториот ќе биде врзан од ластарите на лозата. Во митовите и обредите волкот (или кучето) најчесто се врзува за дрво или столб што ја симболизра Космичката оска која во нашиот случај би

[129] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 64-66; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 52, 53.
[130] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 215.

D39



1



2



3



4



5



6

соодветствувала на стожерот на стандардите (во древногерманските митски традиции бесилката се нарекува „*дрво на волкот*“). Според хетитските текстови, волкот (и таму изедначуван со престапникот) е завrзан за врвот на Космичкото дрво од страна на Pirwa – богот на бурата.

На некои од ликовите вклучени во овие дејствија им прилега **функцијата врзувачи** (Bendis, Yama, Varuna, Indra) или на **врзани** (Vritra), но на дел од нив и обете – како што е ведскиот Vritra, иранскиот демон на смртта Astōvihāt и Yima (првиот мртовец).[131] Syrdon (Сырдон) митски лик од осетинските епови („Нартански циклус“) ќе биде обесен за дрво така што мустаќите му биле врзани за него (спореди со ликот со енормно долги мустаќи од D35: 2, 3, 5; D36: 1).[132] Главата на хтонскиот змеј од издолжената плочка на словенските двоплочести фибули (A9: 2, 3, 5), која ги претставува нижните зони на вселената, често е дополнета со ребра и бразди кои сугерираат на врзувањето на неговиот врат и превrзувањето муцката.[133]

Овие слики би можеле да ги идентификуваме со иранскиот бог **Vāy** или **Vayu** кој во принцип се поврзува со средните космички зони т.е. просторот помеѓу небото и земјата, најчесто определен како *воздух*, *ветер* или *огнен ветер*. Тој се става во релација и со животодавната сила (life-giving power) која на микрокосмичко ниво се идентификува со здивот т.е. душата во човековото тело (“breth-soul”, “fiery wind”). Во Авеста е претставен како хтонски бог со два аспекти кои се некаде сосема издвоени како два засебни бога: **Vāy i vēh** (Добриот Вај) како чувар и стимулатор на животот и **Vāy i vattar** (Лошиот Вај) како демон на смртта кој ја извлекува душата од човековото тело. Претставен е и како психопомп при што лошиот Vāy ја носи душата на неправедните во пеколот, додека добриот ја утешува душата на праведните по нејзиното одвојување од телото и ја чува од неговиот зол пандан.[134] Во Yašt му е доделена функцијата **„да ги однесе оние кои се врзани“** (carrying off those who are bound),[135] што во контекст на другите посочени елементи и приложените аналогии се однесува на мртвите кои и во други култури се претставуваат како „врзани“, сфатено како симболичка т.е. метафоричка претстава на нивната неподвижност. И индискиот бог на смртта Yama е **вооружен со врвка** или со **јамка** со кои ги фаќа луѓето, при што овие предмети всушност ја претставуваат самата смрт. Тој е ловец кој ги врзува и потоа ги одведува умрените. Аналогна функција на **врзувач на мртвите** имаат и демонот на смртта **Astōvihāt**, **Varuna**, (кој ги врзува луѓето со болести несреќи или со смрт), но и **Ahriman** кај кого врвката е алтернирана со мрежа.[136]

Освен со Лошиот Вај, фигурата со врзани нозе од „идолите со протоми“ би можела да се идентификува и со споменатиот Astōvihāt кој според “Denkart” ги одведува, со помош на страшниот **Аз**, сите мртви. Тој е парадигматичен **демон на смртта**, претставен како „оној, кој ги раствара коските“. Тој ја претставува самата смрт но и факторот којшто неа ја предизвикува.[137] Во Авеста, истата улога на врзувач и водител на човековата душа ја носи демонот **Vizaroša**. Постојат индиции дека и **Зрван** изворно ја имал истата функција на бог на смртта и водител на мртвите, што е сосема логично ако се земе предвид дека тој е бог на времето – факторот кој неумоливо го убива сето она што

[131] Детална анализа на митологемата за врзувањето на хтонските ликови, со бројни примери: И. Маразов, *Мит*, 85-99; L. Parmly Brown, *The Cosmic Feet*, 355-357; Р. Онианс, *На коленях*, 343-565; ликовни манифестации (волк на Космичкото дрво): Н. Чаусидис, *Македонските*, 293-297; за бесењето и распнувањето како форма на симболичко врзување: Н. Чаусидис, *Љуљашка*, 48-51 (за бесењето); N. Čausidis, *The Axis*, 330 (за распнувањето).

[132] *Сказания* 2013, („*Урхаг и его сыновья*“, „*Поход нартов*“).

[133] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 289, 290.

[134] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 82-91, како бог на воините: 125-127 .

[135] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 84.

[136] Р. Онианс, *На коленях*, 348, 349, 351.

[137] “This conception of Āz is uncommon, but in another passage of the Denkart it is explicit. Mortal men are all carried off by Astövihät by means of Āz, the fearful, who is manifest afar: they cannot escape. Astōvihāt is the demon of death par excellence, ‘he who dissolves the bones’. He is death itself, Āz the agent who brings it about.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 172).

е живо.[138] Во рамките на овие компарации се интересни античките претстави на **Leontocephalus** чии нозе се всушност врзани преку змијата која го обвива неговото тело (F13: 3, 5; F17: 4).[139] Овој лик може да укажува на одредени релации со Ахриман, земајќи ги предвид индициите дека и тој имал лавја глава.[140]

Коинцидирањето на посочените функции со врзаните нозе на долната фигура од „идолите со протоми“ (D33 – D35; D37; D39) може да значи дека се работи за бог на смртта кој е воедно и изедначен со самите мртви т.е. прикажан како нивна парадигма т.е. како „прв покојник“ (види стр. 574).

Во старогрчката култура функцијата на врзувачи ја носат женските демонски ликови како што е **Кирка** (Circe) и **Свинга** (Sphinx), при што врвката и јамката се често заменети со оковувањето и пранѓите.[141] Претставената слика од „идолите со протоми“ коинцидира со обичајот на римјаните да го врзуваат **Сатурн** (се мисли на статуата на овој бог) со преврски од волна кои на одреден ден од годината биле разврзувани.[142] И древните Грци имале аналоген обичај на врзување т.е. оковување на ликовните претстави на своите богови и тоа, според некои искази, поради контрола на нивните функции односно поради трајно фиксирање за дадениот простор на благодатите што тие ги симболизирале.[143] Така, на пример, во Спарта, нозете на дрвениот идол на **Афродита** биле врзани со ланец.[144]

[138] “The demon ... Vizaroša ... after binding it, carries off the soul of ... men whose life is short.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 240). За Зрван како бог на смррта R. C. Zaehner, *Zurvan*, 226, 239-242; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 239.
[139] L. Parmly Brown, *The Cosmic Feet*, 356, 357.
[140] R. C. Zaehner, *Zurvan*, VIII, IX; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 129, 130, Fig. 25, 26; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 53, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.
[141] Р. Онианс, *На коленях*, 352, 353, 356.
[142] (Macrobius I. 8. 5); Р. Онианс, *На коленях*, 364 – фуснота 18.
[143] (Pausanius III. 15. 7, 11); Р. Онианс, *На коленях*, 364 – фуснота 18.
[144] И. Маразов, *Хубавата*, 34.

Глава VII

МАКРОКОСМИЧКИ ЦИН



VII. МАКРОКОСМИЧКИ ЏИН

1. Макрокосмичкиот џин на луристанските стандарди

Во претходните глави видовме дека во спојот на иконографските елементи на некои „идоли со протоми“ може да се идентификува фигура на човек чие торзо е изедначено со вертикалниот корпус на овие предмети. Согледано од космолошки аспект, тоа се поклопува со Космичката оска, Космичкото дрво и Космичкиот столб или пак со телото на макрокосмичкиот фалус. Притоа, главата т.е. капата на овој лик се поклопуваат со glans penis, додека колкот и нозете – со тестисите и вулвата прикажани под фалусот (E1: 2, 4 – 6 спореди со 1, 3). Земајќи го предвид космолошкиот карактер на посочените елементи, таков карактер добива и овој лик. Напомнавме дека кај оние „идоли со протоми“ каде што не се претставени рацете на оваа фигура, тоа значење го преземаат големите лачно свиени протоми, алудирајќи на раце кренати и раширени во поза на орант кои, наместо со дланки, завршуваат во вид на глави на животни (E1: 5, 6; E16: 5 – 9). Претпоставивме дека со таквиот свој облик тие го претставуваат небото замислено како круг формиран од двете комплеметарни сили што ја остваруваат неговата динамика (D2: 2). Во оваа глава ќе се обидеме овие толкувања подетално да ги разработиме и да ги поткрепиме со соодветни анализи и аргументации.

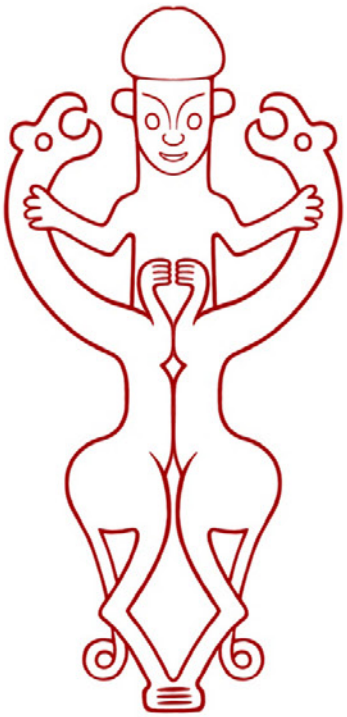
а) Компаративна анализа

Еден од начините за аргументирање на претпоставката за макрокосмичкиот карактер на централниот лик од посочените стандарди е споредбата на овие ликовни претстави со аналогни слики од други култури каде што таквиот карактер може поаргументирано да се докаже.

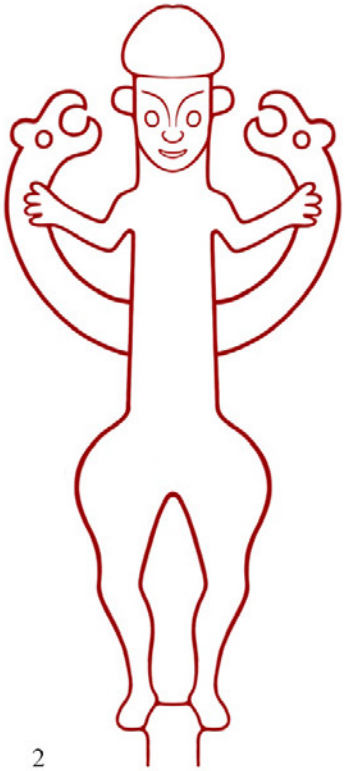
- Митски ликови со нагласена височина

Нашиот увид покажува дека архаичниот „уметник“, енормните димензии на ваквите ликови ги кодирал главно преку нагласувањето на нивната **екстремна височина**, занемарувајќи ја притоа широчината или големината во општи рамки. Сметаме дека причината за ова е основната поента на

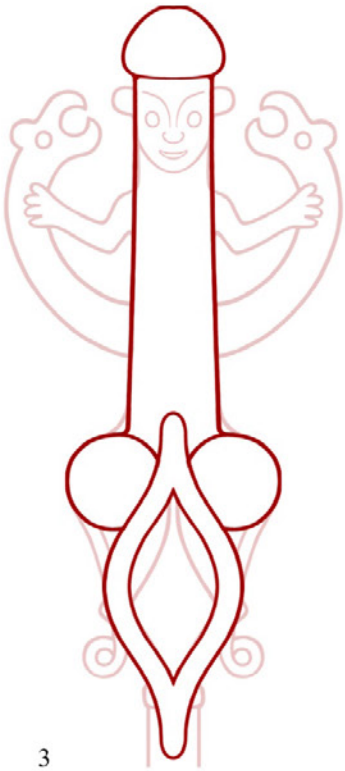
E1



1



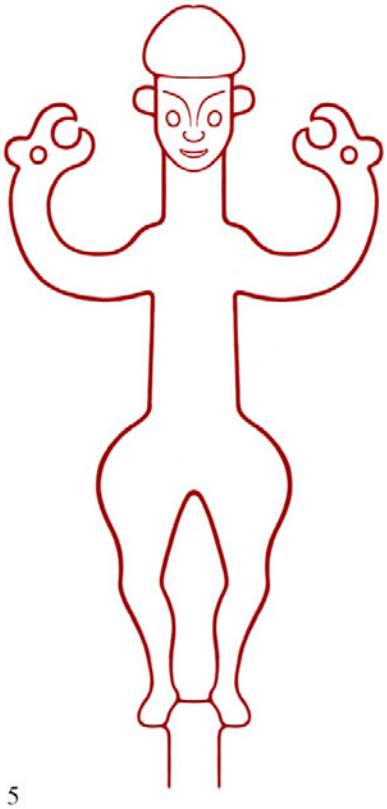
2



3



4



5



6

E2



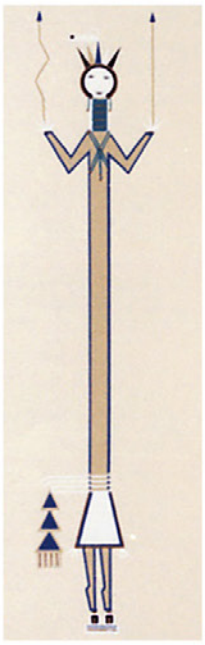
1



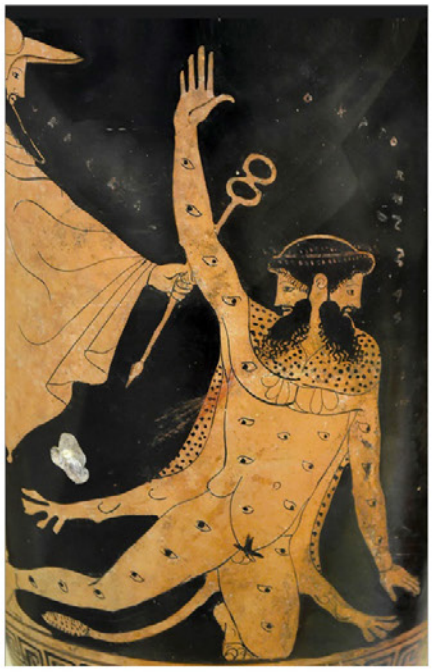
2



3



4



5



6



7



8



9

ваквите митски суштества за кои не е релевантно што се големи, туку што се високи, односно дека стоејќи на земја досегаат до небото односно се протегаат **низ сите зони на вселената**, означувајќи ја воедно и огромната оддалеченост меѓу небото и земјата. Како резултат на тоа се добиле схематизирани антропоморфни фигури чие торзо е буквално претворено во долг вертикален столб т.е. стожер, со глава и раце на горниот и нозе на долниот крај.[1] Ликови со овие обележја се присутни и во вербалните форми на митот како што е, на пример, кинескиот космогониски мит за **Пангу** (Pangu – *Првопредокот*). Во енциклопедијата „Тајпин јулан“ ("Taiping Yulan", 10. век н.е.) се зборува за првичната сплотеност на небото и земјата во вид на јајце. „По 18 000 години небото и земјата се одделиле едно од друго. Светлото и чистото станало небо, а темното и матното станало земја. На средината бил Пангу, кој секој ден девет пати се преобразувал. (...) И секој ден небото станувало за еден чжан повисоко. И секој ден земјата станувала за еден чжан подебела. Пангу секој ден станувал за еден чжан повисок. И така ова се одвивало во текот на 18 000 години. Небото станало многу високо, а земјата многу дебела. Пангу пак израснал огромен. Затоа и небото е оддалечено од земјата 90 000 ли“.[2] Во овој контекст е интересен и хеленскиот **Тифон** (Typhon), кој е претставен како највисок од сите деца на Геа (Gaia), повисок од сите планини, кој со главата ги допира ѕвездите. Едната од неговите раширени раце дополнети со стотици змиски глави, досегнува до крајниот исток, додека другата – до крајниот запад.[3] Како визуелна манифестација на овие митски претстави би можел да се земе неидентификуваниот лик од едно етрурско огледало кој, изнурнувајќи од морето, со едната рака испружена кон исток го крева сонцето над хоризонтот, додека со другата испружена на запад повторно го спушта под него (E5: 11).[4] Во контекст на макрокосмичкиот фалус е секако најсоодветен споменатиот мит за фалусот на **Шива** (Shiva) кој се протега низ вселената во недоглед – нагоре низ небото и надолу низ подземјето (D6: 1, 2, 4; види стр. 256, 259).

Од визуелните примери, во оваа смисла се особено интересни сликите на вакви фигури кај народот **Навахо** (Navajo, Северна Америка), изведени на песок (E2: 3, 4). Од една стана тоа е поради екстремната издолженост, а од друга и поради автентичните вербални толкувања според кои тие прикажуваат разни митски ликови кои, меѓу другото, носат и карактер на персонализирани космички елементи (Сонце, неговиот џиновски син, Виножито). Очевидно е дека во уметноста на овој народ концептот на екстремно извишување на митските фигури прераснал во стилско обележје кое ќе се применува и за фигурите на луѓето за да се означат некои нивни возвишени својства (моќ, статус после иницијацијата).[5] Фигури со слични пропорции биле присутни и кај другите автохотни популации на Северна Америка и тоа со многу поочевидно космолошко значење, за што сведочат бројни вакви мотиви на петроглифите од овој дел на светот (E2: 1, 2; E3: 3, 4).[6] Слични антропоморфни фигури со издолжено столбовидно тело и голема кружна глава се присутни и во Африка, како што е случајот со сцените насликани на карпа во Swaga Swaga (регион Dodoma, Танзанија). Главите овој пат не се расчленети на концентрични кругови, а според некои толкувања во стилизирана форма прикажуваат глави на бивол.[7]

Слични слики среќаваме и во праисториска Европа и Азија, се разбира овој пат без соодветните вербални толкувања. Особено парадигматична е една претстава изведена на карпа од

[1] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 365, 366.

[2] (1 zhàng/чжан = околу 3,2 м.; 1 li/ли = околу 0,5 км); цитат и мерни единци според: М. Кюнстлер, *Митология*, 36, 37.

[3] (Appllodori. *Bibliotheca* 1.6.3)

[4] Не би можеле да се согласиме со мислењето на I. Krauskopf дека се работи за Хелиос (I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*, 1277, 1278 – Fig. 11).

[5] L. C. Wyman, *Sandpaintings*; J. Campbell, *The Way*, 230, 231, 244-249.

[6] A. P. Garfinkel et al, *Myth*; A. P. Garfinkel, *Paradigm*; A. P. Garfinkel, *The Whirlwind*.

[7] M. Grzelczyk, *Amak'hee 4*, староста на сликите се проценува на неколку стотини години.

Е3



Mont Bego, Alpes Maritimes (Франција) (E2: 6). Конципирана е слично на претходните, во вид на стилизирана претстава на човек со нагласена височина чие столбесто торзо во овој случај се издига од четириаголно поле кое е мрежесто исшрафирано. Главата му е зголемена и кружна, обиколена со линија во вид на ореол, на која се назначени само очите. Од неа надолу се спуштаат рацете, во вид на цикцак линии, кои завршуваат со дланки (M. Gimbutas ги толкува како „змиски раце“).[8] Во прилог на космолошкиот карактер на оваа фигура може да се наведе сличен мотив насликан на карпа, од пештерата **„Магурата“** (Magourata Cave) во Бугарија (11 – 7. век пред н.е.), иако кај него не е нагласена извишеноста (E2: 7). Мрежестата подлога во овој случај е застапена во вид на шах-поле, додека акценитрано кружната глава е обрабена со зрачест ореол.[9] Во нашите претходни истражувања овие примери ги употребивме како аналогии во идентификацијата на Божицата-Земја, не исклучувајќи ја притоа можноста да се работи и за макрокосмички лик во кој е овоплотена сета вселена. Во тој контекст, столбестото торзо на овие фигури го добива значењето на Космичкиот столб т.е. Космичката оска која се протега меѓу горните и долните зони на вселената при што, нагласената кружна глава, обиколена со ореол или зраци, го означува небото (исполнето со светлина) или сонцето, додека мрежестото или шах-полето – земјата.[10]

Во прилог на посочените интерпретации можат да се наведат и други примери, овој пат од Азија, географски многу поблиски до Луристан. Се работи за бронзенодобни петроглифи (втора половина на 2. мил. пред н.е.), главно присутни на локалитетот **Тамгалы** (Tamgaly, Zhetysu, Казахстан) (E3: 9 – 12, 14, 15). Тука, џиновскиот карактер на фигурите, покрај издолженоста, дополнително е акцентиран со прикажување покрај нив на многу помали зооморфни и антропоморфни фигури (E3: 9, 11, 15). Во овој случај макрокосмичкиот карактер е кодиран и преку нивната необична глава, кружна, предимензионирана, најчесто без елементи на лицето, расчленета во вид на концентрични прстени, на која досега главно ѝ се придавало соларно значење.[11] Во нашите претходни истражувања овие фигури ги протолкувавме како макрокосмички џинови при што нивната необична глава ја изедначивме со повеќеслојното небо (прикажано во хоризонтална проекција A3: 4), за што приложивме доста аргументи и аналогии.[12] Оваа интерпретација можеме да ја поткрепиме со примери од соседните области (**Каракыр, Аккайнар**) каде главата на овие фигури е обиколена со полукружен мотив кој, во овој случај, би можел да ја претставува вертикалната проекција на небото како свод (E3: 1, 13).[13]

Особено е значајно што кај овие петроглифи главата, прикажана во вид на концентрични прстени, кореспондира со аналогниот мотив од **бронзените предмети од Ерменија** и пошироко (**Кавказ, Балкан**) претставени во првата глава каде, според нашите толкувања, на сличен начин е означено небото. Не помалку важно е што долж вертикалната оска на овој мотив може да се препознае слична стилизирана човечка фигура, исто така издолжена (E3: 9-12 спореди со 2 и со A4; A5). Вакапретставената глава покажува одредени релации и со геометриското иконографско ниво на луристанските стандарди (лачно свиените протоми), а во поексплицитна форма е присутно и на некои

[8] M. Gimbutas, *The Language*, 127 – Fig. 204: 5; за други интерпретации на ликот – како соларно божество: R. Baumeister, *Glaubenssachen*, 42.

[9] E. Anati, *Magourata*, 96-100.

[10] Н. Чаусидис, *Македонските*, 792, 794; за шах-полето во значење на земја: Л. И. Акимова, *К проблеме*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 104, 105.

[11] За значењето на фигурите: А. Е. Рогожинский, *Наскальные*; за другите аспекти на петроглифите и локалитетот: А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*; U. Sansoni, *Reflection*, 6 Tav. 2: 2; други примери: О. С. Советова, *Сюжет*.

[12] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 311, 312; Н. Чаусидис, *Македонските*, 577-583, 601-607. Не ја исклучуваме можноста, главите на некои од овие фигури (особено оние обиколени со зраци, обично нешто помлади од претходните), во одредени случаи да го означувале и сончевиот диск со што целата фигура го добива карактерот на соларен митски лик (E3: 10, 14).

[13] За овие претстави: А. Е. Рогожинский, *Наскальные*, 57 (Рис. III, 2, 3), 60, 61.

E4



игли и приврзоци од Луристан и неговото соседство (E3: 6 – 8; A5; A6: 1 – 5; види стр. 68). Кај некои од посочените петроглифи овој лик стои на грбот на бик со големи рогови што, како комбинација, исто така може да се протолкува во космолошки контекст (E3: 14). Во тој случај бикот би го застапувал земното ниво на вселената врз кое се потпира Космичскиот столб (торзо на фигурата) на кој почива небото (глава на фигурата). И подоцна, на Блискиот Исток се јавуваат аналогни иконографски констелации каде разни богови, главно громовници или придржувачи на небото, се прикажуваат како стојат или седат на грбот на бик или друго животно (примери E13: 2, 4).[14]

Мошне е интересно што лик со идентична глава формирана од концентрични кругови, дури и со кругчиња внатре, е претставен на еден каменен релјеф од **Tübingen** (Германија) од кој е зачуван горниот дел од телото, со главата и рацете во поза на орант, што зборува за присутвото на овој мотив и во Европа (E3: 5).[15] Сличен начин на прикажување на главата е присутен и на сликите на карпа кај **народите од Северна Америка** (E3: 3, 4).[16]

Кај фигурата од **Оглахты** (Oglakhty, Минусинска Котлина, Хакасија), на макрокосмичкиот карактер упатуваат и некои други елементи (E2: 9). Најпрво тоа е овалното поле обрамено со двојна рамка кое, во овој случај, може да го претставува небото или сета вселена (можеби изедначена со **космичкото јајце**) при што малите животни во долниот дел би ги кодирале нејзините нижни зони т.е. површината на земјата. Фактот што фигурата го опфаќа целово ова поле упатува на нејзиното протегање низ сета вселена, и изедначувањето со **Космичкото дрво**, во прилог на што би оделе косите израстоци на торзото во значење на гранки. Два елементи ја зближуваат оваа фигура со централниот лик од луристајнските стандарди. Тоа е неговата рогата глава и парот дивојарци што таа ги држи за извиените рогови кои притоа со задните нозе се потпираат на неговите колкови. Сметаме дека овие обележја дозволуваат вклучување на овој петроглиф во категоријата потенцијални парадигми на сцена од типот „господар на животните“ присутна на луристанските стандарди.[17]

Покрај нозете на едниот од ɥиновите од Тамгалы се прикажани две мали животни, веројатно мажјак и женка на дивојарци, што интерферира со различните полови на парот животни кај некои „зооморфни стандарди“ (во конкретниот случај антропоморфизирани – E3: 11; E9: 5 спореди со 6). Авторот од кој го преземаме овој мотив, прикажаниот лик (кој, патем, го определува како соларно божество) го употребува како компаративен материјал во истражувањето на уметноста и митологијата на народот Саки (Sakā) при што често приложува компарации со луристанските бронзи и конкретно со луристанските стандарди.[18]

Кај некои од посочените петроглифи, големата глава на фигурите оформена од концетрични кругови, внатре или одоколу е придружена со бордура од крукчиња кои можеле да носат две заемно проткаени значења (E3: 9, 10, 14, 15). На телесно ниво тие би можеле да ги претставуваат **мултиплицираните очи** на прикажаниот лик кои пак, со оглед на изедначеноста на неговата глава со небото, на космичко рамниште би интерферирале со ѕвездите, а можеби и со фазите од цикличното движење на сонцето по небото. Врз основа на ова обележје прикажаните фигури можат да се поврзат со неколку конкретни митски ликови замислувани со поголем број очи, како што се хиндуистичките **Пуруша**,[19] **Индра**[20] и **Варуна**[21] (сите со по 1000 очи), како и авестискиот **Митра** (со 10 000 очи) при што, во некои стихови, се посочува и на неговата нагласена височина[22] (види стр. 390, 413, 419).

[14] Други примери: Н. Чаусидис, *Македонските*, 697 (Ѓ20: 5, 8, 9), 700 (Ѓ21: 10), 744 (Ѓ41: 7, 8).
[15] J. Lechler, *Vom Hakenkreuz*, Abb. 29: 21.
[16] A. P. Garfinkel et al, *Myth*, Fig. 3, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig 12; A. P. Garfinkel, *The Whirlwind*, 141 (Fig. 2).
[17] Овој пример веќе бил вклучен во компарации со луристанските бронзи од страна на Н. Л. Членова (Я. А. Шер, *Петроглифы*, 161 – Рис. 87) и Г. Н. Курочкин (Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 119 – Рис 10).
[18] А. К. Акишев, *Искусство*, 24, 25 (T.V: 1, 9), 37, 52 (T.VII).
[19] (Laws of Manu I, 5 et seq; Rigveda X, 90, 1); P. Lajoye, *Puruṣa*, 39; M. Ježić, *R'gvedski*, 250, 251.
[20] (*The Buddha-karita of Ashvaghosha* I, 27); *E. B. Cowell, F. A. Davis, Buddhist*.

Во оваа смисла е особено интересен древногрчкиот **Аргос**, и тоа поради неговата припадност на категоријата „гиганти“, епитетот *panoptes* (оној кој сè гледа), неговото стивање во релација со ноќното небо (конкретно на очите со ѕвездите) и релациите со говедата (говедар, чувар на кравите). За нас е значајно што тој, освен со мултиплицирани очи (кај разни извори нивниот број се движи од три па до неколку илјади, **рассеани по целото тело**), се претставувал и со **две лица**, што интерферира со двете лица на централната фигура од „идолите со протоми“ (второво обележје ќе биде детално анализирано во едната од наредните глави, види стр. 471, 575). Овој лик се сликал на хеленските вази при што за постари се сметаат токму дволиките варијанти (6. век пред н.е.), нешто помлади се оние со очи рассеани по телото (5. век пред н.е.), а се јавува и комбинирањето на двете варијанти (E2: 5, 8). Изнесени се претпоставки дека автентично хеленска е верзијата со две лица, додека онаа со поголем број очи е резултат на влијанието на персиските традиции поврзани со богот Митра.[23]

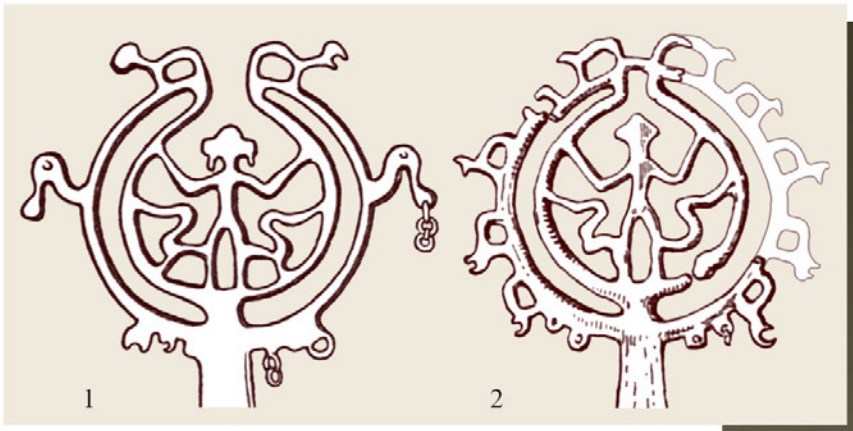
Со нагласена височина, која неретко преминува и во столбовидност, се одликуваат и претставите на **Леонтокефал** (Leontocephalus) (E4: 8). Создадени се во рамките на античките медитерански култури и нивните уметнички стилови, а се поврзуваат со митраистичкиот култ при што постојат разни мислења околу ликот што го претставуваат: Митра, Еон, Зрван или Ахриман. Без разлика на конкретната идентификација, важно е што сиве случаи ги одразуваат космолошките аспекти на овој лик поврзани со постоењето на вселената во нејзиниот просторен и временскси аспект.[24] Иранската база на митраистичкиот култ, и на некои од посочените митски ликови, им дава на овие претстави статус на паралели кои од географски аспект би биле најблиски на луристанските бронзи (спореди F13; стр. 415).

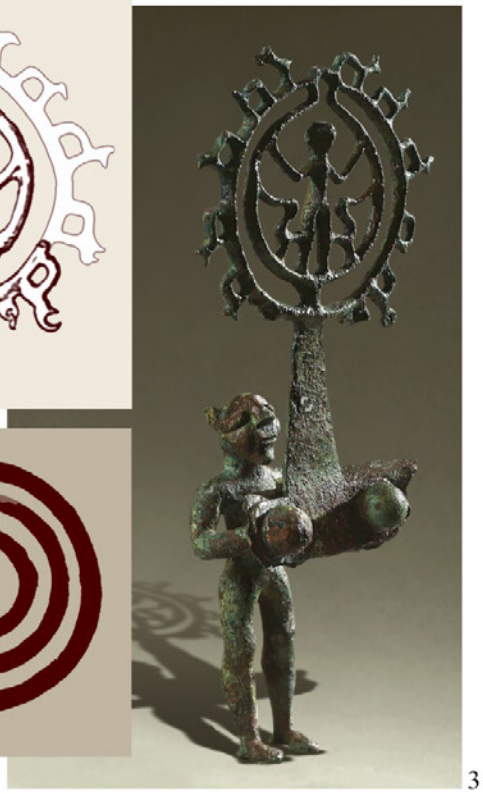
Во овој преглед заслужуваат внимание и **бронзените статуети од северна Етрурија** (Chiusi, Volterra) и **Лациум** (Nemi), кои се одликуваат со исклучително високи пропорции (E4: 2 – 5). Иако сè уште се води дискузија околу карактерот и значењето на овие предмети, нема дилеми во однос на нивната религиска намена. Некои од примероците се поврзуваат со одредени богови (на пример Дијана или Афродита, пронајдена во светилиштето на оваа божица во Nemi – E4: 5), додека други – со свештениците (харуспици) на што упатува специфичната капа на нивната глава и садот во раката кој сугерира на жртвениот чин што го изведуваат (E4: 2, 4).[25] Три елементи ги зближуваат овие статуети со стандардите и тоа особено оние од типот „столбовидни фигурини“. Тоа е столбовидното торзо, колената назначени во вид на брадавици и специфичната капа на која подетално ќе се осврнеме во едното од наредните поглавја (E4: 2 – 5 споредиси со 6, 7, види стр. 368).

Екстремно извишени столбовидни фигури, се присутни и во **словенските традиции**. Во средниот век се јавуваат како релјефи на камените надгробни споменци („стеќци“) (E5: 9), како мотиви изгравирани на прстените (E5: 8, 10) и во вид на графити вцртани на фреските од црквите (E5: 7). Во рамките на фолклорот особено се издвојуваат столбовидните фигури од источнословенските народни везови (E5: 5) и мотивите од орнаментираните велигденски јајца (E5: 6). Макрокосмичкиот карактер на овие фигури е одразен преку нивната изедначеност со дрвото, височина значително поголема од околните фигури, зрачестиот ореол и окруженоста со разни небески тела (месечини, ѕвезди, сонца).[26]

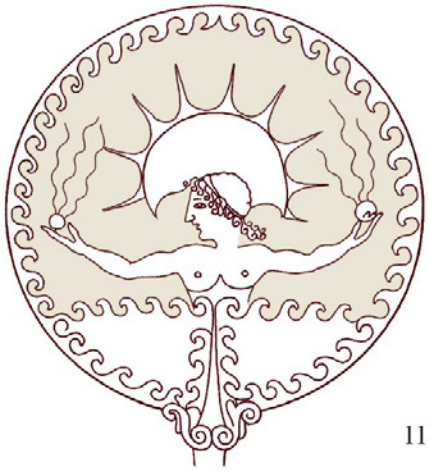
[21] (AVŚ 4.16.4); A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*, 826.
[22] (Yašt 10; Yašt 6.5; Yasna 1.3); A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*, 825-829.
[23] Детално за изворите, ликовните претстави и посочените влијанија: A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*; види и: *Argos 2019*; за ликовните претстави: A. B. Cook, *Zeus. II*, 379 (Fig. 286), 381 (Fig. 287).
[24] J. Campbell, *Mithraic*, 348-363; според R. C. Zaehner, митраистичкиот бог со лавја глава го прикажува Ахриман, а не Зрван како што смета F. Cumont (R. C. Zaehner, *Zurvan*, VIII, IX; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 129, 130, Fig. 25, 26); И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 53, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.
[25] O. J. Brendel, *Etruscan*, 330, 331 (со приложена литература); *Statuette of Aphrodite* 2020.
[26] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 365, 366, Д29.

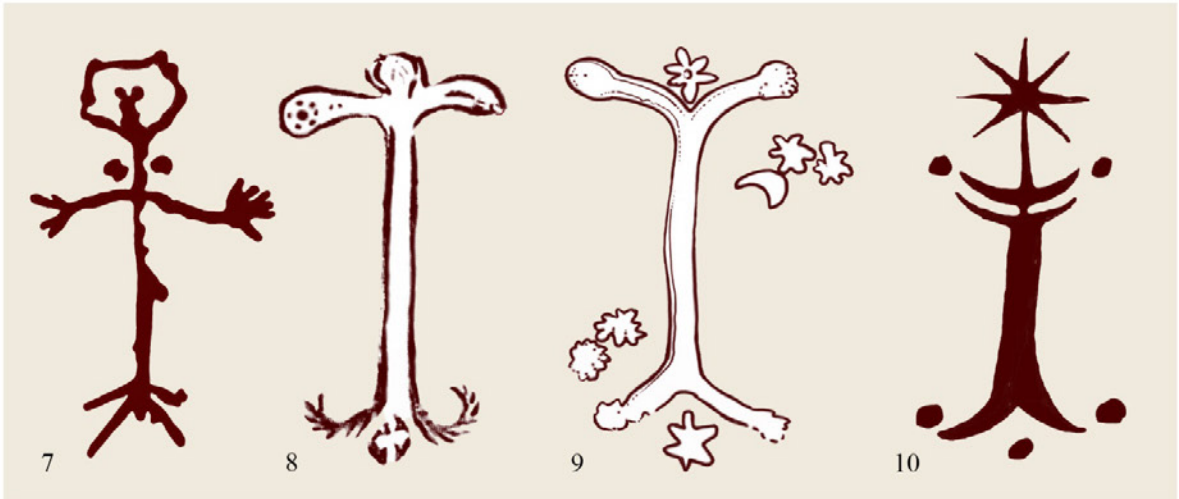
E5











Во овој преглед заслужува внимание и големиот **Шигирски идол** (Shigir idol) пронајден кај денешен Кировград (среден тек на Урал) (E4: 1). Според методот C-14 датиран е во мезолитскиот период (8. мил. пред н.е.) со што го носи статусот на најстара досега откирена дрвена скулптура на планетата. Оформен е во вид на штица долга околу 5,3 м. и широка 0,25 м., на врвот со човечка глава поставена на стилизирани рамена. Освен екстремната издолженост, повод за вклучувањето на овој наод во нашиов преглен се уште две обележја блиски со луристанските стандарди. Најпрво тоа е присуството на дополнителни **6 човечки лица** на неговиот корпус, по три на предната и на задната страна. Се смета дека тие, заедно со геометриските орнаменти прикажани под нив, всушност заокружувале **6 засебни стилизирани антропоморфни фигури** наредени една над друга. Оваа компонента интерферира со присуството на повеќе глави т.е. лица на стандардите (особено кај „идолите со протоми“ каде што нивниот број достигнува и до 6) и распореденоста на обете нивни страни (E4: 1 спореди со E7: 1, 3, 6, 11). И тука, како и кај Шигирскиот идол, на овие глави често се надоврзуваат одделни фигури кои партиципираат во градењето на сеопфатниот антропоморфен лик кој го опфаќа целиот предмет. Разликата е во тоа што овој идол има едно главно лице (најгорното), оформено само на предната страна од главата, додека кај „идолите со протоми“ по едно главно лице има на обете страни. Повеќемина истражувачи укажуваат на макрокосмичкиот предзнак на овој идол, како **слика на троделниот космос** (подземје, надземје и небо). Ваквото толкување го аргументираат со вертикалната расчленетост на идолот на три засебни фигури (од обете негови страни), присуството на одредени геометриски и растителни орнаменти и соодветните паралели зачувани во фолкорот на автохтоното население од регионот каде што е тој пронајден.[27]

Во рамките на оваа анализа треба да се наведе и многуглавиот хиндуистички митски лик **Вишварупа** и тоа пред сè поради неговите ликовни претстави. Организирани се аналогно како останатите тукаприкажани примери – во вид на екстремно извишена композиција составена од неговата стоечка фигура на која се надоврзува „столб“ составен од неколку глави наредени една врз друга (E7: 2 спореди со 1, 3, 6, 11). Иако во ригведските химни овој лик е троглав, на посочената претстава троглавоста е уште неколку пати мултиплицирана по вертикала, можеби во насока на неговата надлежност во однос на разните нивоа на вселената („трите земји“).[28] Во прилог на архетипскиот карактер на оваа иконографска композиција го наведуваме и примерот од културата на Маите од територијата на Мексико (E9: 7).

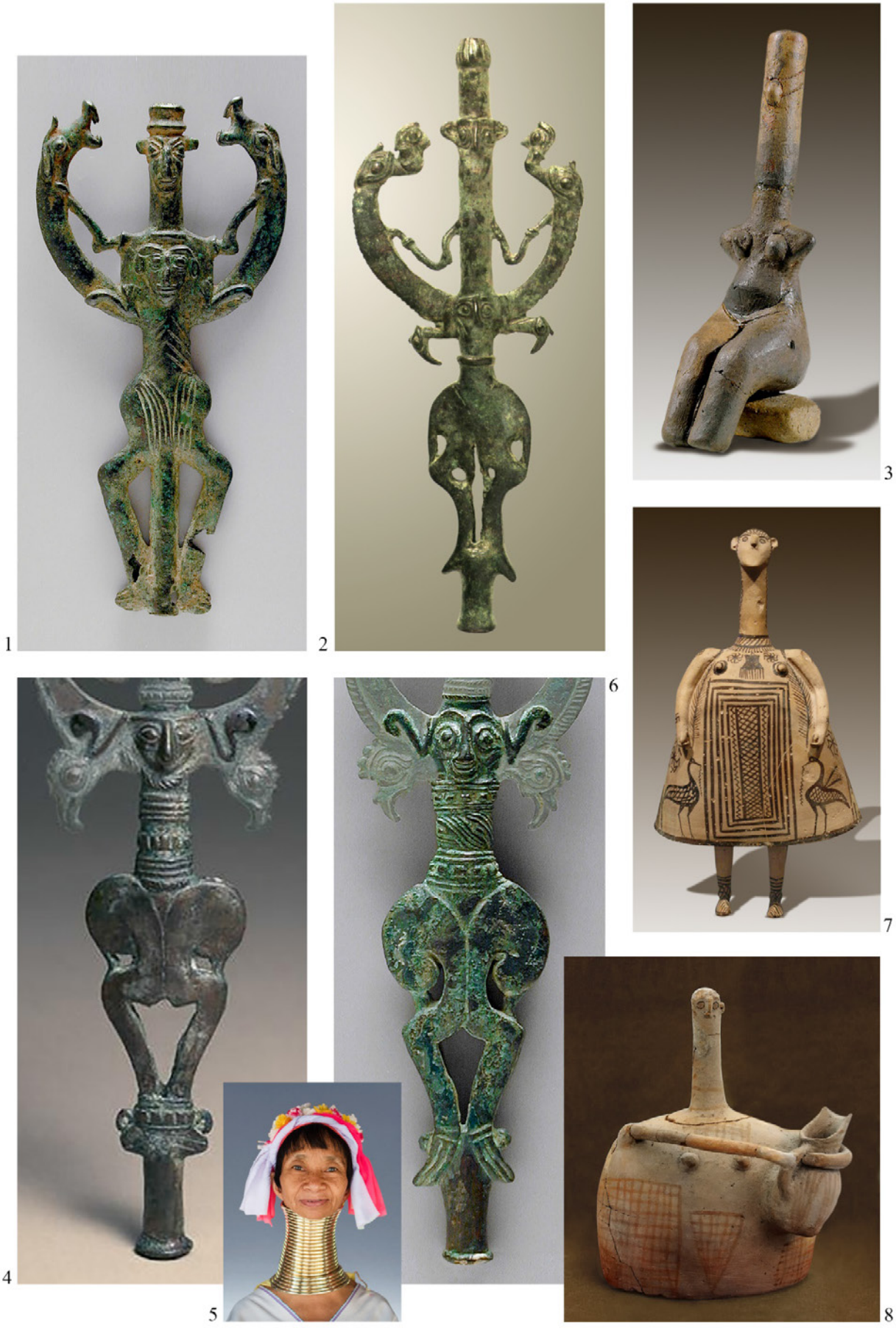
На крајот, заслужува да се спомне и категоријата култни предмети од типот **катванга** (khatvanga - tantric staff) кои припаѓаат на тибетанскиот будизам. Причина за тоа се две нивни компоненти заеднички и за посочените стандарди (E7: 12 спореди со 1, 3, 6). Најпрво тоа се мултиплицираните човечки глави наредени на стожер една врз друга (најгорната во вид на човечки череп), на врвот крунисан со трозабец. Втората компонента е карактерот на овие предмети т.е. нивното користење како свештени жезла што во принцип соодветствува на намената на луристанските стандарди.[29]

Последниве примери го наметнуваат прашањето: *дали и во глобални рамки, зад извишените столбовидни фигурини присутни во разни култури на планетата, во принцип стоеле џиновски митски ликови со макрокосмички размери?*

Кај бројни „идоли со протоми“ може да се забележи тенденција кон **издолжување на вратот** на тамуприкажаните антропоморфни или хибридни ликови. Тоа може да биде вратот на централната фигура оформен на врвот од стожерот на стандардите (E6: 1, 2), но и долната фигура меѓу чие торзо и главата (претставена меѓу парот големи протоми) се протега цилиндричен дел, често пати богато

[27] За иконографијата на идолот: Н. М. Чаиркина, *Большой*; Н. М. Чаиркина, *Деревянная*; С. Н. Савченко (и др.), *Большой*; С. Н. Савченко, М. Г. Жилин, *О выявленных*.
[28] (Ригведа III, 56, 3); коментар: Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа I – IV*, 717; D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 179, 180.
[29] R. Beer, *The Encyclopedia*, 252 – 258, Pl. 115, Pl. 116.

Е6



орнаметниран, кој очевидно го претставувал нејзиниот издолжен врат (E6: 4, 6). Концептот на екстремно издолжување на вратот кај човечките фигури не е толку редок во рамките на архаичните култури. Особено е чест на Балканот и тоа кај женските фигурини и антропоморфните садови од неолитскиот и бронзенодобен период (E6: 3, 8), но и подоцна во кругот железнодобните „македонски бронзи“ (E18: 10, 11) и култните фигурини од Беотија (Грција) (E6: 7).[30] Преку ваквото екстремно нагласување на вратот тој, во рамките на космолошкиот концепт, го добива значењето на **Космичката оска** и тоа врз база на нејзиното изедначување со човековиот **`рбетен столб** и третирањето на вратот како единствен видлив дел од него.

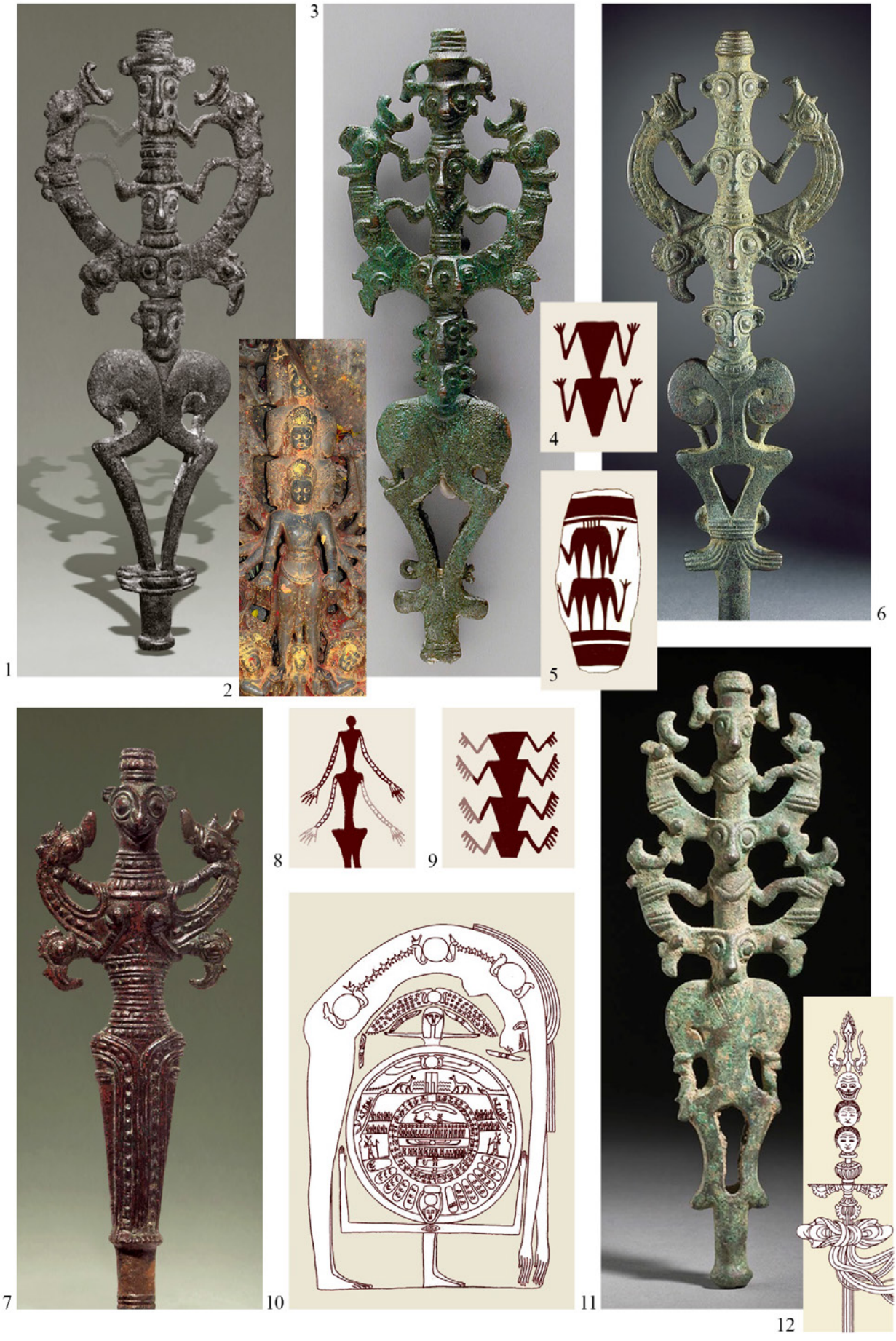
Посочените претстави од стандардите, на визуелно ниво интерферираат со обичајот, зачуван до денес кај **народот Kayan** (Тајланд), кој се состои во постепено издолжување на вратот на жените со помош на метални алки.[31] Овие сличности, веројатно базирани на архетипскиот карактер на посочените симболички структури, го наметнува прашањето за постоење слични обичаи и во луристанската култура (E6: 5 спореди со 4, 6 и D39).

- Удвоен џин

Во една статија на C. Lancaster е приложен „идол со протоми“ на чија централна вертикална оска, наместо вообичаениот еден пар раце, се претставени **два пара** кои досегаат до животинските протоми и тоа придружени со дополнителни антропоморфни глави (E7: 1).[32] Аналогно мултиплицирање на рацете (и на главите) е присутно и на посочениот примерок од LACMA (E7: 3),[33] како и на еден особено необичен стандард од музејот Reitberg во Цирих (E7: 7).[34] Истиот елемент може да се констатира на уште некои стандарди каде што дополнителниот пар раце може да се препознае во симетричните релјефни мотиви присутни на самите протоми, очевидно настанати со преосмислувањето на предните нозе на некогашниот пар животни од „зооморфните стандарди“ (E7: 6). Познати се и примероци каде се дуплирани не само рацете и главите, туку и парот протоми што тие ги придржуваат (E7: 11). Овие форми на мултиплицирање можат да се однесуваат на изгледот на централната фигура од стандардите и тоа како мултиплицирање на целиот горен дел од нејзиното тело.[35]

Како визуелна паралела за овој концепт на дуплирање на рацете може да се приложи еден многу постар наод. Се работи за антропоморфната фигура насликана на една енеолитска ваза од Petreni (Drochia, Молдавија, култура „Трипоље-Кукутени“) (E8: 1, 2, 6). Удвоена е на сличен начин како претходните примери – со еден долен дел на телото (колк и нозе) над кој, едно врз друго, се надоврзуваат две торза, со две рамена и два пара раце, но со само едно лице т.е. глава, за разлика од стандардите каде што лице има и на предната и на задната страна. Но, затоа пак, на посочениот сад истата фигура е прикажана два пати (E8: 2; E7: 8 спореди со 1, 3, 6, 11).[36] Сличен концепт на мултиплицирање може да се констатира во рамките на сликаната керамика од праисториските култури на Предна Азија (Tepe Sialk, Tepe Giyan, Tepe Moussian, крај на 4. мил. пред н.е. E7: 4, 5, 9 спореди со

[30] Н. Чаусидис, *Македонските*, 95-99.
[31] S. Campagnola, *Thailand*.
[32] C. Lancaster, *Luristan*, 96, 97 (Fig. 2).
[33] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.4).
[34] N. Engel (et al), *Bronzes*, 196 (No. 199).
[35] Тука сакаме да потсетиме на едно поинакво значење на овој дополнителен пар екстремитети од „идолите со протоми“ – значењето на раширени нозе, претставено во претходната глава (D17: 1 – 6; види стр. 276, 279). Ова би бил уште еден пример на повеќезначноста која е особено својствена на иконографијата на луристанските бронзи.
[36] Цртеж: V. Sorochin, *Aşezarea*, 258 (Fig. 2:1, 3); постари интерпретации: О. П. Годенко-Наконечна, *Трипіл. Орнаментика*, 109-110.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

8).[37] Според космолошките толкувања на **Б. А. Рыбаков**, кај мотивот од Petreni станува збор за макрокосмички џин чие што тело се протега низ сета вселена: нозете му се вкопани во земјата, а торзото и главата се простираат низ нејзините средни и горни зони каде што се прикажани небеските потоци и сонцето во вид на тркало (E8: 2, 6). Наведениот автор, овој мотив го поврзува со стиховите од „Ригведа“ кои се однесуваат на Пуруша.[38] Според нив, „една четвртина од Пуруша се сите суштества; три четвртини – бесмртноста на небото; со три четвртини Пуруша зашол нагоре; четвртина од него настаната одново тука; поради тоа тој е присутен насекаде ...“.[39]

Удвојувањето на торзото на прикажаната фигура може да се сфати на неколку начини. Согледано од космолошка перспектива тоа е во релација со трите зони на вселената (нозе = земја, долно торзо = надземје, горно торзо = небо). На телесно рамниште може да се разбере како манифестација на концептот на засилување на одредена функција или особина (во случајов височината) преку умножување на соодветниот дел на телото. Од лингвистички аспект тоа може да се согледа како буквална визулена транспозиција на фразата „двојно повисок“ или „висок колку двајца“ односно како форма на потенцирање на височината на прикажаниот лик. Не треба сосема да се исклучи можноста дека и кај „идолите со протоми“ изворно се работело за компримирана („сплескана“ во две димензии) претстава на митски лик со еден пар нозе на кој се надоврзуваат две торза, секое со одделна глава.

Четириракоста е мошне чест атрибут кај хиндуистичките богови која може да ја одразува нивната нагласена моќ или разните аспекти на нивното значење и дејствување. Во овој случај ни се чини како најинтересен **Шива** поради неговиот нагласено макрокосмички и космогониски карактер (E8: 7), при што за нас е особено важно присуството на аналогни четирираки божества во раносредновековните култури на Средна Азија (Хорезм, Согдија, 6 – 8. век н.е.) (E8: 3 – 5). Иако последниве претстави се сметаат за продукт на хиндуистичката култура (пред сè на претставите на Шива), нивната голема популарност и специфичните варијанти (женски и машки ликови, качени на лав или на змеј, со сонце и месечина во рацете) го наметнуваат прашањето за евентуално постоење на некој автохтон средноазиски митски лик со ова обележје врз кој се наслоиле хиндустичките традиции. Постојат индиции дека некои претстави на Шива во Иран биле идентификувани со **Ахура Мазда**.[40] Двата пара раце се јавуваат како епитет и кај античкиот бог **Аполон** (Apollo Tetracheir = *Аполон Четвороракˇ*) кој, според изворите, се почитувал во областа Лаконија.[41] Присутни се и на некои антички статуи кои се врзуваат со **медитеранскиот митраизам** (F13: 8, 9). Лик со овие обележја може имплицитно да се идентификува на релјефот од саркофагот на Wireshnefer од Saqqara (Птоломејски период) и тоа ако фигурите на Шу (воздухот, прикажан како држител на небото) и Геб (земјата, претставен како држител на целиот свет), се третираат како една единствена фигура со дуплирани раце и глави (E7: 10). Со уште еден пар кренати минијатурни раце е придружена и самата фигура на Геб,

[37] L. Vanden Berghe, *Les ateliers*, 7 (Fig. 9); A. Parrot, *Assur*, 239 (Fig. 294).

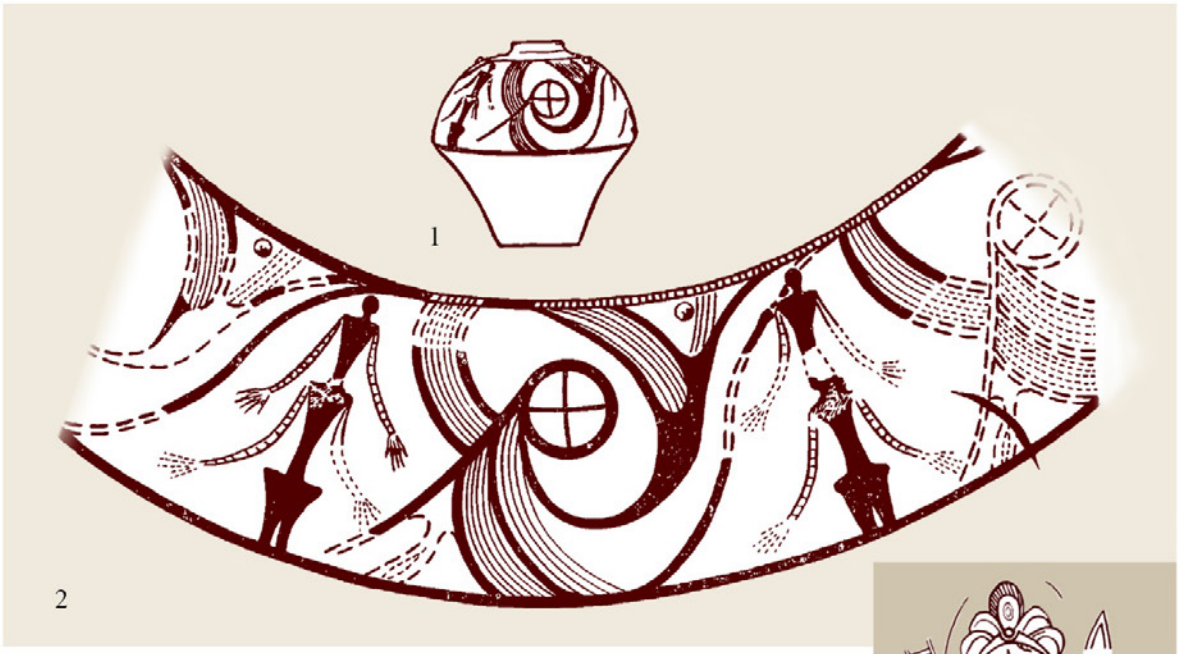
[38] Б. А. Рыбаков, *Космогония II*, 22, 23; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 204-205; други толкување на фигурата (како андрогин): М. А. Григорьева, С. Г. Леонова, *Сосуд*.

[39] *„Таково его величие, / И еще мощнее этого (сам) Пуруша. / Четверть его – все существа. / Три четверти его - бессмертие на небе. / На три четверти взошел Пуруша вверх. / Четверть его возникла снова здесь. / Оттуда он выступил повсюду, / (Распространяясь) над тем, что ест (пищу) и что не ест.“* (Rigveda X.90.3,4); Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа IX – X*, 235 (препев), 492 (толкувања); A. Malinar, *Hindu*, 64-66; В. Н. Топоров, *О двух*, 216; англиски препев: R. T. H. Griffith, *The Hymns*.

[40] За овие претстави: Н. В. Дьяконова, *Материалы*; Н. В. Дьяконова, О. И. Смирнова, *К вопросу*; M. Minardi, *A Four-Armed*; А. М. Беленицкий, Б. И. Маршак, *Черты*; Л. И. Ремпель, *Цепь*, 85-88.

[41] (Hsch. κ 3853, *cf.*κ 4558; Sosib. *FGrHist* 595F27; Lib. *Or*. 11.204; *IG* V.1.259) според: J. Marcadé, *Hermès*, 614; T. Bilić, *The swan*, 448.

E8



1

2



3



4



5

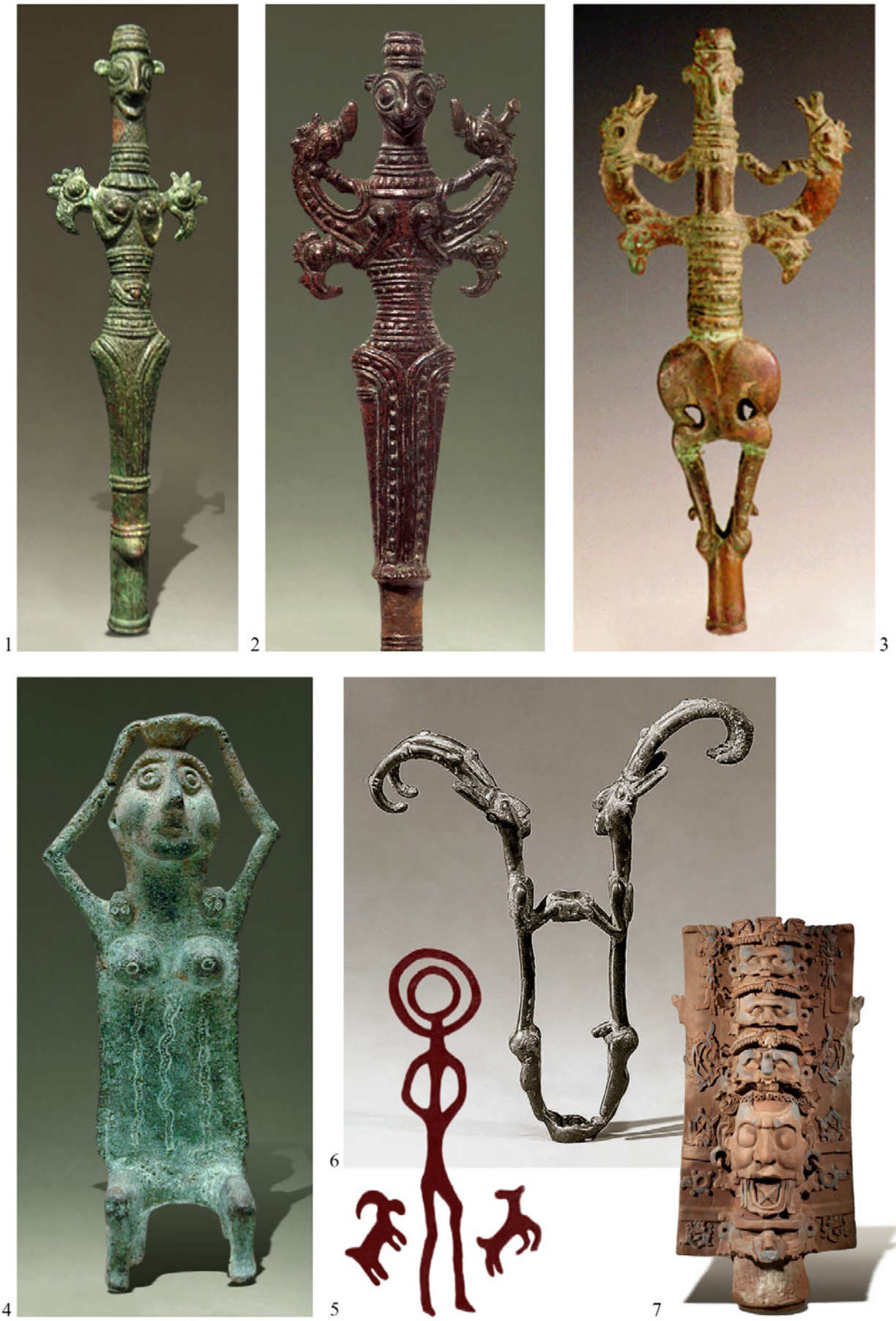


6



7

E9



прикажани покрај неговата малечка глава. Во прилог на ваквото согледување би одел фактот што во конкретнава сцена првиот лик е прикажан без нозе, додека вториот без торзо.[42]

Во оваа прилика за нас е од особено значење прашањето дали тукапретставениот џиновски макрокосмички лик бил прикажан и на луристанските стандарди од типот **„столбовидни фигурини“**, земајќи ги предвид високите пропорции и нагласеното столбовидното тело на антропоморфниот лик кој ја чини иконографската база на овие предмети (E4: 6, 7; C26 – C28). Иако во однос на ова прашање на прв поглед збунува половата неодреденост или амбивалентност на овој лик, манифестирана преку неговите машки, женски или двополови белези, таа всушност оди во прилог на неговиот макрокосмички карактер затоа што во вербално претставените митови половата амбивалентност е токму едната од спецификите на примордијалните ликови со макрокосмички размери.

Веќе напомнавме дека наведениот **стандард од музејот Rietberg** во Цирих всушност претставува комбинација на „идолите со протоми“ и „столбовидните фигурини“, затоа што во горниот дел од торзото на неговиот централен лик се сосема јасно претставени два пара раце од кои со горните тој ги фаќа за врат животинските протоми, додека со долните ги придржува сопствените пластично изведени дојки (E9: 2 спореди со 1 и 3). Се добива впечаток дека, во рамките на оваа слика, протомите (особено долните) излегуваат од пазувите на овој лик. Таквиот впечаток би имал соодветно симболичко оправдување ако се земе предвид **идентификувањето на пазувите со гениталната зона**, базирано врз нивните визуелни и други сличности (скриен дел на телото, чувствителен на допир, обраснат со влакна и проткаен со телесни излачевини и мирис).[43] Во тој контекст појавата на протомите од под пазувите всушност добива значење на нивно раѓање оттаму. Како поексплицитна визуелна манифестација на оваа митологема може да се земе една фигурина на жена, од Западен Иран, синхрона на луристанските бронзи, кај која две мали човечки глави се прикажани во пределот на пазувите и рамената. Всушност се работи антропоморфни глави на две змии чии тела се протегаат долж грбот на фигурата (E9: 4 спореди со 2).[44] Овие елементи можат да се стават во релација со митот за нордискиот примордијален макрокосмички џин **Имир** од чија што пот излачена под левата рака ќе се создадат мажот и жената. Од капките на неговата пот ќе се создаде и митската крава Auðhumbla.[45] Со оглед на доцнежното (средновековно) потекло на овој мит можно е, во изворната верзија, мажот да бил создаден од едната (десна), а жената од другата (лева) пазува.

Ако се прифатат како веројатни горепретставените толкувања, централната антропоморфна или хибридна фигура од луристанските стандарди (конкретно „идолите со протоми“ и „столбовидните фигурини“) го добива значењето на макрокосмички митски лик, аналоген на ведскиот Пуруша, на нордискиот Имир и на другите гореспоменати ликови, чиешто тело е изедначено со вселената.

2. Создавање на вселената од деловите на телото на макрокосмичкиот џин т.е. макрокосмичкиот фалус

Ако се земе предвид идентификацијата на космичките елементи од претходните иконографски нивоа на стандардите (геометриското, зооморфното, фитоморфното и полово-репродуктивното) со деловите од телото на антропоморфната фигура од овој иконографски пласт, станува можно нејзиното поврзување со митовите за создавањето на вселената од телото на макрокосмичкиот џин или

[42] За релјефот (без интерпретацијата на двојниот лик) J. P. Allen, *The Egyptian*, 28, 29.

[43] Во рускиот фолклор е забележено предание во кое Бог го испушта сонцето од својата пазува (А. Афанасьев, *Поэтические I*, 37) што би било еквивалент на неговото породување.

[44] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 101 (No. 578).

[45] (Elder Edda, Lay of Vafthrudnir. 33); P. Lajoye, *Puruṣa*, 25; В. Петрухин, *Мифы др. Скандинавии*, 72.

макрокосмичкиот фалус.[46] Во конкретниов случај тоа би значело: создавање на **небото** од неговата **глава** (или **glans penis**) или од **рацете**, често зооморфизирани во вид на животински протоми; на **земјата** од **нозете** (или од **тестисите** на фалусот); на **Космичката оска** од **`рбетот** (или **корпусот на фалусот**) (E1: 1 – 3, 5).

Како најсоодветни репрезенти на ова дејствие би можеле да се земат веќепосочените митови за создавањето на светот од деловите на телото на првиот човек кој има макрокосмички размери.[47] Во ригведските химни се вели дека од главата на Пуруша се создало небото, а од нозете земјата.[48] И во нордиската митологија небото се создава од главата т.е. черепот на Имир,[49] додека во иранската – од главата на Вају или Гајомард.[50] Во една орфичка химна посветена на Зевс се навестува слично изедначување на небото со главата и лицето на овој бог.[51] Слични концепти на идентификација на космосот со човечкото тело се присутни и во Кабала, во гностичките и во алхемиските текстови каде мозокот (на примордијалниот Адам Кадмон или други слични ликови) се поврзува со Едем, мозочната џипа со небесата, а главата со рајот и т.н.[52]

Ова космогониско дејствие е содржано и во еден пехлевиски текст. Во него се говори како космосот се креира од некаков елемент, налик на огнен пламен и на чиста светлина, создаден од Бесконечната Светлина, кој бил сместен во тело. Откако растел и се подобрувал внатре, во траење од 3000 години, потоа тој ќе ги создава, едно по друго, од своето тело, сите нешта. Најпрво било создадено небото од неговата глава (...) и земјата била создадена од неговите нозе (...). Врз основа на едни преводи т.е. толкувања станува збор за чин во кој **Ормазд** ја создава вселената од самиот себе, додека според други – од некакво друго двополово божество.[53] Според некои интерпретации, во ова митско дејствие, освен Ормазд, може да се вклучи и **Зрван**. Во изворите е јасно дека откако Ормазд ќе се роди од телото на татка си Зрван, овој ќе му предложи да изврши некакво жртвување при што не е јасно кој или што притоа ќе биде жртвувано. R. C. Zaehner, повикувајќи се на фактот дека Зрван е овоплотување на вселената (Spihr), предлага хипотеза според која **Ормазд ќе го созаде светот така што, во име на тоа, всушност ќе го жртвува татка си**.[54] Во прилог на тоа, освен горенаведените, одат и други паралели и тоа особено хиндуистичкиот **Брахма** кој во некои согдијски текстови со будистички карактер се изедначува со Зрван и тоа поради својот статус на врховен лик што се жртвува во име на создавањето на вселената.[55]

Во историските извори постојат бројни аргументи во прилог на релацијата Зрван / Ормазд – Макрокосмос – Микрокосмос (Човек). **Конечниот Зрван** т.е. **Зрван на долгото Владение** (Zurvān of the long Dominion) е самиот макрокосмос додека Човекот е микрокосмос т.е. негова смалена копија. На крајот, нив ги чека и иста судбина: човекот кој е микрокосмос ќе биде проголтан од Бескрајот исто

[46] Наши први согледувања на оваа сцена: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 64.

[47] Преглед на овие митски ликови и космогониски митови: P. Lajoye, *Puruṣa*; L. Parmly Brown, *The Cosmic Man*; од аспект на аналитичката психологија: M. L. von Franz, *The process*, 199-204.

[48] "Forth from his navel came mid-air the sky was fashioned from his head / Earth from his feet, and from his car the regions. Thus they formed the worlds." (Rigveda X.90.14; препев според: R. T. H. Griffith, *The Hymns*).

[49] (Elder Edda, Lay of Vafthrudnir. 21); P. Lajoye, *Puruṣa***,** 25, 26; В. Н. Топоров, *О структуре*; M. Piantelli, *L'interpretazione*, 47, 48 (во овие релации го вклучува и германскиот Tuisto што го споменува Тацит).

[50] (Denkart; Great Bundahišn) според: P. Lajoye, *Puruṣa*, 36; (Rivāyat Pahlavi) според: M. Piantelli, *L'interpretazione*, 48, 49.

[51] (Eusebius of Cesarea, *Praeparatio evangelica*, III, 9-2, Kern, fragment 168); P. Lajoye, *Puruṣa*, 33-35, 38, 39 **(о**рфичкиот Зевс тука се покажува поблизок до Гајомард); M. Piantelli, *L'interpretazione*, 49.

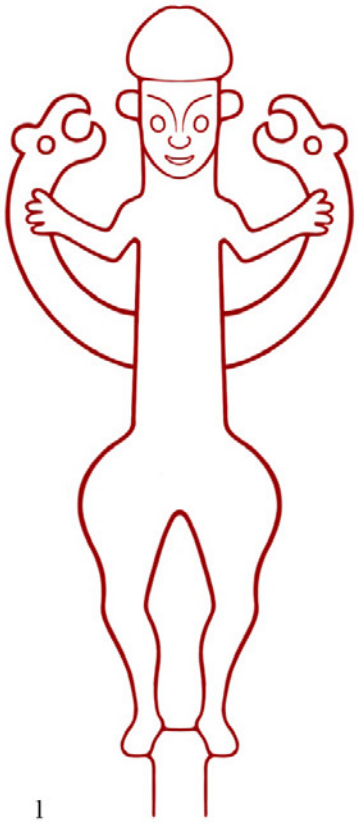
[52] Според: В. Н. Топоров, *Пространство*, 143, 144; Ж. Дорес, *Тайните*, 42, 43; слични содржини: L. Parmly Brown, *The Cosmic Man*, 16, 28-30; K. G. Jung, *Myst. coniunctoris II*, 126-195.

[53] (Pahlavi Rivāyat. 46); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136; P. Lajoye, *Puruṣa*, 36-38; Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 66.

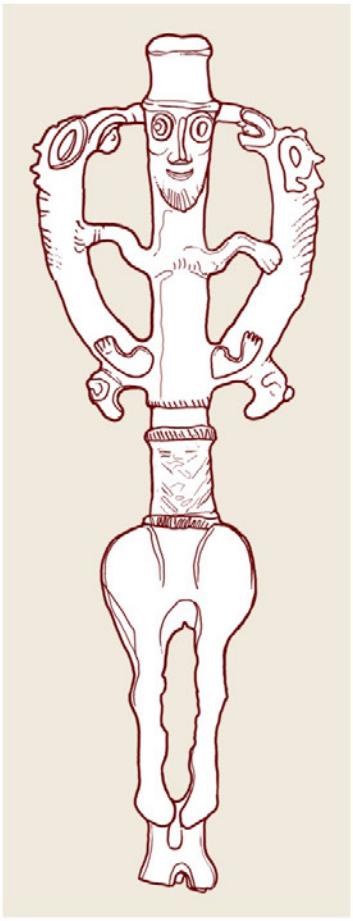
[54] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 134-140; Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 67, 68.

[55] Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 67, 68; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 139, 140.

E10



1



2



3



4



5



6

како што и Зрван на долгото Владение – макрокосмосот – ќе се врати во Бесконечниот Зрван „каде што движењето го наоѓа вечниот покој во Бескрајот кој не разбира и не е возможно да биде разбран“. Во одредени текстови се укажува на конкретното изедначување на елементите на човековото тело со елементите на вселената (имлицитно телото на Зрван). Зрван како овоплотување на вселената е локус на доброто и злото исто како што и телото на човекот е локус на гревот и добродетелта.[56] Во Големиот Бундахишн се вели дека душата на човекот (микрокосмос) сосодветствува на Ормазд во макрокосмосот.[57]

Во митот за создавањето на Гајомард се наведува дека тој „сјаел како сонце“ (shining like the Sun).[58] Овој детал може да се стави во релација со џиновите од петроглифите кои видовме дека често се претставувале со голема кружна глава, некогаш обиколена со зраци или ореол, која предложивме да се поврзе со небескиот круг или со сонцето (E2: 6, 7; E3).

P. Lajoye смета дека туканаведените митови (но и други слични на нив) главно имаат индоевропска генеза, додека **F. Ruzsa** предност му дава на нивниот општочовечки карактер, базиран на универзалните концепти на човековата мисла.[59] **R. C. Zaehner** наведува аргументи во прилог на влијанието на хиндуистичките традиции (поврзани со Пуруша) врз иранските кои главно се однесуваат на Гајомард. Смета дека зороастријците го презеле од Индија митот за Пуруша и го прилагодиле на маздејската космогонија.[60] **В. Н. Топоров** предлага блискостите меѓу иранските и скандинавските традиции (Имир) да се бараат не само на општо индоевропско ниво туку и во соживотот меѓу иранските (сарматски и алански) и германските (остроготски) етноси кој во последните векови на старата ера се одвивал во степите на Северното Прицрноморје.[61]

3. Митскиот јунак го создава светот од телото на гигантското примордијално чудовиште

Сцената во која централниот лик од луристанските стандарди ги држи со своите раце двата протоми би можела да се протолкува и како негова **борба со некакво хибридно суштество**, претставено преку овие протоми и другите гореобработени зооморфни и антропоморфни елементи (E10). Зад оваа чудовишна фигура може да се крие секундарно демонизираната божица-родилка, чија впечатлива фигура со раширени зооморфни нозе ја обработивме во претходните поглавја (D20; D21). Како парадигми на ова дејствие може да се приложат два мита кои соодветствуваат на оваа иконографска констелација. Прв е акадскиот мит во кој **Мардук ја убива Тијамат** и од нејзиното тело го гради космосот со неговите главни елементи (можни постари месопотамски иконографски парадигми на овој елемент од стандардите: C16: 2; E15). Во изворите Тијамат се опишува како чудовишно зоо-антропоморфно суштество со потенциран женски пол, без разлика што поседува и одредени андрогини обележја. Иако главно ги симболизира морето т.е. земните води и примордијалните творечки сили, судејќи според митските дејствија, таа некогаш го застапувала и

[56] “Man – who is the microcosm – will be swallowed up in the Infinite just as Zurvān of the long Dominion – the macrocosm – will return to the Infinite Zurvān, where motion finds eternal rest in an Infinite which neither understands nor is capable of being understood” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 238, 272, цитат 246; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 225, 237-239, 250, 258).
[57] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 212.
[58] (Greater Bundahishn. 73. 1); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 136; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 262, 263.
[59] P. Lajoye, *Puruṣa*, 42-55; F. Ruzsa, *Is the Cosmic Giant*; аргументи во прилог на индоевропското потекло: M. Piantelli, *L'interpretazione*, 33, 50, 51-53.
[60] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 137-143; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 259.
[61] В. Н. Топоров, *О структуре*, 10.

целиот космос во неговата почетна т.е. недиференцирана форма.[62] Втор е хеленскиот мит за **двобојот на Тезеј со Горгона Медуза** кој, и покрај отсуството на космогониски обележја, може да се поврзе со претходниот и тоа врз основа на телесните белези на Медуза (D21: 2, 3; D23: 12). На местото на посочените два чудовишни лика може да се најде и митско суштество од категоријата **змеј, со доминантни машки обележја**, за што би можеле да се наведат бројни примери од разни делови на светот.[63] Во обата случаи, јунакот – убиец на чудовиштето во овие митови ја носи функцијата на демиург кој со овој чин ја создава т.е. уредува вселената.

Во контекст на посочените митови, конкретната претстава од стандардите, во која централниот лик со рацете ги држи зооморфните протоми, може да се протолкува на два начина: како **борба** на богот-херој со чудовишниот лик, односно зооморфизираните делови од неговото тело или пак, како сцена во која, по победата, тој **го расчленува неговото тело и од тие делови го гради космосот** (E10).[64]

4. Создавање на првиот маж и првата жена од деловите на телото на макрокосмичкиот џин

Поттик за анализирање на ова значење ни дава „зооморфниот стандард“ од музејот Метрополитен каде едната од двете антропозооморфни фигури е претставена со фалус, а другата со вулва (E9: 6).[65] Сосема е веројатно таквата полова диференцијација, во некои случаи, да се пренела и на соодветниот пар зооморфни елементи од „идолите со протоми“, ако се земе предвид дека тие се создале како модификација на постарите „зооморфни стандарди“ (C1: 4 – 6, 9). Во прилог на тоа може да се земе посочениот петроглиф од **Тамгалы** каде централниот џиновски лик е придружен со дивојарци од двата пола (мажјак со рогови и женка без рогови) (E9: 5). Доколку ја допуштиме можноста парот симетрични животни т.е. протоми од стандардите поставени покрај централниот антропоморфен лик (според нас со џиновски размери), барем во некои случаи да биле замислувани со различен пол, тогаш нивното присуство покрај него би можело да се поврзе со митското дејствие за создавањето на првиот маж и првата жена.

Во прилог на ова толкување можат да се наведат неколку митски текстови. Како што видовме, во иранската митологија првиот пар луѓе (маж и жена) Ормазд ќе ги создале од **билката ревен** (rhubab) што израснала откако паднало на земја **семето на Гајомард** – првиот човек направен од глина (веројатно со џиновски размери како Пуруша и Имир). Во друга варијанта, од неговата десна рака се создава бик (можеби од левата крава?) кој ќе биде убиен, па од семето на животното ќе се создадат разни полезни животни (мажјак и женка од секој вид).[66] Последниов пример е во релација со горепосочените митологеми за создавањето на суштествата од потта на макрокосмичкиот лик при што е очевидна идентификацијата на капките пот со капките сперма, но и на пазувите со препоните како делови на телото во кои овие течности се создаваат.

„Космичкиот човек“ е примордијален претходник на половата диференцијација. Од една страна неговото постоење пред создавањето на првиот маж и првата жена значи дека самиот тој не бил ниту маж ниту жена. Но, од друга страна, непосредната вклученост на неговото тело во овој чин имплицира дека во него, на некој начин, биле содржани обата пола. Токму овие обележја (и

[62] (Enûma Eliš); M. Elijade, *Istorija I*, 64-67; L. Parmly Brown. *The Cosmic Man*, 21; M. Piantelli ги посочува теориите според кои не е исклучено индоевропското потекло на овој мит (M. Piantelli, *L'interpretazione*, 50).
[63] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 244-246.
[64] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 64, 187-191.
[65] O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 (No. 218).
[66] (Bundahišn 6F.9; 14.1; 14.38; Pahlavi Rivāyat. 46); M. Shaki, *Gayōmart*; C. Cereti, *Gayōmard*; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 137, 138; P. Lajoye, *Puruṣa*, 36-38.

имплицитниот андрогин карактер) се манифестирани во митот за кинескиот примордијален лик **Пангу** заслужен за создавањето на двете начела **јин и јанг** сфатени и како небо и земја и како машки и женски принцип.[67]

5. Макрокосмички џин кој го држи или го шири небото со своите раце

Елементите од горепретставената иконографска констелација од луристанските стандарди се забележени и елаборирани од повеќето досегашни истражувачи, но под насловот **„господар/господарка на животните“** – всушност најдоминантната од досега предложените иконографски парадигми на овие предмети (E10; види стр. 223). Спецификата на нашиот пристап е во тоа што сметаме дека централната антропоморфна фигура која што ги држи двете животни не е **господар или владетел на самите животни туку на она што тие го симболизираат**. Аргументирањето на ова толкување ќе го започнеме со прашањето: *зошто на овие композиции од стандардите не се прикажани целите фигури на животните туку само нивните протоми?*

Видовме дека парот лачно свиени протоми од горниот дел на „идолите со протоми“ и на некои други стандарди можеле да ја претставуваат зооморфната слика на небото (D2: 2). Ако ја прифатиме како веројатна оваа и другите погоре елаборирани претпоставки кои се однесуваат на овој мотив, тогаш фактот што кај повеќето вакви предмети централниот антропоморфен лик (изедначен со стожерот) нив ги држи во рацете, би можел да се протолкува како **слика на макрокосмичкиот џин од типот на Атлант кој е прикажан во функција на држач на небото** (E10: 1).[68] Тоа што небото се наоѓа во рацете на овој лик, може да се однесува на три аспекти од посочената функција. Првиот припаѓа на механичкото ниво од дејствието кое може да го подразбира **придржувањето на небото**, **неговото ширење** (создавање на небескиот простор) и **одделувањето на небото од земјата**, односно создавањето на „овој свет“ т.е. средната космичка зона во која егзистираат живите суштества. Вториот аспект ги вклучува **динамичките функции** како што е **држењето во рамнотежа** на двете комплементарни сили коишто го градат небото и ги остваруваат прогресивните и регресивните фази на небеските циклуси. Држејќи го зоомофното небо во своите раце, овој лик го остварува и третото – **идејно ниво** на својата функција, претставувајќи го факторот кој **раководи т.е. ја контролира динамиката на небеските циклуси**. Со својот ум и смисла за ред и хармонија, спроведени преку неговите раце, тој ја активира и дезактивира силата што стои зад нивните прогресивни фази (утро, пролет, издигање на сонцето), и онаа заслужна за регресивните (вечер, есен, спуштање на сонцето).[69]

Оваа митска слика го опфаќа највпечатливиот дел, а некаде и целиот стандард (тип „идоли со протоми“). Затоа таа највеќе доаѓа до израз кај оние примероци чија што глобална композиција не е обременета со детали, особено не со дополнителни зооморфни протоми и антропоморфните лица наредени на стожерот. Уште појасно е манифестиран кај предметите кај кои е целосно отсутна или максимално маргионализирана долната фигура со глава кај спојот на големите протоми и со лачно свиените раце, на чие место, кај ромбичната рамка, се оформени само пар човечки нозе. Притоа, во горниот дел на стандардот, задолжително мора да се прикажани рацете на централниот лик упатени

[67] (Yiwen leju. 1, p. 2-3; Taiping yulan. 2, p. 137); P. Lajoye, *Puruṣa*, 49, 50; Д. Бодде, Мифы, 379-282; М. Кюнстлер, *Митология*, 35-41.

[68] Гестот на овие фигури од стандардите го потсетија A. Parrot токму на „гестот на Атлант“: “A angle droit et de travers, deux personnages à plus petite échelle et de même type, mais sans les cornes, refont le geste de l’atlante” (A. Parrot, Assur, 131).

[69] Наши први согледувања на оваа сцена од луристанските стандарди: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 64, за посочените значења – 325, 326, 363-371, 384, 385.


1

3


2


4


5


6


7


8


9


10


11

кон двата големи протоми (E10: 2 – 6). Иако оваа иконографска парадигма може да се препознае кај повеќето „идоли со протоми“, засега не ни е познат пример кој неа идеално би ја претставувал. Сметаме дека приложените четири примероци најмногу се доближуваат до неа при што кај првиот, иако со најдобро оформени нозе, на таквиот впечаток му пречи присуството на големата глава кај спојот на протомите (E10: 6), кај вториот – недоволно јасно оформените нозе (E10: 2, 3), кај третиот – високиот степен на геометризација (на рацете и особено на нозете) (E10: 5), додека кај четвртиот – сè уште силното присуство на контурите на фалусот со тестисите и вулвата (E10: 4).

а) Посредни ликовни паралели (двојно-зооморфизиран небески свод)

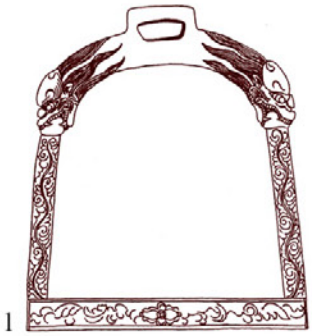
Како паралели за митската слика претставена во претходното поглавје можат да се приложат бројни ликовни претстави каде што небото е прикажано во вид на арка составена од два споени зооморфни протома придржувана во рацете на некој антропоморфен лик. Од хронолошки и стилски аспект најблиски на неа би биле примерите од Италија, создадени во рамките на **културата “Villanova”**, синхрони на луристанските бронзи (E11: 6, 7; E12: 6).[70] Се јавува и во хиндустичката култура, како лачно свиена змија која богот **Шива**, со две од своите мултиплицирани раце, ја држи над главата (E11: 9). Попасивните варијанти на оваа сцена, со човечки лик поставен под двојното зооморфно небо (не секогаш со функцијата придржување) можат да се следат и подоцна, во средновековниот накит и некои други предмети кои им се припишуваат на **финско-угриските** (E11: 8) и **германските популации** (E11: 10, 11), како и на **словенските**, но во последниов случај без фигурата под сводот (E11: 3). Такви примери, без антропоморфната фигура, се присутни и во **железнодобните култури од северозападниот Балкан** (E11: 4).[71] Во не толку експлицитна форма, оваа сцена може да се насети и на претроглифите од територијата на **Казакстан** (E11: 5).

Небескиот карактер на овој мотив најдобро може да се аргументира кај еден тип метални узенгии произведени во 19. и почетокот на 20 век, во рамките на традиционалното занаетчиство на народите на **Јужен Сибир и Монголија** (E12: 1 – 4).[72] Наспроти незначителната древност, во декорацијата на овие предмети може да се детектира мошне архаичен концепт на прикажување на вселената низ геометриски, зооморфни и антропоморфни симболи. На горниот лачен дел е прикажан нашиот мотив при што парот свиени протоми ја симболизираат небеската арка. Покрај другото, на ваквото значење сугерираат и топчестите мотиви во нивните усти кои, во случајов, би го означувале изгревот и залезот на сонцето претставено како негово прождирање и повраќање од страна на двете комплементрани сили на небото (E12: 1, 2 спореди со E13: 5). Потврда на овие значења се другите иконографски елементи претставени во долниот дел на предметите кои ја симболизираат земјата или пошироко – долните зони на вселената. Кај едни примероци тоа е ромбот впишан во круг, прикажан на базата од узенгијата (E12: 4), додека кај други – мултиплицираниот ромбичен орнамент впишан во проширениот дел на двете бочни шипки (E12: 3). Кај некои узенгии последниов мотив е алтерниран со стилизирана човечка фигура со раширени раце и нозе која вообичаено ја претставува божицата-родилка и тоа најчесто изедначена со Мајката Земја (E12: 4 спореди со D14; D15; D17; D18).

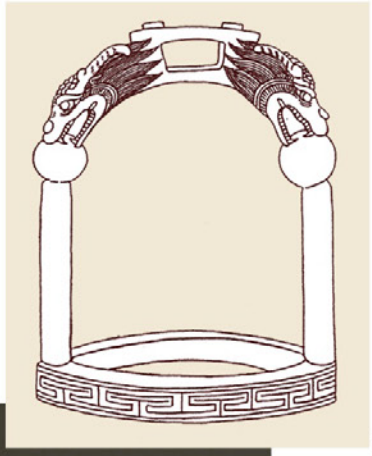
Во нашиов преглед можат да се вклучат и неколку примери кои упатуваат на небескиот карактер на арката, иако нејзините краеви не се оформени во вид на животински протоми. Првиот е еден **медалион на Комод**, на кој императорот е претставен во обличје на Јанус, со едно брадесто и едно голобрадо лице. Тој во раката држи арка низ која поминуваат персонификациите на четирите

[70] O. J. Brendel, *Etruscan*, 90, 91 (Fig. 61); E. H. Richardson, *The Recurrent*, Fig. 72.
[71] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 357-362, 365, 369, 370.
[72] За предметите, без долупосочените толкувања: В. А. Кореняко, *Искусство*, 88-123. Авторот смета дека декорацијата на овие предмет ги следи древните традиции на скитско-сибирскиот зооморфен стил.

E12



1



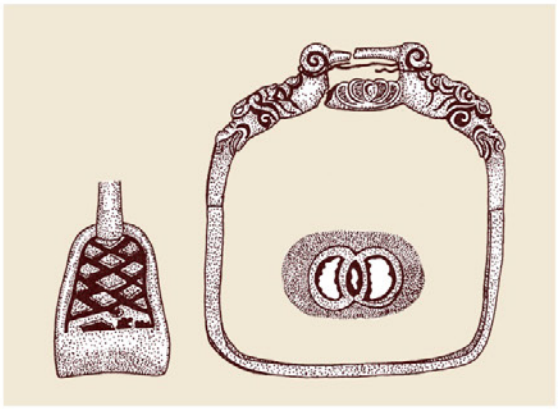
2



5



6



3



4



7



8

годишни времиња, додека на спротивната страна стои момче што ја симболизира новата година (E12: 5; G53: 1, варијанта со Јупитер, со една глава – 2; види стр. 580, 592).[73]

Другите два примери се од **Месопотамија**. Првиот е мотив од печат што прикажува човечка фигура која во рацете придржува арка која неа ја наткрива (E12: 8).[74] Судејќи според раширените нозе се работи за женска фигура која најверојатно прикажува митски лик со функција на родилка. Ако оваа композиција се стави во релација со многуподоцнежните претстави на Геа во рамките на византискиот црковен живопис (E13: 6; D13: 9 – 11), се наметнува претпоставката дека и во овој случај се работи за слична претстава (можеби и дамнешна парадигма на византиските) со приказ на **Божицата-Земја како потпирач на небото**. Вториот предмет е убаво изработена бронза од старовавилонскиот период на која три фигури (централната женска, а страничните машки) држат лачно извиен објект на чии краеви лежат две животни од родот на мачките кои во своите муцки придржуваат уште еден сличан но помал објект (E12: 7).[75] Во контекст на другите примери од ова поглавје, склони сме да веруваме дека се работи за симболичка претстава на **небеската арка** при што прикажаните човечки и животински фигури се јавуваат во улогата на нејзини придржувачи. Со оглед на човечкиот изглед на трите фигури ни се чини веројатно дека се работи за приказ на обред во кој се инсценирало посоченото дејствие, можеби како космогониски чин кој се состоел во кревање на небеската арка како дејствие на нејзино повторно одделување од земјата. Во оваа слика може да се побара парадигмата за сличен но не многу јасен ритуал со назив **Tigillum Sororium**, спроведуван во Рим, во кој била вклучена некаква греда која самата била цел на почит и светкување. Со неа бил поврзан **Iupiter Tigillus** кој „како греда го држи светот сплотен и го потпира“.[76]

Митската слика што ја претставивме во ова поглавје има транскултурален и трансисториски карактер, за што како показател може да се земе нејзиното присуство во културите од Далечниот Исток и Претколумбовска Америка. Кај **кинескиот пример** (E13: 9), судејќи според присуството на чеканот и длетото во рацете на ликот под зооморфната арка, би требало да се работи за слика на Првопредокот (**Пангу**), кој со помош на овие алатки (или со секира) ги разделува небото и земјата. Како што видовме, истиов лик, во митовите го реализира овој чин, ставајќи се себеси како столб меѓу земјата и небото. Полукружниот мотив со животински глави на краевите е мошне чест во традиционалните култури на Америка, на пример, кај народите **Мочика** (Mochica) и **Чиму** (Chimú) каде што најчесто се поврзува со **„небеската змија“** и **божилакот** (пример E13: 10).[77]

Варијантата со зооморфниот свод ја нема на луристанските стандарди, но може да се идентификува на еден друг луристански предмет (E11: 1).[78] Составен е од лачно свиен сегмент чии краеви завршуваат во вид на животински глави, за кои сметаме дека и во овој случај ги означуваат двете тенденции на небото манифестирани преку **изгревот** и **залезот на сонцето**. Уште една таква глава се наоѓа на врвот од лакот, веројатно како симбол на принципот на рамнотежа олицетворен во позицијата на **пладневното сонце во зенитот** (E11: 1 спореди со E13: 5).[79] Расчленетоста на лакот на топчести сегменти би можела да ги претставува одделните фази од движењето на сонцето по небескиот свод, додека кружниот мотив на абдоменот од централнопоставената антропоморфна фигура – неговото периодично зачнување и раѓање од неговата утроба. Соларни белези има и зрачестиот ореол (или лавја грива?) што ја окружува главата на оваа фигура.

[73] A. B. Cook, *Zeus. II*, 371-373.
[74] *Bodo* 2019.
[75] *Plaque* 2019.
[76] A. B. Cook, *Zeus. II*, 363-365 (“like a Beam, he kept the world together and supported it”).
[77] За тукаприкажаните и други слични слики: F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XXI: 603-612; за Пангу и делењето на космосот со чекан и длето: М. Кюнстлер, *Митология*, 36-38; друга слика со истите алатки, но без арката: В. Е Ларичев, *Скульптура*, 41, 42.
[78] *Luristan Br. Figure* 2018.
[79] За овие елементи: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 357-362.

E13



1



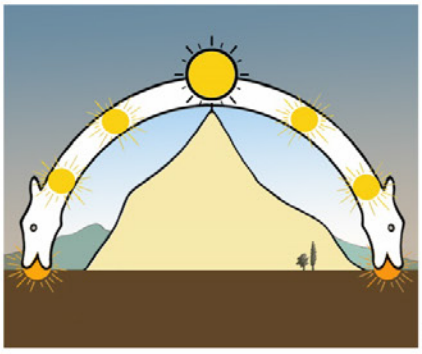
2



3



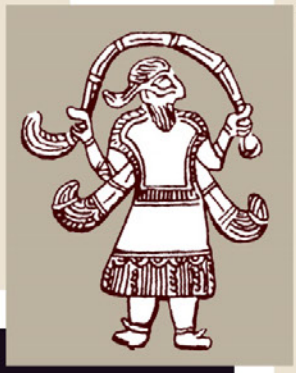
4



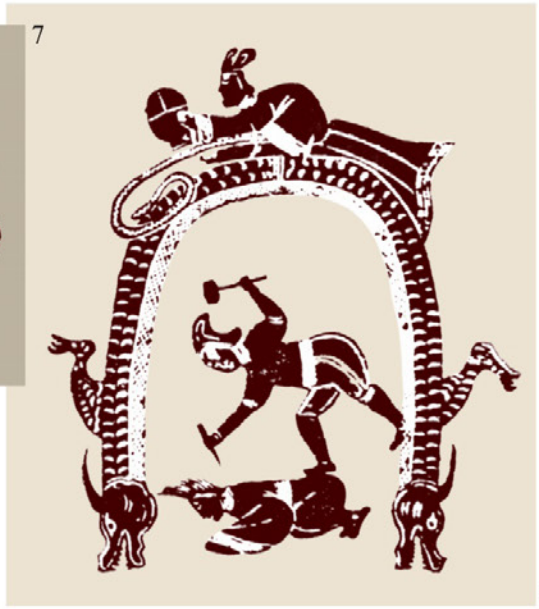
5



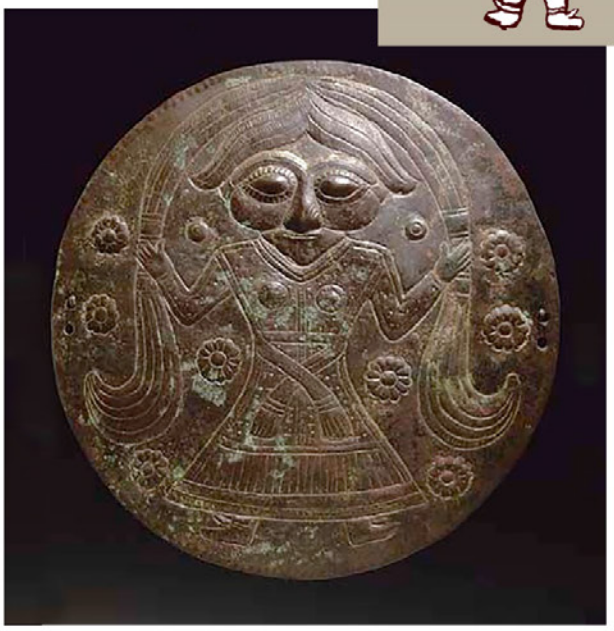
6



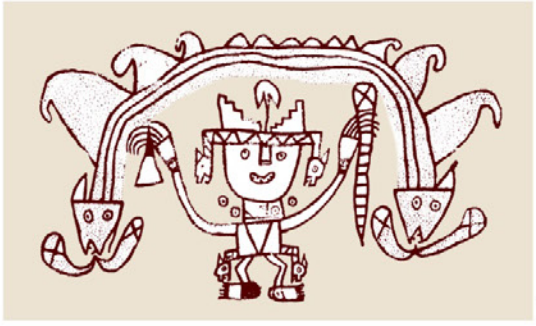
7



9



8



10

Истата композиција е присутна и на некои **луристански дискоидни игли**, но таму фигурата (со нагласени женски белези) во рацете држи други лачно свиени елементи кои исто така би можеле да го симболизираат небескиот свод. Во првиот случај се работи за лачно распната ткаенина (E13: 8), додека во вториот – две лачно свиени палмови гранки (E13: 1).[80] Кај обете претстави фигурите имаат речиси идентичен изглед што говори за тоа дека исто значење имала и арката што ја држат. Уште еден пример на фигура (крилеста и со брада) која во рацете држи свиено платно или палмова гранка констатиравме на една друга луристанска игла и тоа како детал од посложена композиција (E13: 7).[81] Митското дејствие кое вклучува поддржување на небото, кај луристанските игли го идентификуваат R. Dussaud и R. du Mesnil du Buisson при што како негови изведувачи се јавуваат антропоморфни ликови (од машки и од женски пол) придружени и со пар животни. Притоа, ваквите женски ликови се стават во релација со столбот и со грчките каријатиди.[82]

Митските слики во кои **небото** се прикажува како **распнато платн**о се базираат на неговата идентификација со **тендата** што го покрива шаторот (живеалиште = космос; покрив = небо).[83] Прилично се чести, особено на Истокот, варијантите, аналогни на луристанските, каде што таквото платно, распнато во вид на лак, го држи човечка фигура. Не е секогаш можно да се докаже космолошкиот предзнак на ваквите претстави. Кај примерите што тука ги приложуваме, на тоа упатуваат хтонските симболи (главно зооморфни) кои ја означуваат земјата што небото ја наткрива. Во случајот на веќеспоменатата сцена со **Геа од византискиот животпис**, освен теонимот, тоа е двојната змија под нејзините нозе (E13: 6; D13: 9, 10), додека кај мотивот од **Nagy Szent Miklos** (Романија) – хибридното зооантропомофно суштество на кое јава држителот на небото (E13: 2). Кај некои средновековни претстави оваа улога ѝ е доделена на **Европа** качена на бик – констелација аналогна како на претставените петроглифи (E13: 4 споредиси со E3: 14). Кај апликацијата од **Олимпија**, вселената ја застапува лик од типот на Медуза наткриена со некаков полукружен вел (E13: 3). На нејзината хибридна фигура се означени трите космички зони, кодирани преку елементи од телото на соодветни животни: хтонските предели преку рибната опашка, надземјето преку предните нозе на лав, волк или некое друго сувоземно животно, а небото – преку птичјите крилја.[84]

Кај првата од луристанските претстави космолошкиот предзнак може да се идентификува во неколкуте розети кои би ги означувале фазите од движењето на сонцето по небескиот свод (E13: 8). Кај втората, тоа би биле розетата и малата фигура во поза на фетус прикажани покрај појасот на главниот лик, при што првиот елемент би го означувал залезот на сонцето, додека вториот – изгревот сфатен како негово повторно раѓање (E13: 1).[85]

b) Вербални паралели: митски лик што го придржува небото

Како текстуални парадигми на прикажаната слика можат да се земат следните извадоци од **Авеста**: „Со нивно посредство (на фравашите) блесокот и славата, о Заратуштра, јас го придржувам тоа небо таму горе, сјајно и видливо оддалеку коешто ја окружува од сите страни таа земја. Тоа е

[80] Досегашни толкувања: V. E. Larichev (et al), *Zurvanite*, 85 (Fig. 2); сцена слична на втората: R. Dussaud, *Anciens*, 198 (Fig. 1); D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 31, 32.

[81] R. Dussaud, *Anciens*, 205 (Fig. 7), некои толкувања на сцената: 204-210.

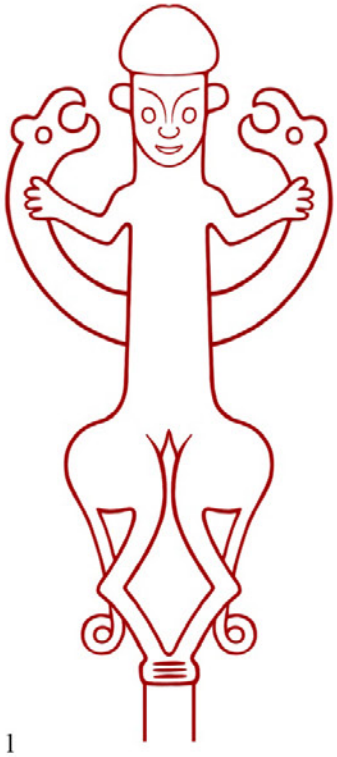
[82] R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*, 208 (Fig. 103), 210, 219 (Fig. 110), 220, 222, 223; R. Dussaud, *Haches*, 257 (Fig. 16).

[83] Во кинеската митологија небото конкретно се поврзува со тендата на запрежна кола (Д. Бодде, *Мифы*, 383, 384).

[84] За наведените примери и за платненото небо: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 368, 369.

[85] За фигурите во оваа поза и нивното значење: Н. Чаусидис, *Македонските*, 208-235; на луристанските бронзи, со соодветни паралели: А. В. Мельченко, *Редкие*, 623-625.

E14



1



2



3



4



5



6



7



8



9

E15


1


2


3


4


5


6


7


8


9

налик на дворец, којшто стои, создаден од небеската супстација, цврсто основан ...“.[86] Слични содржини се врзуваат и за одделувањето на небото од земјата како што е примерот каде Заратустра прашува: „Кој ја одржува земјата од паѓање и небескиот свод од паѓање? Кој водите и растенијата? Кој се стреми кон ветровите и облаците?“. Одговорот е дека небото и земјата се разделени со силата на Ахура Мазда.[87] На посреден начин оваа слика ја илустрира една доцнежна Пахлави верзија на делото **Sīh Rōčak** каде што му се упатува пофалба на Ормазд поради установувањето на небото и тоа без никаква потпора која е видлива за земските суштества.[88]

Видовме дека во древноегипетската култура функцијата на држител на небото ја носи **Шу** (Воздухот) кој се прикажувал како стоечка антропоморфна фигура која со подгнатите раце го придржува небото, најчесто претставено преку лачно свиената фигура на божицата Нут. Но, сметаме дека на посочениот саркофаг на Wereshnefer од Saqqara (Птоломејски период), на небескиот свод би можело да упатува и крилестото сонце што тој го држи (или распнува) во раширените раце, и тоа поради неговите лачно свиени крилја, исполнети со ѕвезди (E7: 10). На истиот релјеф оваа функција, на одреден начин, ја носи и **Геб** затоа што над неговите раце поставени во поза на орант е прикажан круг, расчленет на концентрични зони, во кој е прикажан целиот свет, вклучувајќи ја и земјата и небото. Потпирач на небото е и богот **Ра** чии раце се претставени како засебен бог **Secheni** или **Skheni** – персонификација на *потпората* (brace/prop) што од визуелен аспект е сосема соодветно означена со хиероглифот “Y” (двокрак столб или човек со кренати раце). Нивен медитерански еквивалент е феникиско-грчкиот **Атлас/Атлант**.[89]

Во рамки на Ригведските химни оваа функција ја остварува **Савитар** кој исто така без потпора го зацврстува небото.[90] Според L. Parmly Brown, во овие химни истата функција ја врши и **Shamba** кој со помош на потпората (*shamba*) ги држи одвоени двата света (горниот и долниот).[91]

Во древните текстови се јавува и друга категорија митски ликови со раце упатени кон небото, чијашто главна функција не е потпирањето на небото туку **раководење со движењето на небеските тела** што на него се одвива. Оваа функција е кодирана на поинаков начин, преку ставање на небеските тела во нивните две раце. Во некои случаи тоа се сонца, а во други – сонце и месечина (E5: 11; E8: 3, 4).

Во **орфичката „Химна на сонцето“** е претставен еден таков лик со карактер на божество кој „Со неговата десна рака е изворот на утринското светло // И со неговата лева, таткото на ноќта“.[92] Во **„Историјата на Abdal Motallab“**, е претставено како Noukhail – Ангелот на Денот и Ноќта (Angel of Day and Night) вели: „Денот и ноќта се доверени на мојата грижа. Јас го држам денот во мојата десна рака и ноќта во во мојата лева; и јас ја поддржувам праведната рамнотежа меѓу нив“. Во споредба со претходните, во овој случај во надлежност на едната рака веќе не е само изгревот туку целиот ден,

[86] “Through their brightness and glory, O Zarathushtra! I maintain that sky, there above, shining and seen afar, and encompassing this earth all around”. (Farvardīn Yašt 13. I. 2, 3) *Frawardin Yasht* 2018; *Фравардин-яшт* 2018; *Авеста* 2018; Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 60, 61.

[87] “This I ask Thee, tell me truly, Ahura. Who upholds the earth beneath and the firmament from falling? Who the waters and the plants? Who yoked swiftness to winds and clouds?” (Yasna 44.4) *Yasna 20*18; Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 64, 65.

[88] “ … in that thou didst establish the sky without a support – for no setting of a support is visible to earthly creatures;” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 198, 199).

[89] За иконографијата на овој релјеф: J. P. Allen, *The Egyptian*; за Шу, Ра и Атлас како потпирачи: L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 9, 10.

[90] (Rigveda X. 149.1).

[91] ... "who with a prop (shamba) held the two (upper and lower) worlds apart" (Rigveda, X, 72, 2); според: L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 9.

[92] "With thy right hand the source of morning light, // And with thy left, the father of the night." (L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 10 / Hymn VIII).

додека на другата не е само залезот туку целата ноќ. Овие претстави се во корелација со општото значење на десната и левата рака во источните култури каде што првата е симбол на успехот, праведноста и животот, а втората – симбол на несреќата, злобата и смртта. Оттука десната рака на Господ раздава живот, а левата смрт.[93]

Слично митскио сиже, овој пат со подоминантен метафорички предзнак, преживеало во едно **народно верување од Ерменија** во кое се раскажува за **Жук** или **Жаманак** – белокос старец кој седи на планината држејќи во рацете бело и црно клопче конец кои ги претставуваат денот и ноќта. Тој нив ги тркала наизменично по падините при што додека едното го спушта удолу – другото го повлекува нагоре. R. C. Zaehner смета дека овој лик го претставува Зрван при што неговите комплементарни активноти ги претставуваат **двете страни на небескиот свод** ('two arms of the lofty firmament through which we rejoice and through which we are grieved'). Тие се одраз на двете хипостази на овој бог: Добриот и лошиот дух (the two Spirits, the good and the evil) или Добриот и Лошиот Spihr, од кои манифестација на првиот е Ормазд, светлината, денот и доброто, а на вториот – Ахриман, темнината ноќта и злото.[94] Во Бундахишн се вели за **небото дека е подеднакво и добро и лошо**, што е гледиште својствено на Зрванизмот за кој, за разлика од маздаизмот, не е својствен етичкиот дуализам. Овој став консеквентно произлегува од верувањето дека небото е епифанија на Зрван кој пак е индиферентен во однос на доброто и злото.[95]

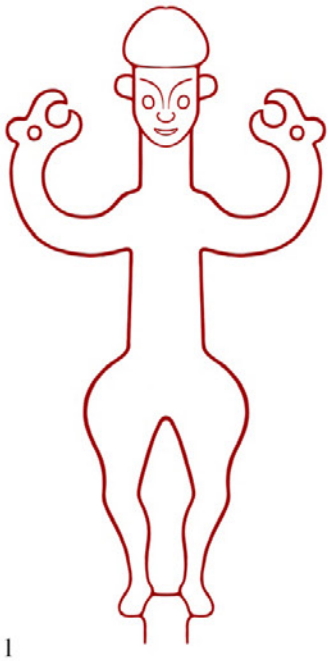
Комплементарниот карактер на посоченият тип митски ликови е често кодиран преку односот на едната негова рака со сонцето како симбол на денот и останатите позитивни категории и на другата со месечината како симбол на ноќта и негативните категории (спореди E8: 3, 4). Ова доведува до **диференцијација и на самите раце** на овие ликови при што едната, во релација со жолтиот сјај на сонцето станува **златна**, додека другата во релација со месечината – **сребрена**. Во овие претстави ќе биде препознаена и **вагата**, како симбол на **рамнотежата на двата комплементарни приципи**. Овие древни митски структури ќе бидат инкорпорирани и во христијанството, најчесто во двете **испружени раце на Христос** и тоа особено во рамките на Распетието, како и во бочните краци на **Голготскиот крст** очевидно изедначен со Дрвото на животот и со Космичкото дрво.[96]

с) Непосредни ликовни паралели: човечки лик кој држи пар протоми ориентирани нагоре

Како понепосредни визуелни аналогии на посочената композиција од „идолите со протоми" можат да се приложат три примери од Егејскиот ареал со оглед на тоа што кај нив, протомите се протегаат аналогно како кај стандардите т.е. започнуваат од торзото на фигурата и свиени во лак продолжуваат нагоре (E14: 1 – 3 споредi со 4 – 9). Првиот пример е една златна апликација од **Егина** (Грција, 17. век пред н.е.) кај која, од боковите на централната реалистично претставена машка фигура, лачно нагоре, се протегаат два пара змиски протоми (E14: 8). Со слична структура се одликува и вториот пример од кругот на минојската и микенската култура (E14: 4). Всушност се работи специфичен иконографски тип на Големата Божица, застапен низ повеќе примероци, над чија глава е оформен мотив сличен на претходниот. Составен е од два пара издолжени сегменти (наречени **„snake frame"**) и вертикален стожер меѓу нив дополнет со двојна секира. Значењето на оваа сцена е сè уште неразјаснето.[97] Третиот е една веќе наведена **етрурска апликација** која прикажува женски лик со

[93] "The day and night are trusted to my care. I hold the day in my right hand and the night in my left; and I maintain a just equilibrium between them" (L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 10).
[94] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 245.
[95] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 161.
[96] L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*, 13, 14, 19-25.
[97] Н. Чаусидис, *Македонските*, 689, 770, 771, Ѓ34: 10, 11.

E16


1


2


3


4


5


6


7


10


8


9

раширени нозе, метаморфозирани во птичји протоми, од чии слабини излегува уште еден пар лачно свиени протоми, овој пат лавји (E14: 6). Последниот пример е од **Македонија** (римски период) и прикажува млад машки лик кој во рацете држи пар змии споени со неговите слабини (E14: 9). Иако последнава претстава досега ја толкувавме како демитизација т.е. маскуларизација на родилката со зооморфизирани нозе (спореди со D20 – D22), не е исклучена можноста, на овој процес да влијаела и митската слика што е тема на ова поглавје. Удел во нејзиното преобликуваање можела да има и прочуената митска сцена (спуштена од космолошко на херојско-наративно ниво) во која малиот Херакле ги дави двете змии што љубоморната Хера ги пратила за да го убијат.

Нашето внимание го привлече уште еден бронзен пример од римско време, од **Szőny** (антички Brigetio, Унгарија) кој во некоја смисла е можеби и поинтересен од претходните затоа што имал слична функција како стандардите. Имено, станува збор за бронзен signum кој се наденувал на вертикален стап (E14: 7).[98] Нашето внимание го привлече поради сличната композиција составена од централен антропоморфен митски лик (биста на Минерва, без раце) фланкиран од пар змијовидни протоми. Сличноста можеби не е случајна туку базирана на некоја етно-културна компонента заедничка за Луристан и Панонија, можеби некакви прежитоци на источноевропското индоиранско јадро, во Панонија застапени преку Сарматите.

Парадигмата за оваа иконографска констелација A. Parrot ја бара меѓу мотивите од **месопотамските цилиндрични печати**. Сметаме дека тој со право ја потенцира визуелната сличност на еден тамуприсутен мотив со луристанските стандарди, иако во прилог на тоа не нуди никакво објаснување (E14: 5; E15: 3, 5).[99] Во друго свое дело, обраќа поголемо внимание на еден таков пример, но според наше мислење, повторно без поартикулирано толкување на сцената (E15: 6). Станува збор за два не сосема јасни мотиви прикажани на сумерските печати од средината на 3. милениум пред н.е., првиот од музејот Лувр, а вториот, од Oriental Institute во Чикаго. Обата прикажуваат фигура (втората со гротескно лице), фланкирана од два лачно свиени протоми, кои таа ги држи во рацете.[100] Не е сосема јасно дали протомите се појавуваат од нејзиното торзо, ги претставуваат раширените и зооморфизирани нозе на фигурата или пак се заемно споени, формирајќи некаков зооморфен прстен во кој е таа сместена. Ситуацијата дополнително ја усложнуваат телата на две симетрични животни кои се надоврзуваат на долниот дел од овој зооморфен прстен (уште два слични мотиви C11: 5, 6; види стр. 211; а можеби и C16: 2).

На визуелно ниво оваа слика може да се стави во релација со мотивот на **„разголената божица“** (the Nude Goddess) кој исто така се јавува на месопотамските печати (E15: 2, 7 – 9). Во овие случаи се работи за сосема друг мотив што прикажува божица која (аналогно на хеленската Baubo) го разголува долниот дел од телото кревајќи ги со рацете двата краја на своето здолниште.[101] Но, и покрај тоа, кај некои примери, овие елементи се чини како да започнале да добиваат ново значење – на пар змии, или издолжени протоми на некакви други животни, кои божицата ги држи во рацете. Овие претстави упатуваат на тоа дека уште во 3. милениум пред н.е. во Месопотамија постоела некоја иконографска парадигма слична на онаа од горниот дел на луристанските „идоли со протоми“. Во првите векови на 1. мил. пред н.е. таа можела да повлијае на новото читање и преобликување на

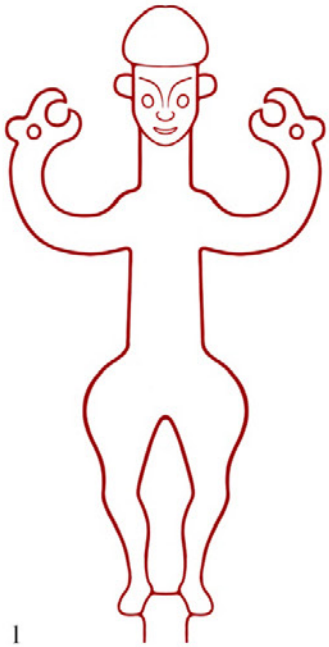
[98] F. Jenő, *Religions*, 85 (No. 114), 97, предмети со слично коципиран долен дел: (No. 166, 167).

[99] A. Parrot, *Assur*, 131 (Fig. 153, Fig. 154).

[100] “Figuration symbolique, mais aussi audacieuse schématisation, quand le graveur, après avoir silhouetté, et avec quel raccourci, un visage humain et un torse de face, y soude sans hésiter deux lions, tête en bas. Nul doute qu’on n ’ait voulu, à l’origine, rappeler comment un homme avait dompté ces deux fauves. De ces trois éléments a surgi cette composition insensée mais prodigieuse: un buste humain greffé sur deux corps de lions! Association insolite, qu’il est étonnant de retrouver dans l’art roman.”: A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 (Fig. 169-c), 141, 360.

[101] W. H. Ward, *The Seal*, 296-302; E. Neumann, *The Great Mother*, 140, 141, Pl. 54 (со приложена литература); блискоисточни релации: I. Cornelius, *The Many Faces*, 56 (Fig. 41).

E17


1


2


3


4


5


6


7

постарите типови стандарди („зооморфните стандарди“ и „зооморфните стандарди со човечка глава “) од кои тие ќе се развијат (E1: 1, 2; C15: 1 – 7).

Овој иконографски мотив го наоѓаме на некои веќеспоменати железнодобни предмети од Италија кои по форма и иконографија се мошне блиски на луристанските стандарди (E5: 1 – 3; A12: 1 – 7, 10, 12, 13, види стр. 73). Кај нив зооморфниот круг е поголем и удвоен во вид на два концентрични прстени (спореди со плочките од Севан – E5: 4; E3: 2) така што во него е поместена целата човечка фигура. И во овој случај фигурата со своите раце ги држи двата протоми што него го сочинуваат, при што животински елементи се прикажани и покрај нејзините нозе. На небескиот карактер на кругот укажуваат и животните наредени на неговиот надворешен раб кои, според нашите досегашни анализи, можеле да ги прикажуваат фазите од движењето на сонцето или некои други динамички процеси на небото. На некакви глобални релации со иконографијата на луристанските стандарди укажува и долната фигура зачувана на еден таков примерок која интерферира со долната фигура од „идолите со протоми“ (E5: 3; A12: 4 спореди со D34; D35). Со оглед на позата во која е прикажана, таа би можела да се поврзе со митскиот лик кој во свите раце го држи небото, Космичкиот столб или целиот универзум.[102]

6. Човек со раце во вид на животински протоми

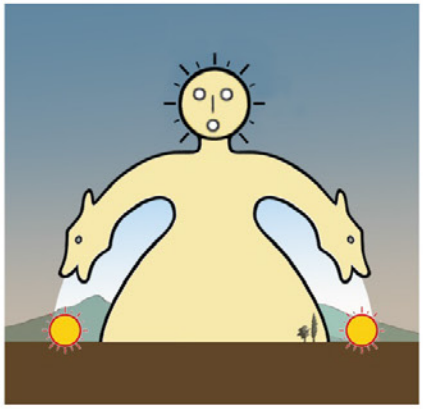
Како што веќе напомнавме, оваа слика кај **„идолите со протоми“** може да се насети во рамките на претходната, но и кај некои други иконографски констелации составени од централна антропоморфна фигура и два симетрични животински протома поставени бочно од неа (E1: 2, 4 – 6). Најјасно е изразена кај поттиповите каде централната фигура е прикажана без раце при што нивното значење го преземаат протомите на симетричните животни (E16: 2, 5, 6). Таа може да се идентификува и кај некои **„зооморфни стандарди со човечка глава“** и тоа како една од двете потенцијални слики што се појавуваат од нивната троединечна композиција формирана од парот симетрични животни и човечката глава лоцирна меѓу нивните протоми (E16: 8, 9). Може да се насети и кај некои „стандарди – статуети“ со протоми свртени нанадвор (E16: 7). Досегашните истражувачи на луристанските бронзи не ја забележале, освен H. Potratz кој ја насетува во едниот од своите трудови.[103]

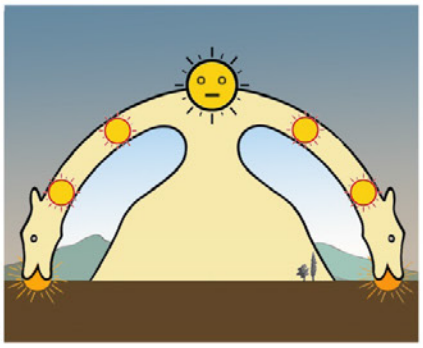
Човечката фигура со раце во вид на животински протоми, во почиста форма се препознава кај неколку помали серии на стандарди чија што форма е толку специфична што дава повод за нивно издвојување дури и како засебни типови. Една таква серија се одликува со едноставна форма, без многу детали, сведена речиси на контури (E16: 2, 3).[104] Кај нив, на ниво на целиот предмет, се препознава една единствена човечка фигура со издолжен врат, на главата јасно оформена шапка од типот „цилиндар“, нозе раширени во колената и споени во пределот на стапалата и раце подигнати и лачно свиени кои, наместо со дланки, завршуваат во вид на животински протоми (E16: 2). Кај еден таков примерок се додадени две рамни тенки нишки кои асоцираат на вообичаените раце со кои централниот лик ги држи протомите (E16: 3). Со овој детаљ претходната слика веднаш се губи односно го добива значењето композицијата обработена во претходното поглавје.

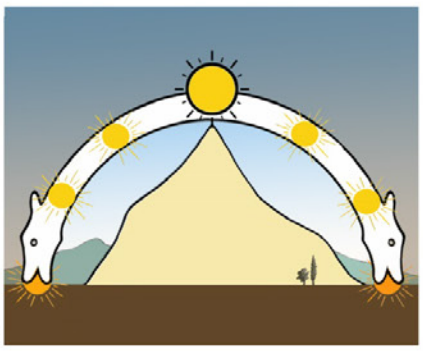
Оваа фигура е уште појасно изразена кај една друга серија стандарди со слична едноставна композиција, составена од истите основни елементи, но изведена во еден попрефинет, поелегантен и силно стилизиран стил (E17: 2 – 4, 6, 7). Во овој случај рацете-протоми затвараат идеален круг околу вратот и главата на централната фигура која и овој пат задолжително носи шапка (некаде налик на „цилиндар“). Особено паѓа во очи диспропорционалноста на издолжениот врат и сосема краткото

[102] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 63, 64, 339-342, 350-352, 370, 413.
[103] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 31.
[104] P. Watson, *Luristan*, 7, 8 (Fig. 3: 11); *Master of Anim. Standard* 2020.

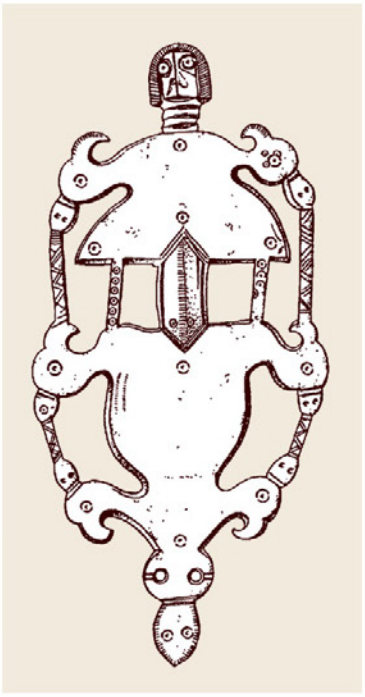
E18


1

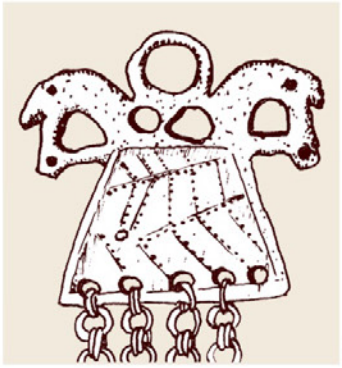

2


3


4

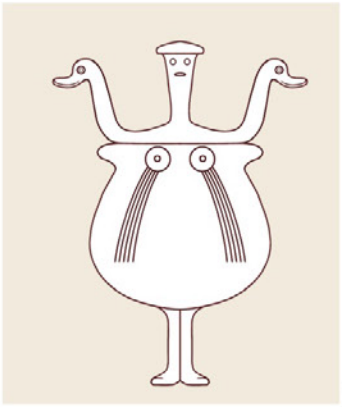

5


6


7


8


9


10


11

торзо, опашано со појас. Веднаш под ниско поставените рамена тоа преминува во колкови и потоа во долги нозе кои, овој пат не формираат ромб, вообичаен за „идолите со протоми“, туку се рамни. Долж нивните надворешни рабови, од колковите па до стапалата, се протегаат тордирани нишки чиј долен крај е лачно свиен. Во овој детал може да се препознаат опашките на некогашниот пар животни од „зооморфните стандарди“ или, поверојатно, од „зооморфните стандарди со човечка глава“ во прилог на што говори еден таков граничен примерок (E17: 3). Два елементи укажуваат на тоа дека генезата на оваа серија не се развила од истата линија како „идолите со протоми“ туку директно од зооморфните стандарди. Врз основа на контурата на нозете и триаголниот отвор во пределот на вратот и градите, може да се определат прототиповите на овие стандарди кај кои предните нозе на парот животни биле упатени косо кон главата, додека задните не биле превиткани туку рамни (E17: 5 спореди со останатите; сличен можен прототип C3: 5). Кај некои примероци од оваа серија може да се забележи екстремен степен на геометризација кој доведува до претварање на фигуралната композиција во некаква апстрактна структура во која повторно испливуваат веќепосочуваните основни геометриски елементи – кругот и ромбот (E17: 4 спореди со A1; A2). Еден примерок од оваа серија е пронајден во сосема невообичаена комбинација која отвара многу прашања околу значењето и намената на луристанските стандарди. Аплициран е на минијатурна бронзена кочија на која, пред и зад стандардот, е прицврстен по еден бронзен сад со долг и стеснет врат (H5: 9; види стр. 614, 622).

Фигурата со раце во вид на животински протоми може да се детектира и на некои **ажурирани луристански игли**, доколку прифатиме дека човечката глава и парот споени животински протоми кај нив не се присутни како одделни т.е. заемно неповрзани елементи (E16: 10; E19: 4).[105] Во тој случај, парот протоми би можеле да ги претставуваат зооморфизираните раце на прикажаниот лик кренати и свиени во круг околу неговата глава, при што контурите на стожерот на иглата би го сугерирал неговото торзо и нозете. Во поексплицитна форма истиот хибриден лик може да се идентификува со централната фигура од една псалиа од Музејот во Техеран, прикажана со рогови и дојки, фланкирана од два пара животни (E16: 4).[106] Лево и десно од нејзините рамена се протегаат два протома на животни кои го преземаат значењето на зооморфизираните раце на овој лик, особено со оглед на отсуството кај него на реални раце. Расчленетоста на вратовите на овие протоми не ја исклучуваат можноста тие да биле перципирани и како крилја (спореди со D21: 8, 11).

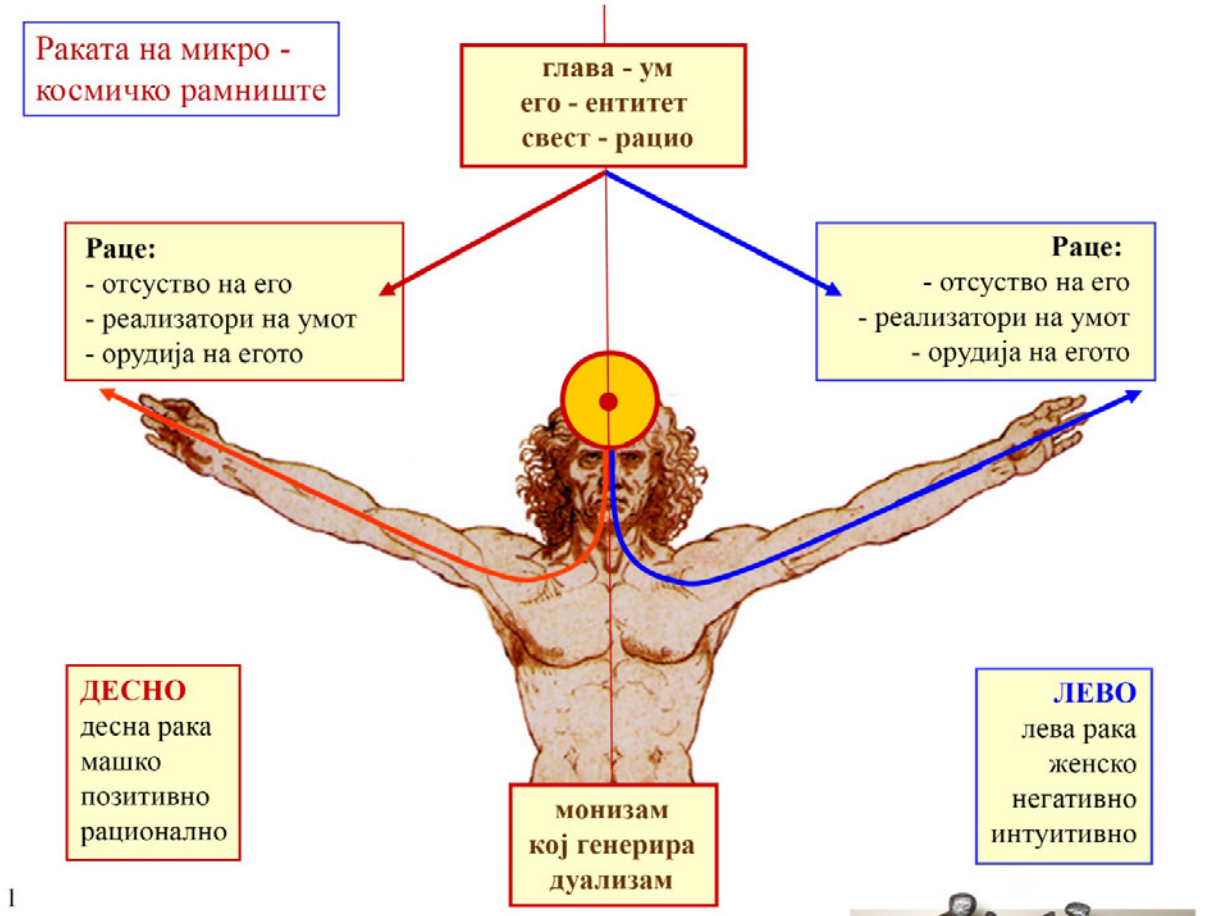
а) Иконографски компарации и значење

И покрај необичноста и досегашното недоволно апострофирање во науката на овој хибриден митски лик, пронајдовме бројни негови ликовни претстави, и тоа почнувајќи од железнодобните култури на Балканскиот и Апенинскиот Полуостров (E18: 7, 10, 11), антички примери од Грција (E19: 3), па сè до средновековниот накит на словенските (E18: 4, 5; E19: 2) и на финско-угриските популации (E18: 6; E19: 5). Истово обележје може да се следи и во мистичните илустрации на руските староверски ракописи од 19. век (E18: 8). Тука се и традиционалните хиндуистички танци, документирани и на средновековните релјефи, при чија изведба дланките на танчерките, поставени во специфични позиции и проследени со соодветни движења (наречени „мудри“ и „хасти“), се метаморфозираат во протоми на разни животни според кои и се именуваат овие свештени гестови (E19: 6, 7; I10: 6). На овој тип фигури детално се осврнавме во неколку наши поранешни трудови, поради што во оваа прилика, повикувајќи се на нив, само ќе ги извлечеме главните заклучоци.[107]

Симболичките значења на човековата рака се надоврвуваат на нејзините основни реални функции кои во глобални рамки се однесуваат на **дејствувањето** т.е. **реализирањето на намерите** на

[105] Основни податоци: A. Godard, *Bronzes*, PL.XXXV: 150; G. Zahlhaas, *Luristan*, 70, 71 (cat. 143).
[106] *Lur. Br. Horse* 2019.
[107] Н. Чаусидис, *Македонските*, 100-121; Н. Чаусидис, *Зооантропоморфный*; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 405-412.

E19


Раката на микро - космичко рамниште
глава - ум
его - ентитет
свест - рацио
Раце:
- отсуство на его
- реализатори на умот
- орудија на егото
Раце:
- отсуство на его
- реализатори на умот
- орудија на егото
ДЕСНО
десна рака
машко
позитивно
рационално
монизам
кој генерира
дуализам
ЛЕВО
лева рака
женско
негативно
интуитивно

1



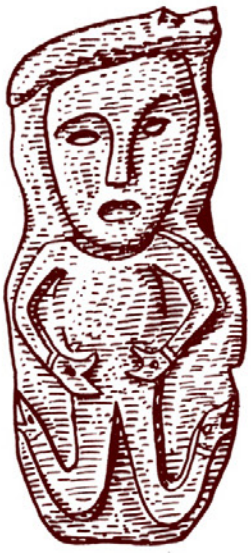
2



3



4



5



6



7

нивниот сопственик и неговиот ум. Тие создаваат и уништуваат, напаѓаат и бранат, даваат и земаат. Ваквите нивни опозициски структруирани функции, заедно со аналогната симетрична поставеност на левиот и на десниот бок од човековото тело, на спротивни страни во однос на главата, `рбетот и торзото, ја условила и нивната комплементарна симболика – едната рака (најчесто десната) како симбол на **машкиот принцип**, на **креативноста** и сферите на **рационалноста**, додека другата (почесто левата) како симбол на **женскиот принцип**, **деструктивноста** и **ирационалните сфери** (E19: 1). Човековата недоследност т.е. неусогласеноста и конфликтот меѓу намерите на умот и делата на неговите раце создале претстави за автономноста на рацете односно нивно третирање како засебни ентитети. Сметаме дека токму на тоа се должи нивната зооморфизација во вид на протоми на животни при што присуството на животинските глави всушност се јавува како носител и симбол на тој нивни засебен ентитет. Оваа тројна структура (еден ум т.е. еден ентитет со две раце – два дејствувачки принципи), митската свест ќе го проицира во основата на сета вселена како еден бог чие што дејство се појавува низ истите два комплеменетарни принципа (креативниот и деструктивниот, прогресивниот и регресивниот). Притоа рацете во вид на зооморфни протоми, поради припадноста на животните кон сферите на природното, дивото, некултурното и неконтролибилното, ќе станат застапници на заемно **комплементарните природни стихии** како и **принципите** што стојат во основата на сето постоење (живот – смрт, прогрес – регрес, светлина – темнина итн).

На раносредновековните словенски фибули оваа фигура ќе се појави на полукружната плочка која, во рамките на космолошката иконографија на овој накит, го застапува небескиот свод (E11: 3; E18: 1 – 5). Нејзиното алтернирање со небото прикажано како двоен зооморфен свод е показател дека и оваа хибридна фигура исто така го застапува небото, но овој пат претставено како единствена и сеопфатна антропоморфна митска фигура. Ако се согласиме со изнесените толкувања дека парот големи лачно свиени протоми на луристанските стандарди го симболизирале небото, со двете негови комплементрани тенденции (E18: 3 спореди со D2: 2), тогаш би било логично дека и зоомофните раце на оваа макрокосмичка фигура исто така го формираат тој дел од вселената но во исто време, со својата сила раководат со неговата динамика – едната со прогресивните фази од циклусите, а другата со регресивните (E18: 1). Разликата во однос на двојнозооморфизираното небо е во тоа што, во овој случај, динамиката не ја реализираат „дивите сили на природата“ претставени преку парот животни, туку двете раце на макрокосмичкиот Човек-Бог, раководени од неговиот единствен ум. Мора да се признае дека оваа митска претстава оддишува со поголема доверба отколку претходната зоомофна бидејќи во овој случај во основата на динамиката на вселената не стои кревката рамнотежа на спротивтавености (E18: 3) туку единствениот ум на макрочовекот кој раководи со неа преку своите две раце (E18: 1; за овие концепти види и стр. 229).

Како поткрепа на овие толкувања приложуваме митски слики каде небото го сочинуваат самите раце на фигурата кои, овој пат, не се претворени во протоми туку имаат реален изглед. Во првата варијанта тие се **кренати во поза на орант** (E20: 6, 11, 13) додека во втората формираат **прстен (отворен или затворен) околу нејзината глава** (E20: 1 – 5, 7 – 10, 12). Идеален пример на оваа митска слика е една луристанска игла со ажурирана глава составена од алка во која е поместена глава на рогат женски лик, веројатно божество (E20: 15 спореди со останатите). Но, согледана во контекст на приложените примери тој прстен воедно може да се третира и како спој на лачно извиените раце на фигурата. Согледани во контекст на ова поглавје, посочениве слики, меѓу другото, можат да се определат и како приказ на некаков митски лик со макрокосмички размери кај кој небото (овој пат прикажано во неговата хоризонтална проекција – како круг) не е изедначено само со неговата глава (E3) туку и со целиот горен дел од неговото тело (глава, рамена и раце). Во прилог на ова можат да се приложат повеќе аргументи. Прво тоа е самата насоченост на рацете нагоре која на космичко рамниште го актуализира небото, а потоа и фактот што во многу религии овој гест претставува повикување,

E20



молење или величење на тамулоцираните богови – најчесто врховниот или единствен бог со нагласен небески карактер.[108]

Во оваа смисла е особено интересно древноегипетското **Ка** – едната од суштествените категории на човекот (една од неговите „души“, „животни сили“, „второ јас“), која се раѓа заедно со него и неразделно го следи низ целиот живот, но и после смртта, како определувач на неговата судбина. Се прикажувало преку идеограм во вид на две раце, раширени и подигнати нагоре, или преку фигура на човек на чија што глава се поставени раце во оваа поза (E20: 6, 11). Не ни е позната експлицитната идентификација меѓу овој симбол и небото, но тргнувајќи дедуктивно, од тукаприкажаните премиси, ваквиот карактер би можел да се пронајде во некои други категории што Ка ги симболизирало. Во оваа смисла е интересно што хиероглифот со фонетска вредност „Ка“ или „Ко“ бил поврзан со небесниот двојник на човекот. Рацете подигнати кон небото се интегрирале и во христијанскиот обреден систем и иконографија, добивајќи и соодветна теолошка поткрепа. Најинтересна во оваа смисла е Богородица која, особено во рамките на византиската иконографија, се прикажувала во еден таков гест. Тоа е **Богородица Оранта** (или „Ширшаја небеса“), лоцирана по правило во полукалотата на олтарната апсида, најчесто во контекст на претставата на „Вознесението Христово“, прикажано во сводот над неа (E20: 13).[109]

Не треба да се занемари фактот што зоомофните раце на централниот лик од претставените луристански стандарди затвараат круг околу неговата глава кој, во овој контекст, го добива значењето не само на **кружното небо**, туку и на **кружното време** кое се појавува преку временските циклуси што на него се одвиваат (E16: 2; E17: 2 – 4, 6, 7, спореди со B28). И за посочениот аспект од иконографијата на овие предмети можат да се приложат бројни аналогии во чија што основа стои архетипска поза, универзална за целото човештво, која во одредени култури секако носела и соодветно симболичко и религиско значење. Кај некои примери е поекспицитно изразена космолошката димензија на фигурите прикажани во оваа поза и небескиот аспекти на нивните раце, на пример преку свастиките, во значење на небески и соларни симболи или преку сноповите од брановидни и цикцак линии кои можеле да ги означуваат небеските води и дождовните потоци што оттаму се слеваат кон земјата (E20: 3, 5, 9).[110]

b) Вербални паралели

Тукапретставениот макрокосмички лик чии раце се изедначени со небото може да се насети и среде митските ликови опишани во вербалниот медиум. Еден од нив е веќеспомнуваниот **Пангу** од кинеската митологија по чие раѓање од космичкото јајце ќе се создадат двете начела: јин – земјата и јанг – небото, при што тој ќе ја задржи средната позиција. Конкретно, на идентификацијата на небото со раширените раце на овој лик упатуваат релациите меѓу создавањето на небото и распонот на рацете (анг. fathom). Во овој случај, зад наведенииот термин, освен како единица мерка за должина, може да стои и некаква митска идентификација на **ширината на небото** со **распонот на рацете на макрокосмичкиот човек**. На тоа упатува еден друг дел од митот во кој Пангу ги држи во раце сонцето и месечината, уредувајќи го нивното правилно движење по небото од што следи дека неговите раце се онаму кадешто се движат овие небески тела – на небото, па дури дека тие всушност и ги претставуваат двете половини на самото небо – дневната и ноќната.[111]

[108] L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*.

[109] Детално за обете пози: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 312, 389, 405-407, Д3; Н. Чаусидис, *Македонските*, 327-356.

[110] За посочената и други значења на оваа поза: Н. Чаусидис, *Македонските*, 352-355, B12, B13; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 405-407.

[111] Б. Л. Рифтин, *Пань-гу*, 282; за митскиот лик, раководител на движењето на небеските тела, прикажан со сонца или со сонце и месечина во рацете: N. Chausidis, *Juggling*; L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*.

Два митски лика можат да се земат како балкански и медитерански репрезенти на овие митологеми. Првиот е веќе споменатиот **Тифон**, највисокиот од сите деца на Геа, кој е повисок од сите планини така што со главата ги допира ѕвездите. Кога би ги раширил рацете, од кои извирале по сто змијски глави, едната би се протегала до крајниот исток, а другата до крајниот запад (спореди со E5:11).[112] На претставата на овој митски лик, насликана на една хеленска црнофигурална купа, се наоѓа елементот што ни дава повод за поврзување на посоченият мит со нашава тема. Тоа се двата пара големи змии кои, појавувајќи се од рамената на Тифон, го преземаат значењето на негови раце (E18: 9), дури и удвоени, како кај гореобработените варијанти на четириракиот џин (E18: 9 спореди со E7; E8). Вториот лик е орфичката **Adrasteia/Ananke** чии што раце исто така се протегаат низ целиот космос, досегнувајќи до самите негови граници. Поврзаноста на вториов лик со времето (а според нас и со небото како негова видлива манифестација) е претставено преку проткаеноста, па и изедначеноста, на Адрастеа со **Chronos** (Времето) и карактерот на космички божества (macroanthropus) што обајцата го имаат.[113]

Во прилог на идентификацијата на рацете со небото е интересна и метафората за **„трите бесмртни екстремитети на Пуруша**“, опеана во Ригведските химни која, според некои истражувачи, би можела да ги претставува **трите „неба“**.[114] Ова толкување добива во својата убедливост со оглед на експлицитниот макрокосмички карактер на овој митски лик и дејствието за создавањето на разни конкретни космички елементи од деловите на неговото тело. Видовме дека кај претставените праисториски примери небеските слоеви биле прикажувани во вид на прстени впишани еден во друг, изедначени со главата на макрокосмичкиот џин (E3). Судејќи според материјалот претставен во ова поглавје тоа би можеле да бидат и неговите раце, и тоа во еден, два или во повеќе парови, свиени во лак или во круг, реални или претворени во животински протоми (E20: шема 14 спореди со останатите).

7. Капата на макрокосмичкиот џин како небеска купола

Централниот лик на стандардите е речиси редовно прикажан со капа, кај едни примероци со полусферична форма (во релација со glans penis – D1), а кај други во вид на шапка со широк околен венец, па дури и како сосема оформен цилиндар (E10: 2, 3, 5; E16: 2, 3; E17: 2, 6, 7). Познати ни се три стандарди од типот „столбовидни фигурини“ каде прикажаниот лик носи на главата мошне необична капа со широк венец кој скалесто преминува во издигнат централен дел (E21: 5 – 7). E. de Waele ја смета за знак на припадноста на фигурата кон категоријата божества.[115] R. Ghirshman, пак, ја приложува во однос на овој елемент следнава реченица: „Sometimes, however, they are shown wearing a curious conical hat, and we cannot help feeling that this concession to a picturesque realism detracts from their hieratic dignity.“[116]

Последниов тип капи, со својот необичен облик, покажува значителни сличности со **бронзенодобните златни капи од Средна Европа** (E21: 2 – 4), особено онаа од Schifferstadt во Германија (E21: 2 спореди со 5 – 7). Оваа релација станува многу значајна за согледување на иконографијата на наведените стандарди и значењето на тамуприкажаниот лик ако се земат предвид космолошките толкувања на посочениве златни предмети кои покажуваат дека бројните на нив прикажани елементи (дискови, птици, соларни барки, очи) ги означуваат небеските тела при што

[112] (Appllodori. *Bibliotheca* 1.6.3)
[113] I. Paladino, *Cosmic*.
[114] (Rigveda X.90. 3, 4); M. Ježić, *R'gvedski*, 250, 251.
[115] E. de Waele, *Bronzes*, 268.
[116] R. Ghirshman, *The Art*, 47.

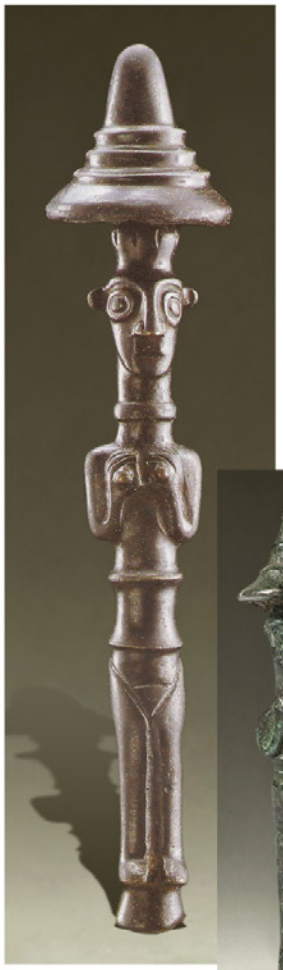
E21


1


2

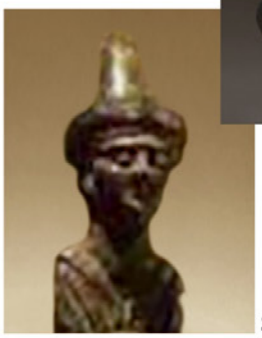

3


4


5


6


7


8


9


10


11

нивната бројна застапеност се поклопува со соларните и лунарните циклуси.[117] Дел од истражувачите запираат на соларното значење на мотивите изведени на овие предмети не согледувајќи ја крајната инстанца што од тоа произлегува – дека **капите го симболизираат небото во вид на блескава калота**, при што посочените симболи би го означувале **движењето на небеските тела низ неа**. Во овој контекст екстремно издигнатиот **шпицест врв** на овие капи интерферира со **космичката оска** врз која се потпира небото, при што бројните хоризонтални зони на кои е поделен би можел да ги означува одделните вертикално и концентрично структурирани **пластови** на кои е тоа расчленето (A3: 3, 4). Ваквото значење му дава на носителот на овие капи, без разлика дали е владетел, свештеник или бог, макрокосмички предзнак како **персонализиран космос** или лик со функција на **космички столб кој го носи небото на својата глава**.

На небескиот карактер на капата, особено на онаа со нагласен симболички карактер, укажува A. B. Cook, повикувајќи се на R. Eisler. Таквото нејзино значење е особено распространето на Левантот, за што како примери можат да се посочат тијарата на **Zeus Oromasdes**, како и ѕвездениот шлем на **Мен**, **Атис** или **Митра**.[118] Врз основа на овие паралели тој заклучува дека аналогно значење имал и **петасосот** на **Хермес**, **Аргос** и **Јанус**. Со слична капа (од типот „петасос“) се дополнети и некои од античките митски ликови со две лица (E21: 1),[119] што се поклопува со дволикоста на главната фигура од стандардите (примери C13: 4 – 6; D9: 8, 9; G2; G3; G5; види стр. 575), но не и на тукапосочените три примерока кои се со едно лице (E21: 5 – 7).

Со оглед на сличноста на златните капи од Средна Европа со оние од луристанските „столбовидни фигурини“, наведените космолошки функции можеме да му ги припишеме и на ликот што ја носи оваа капа, во едниот случај прикажан со женски обележја (пубис, дојки и на нив поставени раце – E21: 5), додека во другите два – со машки обележја и тоа фалус и раце кои поминуваат преку градите завршувајќо на вратот (E21: 6, 7).

Доколку се прифати поврзаноста на овие стандарди со постарото датирање на европските златни капи, тоа би упатувало на можната насока на овие релации и тоа од Европа кон Луристан.[120] Присуството на слични капи, забележени подоцна во рамките на културите од Сардинија, датирани во 11 – 10. век пред н.е.,[121] (E21: 10 – 11) и подоцна во етрурската култура (E21: 8, 9; E4: 2, 4), би можеле да бидат посреден продукт на овие стари европски традиции, но и на некакви културни врски меѓу Апенинскиот Полуостров и Луристан, со оглед на бројните други релации на овој регион со Блискиот Исток.[122] Последниве аналогии добиваат во својата значајност ако се земе предвид дека се работи за фигури со нагласена височина што како обележје е присутно и на трите луристански стандари (E21: 5 – 7), а е специфика и на целиот тип „столбовидни фигурини“ (C26 – C28).

Уште еден пример на опрема за покривање на главата упатува на некакви понепосредни релации меѓу Луристан и Средна Европа. Станува збор за една аголно прекршена бронзена плочка пронајдена во женски гроб (бр. 110) од раното бронзено време во Franzhausen (Австрија) која, судејќи според позицијата in situ се смета дека е дел од некакво покривало за глава (реконструкција E22: 1).[123]

---

[117] A. Fuls, *Astronomisch-statistische*; сожет приказ со дополнителна литература: C. Krumm, *Kalender*; C. Krumm, *Kegel*.

[118] A. B. Cook, *Zeus. II*, 385, 386; R. Eisler, *Weltenmantel*, 64-67; I. Krauskopf, *Culsans*, 156.

[119] A. B. Cook, *Zeus. II*, 382-386 (Fig. 291), на прикажаната монета врвот на капата е веројатно скратен согласно расположливиот простор на неа.

[120] Некои од истражувачите сугерираат токму на спротивната насока – од исток кон Централна Европа (C. Krumm, *Kegel*, 107, 108).

[121] C. Krumm, *Kegel*, 107 (Fig. 145, 146).

[122] Одредени аргументи во прилог на овие релации, специјално на италските капи со издолжен врв со капите на Кимеријците и на Саките (Sakā tigraxaudā): Н. Чаусидис, *Македонските*, 912-914 (Ж21; Ж21).

[123] За предметот, неговата намена и посочената реконструкција: K. Grömer, *The Art*, 367 (Fig. 199), 368 (Fig. 200).

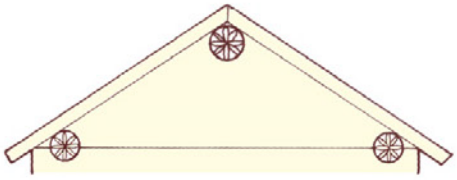
E22



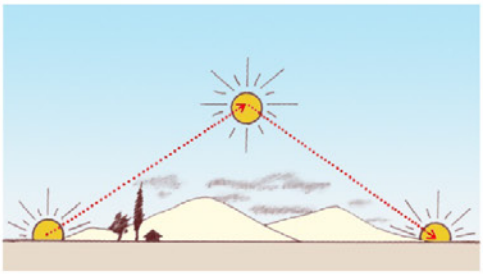
1



2



3



4



5



6



7

Овој елемент соодветствува на сличниот мотив кој ги следи претставите на женските фигури од луристанските дискоидни игли. Тука пред сè го имаме предвид примерокот со фигурата на родилката (E22: 2), при што се чини дека кај останатите, овој мотив, можеби поради заборавање на изворното значење, започнал да се преосмислува во фризура (E22: 5 – 7; E13: 1, 8). Во необичната форма на наведениот објект исто така би можела да да се препознае сликата на небото, овој пат изедначено со двоводниот покрив на куќата, при што едната страна би ја означувала нагорната траекторија од соларниот циклус, другата – надолната, додека врвот би ја кодирал пладневната позиција на сонцето, зенитот или летниот солцстициум (E22: 1, 2 споредi со 3, 4 и со E13: 5).[124] Ако се земе предвид дека се работи за женски велови за покривање на главата и дека тие имале форма на покрив на куќа, тогаш во овие компарации може да се вклучи лексемата *tegidion* која во античка Грција исто така означувала женски вел, но овој пат не само за покривање на главата туку и на целото лице, со пробиени пар отвори за очите. Во оваа прилика е особено интересна нејзината етимологија која буквално се сведува на значењето „мал покрив“ (litle foof).[125] Поради тоа, горепосочените примери можат да се третираат како идеална визуелна парадигма на оваа етимологија која во древнохеленската култура не била соодветно манифестирана низ формата на овие велови.

[124] За кровот на куќата како небо: Н. Чаусидис, *Куќата*, 72, 73 (Сл. 8). И кај А. В. Мельченко, посочениот елемент буди некакви асоцијации со покривот на две води: „«двускатный» заштрихованный головной убор“ (А. В. Мельченко, *Луристанская*, 190); можни толкувања на фигурата од E22: 6 како свештеничка, танчерка или божицата Aredvi Sura - Anahita: D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 31-33.

[125] L. Llewellyn-Jones, *House and veil*, (со акцент на социолошките аспекти на овие велови).

Глава VIII

АНДРОГИНИОТ ПРИМОРДИЈАЛЕН БОГ ГИ РАЃА СВОИТЕ ДВА СИНА – НАСЛЕДНИКА



VIII. АНДРОГИНИОТ ПРИМОРДИЈАЛЕН БОГ ГИ РАЃА СВОИТЕ ДВА СИНА – НАСЛЕДНИКА

Анализите на некои од досегашните истражувачи покажаа дека на одредени предмети од категоријата луристански бронзи, а во тие рамки и на некои типови стандарди, е претставен иранскиот или индоарискиот мит за тоа како примордијалниот бог ги раѓа своите два сина кои ќе го наследат во неговото владеење со вселената. До вакви согледувања дојдовме и ние во нашите поранешни истражувања и особено во последните кои се претставени во оваа глава.

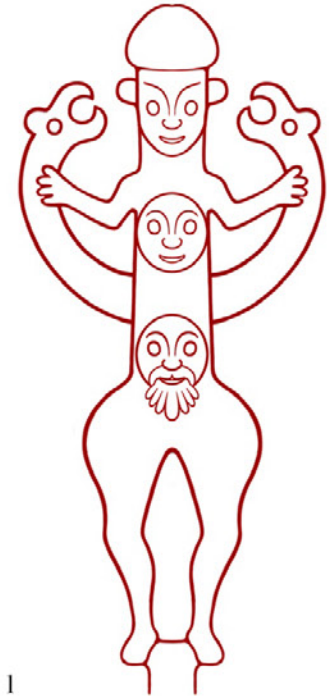
1. Мултиплицирани антропоморфни лица т.е. глави на стожерот од луристанските стандарди

Во претходните глави веќе неколку пати напомнавме дека долж стожерот на некои луристански стандарди (главно „идоли со протоми“) се вертикално наредени повеќе антропоморфни лица т.е. глави. Освен на врвот, уште едно лице често се прикажува и кај спојот на двата големи протома, а кај не така мал број примероци е присутно и трето, лоцирано меѓу претходните две (F1). Има примери каде уше едно помало и постилизирано лице се јавува и на самото дно од стандардот – кај спојот на стапалата на долната фигура (F30: 1; G11). Многу се поретки примероците каде што бројот на овие лица е поголем од три. На еден таков стандард, покрај лицата од посочените четири позиции, кај составот на големите протоми се прикажани две или три лица (F1: 5; F30: 2). Кај еден друг примерок, бочно од двете долни лица се протегаат лачни протоми кои во конкретниов случај алудираат на нивни рогови (F1: 6).

Присуството на овие елементи кај стандардите го привлекло вниманието на неколкумина од досегашните истражувачи. Повеќето од нив ги нарекуваат „маски“, веројанто поттикнати од нивната мултиплицираност и поставеноста на места кои немаат ништо заедничко со реалната позиција на лицето т.е. главата.[1] H. Potratz ги третира како некакви апликации обесени на централниот стожер кои немаат врска со некоја реална телесна парадигма, поради што не даваат можности за нивно поубедливо интерпретирање.[2] Мотивот на мултиплицирани човечки глави наредени во вертиканлна низа може да се најде и на други луристански предмети како што е, на пример, рачката на еден бодеж.[3]

[1] H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 58, 61-63; E. de Waele, *Bronzes*, 103; O. W. Muscarella, *Bronze*, 150.
[2] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 62, 63.
[3] W. Culican, *Bronzes*, 5, 7 (Pl. 6: No. 9).

F1



1



2



3



4



5



6



7

Ако се согласиме со толкувањата предложени во претходните глави дека стожерот на стандардите прикажува некаков макрокосмички лик чие што џиновско тело се протега низ сета вселена, тогаш горното лице го добива значењето на неговото основно лице лоцирано онаму каде што му е реалното место – на главата, позицијата на второто лице е во пределот на неговите гради, третото – кај абдоменот или гениталиите, а четвртото кај стапалата (F1: 1 споредi со 3 – 7). Првите две лица го задржуваат истото значење и во рамките на варијантата со фигурата која има раширени зооморфизирани нозе, со таа разлика што во овој случај позицијата на третото лице се лоцира меѓу нејзините нозе, односно пределот на гениталиите или под нив (F1: 2). Во обата случаи третово лице, поради својата локација, добива некаква конотација поврзана со раѓањето, при што во првиот случај таа е имплицитна, со оглед на поставеноста во пределот на абдоменот (алудирајќи на бременоста), додека во вториот е експлицитна, поради позицијата меѓу парот раширени нозе, упатувајќи на самиот чин на пораѓање (F1: 2, 3). Видовме дека за смислата и значењето на третото лице можат да се најдат неколку предлошки кои би можеле да се поткрепат со соодветен компаративен материјал (види: D17; D29; D30). Како многу поенигмнатично се покажува второто лице поставено на средината од торзото, во пределот на градите. Засега ни е познато само толкувањето на H. Potratz на оваа констелација според кое би можело да се работи за пекторал или граден оклоп (Pektorale oder Brustschild) во форма на човечко лице.[4] Оваа значење ни се чини како прифатливо, но не и како единствено можно.

Во нашите претходни истражувања ова второ лице поставено на градите или торзото на главната фигура кај „идолите со протоми“ го протолкувавме во релација со **митот за богот Зрван и раѓањето на неговите два сина**. Клучен за оваа интерпретација беше релјефот од луристанската сребрена плочка од Art Museum во Cincinnati и тоа поради нејзиниот повисок степен на реалистичност (F2: 4, 5). Централната антропоморфна фигура од овој релјеф, освен своето реално лице (авторитетно, со мустаќи и брада), прикажано на главата, има и уште и едно (голобрадо, во медаљон) поставено на градите (F2: 2).[5] Покрај тоа, од рамената на оваа фигура штрчат две симетрични антропоморфни бисти, со свои лица, претставени во профил (F2: 3), за чиј пандан на стандардите би можеле да се земат двата животински протоми кои, во некои случаи (пред сѐ кај „столбовидните фигурини“), исто така се лоцираат над рамената на централната фигура (F19; F29: 1, 2, 4, 10).

Предложени се неколку интерпретации во однос на значењето на оваа необична фигура и поширокаата сцена што неа ја опкружува, од кои ни се покажа како најприфатлива онаа на **R. Ghirshman**. Според него, на плочката од Cincinnati е претставен митот за богот Зрван и неговите два сина – Ормазд и Ахриман, а истата сцена може да се идентификува и на некои луристански игли со дискоидна глава.[6]

Нашите претходни истражувања покажаа дека оваа иконографска парадигма е доминантна и кај неколку типови луристански стандарди и тоа во смисла на квантитетот т.е. бројот на примероци на кои е застапена, но и како последен иконографски слој кој се наметнал над повеќето од другите сцени обработени во претходните поглавја.[7] Поради тоа се решивме да ѝ посветиме посебна глава во рамките на нашава монографија во која многу подетално ќе ги аргументираме посочените интерпретации. Станува збор за сложен процес кој ќе го спроведеме според следниов редослед. Најпрво ќе го претставиме митот за Зрван и раѓањето на неговите синови, а потоа согледувањата за ликовните манифестации на овој мит изнесени од досегашните истражувачи и тоа главно врз основа на плочката од музејот во Cincinnati (F2). Натаму ќе следи обработката на ликовните претстави на оваа сцена од останатите луристански бронзи (но без стандардите) и нивните паралели надвор од луристанскиот

[4] J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 62.
[5] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 65, 205, 391-395; Н. Чаусидис, *Словенските*, 77-80; Н. Чаусидис, *Дажбог*, 29-34.
[6] R. Ghirshman, *Notes VIII*.
[7] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 65.

комплекс. На крајот, врз основа на овие анализи, ќе ги идентификуваме елементите и варијациите на оваа сцена и на луристанските стандарди.

2. Митот за Зрван и раѓањето на неговите два сина

Во иранската митологија Зрван е примордијален андрогин бог, кој го претставува **времето**, поради што е замислуван како **беспочетен** и **бескраен** т.е дека **постоел отсекогаш и ќе постои вечно**. Во клучниот мит поврзан со него се зборува како тој решил да си роди син (**Ормазд**) кој би бил негов наследник во владеењето со светот. Во име на остварувањето на оваа желба тој започнал да принесува жртви, и тоа во текот на наредните илјада години, но притоа кај него се јавил сомнеж во однос на полезноста од овие постапки. Како резултат на принесените жртви, во него се зачнал Ормазд но, поради сомнежите, се зародил и уште еден син – **Ахриман**. Вториот од нив, жеден за власт, знаејќи го ветувањето на својот татко, побрзал да се роди прв така што со сила ја раскинал утробата на таткото. Иако веднаш по него се родил и првозачнатиот Ормазд, Зрван морал да го исполни ветувањето, предавајќи му го светот во владение на првороденият Ахриман.[8]

Иако текстуалните записи на овој мит, заедно со конкретните теоними, потекнуваат од подоцнежно време (5. век н.е.), бројни факти упатуваат на неговата многу поголема старост. За најстари пишани извори кои посредно укажуваат на религиските идеи на **зрванизмот** (религија во чија основа се наоѓа овој бог) се сметаат античките автори од 5 – 4. век пред н.е., како што се Херодот и Еудем Родоски (на чии пишувања се повикувал и Дамаскиј во 5 – 6. век н.е.). Сè уште се полемизира околу идентификацијата на G. Widengren на **најстарото споменување на Зрван** во пишаните извории – *Za-ar-wa-an*, забележено на клинестите таблички од градот Nuzi (кај Arrapha), датирани во 13 – 12. век пред н.е.[9] Според R. C. Zaehner, во најраните делови на Авеста, Зрван има поинаков карактер, односно фигурира главно како **контролор на патеката по која душите на умрените треба да стигнат до мостот Чинват**. Постојат претпоставки дека тој изворно бил **бог на смртта** при што се смета дека **Astovihat** – главниот демон на смртта е всушност негов доцнежен супституит. Поврзаноста со смртта може да се должи на фактот што Зрван е **бог на времето** „од чиј поглед ништо не може да избега“ и за кој „нема лек“.[10]

3. Митот за Зрван на плочката од Art Museum во Cincinnati

Станува збор за сребрена плочка со широчина од околу 23,5 и височина од околу 11 цм. Бочните краеви на предметот не се зачувале поради што за неговата намена може да се суди само врз основа на претпоставки, според кои можел да служи како облога на некој елемент кој се носел на телото (пекторал, појас) или пак како облога за тоболец за стрели.[11] Предметот главно се датира меѓу 8. и 7. век пред н.е., но изнесени се и други опции, како и сомнежи дека се работи за фалсификат.[12]

[8] Сожет приказ: A. de Jong, *Zurvan*; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, Глава II.1; подетално со приложени извори и нивна анализа: R. C. Zaehner, *Zurvan*; R. C. Zaehner, *The Dawn*, Part II.

[9] За овие прашања и пошироко за генезата и историјата на Зрван и неговиот култ: R. C. Zaehner, *Zurvan*; A. de Jong, *Zurvan*; A. de Jong, *Zurvanism*; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, IV. 2, (154-159); за *Za-ar-wa-an*: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 20, 88.

[10] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 87, 239-242.

[11] Ph. Ackerman, *The Gemini*, 28, 29 (“a sacer- dotal garment-trimming, whether pectoral or belt-appliqué”); P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 23, 24 (quiver plaque).

[12] За датирањето: R. Ghirshman, *The Art*, 52 (Fig. 64); R. Ghirshman, *Notes VIII*, 42; сосема неоправдано постаро датирање (1200-900 г. пред. н.е.): Ph. Ackerman, *The Gemini*, 27; за автентичноста: O. W. Muscarella, *Bronze*, 201, 202 – фуснота 4; P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 23, 24.

а) Толкувања на R. Ghirshman и наши коменари

R. Ghirshman смета дека централниот лик од плочката од Cincinnati, претставен со мустаќи, брада и животински уши, го прикажува Зрван, во прилог на што ги наведува следниве толкувања (F2). Неговото тело е прикажано во вид на **птица со долги крилја и опаш** формиран во вид на „пресечена пирамида“, составена од шест преклопени низи од пердуви (F2: 1 – 3). Овие птичји обележја авторот очевидно ги смета за симболи на небескиот карактер на богот при што претпоставува дека шестте хоризонтални низи од пердуви, заедно со двојното лице на богот, ги претставуваат **седумте неба** (sept ciels). Главата изобразена на неговиот стомак (според него женска) има за цел да ја сугерира **андрогиноста** на богот. **Двата сина** на Зрван се прикажани преку парот симетрични човечки бисти што се појавуваат од неговите рамена, држејќи во рацете по еден култен предмет во вид на палмова гранка (барсом) како симбол на предавањето на свештеничката фукција (F2: 3 – 5). R. Ghirshman смета дека околните човечки фигури кои од лево и од десно ги примаат од синовите на богот церемонијалните гранки се всушност групирани во три возрасни групи – **млади момци**, **мажи во зрела возраст** и **старци** (F2: 4, 5). Овие групи всушност ги одразуваат трите хипостази на Зрван: *Ašōkar* (оној кој те прави мажествен), *Frašōkar* (кој те прави блескав) и *Zarōkar* (кој те прави стар). Авторот смета дека централната фигура на оваа композиција, со женската глава и бистите на Зрвановите синови, се јавува и на **луристанските игли со дискоидна глава** но, наместо со околни човечки фигури, таа таму е фланкирана со симетрично распоредени животини (F6: 4; F7: 1). Овие толкувања се во духот на генералниот став на авторот дека иконографијата на луристанските брозни е одраз на културата на **медиско-кимериските популации**.[13] Во однос на смислата на овие претстави тој ја изнесува следнава претпоставка: “Effigies of Zurvan and his two sons, treated on a smaller scale, figure on a circular pinhead found in the Surkh Dum temple; presumably this pin was a votive offering on behalf of a dead man, for, like Sraosha, Zurvan presided over the path leading to the bridge of Cinvat on which the souls of the dead were judged.”[14]

И покрај тоа што наведените толкувања на R. Ghirshman беа клучниот поттик за нашите интерпретации, ние не се согласуваме со сите негови предлози. Ни се чини прифатливо идентификувањето на главната фигура од плочката од Cincinnati како Зрван, а нејзиниот птичји изглед како небеско обележје. Но, притоа сметаме дека е преусилено поврзувањето со седумте неба на шестте реда пердуви од нејзиниот опаш, заедно со двете лица, особено што збирот на овие елементи не би изнесувал 7 туку 8. Ни се чини логично дека двете бисти над раменатa ги прикажуваат Ормазд и Ахриман, но сметаме дека по тоа прашање се сепак неопходни проверки и дополнителна аргументација. Прва причина за тоа е фактот што обете бисти, наспроти комплементарноста на двајцата браќа, имаат идентичен изглед, а втората (забележена и од самиот R. Ghirshman) е што во тој случај, како доделувач на светата палмова гранка се јавува и Ахриман, наспроти неговиот исклучително негативен статус. Овие сомнежи би можеле да се негираат со претпоставката дека плочката не била создадена во рамките на **маздаистичкиот** религиски систем (каде што дуализмот се однесува и на етичкото рамниште поради што и Ахриман е бог на злото), туку во **зрванистичкиот**, каде тоа не е случај и каде што тој не е застапник на **негативното начело** туку само на **регресивниот принцип**. Притоа се зема предвид дека тој (заедно со Зрван) е еквивалентен по статус но комплементарен со прогресивниот принцип и исто толку неопходен за хармонијата во вселената како и прогресивниот, застапен преку Ормазд.[15] Ова воедно дава оправдување зошто токму тој (а не Ормазд), евентуално, би им ги доделувал барсомите на старците (F2: 4, 5). Одговорот би бил – **затоа што е носител на принципот на регресија кој, меѓу другото, го условува и стареењето** (види стр. 586 – 591).

[13] R. Ghirshman, *Notes VIII*.
[14] R. Ghirshman, *The Art*, 52
[15] За индиферентноста на Зрван во однос на доброто и злото: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 161.

F2



1 2 3



4



5

Главното наше несогласување се однесува на човечкото лице претставено на торзото на централната фигура од плочката од Cincinnati (F2). И покрај отсуството на машки белези, не сме убедени дека тоа прикажува жена, во прилог на што можат да се наведат луристанските игли со дискоидна глава. Како што ќе видиме подолу, на нив се јавува иста иконографска констелација: централен лик дополнет со крила; пар човечки бисти или животински протоми над раменатa; медаљон т.е. умбо во пределот на торзото каде е најчесто претставено лице со многу повпечатливи машки (а некаде и животински) обележја (F6: 1 – 5). Машки белези носи и главата прикажана на абдоменот на централната фигура од тоболецот од Метрополитен музејот (F5: 5).

Исто така, не се согласуваме дека на плочката од Cincinnati медалионот со лицето е прикажан на абдоменот од главната фигура, туку дека повеќе гравитира кон неговите гради (F2: 2, 3). Во нашите претходни истражувања предложивме тоа да се поврзе со едниот од новородените синови на Зрван.[16] На прв поглед ова не соодветствува на изворите во кои како место на нивното зачнување се посочува **стомакот** т.е. **утробата на нивната мајка** (“mother’s womb”) зад која, како што видовме, всушност може да стои женската епифанија т.е. женскиот аспект на Зрван (“la petite belle”) (види стр. 319).[17] Сметаме дека лоцираноста на овој лик на градите од главната фигура говори во прилог на неговата припадност на Ахриман кој, според изворите, решил да се роди прв иако бил зачнат по Ормазд. Не можејќи да излезе низ отворот на утробата, каде што веќе бил сместен неговиот првозачнат брат, тој со сила **ја раскинал матката** во пределот на папокот и излегол од создадениот отвор.[18] Иако во другите извори не се споменува дека Ормазд се наоѓал поблиску до излезот на матката, тоа само по себе се подразбира бидејќи Ахриман не би имал потреба неа да ја пробива доколку вистинскиот излез не бил блокиран од неговиот постар брат-близнак.[19]

Во француските преводи на некои од изворите, делот од телото што Ахриман го пробива т.е. раскинува е означен со лексемата *ventre* што би соодветствувало на значењето *стомак* (англ. *belly*): „И кога Сатан дознал за тоа, тој го расцепил стомакот на својата мајка и паднал од папокот“ (Et lorsque Satan en eut connaissance, il fendit le ventre de sa mère, et tomba de son nombril: Theodore ban Kônai); „Ахриман, откако ова го слушнал, веднаш го раскинал стомакот на својата мајка и излегол од него“ (Ahrman, quand il entendit cela, déchira aussitôt le ventre de sa mère, en sortit: Yohannân bar Penkayê).[20] Но, во преводите на други извори е употребена лексемата *le sein* чие што значење е пошироко и означува гради, пазуви, матка, утроба, недра и срце што би било поблиско на поопштото словенско *недра* и англиското *bosom*, отколку на поконкретното *матка* т.е. франц. *l'utérus, la matrice, l' entrailles* и англ. *womb*: „И откако ова го слушнал, Ахриман ги пробил градите, излегол и се претставил пред својот татко“ (Et Arhmn ayant entendu, perça le sein et sortit, sè presenta devant son père: Eznik); „Сега, оној кој бил зачнат од неговата мала вера, ги раскинал неговите гради и излегол“ (Or celui qui avait été conçu de par son peu de foi déchira le sein et sortit dehors.”: Elišē).[21]

[16] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 393-395.

[17] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 60, 62, 64, 66, 428-430, 433.

[18] “Ormazd, who, as we have seen, was conceived from the wisdom of his father, divined his thought and somewhat guilelessly divulged it to Ahriman. The latter was not slow to take advantage of his newly acquired knowledge; but unfortunately for him Ohrmazd, the elder twin, lay nearer to the egress of his mother’s womb. Ahriman, rising superior to the physical obstacle, ripped the womb open at the navel, sprang out, and presented his detestable person to his father Zurvān.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 66). “And they were both in one womb, and Hormuz was nearest to the door of egress: but Ahriman schemed so that he rent his mother’s womb, and went out before him and seized the world (the earth).” (Šahristāni, *Kiiahii l-milal wa n-mhal,*1; според: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 433).

[19] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 66.

[20] Цитати според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 423.

[21] Цитати според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 422. Согласно нашите компетенции, бевме приморани оваа анализа да ја втемелиме на француските преводи на изворите, така што изнесените заклучоци ќе треба во иднина да се потврдат и врз база на оригиналните текстови.

Доколку сепак се согласиме дека медалионот со прикажаниот лик е поставен на абдоменот на главната фигура, тогаш тој би можел да го претставува и Ормазд, зачнат во утробата односно стомакот т.е. матката на неговиот андрогин татко. Во преносна смисла ова лице може да го означува и неговото „функционално раѓање“, иако во митовите не е опишано како овој чин бил реализиран, односно дали Ормазд бил породен низ вулвата којашто хермафродитниот Зрван би морал да ја има. Од ова толкување произлегува дека, доколку ги исклучиме двете бисти над рамената, тогаш на плочката од Cincinnati и на луристанските дискоидни игли (на кои подетално се осврнуваме подолу) е прикажано раѓањето само на едниот од Зрвановите синови. Сметаме дека во разни случаи (зависно од периодот, културната средина, видот на предметите и толкувањето на нивните изработувачи и корисници) во овој лик бил препознаван или едниот или другиот син на Зрван, при што сме убедени дека во таа смисла се случувале и чести мешања и недоследности.

b) Толкувањата на другите истражувачи

Иако R. Ghirshman главно не се согласува со интерпретациите на **Ph. Ackerman** во однос на плочката од Cincinnati (патем речено, публикувани пред неговите статии) некои нивни толкувања прилично се доближуваат, па дури и се поклопуваат. И вториов истражувач смета дека централната фигура го прикажува Богот-татко (Father-god) со птичјо тело, поради што го определува и како „орел-човек“ (eagle-man), но со очи на бик и со рогови. Парот бисти на млади момци прикажани на неговите рамена исто така ги третира како претстави на неговите синови-близнаци (аналогни на Диоскурите) кои оттаму всушност се раѓаат односно се препородуваат (F2: 3). Смета дека тие го означуваат **созвездието „Близнаци“**, што R. Ghirshman очевидно не го зема предвид. Аналоген став таа има и околу старосната расчленетост на околните три групи на фигури (F2: 4, 5), но притоа е на мислење дека и тие го означуваат истото созвездие, односно трите фази од неговото присуство на небото (изгрев, зенит и залез). Ph. Ackerman е убедена дека „дисковидното лице“ прикажано на градите на „човекот-орел“ го претствува **сонцето** кое изгрева истовремено со наведеното созвездие. Како поткрепа на тоа посочува на луристанските игли со дискоидна глава, каде што овој мотив е дополнет со зраци и комбиниран со розети, сметајќи притоа дека тие го прикажуваат ѕвезденото небо. Според неа истото значење го носи и петтата сцена од луристанскиот тоболец од Метрополитен музеј (F5: 5 споредиси со F2: 3) каде што на туниката на централниот брадест лик е прикажана човечка глава при што неговите синови, наместо преку бисти, тука се присутни како цели стоечки фигури кои, окружени со розети (= ѕвезди), него го држат за раце. Врз основа на овие елементи таа заклучува дека на обата предмети е прикажана сцена од ритуал поврзан со **церемонијата на изгрејсонцето** (ritual dawn-ceremony scene). Во однос на плочката од Cincinnati изнесува став дека таа одразува некаков „древен западноазиски **астро-космолошки и календарски култ**“ (ancient West Asian astro-cosmological and calendrical cult) кого го става во релација со сумерско-акадските, хананските и хетитските богови Ел, Еа и Енки.[22]

Ставот на **G. M. D'Erme**, во однос на иконографијата и значењето на плочката од Cincinnati се одликува со особена продлабоченост која ги надминува „хоризонталните“ археолошки и историско-уметнички пристапи на неговите претходници. Врз база на сознанијата за богот Зрван, познати од пишаните извори и интерпретациите на современите автори (главно филозофи), тој се обидува да навлезе во длабоките езотерично-филозофски пластови на прикажаната сцена. Од неговите согледувања во однос на основните иконографски елементи заслужува да се спомне истакнувањето на **итифаличноста** на брадестата машка глава на главната фигура и **утералноста** на женската глава лоцирана под неа, во центарот на ѕвоновидното торзо (F2: 2). Иако толкувањето на вториов елемент очевидно се приклонува кон интерпретациите на R. Ghirshman, овој автор смета дека темата за

[22] Ph. Ackerman, *The Gemini*; Ph. Ackerman, *A Luristan*.

создавањето на Ахура Мазда и Ахриман од страна на Зрван воопшто не е поврзана со настанот претставен на овој објект.[23] Но, во следните пасуси изјавува дека централната фигура од овој предмет сепак може да се идентификува со Зрван од што би следел заклучок дека несогласувањето на G. M. D'erme се однесува само на чинот на создавањето на неговите синови. Се чини дека овој автор го преферира третирањето на централната фигура не како **дејствие кое раскажува некаков митски настан**, туку како **дијаграм** кој ја одразува суштината на главниот митски лик и, уште поважно, суштината на вселената што тој ја застапува. Според него сцената од Cincinnati се стреми да ја прикаже неопходноста од присуството на двете комплементарни начела (претставени преку двата Зрванови синови) што не е својствено за традиционалниот ирански дуализам кој во овој систем го внесува етичкиот принцип што подразбира избор на едното од двете начела како позитивно т.е. добро и осуда на другото како негативно и зло. Овој истражувач во своите анализи вклучува аналогни фигури и сцени претставени на други луристански предмети како што се иглите со дискоидна глава (F6: 1, 2; F7: 3, 4) и тоболецот од LACMA (F5: 6). Притоа го допира и алтернирањето на фигурата на Зрван со **дрвото** сфатено како axis mundi и како спој на машкиот и женскиот принцип што, аналогно на симетричниот пар животни, може да го означува стадиумот на хаос во вселената односно состојбата на нејзина примордијална нерасчленетост (притоа ги користи следните предмети B31: 5; B33: 2).[24]

L. A. Campbell, при дескрипцијата на сцената од Cincinnati, ги акцентира зооморфните белези на сите тамуприкажани ликови, односно нивните биковски очи, уши, па и рогови. Смета дека горната глава на централниот лик, фланкиран од двете бисти на момчиња, е „the equivalent of the twofold Ahura-Abzar, the Menok and Geteh seed of all genesis" (F2: 3). Четирите фигури од лево ги става во релација со "Genesis-in-motion", оние под нив со кренати раце – "Genesis-in-being", додека оние оддесно, со кренати тупаници – "living beings" (F2: 4, 5). Долната бордура од флорални орнаменти ја поврзува со "causal force in germination", додека горната – со "progression and completion causations". Централната фигура од композицијата всушност ја толкува како **"anthropoid mountain"** која сугерира на "skirt of a female", при што сферичната глава поставена на нејзиниот врв, опремена со крилја, ја третира како "equivalent of the swift moving Asman or Ras, which is the head of the Mountain of heaven and earth" (споредиF2: 1). Ова толкување го става во контекст на концепцијата на „космичкиот човек" и елементот "revolving *spihr*".[25]

И. Л. Крупник смета дека аргументите на R. Ghirshman во однос на интерпретацијата на централната фигура од Cincinnati не се убедливи. Како најдискутабилен го посочува фактот што, за разлика од изворите, барсом добиваат двата браќа (а не само Ормазд) при што обајцата се прикажани идентично. Укажува и на разликите во однос на композициите од луристанските игли каде што двата наводни близанци се борат со лавови што е тешко објасниво во контекст на зрванитското учење.[26] Во однос на карактерот на околните фигури може да се приложи неговиот став за тријадата *Ašōkar – Frašōkar – Zarōkar* која ги претставува трите стадиуми на онтогенезата кои, ставени во релација со Зрван, го определуваат „како закон на вселената според кој сите нешта во космосот, ограничен во простор и време, неизбежно поминуваат во текот на својот развој низ најмалку три стадиуми – растење, зрелост и умирање".[27]

Група автори, на чело со **V. E. Larichev**, пристапија кон детална анализа на сцената од плочката од Cincinnati (F2, како и на онаа од плочката од Rietberg – E13: 1) со цел, преку

[23] „This interpretation is in my opinion absolutely disconnected from the event depicted on the object." (G. M. D'Erme, *The Cappella*, 407); напоменуваме дека притоа не се посочува R. Ghirshman како предлагач на ова толкување.
[24] G. M. D'Erme, *The Cappella*.
[25] L. A. Campbell, *Mithraic*, 126-129; за толкување на бордурата од калинки како симбол на плодноста види и: E. de Waele, *Bronzes*, 256.
[26] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, Глава IV.2 (163, 164).
[27] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, Глава III.1 (94); подетално за трите хипостази: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 219-231.

компаративниот метод, да го докажат присуството на Зрван и неговите синови на еден петроглиф од Saratsky Sunduk sanctuary во Хаказија кој, според нив датира од 18 – 17. век пред н.е. Во прилог на идентификацијата на бистата над десното рамо на централната фигура како Angra Mainyu (а другата слетствено како Ahura Mazda) тие го наведуваат присуството на старите антропоморфни фигури на таа страна од композицијата што интерферира со **малата згрчена фигура** (според нив "an image of a dead old man") прикажана на истата страна од сцената од Rietberg (F2: 4, 5 спореди со E13: 1). Особено внимание заслужува нивното толкување на суштината т.е. значењето на **барсомот** и објаснувањето на веќепосочената дилема зошто на двете луристански композиции обата Зрванови синови се придружени со овој симбол иако, според изворите, тој би му прилегал само на Ахура Мазда. Двата аспекти на оваа енигма авторите на оваа статија ја наоѓаат во **огнот** т.е. факелот како негово конкретно опредметување кој во рацете на Ахура Мазда би ја манифестирал својата креативна природа (creative nature) додека во рацете на Angra Mainyu – уништувачката функција (annihilating function). Прифаќајќи ги и натаму развивајќи ги согледувањата на R. Ghirshman, авторите упатуваат на уште некои космолошки аспекти на композицијата од Cincinnati. Еден од нив е **троделната расчленетост на централната фигура** за која сметаме дека нема доволно индиции во рамки на конкретната сцена, иако, во глобални рамки ни се чини како мошне прифатлива (во однос на трите зони на вселената што Зрван секако можел да ги застапува). Го сметаме за многу поприфатливо определувањето на ликот прикажан на облеката на истата фигура како **„соларно лице"** (a solar face) кој, заедно со соседните крила, се интерпретира и како **"solar winged deity"** (F2: 1).[28] Истите автори, во друга своја статија, се обидуваат да го докажат појавувањето на пирамидалната фигура на Зрван во сенката што во текот на клучните точки од соларниот циклус ја фрла ридот на кој се наоѓа наведеното Saratsky sanctuary.[29] Последнава хипотеза интерферира со идентификацијата на Зрван со **митската планина**, предложена од L. A. Campbell чие што потврдување би одело во прилог на макрокосмичките аспекти на овој бог, со оглед на таквите значења на митската планина (како еквивалент на небото, на Космичката оска и на примордијалниот рид од кој се создава земјата па и сета вселена).[30] Ваквото значење на Зрван би соодвествувало на посоченото ерменско предание за белокосиот старец (Жук или Жаманак) кој седејќи на планината ги одмотува белото и црното клопче кои ги претставуваат денот и ноќта (види стр. 357).

с) Компаративна анализа

- Железнодобни паралели од Северна Италија

Иконографски паралели за централната фигура од релјефната плочка од Cincinnati, можат да се најдат среде металните наоди на железнодобните култури од Алпскиот регион на Северна Италија (**Fritzens-Sanzeno culture**). Станува збор за неколку бронзени приврзоци обликувани во вид на стилизирана човечка фигура која со централниот лик од плочката од Cincinnati покажува релации во поглед на следниве елементи (F3: 1 – 4 спореди со 5, 6). Контурите на фигурата, протегајќи се кон дното, постепено се шират, што соответствува на своновидната облека на луристанската фигура. Краевите на рацете завршуваат во вид на животински (најверојатно коњски) протоми што соодветствува на парот бисти на луристанската фигура и животинските протоми кај аналогните фигури од луристанските дискоидни игли, гривни, тоболци и псалии (F10, види натаму). Главата на овие фигури е претставена без лице, во вид на прстен кој служел како алка за закачување на

[28] V. E. Larichev (et al), *Zurvanite*, 83 – 86, 90, 91; и бројните фигури прикажани лево и десно од средишната тријада, авторите ги идентификуваат како божества (three groups of anthropomorphic deities) чиј карактер соодветствува на предзнакот на соодветниот син на Зрван (89, 90).

[29] V. E. Larichev (et al), *The Shadow*.

[30] L. A. Campbell, *Mithraic*, 128, 129; за овие аспекти на митската планина: N. Čausidis, *Myth. of the Mountain*.

F3


1


2


3


4


5


6


7


8


9

приврзоците, што засега нема паралели среде луристанските претстави. Особено е важно што **во пределот на градите** на овие фигури е релјефно претставено **антропоморфно лице** кое, според позицијата и пропорциите, сосема се поклопува со соодветниот мотив од плочката од Cincinnati (F3: 1 – 4 споредi со 5, 6). Како што гледаме, овие блискости не се однесуваат само на содржината на претставите (нивната иконографија) туку во одреден степен и на формата т.е. начинот (условно речено „стилот“) на нивна изведба. Овие предмети покажуваат блискости и во хронолошка смисла, земајќи предвид дека Fritzens-Sanzeno culture се датира меѓу 6 – 1. век пред н.е. што делумно се поклопува со датирањето на плочката од Синсиснати.[31] При компаративните истражувања на овие предмети и откривањето на нивното значење **M. Egg** доаѓа до ориенталните предлошки, па дури и до луристанските бронзи, но притоа го зема предвид само антропоморфното лице придружено со пар коњски протоми, поврзувајќи го со „господарката на коњите“ (Herrin der Pferde) или со „господарот на животните“ (Herr de Tiere). Притоа овие релации главно ги сведува на ниво на **преземање ликовни мотиви**, иако притоа не го исклучува и прифаќањето на одредени **„религиозно-култни претстави“**.[32]

Сметаме дека толку високото ниво на соодветности меѓу презентираните наоди не би можело да се оправда само преку механички копирања на предмети или ликовни шаблони, ниту пак преку некакви општи сродности (на пример базирани на заедничкото индоевропско јадро). Веруваме дека зад посочените железнодобни култури на Луристан и Северна Италија мора да стоеле понепосредни заемни контакти или одредени заеднички религиски т.е. иконографски парадигми. На тоа упатуваат и други паралели меѓу луристанските бронзи и железнодобните бронзи од Северна Италија и од соседните северозападни подрачја на Балканот. Тука пред сè ги имаме предвид ажурираните тркала, дополнети со антропоморфни и зооморфни мотиви, кои очевидно биле присутни во обата региони (B28: 2, 3 споредi со 11).[33]

- Средновековни словенски паралели

Голема помош во поттикнувањето и потврдувањето на нашите толкувања на сцената од Cincinnati најдовме на еден средновековен предмет. Всушност станува збор за два речиси идентични примерока на метални плочки, со релјеф од предната страна, пронајдена кај селото **Velestino** во Тесалија и тоа во депо со стотина други слично конципирани плочки (F3: 8 споредi со 5; вториот примерок F4: 7).[34] Врз основа на стилски и компаративни анализи, депото со сигурност се датира меѓу 6 – 8. век н.е., а се поврзува со словенското племе Велегизити чие што присуство во оваа област е потврдено преку пишани извори кои се однесуваат на наведените и на неколкуте наредни векови.[35] Сличностите меѓу оваа плочка и централната фигура од плочката од Cincinnati се фрапантни, имајќи ја предвид нивната 15-вековна временска дистанца и огромната географска оддалеченост. На ова место можеме само бегло да предложиме оправдување на ваквата блискост преку иранската односно индоариската компонента која, според повеќемина досегашни истражувачи, е силно изразена во

[31] За наодите: M. Egg, *Die Herrin*; F. Marzatico, *Testimonianze*, 319-322; D. Glogović, *Gospodarica*, 263, 264 (Sl. 7 – Sl. 9); S. Kukoč, *Japodi*, 194 (Sl. 287); за нашите претходни согледувања на овие релации: Н. Чаусидис, *Македонските*, 101, 103, 112; Н. Чаусидис, *Зооантропоморфный*, 89-92.

[32] M. Egg, *Die Herrin*, 73, 74.

[33] Н. Чаусидис, *Македонските*, 852-854,

[34] Цртежот на првата плочка го изведовме врз основа на фотографија објавена од страна на J. Werner (J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7); вториот примерок, заедно со дел од останатите плочки од ова депо денес се чува во Princeton University Art Museum (*Male figure* 2019); F. Curta, B. S. Szmoniewski, *The Velestino*, 50, 51 (Fig. 3.9), 223, 224 (No. 53, 54).

[35] J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*; N. Čausidis, *Poganska*; монографски приказ на наодите од депото: F. Curta, B. S. Szmoniewski, *The Velestino*; дискусија со авторите околу паганословенскио и христијанско-византискиот карактер на плочките: N. Chausidis, *Does the hoard*, за конкретните плочки – 371, 372.

иконографијата на луристанските бронзи, но и во етногенезата на Словените, па оттука и конституирањето на нивната паганска религија и митологија (види стр. 414, 540). [36]

Плочките од Velestino покажуваат непосредни релации не само со централната фигура од Cincinnati, туку и со обележјата на Зрван забележени во древните пишани извори. Телото на претставениот лик има полукружна т.е. sвоновидна контура, аналогна на онаа кај фигурата од Cincinnati, која потсетува на некаква орнаментирана туника што го покрива целото нивно тело (F3: 8 споредиси со 5; F4: 7 споредиси со 5). На нејзините рабови се оформени **четири зрачести розети** кои, во релација со претставувањето на Зрван како Бог-Небо и Бог-Време, го добиваат значењето на одделните фази од **движењето на сонцето по небескиот свод** претставен преку торзото на богот или можеби раскошните наметки што тој периодично ги облекува и соблекува (= ден и ноќ; ова и наредните обележја ќе бидат подетално обработени подолу). Во торзото е инкорпориран и **парот крилја**, слично како кај фигурата од Cincinnati, според нас повторно во улога на класификатори на нејзиниот небески карактер (крилја – птица – небо). На градите на фигурата се наоѓа **медаљон** во кој, наместо очекуваниот антропоморфен лик, претставена е розета, додека под него се наоѓа **листест мотив** кој, во релација со андрогиноста на Зрван, склони сме да го идентификуваме како **отворена вулва**. Врз основа на овие аргументи изнесовме хипотеза дека на овој предмет е прикажан **словенскиот бог Сварог** (потврден низ средновековните пишани извори), за чиј теоним претпоставивме дека би можел да упатува и на одредени релации со Зрван.[37] Во продолжение приложуваме **историски извори** во кои се наведуваат посочените компоненти, но како обележја на Зрван.

Повеќе извори укажуваат на **идентификацијата на Зрван со времето**, од кои со претставените предмети најнепосредно може да се поврзе еден дел од Големиот Бундахишн каде се вели дека „од времето бил создаден небескиот свод (Spihr), телото на Зрван на долгото Владение“. Покрај значењето на **небески свод** сфатен како ограничен простор, терминот Spihr носи и значење на овоплотување на **конечното Време сфатено како облик**, но и други поконкретни значења поврзани со кружните аспекти на времето: тркало, сфера (една од небеските сфери во кои е сместен зодијакот), судбина ио др.[38]

Видовме дека во изворите, при зачнувањето и појавувањето на Зрвановите синови од телото на нивниот татко се спомнува неговата **утроба**, дури и со епитетот **мајчинска**, што јасно упатува на хермафродитниот карактер на Зрван (стр. 319). Како што ќе видиме, на луристанските бронзи ова обележје главно се прикажува преку комбинирање на лик со дојки (кој нив ги допира или придржува со рацете), женски гениталии и брада (пример F29: 2).

Истава иконографска претстава, нешто поинаку компонирарна, може да се идентификува и на **двоплочестите фибули** (синхрони на плочките од Velestino) кои припаѓаат на типовите што повторно се врзуваат за Словените и Антите. На едниот од приложените примероци, како и на луристанските стандарди, може да се следи трансформацијата на родилката со зооморфни нозе (D22: 1 – 3, 6, 7) во фигура на небескиот бог по чие тело се движи сонцето, при што во пределот на неговиот абдомен е претставено гротескно лице (F4: 1 споредиси со 5, 7). На други варијанти од овој накит главниот лик е

[36] За овие компонетни во етногенезата на Словените: В. В. Седов, *Славяне в древности*, 277-279; В. В. Седов, *Славяне в раннем*, 80-84; О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*, 49-53; А. Лома, *Неки славистички*; Z. Vinski, *Uz problematiku*; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 103-105; во словенската паганска религија: В. Н. Топоров, *Об иранском*; Д. М. Дудко, *Иранские*; C. L. Borissoff, *Non-Iranian*; Чаусидис 2003, 141-171.

[37] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 354, 389-395; N. Čausidis, *Poganska*, 440, 441; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 141-193, 221-231.

[38] (Greater Bundahishn, 3.6); за ова и пошироко за временските аспекти на Зрван: R. C. Zaehner, *Zurvan*, 20, 57-62, 87, 88, 91-96, 111-113, 224, 232, 240, 245, 384, 390, 392, 410; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 149, 150, 181, 182; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, II.2 (56-62); II.3 (68, 69); III.2 (99, 106).

F4


1


2


3


4


5


6


8


9


7

дополнет со веќепознатите 4 розети, при што гротескното лице не е претставено на торзото (како кај претставата од Cincinnati) туку под него – на полукружната плочка од фибулата (F3: 7, 9 споредi со 5, 8).[39] Овие примери покажуваат блиски релации и со подоцнежните средновековни пишани извори кои се однесуваат на паганската религија на Западните Словени. Тука мислиме на описите од страна на *Saxo Grammaticus* на **идолот на словенскиот бог Поренут** (Porenutius), лоциран во Charenza на островот Rügen, кој имал 4 лица (секако во пределот на главата, веројатно свртени кон страните на светот) и **едно лице на градите**.[40] Каменен објект со слични белези, веројатно со паганословенски карактер, е пронајден во Sankt Martin am Silberberg во Австрија (F27: 9; види стр. 415).[41]

- Средновековни германски паралели

Трагите на наведеното митско сиже, иако во нешто поинаква ликовно-композициска форма, ги наоѓаме и на **двоплочестите фибули** кои се врзуваат за **раносредновековните германски култури**. Станува збор за типот "Langwied", на чија издолжена плочка, во мошне схематизирана и орнаментализирана форма ги наоѓаме сите клучни елементи на прикажаната митска слика.[42] Најсоодветен, во оваа смисла, е веќеспоменуваниот примерок од Fridaythorpe, каде што торзото на небескиот бог е претставено преку корпусот на ромбичната плочка, при што неговите нозе се изедначени со тукаприкажаниот пар зооморфни протоми (F4: 2).[43] Главата му е прикажана на врвот од плочката (со брада и/или мустаќи), при што двата бочни агли се дополнети со розети (= фази од соларниот циклус што се одвива по неговото тело). Во внатрешното орнаментирано поле, над централниот кружен сегмент, дополнет со точка (= стомак со означен папок?) е претставен схематизиран човечки лик (= едниот од синовите кој е зачнат или се раѓа од градите на таткото). Во долниот дел од фигурата, т.е. пределот меѓу двете раширени и зооморфизирани нозе (= генитална зона), се наоѓа уште една глава, прикажана со голем нос и исплазен долг фалусовиден јазик. Со оглед на гротескноста на последниов лик и акцентираноста на неговиот јазик, сметаме дека токму тој подобро интерферира со Ахриман (спореди F4: 2 со F29: 1). Иако во не толку доследна и заокружена форма и со отсуство на некои елементи, оваа сцена ја наоѓаме и на други фибули од овој тип.[44] Една од нив е онаа од Tabingen каде што истата композиција е дополнета со три човечки глави, лоцирани на аглите од ромбот (= персонализирани фази од соларниот циклус) (F4: 3). Кон најгорната, од двете страни се устремуваат пар животни што видовме дека се чест мотив и на луристанските стандарди (C1 – C14). На средината од корпусот (= торзо на хермафродитниот Бог-Татко) се наоѓа гротескен чудовишен лик со исплазен јазик кој, во случајов, повторно би го застапувал еквивалентот на Ахриман, кој излегува од стомакот или градите на својот татко. Другиот лик на оваа фибула не е претставен.[45]

---

[39] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 396-402; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 159.

[40] "Haec statua, quattuor facies repraesentans, quintam pectori insertam habebat, cuius frontem laeva, mentum dextera tangebat." (Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* 14.39.41); *Saxo Grammaticus* 2020.

[41] За споменикот: A. Pleterski, *Gab es bei*, 41, 42; N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie*, 174, 198, 199 (и за релациите со Поренут).

[42] Основни податоци: A. Koch, *Bügelfibeln Teil 2* (Typentafel 3: 11); за нашите први интерпретации на долупретставените фибули и нивни споредби со луристанските стандарди: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 394, 395; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 173-175.

[43] Основни податиоци: H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4.

[44] A. Koch, *Bügelfibeln Teil* 2 (Tafelband), Taf. 103: 40,3; 40,9.

[45] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 395; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 174; за фибулата: H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 7.

- Средновековни финско-угриски паралели

Ликовни претстави блиски на прикажаните можат да се бараат и на средновековниот култен накит кој им се припишува на финско-угриските популации. Тука ги имаме предвид бронзените апликации со централна крилеста човечка фигура која е придружена со уште две антропоморфни лица – едно врежано на нејзините гради и друго поставено над главата. Присутни се и двете мали бочни фигури прикажани над крилата на главниот лик и покрај неговите нозе (F4: 4 споредi со 5 и со F22: 1).[46] Овие паралели би можеле да се разберат како продукт на влијанијата што врз Угро-финците ги вршеле нивните јужни соседи кај кои биле евиденти иранските или индоариските етнокултурни обележја (види натаму и други примери – F12: 8, 10 – 13).[47]

- Христијански паралели

Има индиции дека во однос на композициската структура на тукаприкажаната митска слика (а можеби и некои аспекти на нејзината семиотика) не останало индиферентно ниту христијанството. Во таа смисла, може да биде особено интересен приложениот **раносредновековен релјеф од Британија** (F4: 8). Раскошната облека на распнатиот Христос, се разбира, нема никакво оправдување во христијанските религиски текстови, но според распоредот на орнаментите и манирот на нивната изведбата, таа покажува врски со прикажаниот иконографски тип и поконкретно – со погоре елаборираните средновековни примери (F4: 8 спореди со 2, 3, 5, 7). Притоа, мислиме на големата необјаснива розета на градите (некогашен медаљон со лицето?), симетричните орнаментирани сегменти кои се протегаат кон рацете (= крилја?), орнаментот меѓу двата полукружни мотиви во долниот дел кој малку потсетува на глава (= фалус или раѓање?), а можеби и екстремитетите кои, заедно со прикажаните заковани клинци интерферираат со рацете и нозете претворени во животински протоми.[48] Во оваа смисла заслужуваат внимание и некои претстави на **христијанските херувими** и **серафими** за кои ќе стане збор натаму. Во оваа прилика го споменуваме само примерот со човечка глава во пределот на стомакот и со кружни мотиви распоредени околу фигурата (F14: 3 спореди со 1, 2). Овој конкретен „ангелски“ крилест лик, се наоѓа во средновековната „Книга на Божествените дела“ (што ни ги презентира визиите на христијанската мистичарка Св. Хилдегард од Бинген), каде што дури се вели дека тој го означува и самиот „семоќен Бог“.[49]

Во еден руски зборник на црковни текстови од 19. век е претставена **сцената „Ѓаволско дрво“** („Бесовское древо“) во чија основа се наоѓа митски лик (ѓавол) кој ги поседува сите клучни елементи на митската слика што е во фокусот на ова поглавје (F4: 6; F27: 7): централна антропоморфна фигура со брадеста глава; големо човечко лице претставено на торзото (многу слично како кај луристанските игли со дискоидна глава – F4: 6 спореди со F6 и F7); два други ликови кои се појавуваат кај раменатa на главната фигура, со глави во профил (едната антропоморфна, а другата зоомофна) и со по една рака (спореди F4: 6 со 5 со F6 и со F7: 1 – 4); средишниот лик е поистоветен со долниот дел на дрво (најдолните гранки се изедначени со неговите раце) што како компонената е присутно и на луристанските бронзи (F27: 7 спореди со B31: 2).[50] Сметаме дека не станува збор за случајно поклопување туку за архаична митска слика која во средниот век била реинтегрирана и реинтерпретирана во рамките на христијанството, егзистирајќи можеби во кругот на езотеричните апокрифни книжевни дела, или во дуалистичките еретички учења кои биле особено популарни во словенскиот свет. Веројатно оттаму таа се прелеала и во конзервативните доцносредновековни

[46] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 395.
[47] За овие влијанија на ниво на јазикот: Е. А. Хелимский, *Южные*.
[48] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 395, 396.
[49] (Liber Divinorum Opperum, Part III, Vision 4, 3-6); *Liber Divorum* 2021.
[50] За сликата (без тукапредложените интерпретации): Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 214-218.

традиции одржувани од страна на руските „старообредци“ во чии што црковни ракописи ќе се појават слики од овој тип.

Уште еден таков експлицитен синкретистички пример идентификувавме во катедралната **црква Св. Софија во Охрид** (РС Македонија) (F4: 9). Таму, под постојниот живопис од олтарската полукалота, констатирана е постара фреска (од 11. век), со мошне необичен изглед, која ги содржи сите наведени иконографски и семиотички компоненти на митот за Зрван. Ја прикажува вообичаената сцена на Богородица со мандорла на градите со малиот Христос, но во овој случај прикажана со мустаќи и брада. Зад оваа фигура може да стои некаков хермафродитен лик кој го застапува врховниот (небески или панкосмички) бог при што фигурата на малиот Христос го добива значењето на син зачнат во неговата утроба (како негов земски застапник и материјална хипостаза). На необичните, дискутабилни, можеби гностичко-еретички конотации на оваа претстава укажува фактот што, наспроти добрата зачуваност на фреската, два века по сликањето, таа била исчукана со тесла и покриена со нова фреско-композиција со иста тематика, изведена според вообичаените канони.[51]

* * *

Откако ги определивме основните иконографски елементи на митската слика „Зрван ги раѓа своите синови“, можеме да пристапиме кон нејзино идентификување и на останатите типови луристански бронзи, кон откривањето на нејзините одделни детали и коментирањето на интерпретациите на претходните истражувачи. Согледувањата од овој преглед потоа ќе ги земеме како база за откривање и аргументирање на присуството на овој мит и на луристанските стандарди.

4. Митот за Зрван на другите луристански бронзи

а) Луристански оплати за тоболци

Во дискусиите за присуството на митот за Зрван на луристанските бронзи често беше вклучувана релјефната сцена од **тоболецот од Метрополитен музеј**, прикажана во рамките на неговата петта зона (броено одгоре) (F5: 4, 5). Сцената ја сочинуваат три машки брадести фигури облечени во долги наметки од кои централната е прикажана фронтално, а страничните се свртени кон неа држејќи ја за раце, опремени со мечеви и со една палмова гранка. Повод за воведувањето на оваа сцена во нашава дискусија е издвоената човечка глава прикажана во пределот на скутот на централната фигура, која интерферира со главата прикажана на торзото од централниот лик на плочката од Cincinnati (F5: 5 спореди со F2: 2, 3).

C. Lancaster смета дека фигурата на централниот лик од оваа сцена носи карактер на жртва ставена во немилост пред двете странични, при што претпоставува дека „маската“ што виси на неговиот скут го објавува неговото очекувано обезглавување, и тоа најверојатно како некаков религиски чин.[52] Слично мислење има и **O. W. Muscarella** кој смета дека истава глава е закачена со јаже за вратот на централната фигура прикажана во позрела возраст.[53]

Истава композиција **R. Dussaud** ја толкува во контест на своите индоариски интерпретации на луристанските предмети. Притоа централниот лик, прикажан со глава на скутот, го определува како

[51] На приложената илустрација изведовме ретуш на оштетувањата на лицето на Богородица за да дојдат до израз нејзините машки белези, делумно зачувани на оштетениот малтер. За оригиналната состојба на фреската и подетално за овие нејзини можни гностичко-еретички конотации: Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 293-322.

[52] C. Lancaster, *Luristan*, 99.

[53] O. W. Muscarella, *Archaeology*, 194, 196 (авторот изразува критика во однос претходните интерпретации на сцените од тоболецот).

F5



1



2



3



4



5



6

човек кој, придружен од парот богови Nasatya, носи на себе бронзена плоча со ликот на некое божество и тоа веројатно поради своја заштита и надминување на смртта односно „влегување жив на оној свет“ (d'entrer vivant dans l'autre monde).[54] Во иста есхатолошка насока се движи и толкувањето на **G. Dumézil** на оваа сцена, овој пат како чин на подмладување на старецот прикажан преку централната фигура и тоа реализирано од страна на ведските богови-лекари Nasatya претставени преку парот странични ликови. Притоа овој автор го допира и значењето на главата прикажана на здолништето од централната фигура. На мислење е дека таа, со своето мазно теме (според него ќелаво), го прикажува претходното лице на фигурата (старечко и оронато) сега заменето со ново, подмладено и мажествено лице обраснато со бујна коса и брада.[55] Врз основа на наводот на **R. Ghirshman**, може да се согледа дека во некоја од посочените теории постои тежнеење за уште поконкретно определување на карактерот на оваа сцена како “the rejuvenation of the decrepit ancient, Cyavana”, релизирано од страна на близнаците Nasatya. Притоа самиот ја приложува следната претпоставка: “It seems quite possible that the figure on the fifth register is the god Zurvan, since it bears a woman’s face on its lower body, a feature observed on other monuments.”, најверојатно мислејќи притоа на централниот лик од плочката од Cincinnati (F5: 5 спореди со F4: 5).[56] -

Иако, на прв поглед, последното толкување на издвоената глава се чини различно во однос на претходните, сметаме дека на едно поопшто ниво тоа интерферира со соларното значење на истиов мотив предложено од **Ph. Ackerman** според кое таа (аналогно како централното лице на плочката од Cincinnati и на дискоидните игли), го претставува сонцето.[57] Во овој контекст горепосоченото дејствие на подмладување на старецот добива и космолошки димензии, симболизирајќи го цикличното подмладување на соларниот бог што, во принцип, не се коси ни со нашите интерпетации, особено ако оваа издвоена глава ја поврземе со раѓањето на Ормазд како персонализирана епифанија на светлината.

Во третата сцена од тоболецот од музејот Метрополитен се претставени уште две фигури блиски на онаа од Cincinnati, но не според антропоморфниот лик поставен на торзото, туку парот зооморфни протоми на раменатa, ако ги третираме како зооморфни еквиваленти на двете човечки бисти (спореди F5: 3, 4 со F4: 5). Обете фигури прикажуваат брадести мажи во долги здолништа, придружени со прекрстени ремени или ленти на градите и глави дополнети со рогови и полурозети. Едниот лик во обете раце држи по една палмова гранка, додека другиот со левата допира странично животно застанато на задните нозе, а со десната – некаков нејасен предмет со вертикална дршка. Кај обете фигури, лево и десно од главата, претставен е пар симетрични протоми со разјапени усти, исплазени јазици, долги песјаци и нагоре напрчени локни од гривата (F10: 1).[58]

Слични белези носи и фигурата од тоболецот од Nasli M. Heeramaneck Collection, денес во LACMA (F5: 6; F10: 4).[59] Прикажана е прилично реалистично, во долга подпојасана облека, раширени раце и над нив пар лавји протоми со разјапени забести муцки, гриви и по една шепа испружена нанапред. Антропоморфниот лик меѓу протомите е со долга брада, нагласени веѓи и животински уши или рогови. Под неговиот појас се протегаат схематизираните крилја. Фигурата е фланкирана со пар тревопасни животни исправени на задните нозе.

[54] R. Dussaud, *Anciens*, 216.
[55] G. Dumézil, *Dieux*, 25.
[56] R. Ghirshman, *The Art*, 70, 71.
[57] Ph. Ackerman, *The Gemini*, 29. Има и други луристански игли со приказ на пар мажи (опремени со палмови гранки и змија), кои фланкираат централно поставена човечка глава, но таа овој пат не е прикажана на торзото на друга фигура туку стои сама за себе (C8: 1-3): R. Dussaud, *Anciens*, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Pl. IX:1.
[58] O. W. Muscarella, *Bronze*, 194-198 (со приложена постара литература и толкувања).
[59] P. R. S. Moorey, *The Art*, 90, 91 (Cat. 444).

F6



1



2



3



4



5



6

b) Луристански лентест предмет

Пар фигури со обележја исти како претходноопишаните од тоболецот од Метрополитен се присутни и на еден луристански предмет во вид на лента свиена во круг (F5: 1; F10: 3).[60] Од нив се разликуваат по отсуството на прекрстените ремени и по тоа што обете држат палмови гранки. Во двата случаи се работи за крилести ликови со бради и нагласени израстоци над спојот на веѓите (рогови?). Лево и десно од антропоморфната глава на фигурите прикажани се уште две животински кои се чини во овој случај носат обележја на тревопасни животни што најмногу наликуваат на магариња или коњи. Притоа останува нејасно значењето на шилестите сегменти што се спуштаат од нивните долни вилици. Ако ги протолкуваме како брада – би требало да се работи за јарци, но на таквото значење би му противречело отсуството на карактеристичните рогови. Доколку пак ги третираме како песјаци, сепак би се работело за некакви месојадни животни. Очевидно е дека творецот на овие релјефи не бил сосем сигурен какви животни има намера да прикаже.

c) Луристанска псалија

На една ажрурирана четириаголна плочка од музејот во Монтреал е претставен човечки лик кој, според своите елементи, припаѓа на тукаобработената група (F5: 2; F10: 5). Облечен е во долго здолниште над кое се простираат пар лачно свиени крилја. Од рамената му штрчат две мали раце упатени код околните животни кои се симетрично распоредени отстрана, и тоа пар големи и уште неколку помали. Над рамената се издигаат три издолжени вратови од кои централниот носи антропоморфна глава со големи животински уши, додека страничните – зооморфни (од родот на мачките?) со отворени муцки и долги песјаци.[61] На средината од торзото е пробиен голем кружен отвор обрабен со прстенесто ребро кој, според позицијата и големината, интерферира со медалионот среде торзото на главниот лик на плочката од Cincinnati (спореди F5: 2 со F3: 6) и со централното умбо на аналогните фигури од луристанските дискоидни игли (F6; F7: 1 – 4). Според посочениот отвор може да се заклучи дека овој предмет е всушност една од парот странични плочки од псалии низ кој се провирала нивната осовина (други примероци со поинаква иконографија – B14: 1, 3, 6, 7, 9; B23: 4, 11; B26: 4, 5, 6; веројатно и B28: 2 – 4).

d) Луристански игли

Познати ни се повеќе луристански игли со дискоидна глава на кои може да се идентификува митот за раѓањето на Зрвановите синови. Кај некои од нив оваа идентификација делумно веќе беше реализирана од претходните истражувачи (види натаму). Заедничко за повеќето примероци е вклопувањето на централното полусферично умбо на иглата (на кое е претставена антропоморфна или зоо-антропомофна глава) во торзото на централната човечка фигура која и во овој случај би требала да го претставува Зрван (F6: 1 – 5; F7: 1 – 4). Според својата позиција и иконографија, овој елемент соодветствува на медалионот поставен на градите на главната фигура на плочката од Cincinnati (спореди со F6: 6). И кај иглите, оваа фигура е придружена со пар симетрични животински протоми (F6: 1 – 4) или човечки бисти (F7: 1 – 4) кои штрчат од нејзините рамена. Во други случаи тоа се цели зооморфни или зоо-антропоморфни фигури поставени бочно од неа (F6: 5).

На примерокот од музејот на Универзитетот во Пенсилванија, средната (антропоморфна) глава на централната фигура е без јасно изразена брада, со мали начулени животински уши (F6: 1, 2; F11: 7).

[60] Фотографија: M. M. Khorasani, *Bronze*, 198, Fig. 10, 11.

[61] Ph. Verdier, *Les bronzes*, 40, 41 (Fig. 18), врз основа на парот протоми, прикажаниот лик авторот го става во релација со месопотамскиот бог Nin-Gizzida.

F7



1



2



3



4



5



6

Лево и десно од неа се назират два животински протома со нејасна припадност (веројатно лавји), со разјапени муцки, ококорени очи и напрчени локни на челата. Малите раце на фигурата се испружени кон странично поставените животни држејќи некаков (веројатно флорален) елемент, додека под нив се распознава уште по еден екстремитет кој веројатно припаѓа на животните. Централно поставеното умбо на дискот е релјефно оформено во вид на чудовишен лик со зоо-антропоморфни белези: од една страна има човечки нос, веѓи, а веројатно и мустаќи, а од друга – животинска муцка и бразди на челото налик на лавја грива. Под умбото се распознава долниот дел на централната фигура со здолниште до земја како и врвовите на крилјата прикажани отстрана. Од обиколната рамка на композицијата штрчат 4 полурозети со различна големина (= сонце во разни стадиуми на циклусот?) комбинирани и со стилизирани флорални мотиви (F11: 7).[62]

Главата на иглата од **Coiffard Collection** има ист распоред на иконографските елементи, со таа разлика што тука централниот лик е со долга брада, нагласени веѓи и капа или круна на главата (F6: 3, 4). Иако поради оштетеноста, не можат да се определат сите детали од бочнопоставените зооморфни протоми, сепак, врз основа на делумно зачуваните разјапени муцки и предните шепи, се чини дека и овој пат тие се лавји. Но, треба да се напомене дека овие шепи, според позицијата, би можеле да му припаѓаат и на централниот лик при што би биле упатени кон задните нозе на парот обратно свртени тревопасни животни. Умбото е слично како кај претходниот примерок, исполнето со сроден лик со нешто подоминантни антропоморфни белези. Значајно е што долж долниот раб се наредени веќеспоменатите кратки цртки во вид на зраци кои може да упатуваат на неговото соларно значење. И тука, под умбото, прикажано е здолништето на централната фигура кое се протега до стапалата, но во случајов без никакви траги од крилја.[63] Кај оваа, како и кај претходната игла, странично од фигурата е прикажан пар тревопасни животни кои во првиот случај стојат на задните нозе, додека во вториот се свртени со главите надолу.

R. Dussaud смета дека централниот лик од втората игла го прикажува богот-ловец, веројатно Митра, окружен со ѕвезди (според наше мислење поверојатно со сонца). Индикативно е што во овие интерпретации тој воопшто не ги споменува протомите и предните шепи на двата лава прикажани лево и десно од главата на централниот лик.[64]

Познати ни се уште две игли со дискоидна глава каде се јавува истата иконографска констелација. Првата е од **LACMA** (F7: 1, 2),[65] додека втората – од една **приватна колекција во Базел** (F7: 3, 4).[66] За разлика од претходните, рамената на централниот лик (брадест со животински уши) тука не се дополнети со животински протоми туку со **човечки бисти** прикажани во профил кои со своите раце посегнуваат или ги држат за предната шепа двата бочноприкажани лавови. Треба да се нагласи дека посоченава компонента ги прави овие примери многу поблиски до претставата на плочката од Cincinnati (спореди со F6: 6). Кај двете игли (едната откршена во долниот дел) умбото го покрива целото тело на централниот лик или, поточно кажано, тој е застапен само со главата (евентуално и со рамената со рацете), без останатите делови на телото. Кај обете игли, долниот раб на умбото е дополнет со бордура од листести елементи која алудира на брадата на прикажаниот антропоморфен лик или, аналогно како кај претходниот пример (F6: 4), на зраците на евентуалниот персонализиран соларен диск што тој можел да го претставува. Кај едната игла, под умбото е прикажана композиција составена од централна човечка фигура со животинско уво, која јава на

[62] Цртежи: A. Godard, *The Art*, 54 (Fig 34); G. M. D'Erme, *The Cappella*, 409 (Fig. 6). Фотографија: P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb.
[63] Цртеж: A. Godard, *The Art*, 56 (Fig 36).
[64] R. Dussaud, *Anciens*, 212, 213, Pl. IX: 2.
[65] P. R. S. Moorey, *The Art*, 92 (Cat. 452); P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 22, 23 (Fig. 3).
[66] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 409 (Fig. 7); P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 22 (Fig. 2); E. D. Phillips, *The People*, 226.

животно од родот на мачките, но со папци на нозете, држејќи го притоа за опаш (F7: 4). Пред и зад него стојат уште две човечки фигури, обете со опаш и со остри животински уши, од кои едната се држи за сопствениот опаш додека другата во раката држи барсом. Долниот дел на другата игла е откршен така што, врз основа на зачуваното, може да се констатира дека тука било претставено рогато тревопасно животно придружено со некаков флорален мотив (F7: 1).

Постојат и други вакви игли со слично конципирана иконографија чиј централен дел го зафаќа фигура блиска на споменатите, со умбо поставено во пределот на торзото (пример F6: 5).[67] Се решивме во оваа прилика да не ги претставуваме одделно поради отсуството на едниот од клучните мотиви што ја конституираат тукаобработената митска слика – бистите или протомите над нивните рамена.

- Дискоидна игла од колекцијата на LACMA

Од досегапознатите луристанските игли со дискоидна глава се издвојува еден исклучителен примерок (денес во колекцијата на LACMA) на кој сметаме дека раѓањето на Зрвановите синови е прикажано не еднаш туку три пати и тоа во разни варијанти (F8).[68] Убедени сме дека овие претстави се особено важни и тоа не само за проучувањето на ликовните манифестации на овој мит, туку и за разбирањето на неговата најдлабока суштина.

Во центарот на дискот е оформено вообичаеното умбо со лице кое, во овој случај, со своите испакнати образи и малата подотворена уста оддава впечаток на детско т.е. бебешко (F8: 4). Над него е прикажана композиција со централна фигура која може да се определи како редуцирана варијанта на веќеопишаните претстави идентификувани со Зрван (F8: 1, 4 спореди со F10). Составена е од веќе стандардната брадеста машка глава од која надолу се протегаат двете крилја што со својот габарит би требале да сугерираат и на типичното sвоновидно торзо т.е. наметка на богот (F12: 2 спореди со 4, 5). Меѓу крилата се протега елемент кој не е присутен на претходните вакви претстави (F8: 1, 2). Се работи за вертикален сегмент кој започнува од еден испакнат кружен мотив лоциран во пределот на градите кој, протегајќи се надолу, завршува во вид на тролист (сличен елемент се јавува и на преостанатите три слични композиции). Бочно од фигурата се претставени две тревопасни животни, исправени на задните нозе (со папци на краевите) кои се наведнати наназад т.е. потпрени на централната фигура. Во предните нозе држат кратки објекти, веројатно мали гранчиња или листови. Композицијата е фланкирана од уште еден пар животни, во динамични пози, чија што припадност не можеме да ја одредиме поради фрагментираноста на плочката и наслагите од оксидација (F8: 4).

Втората композиција се наоѓа под левиот агол на претходната (F8: 4, 6). Составена е од слично централнопоставено торзо, но изведено во малку позбиена форма, со двете крилја и мотивот на кругче со вертикалниот сегмент поместено меѓу нив кој овојпат завршува со четирилистна палмета (F8: 5, 6). Лево и десно од торзото се поместени две симетрични човечки фигури, претставени во профил кои се потпрени на него со своите грбови. Се чини дека тие имаат различни лица – едното големо и голобрадо, а другото многу помало со мустаќи и нешто подебел и искривен нос, налик на животинска „њушка“ (F8: 6 спореди со F4: 6). Нозете им се со свиени колена, а во рацете кренати нагоре, повторно се наоѓаат некакви флорални мотиви кои изгледа овој пат се поразгранети или поразлистани. Кај обете фигури, во пределот на абдоменот, се прикажани зрачести мотиви слични на палметата под крилјата на централната фигура. Од левата страна на групата е претставено животно (веројанто лав) во скок или исправено на задните нозе (F8: 4).

Третата композиција е поместена во долниот дел од кружното поле (F8: 4, 8). И во нејзината основа се наоѓа sвоновидно торзо слично на претходните две, составено од парот крилја, со таа разлика што овој пат вертикалниот сегмент меѓу нив започнува не со едно туку со три испакнати

[67] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.169).
[68] Фотографија: *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.134).

кружни мотиви, а завршува со палмета од најмалку пет ливчиња (F8: 7). Овој пат, на врвот од торзото, наместо централното брадесто лице, прикажани се две човечки бисти, изгледа со голобради лица, свртени (па дури и споени) со тиловите. Како и во претходната композиција, претставени се со по една крената рака во чија дланка има предмет сличен како кај предходните примери, овој пат поголем но не и разгранет. Под рацете на обете фигури т.е. пределот на нивниот абдомен (кој во случајов не е прикажан) се изобразени зрачести мотиви кои овој пат се поголеми и повеќе наликуваат на листови или цветови. И оваа претстава може да се согледа во комбинација со двата бочно поставени лава кои овој пат гравитираат кон неа со задните нозе (F8: 4).

На десниот дел од дискот се наоѓа сцена различна од претходните три (F8: 3, 4). Ја сочинува една фигура седната на мало столче која во испружената рака држи некаков вертикален стапчест објект што се издига од една палмета, а во горниот дел е дополнет со „гранчиња“ се чини оформени само на едната страна. Десно од оваа фигура е прикажана уште една, во стоечка поза, со расчекорени нозе, која со десната рака го придржува истиот издолжен објект. Се чини дека седечката фигура има зооморфни белези на лицето животинска муцка наместо нос и дебели усни. Лавот од соседната сцена може да се согледа и како дел од оваа композиција, но свртен наопаку и устремен кон седечката фигура. Очевидно е дека сцената прикажува примопредавање на некаков стапчест предмет (барсом, жезол, знаме?) меѓу две фигури со различен карактер и ранг.[69]

Убедени сме дека сите сцени од оваа игла, заедно со ликот од умбото, евоцираат некаква единствена митско-религиска содржина, можеби расчленета на одделни дејствија од некаков мит или одделни аспекти од некаква симболички претставена религиска идеја. Во првите три композиции се присутни исти или слични елементи односно ликови: централен брадест лик со крилестото торзо, без екстремитети, дополнето со палмета; фланкиран е од пар симетрични фигури, кои во подигнатите раце или предни нозе држат слични флорални објекти (F8: 1, 6, 8); кај абдоменот на антропоморфните фигури се прикажани зрачести мотиви т.е. палмети (F8: 6, 8). Најголемата разлика е во алтернирањето на бочните животински фигури од првата слика (F8: 1) со антропоморфните од втората (F8: 6) и нивното редуцирање во бисти кај третата слика, проследено со елиминирање на главата на централниот лик (F8: 8). Ако трите слики ги согледаме според редоследот по кој ги претставивме, овие разлики го добиваат карактерот на фази од трансформацијата на прикажаните ликови. Парот бочни ликови најпрво се јавуваат во вид на животни (F8: 1) кои се преобразуваат во луѓе (F8: 6) за потоа да се интегрираат во торзото на централниот лик (F8: 8). Тој пак во третата сцена ја губи својата глава што може да се разбере на два начина – како гаснење на неговиот идентитет – на сметка на бочните фигури, или како негово делење на два ентитети. Сметаме дека ваквото значење го следат и трите различни палмети. Трите крукчиња на градите од третата фигура (F8: 7, 8) можат да ја означуваат егзистенцијата на трите ентитети при што отсуството на средната глава треба да се разбере како нејзино латентно присуство во неманифестиран облик.

Овие компоненти, согледани во релација со претходните интерпретации на митот за раѓањето на Зрвановите синови, ни овозможуваат идентификација на прикажаните ликови, но и на останатите детали. Централниот лик на трите композиции би го претставувал Зрван, додека страничните – неговите синови Ормазд и Ахриман (ликот со мустиќи и акцентиран нос од втората композиција повеќе би соодветствувал на Ахриман). Во тој контекст првата сцена би го означувала раѓањето на

[69] Слична сцена се наоѓа во долното иконографско поле поле на релјефната бронзена плочка од Iran Bastan Museum, но со уште една фигура застаната зад централниот седечки лик (P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 26 – Fig. 7). Уште една слична сцена е прикажана во долната зона на една дискоидна игла кај која на средината се наоѓа брадеста машка фигура седната на столче, придружена од две стоечки фигури и од трета, помала, која клечи покрај нејзините нозе (R. Dussaud, *Anciens*, 205 – Fig. 7). На две игли од Royal Museums of Art and History во Брисел лик седнат на столче е придружен со уште еден кој седи на животно (D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 26, 27, бр. 52, 53).

F8



двата сина од телото на Зрван и тоа во вид на тревопасни животни (F8: 1), втората би ја претставувала нивната преобразба во човечки суштества (F8: 6), додека третата – нивното повторно сплотување во телото на нивниот татко (F8: 8).

Во претходните глави, во повеќе наврати укажавме на идентификацијата на животните со природните стихии, принципи и елементи, особено кај симетричните парови кои ги означуваат нивниот комплементарен предзнак. Во прилог на ваквиот карактер на двете животни од првата сцена можеме да приложиме два извори според кои Зрван, пред да ги роди своите синови, ги создава комплементарните елементи кои всушност ја предвеснуваат и одразуваат природата т.е. суштината на овие новородени ликови.

Еудемус од Родос вели дека според Магите и Аријците ("the Magi and the whole Aryan race"), од Вселената, сфатена или како Космос или како Време, се одделиле добриот бог и злиот демон или, пред нив, според мислењето на други, светлината и темнината. Според обете страни, оваа двојствена конституција на виши сили е последица на диференцијацијата на едно недиференцирано битие при што едната од нив е управувана од Ормазд додека другата од Ахриман.[70] Според Ulemā i Islām, Зрван најпрво ги раѓа огнот и водата, па дури потоа Ормазд и Ахриман.[71]

Сосем е логично толкувањето на R. C. Zaehner дека Ормазд и Ахриман всушност ќе бидат создадени од овие примарни елементи.[72] Повеќе извори и современи толкувања недвосмислено укажуваат на релациите, па дури и на идентификацијата, на Зрвановите синови со соодветните елементи: **Ормазд** со **светлината, огнот, машкиот принцип, животот и доброто**, а **Ахриман** со **темнината, водата, женскиот принцип, смртта и злото**. Дел од оваа тема се и Духот на Светлината (Spirit of Light) и Духот на Темнината (Spirit of Darkness) кои исто така произлегуваат од недиференцираното Едно.[73] Се чини веројатно дека парот животни кои во првата слика се потпрени на Зрван всушност ги симболизираат овие два принципа (F8: 1) според кои ќе бидат создадени посочените елементи и двата комплементарни ликови т.е. Ормазд и Ахриман (F8: 6).

Отсуството на главата т.е. лицето на Зрван односно неговата замена со главите на неговите два сина може да се разбере на неколку начини (F8: 8). Според првиот, би се работело за **повлекување на примордијалниот бог** (deus otiosus) и **предавање на космосот во владение на неговите синови**. Според вториот, би се работело за **привидна деперсонализација** на единствениот панскосмички бог т.е. негово повлекување од видливите (материјални т.е. манифестни) сфери на постоењето на вселената. Оваа слика би можела да ја одразува суштинската делба на единствениот ентитет на две дуални начела т.е. замена на концептот на **монизам** со концептот на **дуализам**.[74] Присуството на

[70] "… call the whole intelligible and unitary universe either Space or Time from which a good god and an evil demon were separated out or, according to others, light and darkness before these. Both parties, however, suppose that this dual constitution of the higher [powers] is subsequent to and differentiated out of undifferentiated being (physis). One [of these higher powers] is ruled by Ohrmazd, the other by Ahriman." (Damascius, Dubitationes et Solutiones, 125 bis: Clemen, Fontes, p. 95); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 447; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 216, цитат – 182).

[71] "In spite of all the grandeur that surrounded it (Time), there was no one to call it creator: for it had not brought forth creation. Then it created fire and water; and when it had brought them together, Ohrmazd came into existence, and simultaneously Time became Creator and Lord with regard to the creation it had brought forth." (Ulemā I Islām. 8, 9); R. C. Zaehner, *Zurvan*. 67, 72, 73, 77, 201, цитат 410; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 215.

[72] " … fire and water were the first things created by Zurvan, and from which Ohrmazd and Ahriman were formed". (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 228, 267, 268).

[73] "Ohrmazd and Ahriman, the Spirit of light and the Spirit of darkness, emerge from the simple, uncompounded One, the one taking on the qualities of heat and moisture which are the positive side of the elements, fire and water, and the source of life, the other receiving only the negative, cold and dryness, the ingredients of death." (R. C. Zaehner, *The Dawn*, 215-218, цитат – 216).

[74] Прашањата на приоритетноста меѓу Зрван и неговите синови (во хиерархиска и функционална смисла) ги отвора V. E. Larichev со своите коавтори, но по повод други ликовни претстави на луристанските бронзи: V. E. Larichev (et al), *Zurvanite*, 91, 92.

крилестото торзо и кај третата сцена и втопеноста на двете фигури во него (F8: 8) покажува дека двата синови на Зрван (= отелотворување и персонализација на дуалните принципи) сепак, и покрај својата привидна посебност, се **сплотени во телото на нивниот татко** сочинувајќи едно **динамично тројство** на кое можеби сугерираат трите крукчиња прикажани меѓу двете крилја (F8: 7, 8). Оваа слика може да се протолкува и согласно зрванитските идеи за последната фаза од постоењето на вселената кога таа, заедно со двата сина на Зрван и начелата што тие ги застапуваат, па дури и со Зрван на долгото Владение (како материјална хипостаза на Зрван), повторно ќе се втопат во Бесконечниот (безвременски и безпросторен) Зрван (Zrvān Akarana).[75]

Трите композиции можат да се согледаат и по **обратен редослед** според кој третата композиција би била почетна, означувајќи ги двете опозициски начела (= Ормазд и Ахриман) (F8: 8) во чија што комплементарност се појавува третото (F8: 6) – како неутрално и обединувачко (= Зрван) кое добива статус на единствен идеен ентитет кој стои во основата на космосот. Притоа двете начела, прикажани како луѓе (= засебни ентитети со своја волја и ум) (F8: 6, 8) преминуваат во статус на животни (космички сили т.е. стихии, без сопствена волја и ентитет) (F8: 1) кои функционираат според волјата на централниот лик, означена преку присутвото на неговата човечка глава.

Во **полурозетите** т.е. **палметите** со кои се дополнети трите композиции може да се бараат космолошките аспекти на истиот мит. Тука ја имаме предвид идентификацијата на **кружниот сегмент** од палметите претставени меѓу двете крилја со соларниот диск кој се појавува или заоѓа зад хоризонтот, а листестите елементи – со зраците што од него се шират (F8: 2, 5, 7). Поврзаноста на овие палмети со круговите оформени на градите на централната фигура може да го означува зачнувањето и раѓањето на сонцето и светлината од утробата на Зрван, манифестирано преку раѓањето на Ормазд како персонификација на светлината. Зголемувањето на бројот на ливчињата на палметите од 3 во првата, преку 4 во втората, па сè до 5 во третата сцена, може да означува некакви аспекти на раст, т.е. експанзија на посочениот елемент во рамките на овој процес. Во истиот контекст може да се протолкуваат и **страничните полурозети** кај обдоменот на бочните фигури (F8: 6, 8). Ако долната розета го кодира **раѓањето на сонцето од подземјето**, тогаш едната од бочните полурозети, заедно со фигурата на која е прикажана, би ја претставувала **прогресивната фаза** на соларниот цилкус (утро и пролет) идентификувани со Ормазд, додека другата – **регресивната** (вечер, зима) во сооднос со Ахриман (за можното плодоносно, па и фалусно значење на палметите види стр. 694).

На некакви релации меѓу **едноста, двојноста** и **тројноста** упатува и алтернирањето на едното испакнато кругче на градите од централната фигура во првата и втората композиција (F8: 2, 5) со трите крукчиња од третата композиција (F8: 7). Централното кругче го сметаме за минијатурен т.е. редуциран еквивалент на умбото со антропоморфен лик од луристанските дискоидни игли (F6; F7) или медалионот со лице кај плочката од Cincinnati (F2) кој, според наше мислење, го означува зачнувањето т.е. раѓањето на едниот од Зрвановите синови. Тоа воедно може да се земе како оправдување за **детскиот изглед на ликот од умбото** (F8: 4), иако кај оваа игла тој не е ставен во никаков однос со централниот лик од трите композиции кој би требало да го претставува Зрван.

Засега немаме поаргументирано толкување на четвртата сцена од оваа игла (F8: 3, 4). Можеби се работи за ритуален чин кој реално се одвивал во луристанската култура како земска т.е. обредна манифестација на споменатиот мит во кој седнатиот лик го претставува Зрван во моментот кога на едниот од своите синови му подава некаков симболички предмет (жезол, барсом) како симбол на доделувањето на власта над вселената.[76]

[75] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 91, 96, 107, 236, 237; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 207.

[76] Иако R. C. Zaehner, укажува дека „the *barsom* represents priesthood rather than Sovereignty“ (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 67, 68).

- Луристански игли со ажурирана глава

Тукаобработенеите мотиви можат да се препознаат и на луристанските игли со четириаголна или кружна ажурирана глава. На две многу слични игли со четириаголна ажурирана глава (од Royal Museum of Art and History, Brussels и од Collection Godard) е прикажана централна антропоморфна фигура придружена со други симетрично поставени животни при што од нејзиниот врат и рамена се појавуваат по две глави на животни со по една нанапред испружена шепа (F9: 1 – 4).[77] Митски содржини аналогни на претходните можат да се препознаат и на една не толку вообичаена кружна луристанска игла со ажурирана глава од колекцијата на LACMA (F7: 5, 6).[78] Во кружниот простор, заграден од двата вообичаени лачно свиени зооморфни протоми, прикажана е композиција речиси уникатна во рамки на овие предмети. На средината стои човечка фигура, претставена прилично реалистично, во поза на орант, со јасно назначени белези на женскиот пол: тесна половина и широко здолниште под кое се насетуваат нагласени колкови и благо расчекорени нозе. Женските белези се присутни и на главата, особено изразени преку долгата фризура со бочните извиени локни. Женскиот впечаток посредно го одразува и малата човечка фигура во стоечка поза прикажана пред здолништето и градите алудирајќи на претстава на **дете во скутот на мајката**. Лево и десно од централната фигура се претставени уште две, свртени симетрично кон неа при што тие со кренатите раце како да посегнуваат кон нејзините. Од нивните грбови штрчат лачни сегменти во вид на крилја кои завршуваат со животински глави. Под нозете на централната фигура, кај спојот на двата обиколни протоми, претставена е зооантропоморфна глава која според обликот и позицијата е типична за овие предмети (спореди со G46 и стр. 563).

Последнава композиција ги поседува клучните компоненти на претходнообработените сцени: централен фронтален лик на чие торзо е прикажан уште еден антропоморфен лик и две симетрични бочни фигури кои него го фланкираат. Разликата се состои во отсуството на машки белези на лицето од централната фигура и присуство на неговото тело на лик застапен не само преку главата туку со целата своја фигура. Иако со одреден степен на сомнеж, помислуваме дека и во овој случај би можело да се работи за поинаква верзија на сцената за раѓањето на Зрвановите синови во која андгрогиниот бог е прикажан со понагласени женски обележја (F7: 5 спореди со F4: 9).

5. Главни иконографски елементи на сцената и нивно значење

а) Идентификација на телото и облеката на Зрван со небото

Во претходните поглавја наведовме некои факти кои укажуваат на непосредната идентификација на телото на Зрван со **небескиот свод**. Ликовните примери што ги обработуваме во оваа глава нè наведуваат ова прашање тука да го претставиме подетално.

Во пишаните извори кои се однесуваат на древните ирански религии (зороастризмот и зрванизмот) небескиот свод е „првото тело“ и тој е всушност формиран од Бескрајната Светлина (“The firmament is the ‘first body’, and ultimately it is fashioned from the Endless Light”). Во “Dēnkart” постои директно изедначување меѓу **Spihr/Spahr** и **Тркалото** т.е. **Небескиот свод** и **„првото тело“** обединето со Духот на Силата на Зборот: “From the stage the name of which is formation and expansion (proceeded) the first body united with the Spirit of the Power of the Word; and its Avestan name is the Wheel and it also has the name of Spahr and in the language of men it is called the firmament (spihr). In it, like embryos, are the luminaries, the Sun, Moon, and stars, all of the same origin.”[79]

[77] *Disc-headed (Royal M.)* 2020, (IR.0705); E. de Waele, *Bronzes*, 146 – Fig.121.
[78] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.210).
[79] (*Dēnkart.* Madan, 349, 1 i-p, 350, 1. IO; Sanjana, VIII, p. 387, 388); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 111, 112, 369-374.

F9



1



2



3



4



5



6



7

Во овие концепции се вклучува и поимот **„Бесконечна Форма“** (Endless Form) кој носи значење на материјал кој се споредува со **ембрионот** во периодот меѓу неговото зачнување и раѓањето. По раѓањето таа станува Spihr – **небески свод** (firmament), **„прво тело“** (first body) и **„тело на Времето“** (the body of Time), под кое се подразбира **макрокосмосот** како оформено создание и како праобраз на човекот. Следејќи ги заклучоците на R. C. Zaehner, од овие текстови може да се заклучи дека во зрванитскиот систем Spihr, телото на Зрван, е изедначено со небескиот свод и макрокосмосот и е аналогно на гностичкиот πρώτος άνθρωπος („макрокосмичкиот човек“ – еквивалент на Пуруша, Имир и Гајомард) од кој се создаваат космичките елементи.[80]

За разлика од Езник и другите извори кои се во релација со него, Пахлависките извори говорат не само за раѓањето на Ормазд и Ахриман од Бесконечното време (Зрван) туку и за раѓањето од него на небескиот свод т.е. космосот (Spihr). Тој е всушност „тело на конечното време“ (finite Time), отелотворување на конечниот Зрван“ (the embodiment of the finite Zurvān) создадено од Бесконечното време. Од Spihr – Првичната Материја потоа ќе произлезе сето материјално создание.[81] Во овие концепции **Бесконечното време** исто така го подразбира и **Бесконечниот Простор**, па оттука термините „небо“ (sky), „небески свод“ (firmament), небеска сфера (havenly sphere) па и „тркало“ (Wheel) не носат само временско значење, означувајќи го конечното и видливо време, туку имаат и **просторна конотација** како **конечен простор** создаден од Бесконечниот (зад кој повторно стои Зрван).[82]

Овие термини не означуваат некакви празни простори и мртви објекти туку отелотворено „разумно живо суштество кое, налик на неговиот Создател, е умно и продуктивно“ (a rational and living being, like its Maker, intelligent and productive). Во текстовите, Духот на Небото (Spirit of the Sky) се споредува со маж кој „мисли, зборува, дејствува, знае, обилно создава и распознава.“ Нештата содржани во Небеската Сфера, (Haeevenly Sphere – друг назив за Spihr во Bundahishn) се споредуваат со телесните органи содржани во човековото тело. Тоа е разумно суштество во форма на човек – **космички Човек**. Оттука небото или небеската сфера е всушност прототип на човекот и на неговото тело, но исто така и терет бидејќи колку што од една страна му служи за одбрана од надворешниот непријател, толку од друга му обезбедува на тој непријател низ истото тоа тело да продре во човекот и да го напаѓа одвнатре.[83]

Од ликовните претстави изедначувањето меѓу небескиот свод и човековото тело најдобо ја презентираат средновековните плочки од Велестино (F4: 7; F11: 2). Иако се работи за пример значително оддалечен од луристанските и во време и во простор, високото ниво на сличност во однос на нив ни дава право да го вклучиме во нашите истражувања како доцнежен но исклучително изворен

[80] “The material ‘Endless Form’ is here conceived of as an embryo proceeding from conception to birth. When born this Endless Form becomes Spihr, the firmament, here very plainly conceived of as the macrocosm, the formed creation and the prototype of man. Thus following up a different line of evidence we arrive at the conclusion we have already reached once before. In the Zervanite system Spihr, the body of Zurvān, is the macrocosm or the equivalent of the "protos anthropos" of the Gnostics. From it proceed the elements.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 128, 267; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 225, 250).

[81] “For whereas Eznik and the sources allied to him tell us only of the birth of Ohrmazd and Ahriman from Time, the Pahlavī sources tell us of the birth of the Cosmos (Spihr) which is the body of finite Time from the Infinite (pp. i n ff.). Material creation evolves from this. Spihr is Primal Matter: from it derives the 'first form’, the four elements; thence the 'second form’ or the mixing of the primary properties, and finally the ‘third form’, Man and animals, that is organic life. With the advent of the ‘third form’ we have the fully developed Cosmos which exists for twelve thousand years when the whole is taken up into the ‘last form’ or ‘final body’ (ton ipasën) wrhich is in turn absorbed into the Infinite.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 266, 267; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 222, 225, 250).

[82] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 251.

[83] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 258, 259. Во сожета форма, согледувањата изнесени во претходните пасуси се приложени кај И. Л. Крупник (И. Л. Крупник, *Зурванизм*, II.2 [56-62]; II.3 [68]; III.2 [99, 106]).

F10



1 2 3 4 5 6 7

и конзистентен прежиток на постарите традиции. Како што видовме, на рабовите од торзото на прикажаната фигура, кое воедно наликува и на раскошна облека, се оформени четири зрачести розети за кои веќе искажавме став дека би требале да ги означуваат фазите од движењето на сонцето по небескиот свод. Во тој контекст неговата глава, па оттука и главата на средишниот лик од аналогните луристански претстави, би можела да се изедначи со доминантните фази од соларните циклуси: пладневното сонце, летото и летниот солстициум. Овие розети совршено соодветствуваат на метафората за **небескиот свод како „видливо време“ и како „тело на времето“**. Иако понепосредно тие соодвествуваат на Зрван на долгото Владение (отелотворен Космос ограничен во временска и просторна смисла) тие можеле посредно да евоцираат и на Zrvān Akarana (Бесконечно Време). Согледани како соларни фази, заедно со централниот медаљон или главата, тие, сфатени во буквална смисла, одговараат на споменатиот гностичко-манихејски „Прв Човек“ (Primal Man) и неговиот **„оклоп составен од 5 светилки“**, кој е наменет за борба против злото начело.[84]

Видовме дека слична констелација може да се идентификува и на словенските и германски двоплочести фибули (F3: 7, 9; F4: 1 – 3; F11: 1, 3). На претставената дискоидна игла од LACMA овие фази би биле кодирани преку споменатите палмети или полурозети претставени под крилјата на централниот лик (= изгрев, зимски солстициум, почеток на новата година) (F8: 2, 5, 7) и кај абдоменот на страничните фигури (= утро или пролет и вечер или есен) (F8: 6, 8). На другите луристански претстави овие значења би ги носеле розетите поместени покрај фигурите (F11: 5) или полурозетите што штрчат од околната прстенеста рамка на дискот на иглите (F11: 7). Различната големина на овие розети и нивното комбинирање со флорални мотиви исто така би можеле да го кодираат изгревот и залезот на сонцето или прогресивните и регресивни фази од неговите циклуси. Конечно, на небеското значење на облеката на овие фигури би упатувал и соларниот предзнак на ликот од умбото од дискоидните игли, означен преку зраците (F11: 8) или сличните сегменти кои асоцираат на нив (F7: 1, 4). Според тоа, розетите од посочените слики и особено оние на плочките од Velestino ја определуваат фигурата на која се прикажани како **Конечно Време** сфатено во неговите еонски размери (како „Космичка Година“) или како персонификација на некој од земските временски циклуси (земски ден, месец или година) (F3: 8; F4: 7). Покрај другите, тоа може да биде и „Духот на Годината“ (Spirit o f the Year) – форма која времето ја добива по напуштањето на вечноста.[85]

Овие слики коинцидираат и со **„појасот од ѕвезди“** (`Fortune of the Dēn` depicted as the star-studded girdle) на небескиот свод (Spihr) кој функционира како бариера околу небото што не можат да ја преминат силите на злото.[86]

Теоретски е можно четирите розети од плочките од Velestino, со или без главата на прикажаната фигура, да ги претставуваат и **планетите** разместени на небото. Сепак, таквата интерпретација не ни се чини веројатна поради тоа што нивниот број не соодвествува на бројот на планетите (кои во древните епохи биле 7 на број). Втора причина е што во иранските религии овие небески тела носеле негативен предзнак и тоа поради нивното „хаотично движење“ кое, за разлика од движењето на ѕвездите, не било правилно т.е. предвидливо. Затоа тие повеќе би соодветствувале на Ахриман отколку на Зрван, на другите негови хипостази, како и на Ормазд.[87]

Во претходните поглавја укажавме дека **наметката** со која се нагрнати обработените ликови од луристанските бронзи и особено релјефот од Cincinnati и плочките од Velestino, исто така може да

[84] M. Elijade, *Istorija* II, 305; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 391.

[85] “With the chanting of the Ahura Vairya time passes finally out of aeveternity in the shape of the ‘Spirit o f the Year’, and by means of it both creations are set in motion; and the full splendour of all that Ohrmazd had done in those first three thousand years stands revealed.” (R. C. Zaehner, *The Dawn*, 257).

[86] “The ‘Fortune of the Dēn` is depicted as the star-studded girdle of the firmament (Spihr), the barrier beyond which the powers of evil cannot pass.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 155, 156, 210; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 93).

[87] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 152.

F11



1



2



3





4

5



6



7



8

го означува небескиот свод. Во пишаните извори кои се однесуваат на иранската култура може да се проследи и **идентификацијата на небото со облеката** на одредени митски ликови кои по карактер и статус се блиски или во одредени релации со Зрван. Во нив тоа е претставено како раскошна облека, чии сјајни украси ги претставуваат небеските елементи (сонце, месечина, ѕвезди, божилак ...). Еве како во „Авеста“ е претставена оваа идентификација: „ ... тоа (небото) е налик на облека, опсипана со ѕвезди, создадена од небеска супстанција, во која е облечен Мазда, заедно со Митра и Рашну и Спента-Армаити, и ниту од една страна, не може погледот да го достигне неговиот крај“.[88] Бојата и другите компоненти од изгледот на овие облеки, меѓу другото, ги одразуваат и **комплементарните аспекти на Небото**. Така, **темносината облека ја облекува Spihr** (небески свод и тело на Зрван долгото Владение) која го симболизира **ноќното небо**.[89] Слична, но се чини и комплементарна на неа е **блескавата бела облека на Ормазд** зад која секако стои **светлината на дневното небо**. Тука е и **облеката на Ахриман** која со својата црна и пепелеста боја е во контраст со двете претходни.[90] На претставите од Cincinnati и Velestino можеби најверќе соодвествува **облеката на Vay** т.е. Spihr со црвена боја и боја на вино, украсена со секакви украси од сребро, злато и скапоцени камења.[91] И во други извори (Zātspram; Dēnkart) се спомнува некаква облека што Времето му ја подарува на Ахриман, а пак Ормазд на богот Vāy и на демонот Varan или на планетите Јупитер и Венера. Овие облеки, освен својата појавност (garment), имаат и соодветни дејствувачки моќи соодветни на природата на нивниот носител, поради што се именуваат и како оружје (weapon).[92] Во Големиот Бундахишн е прикажано како Духот на небото (Spirit of the Sky) го облекува на себе (материјалното) небо аналогно на доблестниот воин кој го облекува **воениот оклоп** што ќе му обезбеди победа над непријателот (се мисли на Ахриман). Патем, во некои случаи, приказот на овој оклоп во вид на железен панцир соодветствува на митското дејствие во кое Ормазд го создава небото од челик во форма на јајце.[93]

Како паралели за оваа митологема можат да се посочат и други **примери надвор од древноиранската култура**. Таква облека, поистоветена со небото, имаат акадскиот Мардук, хеленската Артемида Ефеска и римскиот Јупитер. И наметките на шаманите, свештениците и царевите се украсени во склад со небото и неговите елементи. Во индиските традиции, односот ***облека = небо*** е одразен во називот на една џајнистичка секта, нарекувана „облечени со небото“ (Digambara), затоа што не носеле облека (односно биле облечени „во просторот“ т.е. „во четирите страни на светот“). Во средновековното книжевно дело „Тиверијадско Море“, за кое се смета дека ги одразува космогониските претстави на богомилите, сонцето е создадено од внтарешноста на „ризата господова“ (а месечината, од неговото лице). Облека, изедначена со небото и небеските тела се појавува и во усните форми на јужнословенската народна книжевност.[94] Еден древномексикански мит ни нуди

[88] “It looks like a palace, that stands built of a heavenly substance, firmly established, with ends that lie afar, shining in its body of ruby over the three-thirds (of the earth); it is like a garment inlaid with stars, made of a heavenly substance, that Mazda puts on, along with Mithra and Rashnu and Spenta-Armaiti, and on no side can the eye perceive the end of it.” (Frawardin Yasht. I. 3)

[89] “From Time the firmament was fashioned, the body of Zurvän of the long Dominion, the good destiny of the gods (Signs of the Zodiac): he donned a dark blue garment and it had the stamp of the husbandmen …” (Greater Bundahishn, Ch. III); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 124, цитат – 333.

[90] (Greater Bundahishn, Ch. III); R. C. Zaehner, *Zurvan*,123, 124, 333, 334, 351, 377, 378.

[91] “ … among garments in the red and winecoloured garment, adorned with all kinds of ornament, with silver and gold, chalcedony, and shining ruby;”: *Denkart* (Madan, 203. 16-206. 23); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 333, цитат – 378.

[92] R. C. Zaehner, *Zurvan*,118-125; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 258, 265.

[93] (Greater Bundahishn 18.12-19.2); R. C. Zaehner, *The Dawn*, 258.

[94] Општо за оваа митологема и конкретно за Мардук и Артемида: Н. В. Брагинская, *Небо*, 208; Dž. K. Kuper, *Ilustrovana*, 115; за Јупитер: Ž. Dimezil, *Drevna rimska*, 129, 130; за индиските примери: У. Норман Браун, *Индийская*, 328; за средновековниот пример: И. Георгиева, *Българска*, 130, 131 (во „Разумникот“, едно друго средновековно дело, се вели дека ѕвездите се создадени од плотта Господова); за усните јужнословенски

исклучително соодветна паралела за фигурата од Луристан и особено за онаа од Velestino, наспроти неговата културна и географска оддалеченост од ареалите на кои тие припаѓаат. Во него се говори за врховниот бог *(„Владика над сето“)*, кој престојува над деветте небески пластови, во „местото на двојствеността“ (Ōmeyōcān). Тој има функции на животодавец, чувар на вселената и раководител на движењето на месечината и ѕвездите. За нас, во случајов е интересно што овие небески тела во митот се изедначени со **„фустанот што ја облекува женската сушност на овој бог“**.[95] Како што гледаме, овие функции се во непосредна релација со раскошната наметка на хермафродитниот Зрван и посебно онаа на небескиот бог од велестинските плочки, чија „женска сушност“ е експлицитно прикажана преку вулвата (F3: 8; F4: 7 – листовиден мотив под централниот медалион).

b) Идентификација на крилјата на Зрван со неговото тело и со небото

На повеќето од елаборираните луристански ликовни претстави идентификувани со Зрван, неговото торзо е дополнето со крилја. Во едни случаи тие се претставени покрај торзото (F10: 1, 3 – 6; F6: 5), а во други на самото торзо (F10: 2). Во таа смисла е многу индикативно присуството на овој елемент кај средновековните примери од Velestino, со оглед на нивната многу подоцнежна датација (F3: 8; F4: 7). Трите примери од дискоидната игла од LACMA се интересни по тоа што нивното торзо е всушност составено само од парот крилја, без нозе, раце и било какви други елементи на телото, освен главата (F12: 1 – 3 споредиси со 4 и 5). Тоа укажува на статусот на овој мотив кој воопшто не претставува некаков секундарен атрибут што го дополнува телото, туку основен елемент кој прикажаниот лик всушност го определува **не како „човек со крилја“**, туку повеќе како **„птица со човечка глава“**. На овие птичји обележја поголемо внимание им обраќа Ю. А. Рапопорт кој, анализирајќи еден доцнежен археолошки наод, заклучува дека ваквиот изглед е насочен кон изедначувањето на тамуприкажаниот лик со небото. Во прилог на тоа наведува стихови од „Авеста“ во кои небото што одгоре и од сите страни ја опфаќа земјата се идентификува со митската птица која на истиот начин го опфаќа јајцето. Тука се и наводите од Farvardin Yasht во кои, едно по друго, следат споредувањата на небото со птицата и со облеката на Ахура Мазда. Авторот приложува и паралели од хиндуистичката култура (“Matsya Purāṇa”) во кои аналогна космичка птица (гуска) се јавува како олицетворение на врховното божество на вселената, што би бил уште еден аргумент во прилог на релациите меѓу нашите слики и Зрван.[96]

Меѓу илустративниот материјал приложен во наведената статија на Ю. А. Рапопорт, како паралела, покрај другите аналогии именувани како „грили“, се наоѓа и еден мошне интересен пример (F12: 7) кој од една страна соодветствува на луристанските претстави на Зрван, но од друга укажува и на една нивна поинаква иконографска варијанта во која централниот лик е прикажан не како човек со крилја туку како птица.[97] Два елементи ја поврзуваат оваа претстава со луристанските примери. Прво тоа е централното лице, прикажано во амфас, кое го зафаќа торзото на птицата – аналогно на лицето од медаљонот на фигурата од Cincinnati (F12: 4 споредиси со 7) или од умбото на луристанските дискоидни игли (F6; F7). Вториот елемент се двете странични лица во профил кои се исто така присутни на споменатите предмети. Не ни се познати други соодветни паралели кои би биле блиски на луристанскиот или на поширокиот ирански комплекс, но затоа голем број примери со аналогна иконографија можат да се најдат во кругот на средновековните **метални предмети од ареалот на**

примери: А. Лома, *Пракосово*, 247, 248; кај Угро-Финците: В. Петрухин, *Мифы*, 360; кај северноазиските народи: А. Ф. Анисимов, *Космологические*, 10, 89, 90; за шаманската облека: M. Elijade, *Šamanizam*, 125-131, 146-148; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 393, 394.

[95] М. Леон-Портилья, *Мифология*, 443.

[96] Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 61-64, 68.

[97] Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 59 (Рис 11: г). Од изложеното не е јасно дали се работи за римски предмет од Медитеранот или за нивни постар ирански прототип од Сасанидскиот период.

финско-угриските популации лоцирани долж реката Кама и подрачјата на исток од Уралскиот масив.

Станува збор за **метални амулети** обликувани во вид на птица, прикажана од предната страна, на чиј стомак е претставено во амфас човечко лице (F12: 10, 11 спореди со 4). Уште поинтересно е дека кај бројни примери птицата е прикажана со три глави, што соодвествува на централниот и двата странични ликови од луристанските примери (F12: 12, 13 спореди со 4 и со F10: 6, 7).[98] Охрабрување за овие компарации ни даваат постарите парадигми на овие предмети (од истиот ареал, со врежани антропоморфни странични фигури) кои со нагласениот култен карактер и со датацијата во раното железно време (прва половина на 1. мил. пред н.е.) се доближуваат до луристанските бронзи не само од иконографски, туку и од хронолошки аспект (F12: 8; нешто помлад примерок F22: 1).[99] Не навлегувајќи во разните досегашни толкувања на иконографијата на овие предмети, би упатиле на веќепосочуваните теории за уделот на иранските (или на постарите индоариски или индоирански) влијанија во нивната генеза.[100] Во прилог на тоа би посочиле и на некои други ирански или индоирански компоненти присутни во културата на финско-угриските популации и поширокиот сибирски регион, меѓу кои се апострофираат и традиции конкретно поврзани со култот на Зрван.[101] Во листата на предлошки на овие предмети можат да се вклучат и митските ликови од **античките медитерански традиции** (култура на Скитите, Илирите) слични на хеленската крилеста Медуза (пример F12: 6).[102] Тукапредложените врски со луристанските бронзи упатуваат на една поинаква можност според која во нив би се барале заедничките предлошки и за медитеранските и за фино-угриските традиции. Ова би можеле да го илустрираме преку сцената од една ваза од Vulci која на композициско ниво може да застане рамо до рамо со нашите тројни луристански сцени со крилестиот Зрван и неговите синови (F12: 9). Фактот што во конкретниот случај сцената се идентификува со митската птица Харпија која ги грабнува двете момчиња, би можел да се разбере како секундарно преосмислување на некоја постара митска слика блиска по значење на тукапретставените.[103] Наредните два примери укажуваат на поинтензивното присуство во етрурската култура на митски ликови мошне слични на претпоставениот „луристански Зрван“. Првиот пример е антропоморфната фигура насликана на една раноантичка амфора од археолошкиот музеј во Фиренца, со четири крилја, крилести обувки и, за нас особено важниот зрачест медалион среде торзото (F9: 7). Истите обележја ги имаат и бронзените вотивни плочки произведени во кругот на феникиските работилници кои се сметаат за можен инспиратор на посоченият и на други соодветни етрурски примери (F9: 6).[104] Не негирајќи ги предложените соларни толкувања на последните две фигури, сметаме дека нивните релации со луристанските примери (спореди со F5: 2; F6; F7) остават можност да се работи и за лик кој го застапува целото небо од што би следело дека централниот зрачест диск не би требал да го определува неговиот базичен карактер туку само ја означува позицијата на сончевиот диск среде небото. Предложените релации со луристанските предлошки остават можност овие ликови да настанале како резултат на непосредни источни влијанија (не само ликовни т.е. занаетчиски туку и религиски) реализирани без феникиско посретство.

[98] Л. С. Грибова, *Пермский*; T.I: 2; T.VI: 1, 1a, 2, 2a, 4; В. В. Седов, *Финно – угры*, T. LVI: 7, 8; T. LX: 13; T. LXV: 20; T. LXXVIII: 33; T. XCVIII: 11, 14, 19, 20, 21; *Птицы* 2020.

[99] За овие постари примери од железното време: Ю. П. Чемякин, С. В. Кузьминых, *Металлические*.

[100] Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 130-133.

[101] За такви влијанија на ниво на јазикот: Е. А. Хелимский, *Южные*; за влијанија поврзани со Зрван: M. Waida, *Some remarks*; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 83.

[102] Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 132-133; Н. Чаусидис, *Македонските*, 341-347.

[103] За сцената и митскиот лик Харпија: V. Bérard, *Harpya*, 15 (Fig. 3709).

[104] За предметите, нивната пред сè феникиска генеза и соларното значење: I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*, 1265 – Fig. 3.

F12

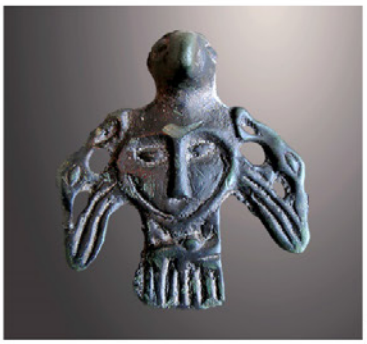

1


4


5


2


6


10


7


11


3


8


12


9


13

Во поглед на ова обележје, како најблиски аналогии можат да се земат претставите на **херувимите** и **серафимите** и тоа онака како што биле прикажувани во византиската и западноевропската иконографија, составени само од човечка глава и 4 или 6 птичји крилја (F14: 3, 4, 5 споредu со 1, 2). Три елементи од нивните претстави би можеле да упатуваат на директни или посредни генетските врски со Зрван. Најпрво тоа се **илјадата очи** расфрлени на нивните тела кои соодветствуваат на Зрван претставен како бог на Времето (и на Смртта) **од чиј поглед ништо не може да избега** (F14: 4, 5).[105] Вториот елемент се **круговите** правилно распоредени на нивните крила кои интерферираат со небеските тела околу Зрван (F14: 3 спореди со 1). Третиот елемент е **човечкото лице претставено на стомакот** кое соодветствува на лицето на едниот од синовите на Зрван кој се наоѓа во неговата утробата или на Ахриман кој ја раскинува и излегува од неа (F14: 3 спореди со F6; F7).

c) Глава т.е. лице на торзото на Зрван

Видовме дека на дискоидните игли ликот на Зрван е комбиниран со голема глава прикажана на умбото, која го поклопува целото торзо (F10: 6, 7; F6: 1 – 5). Во некои случаи ова резултира и со отсуство во претставата на сите останати делови од неговото тело (F7: 1 – 4). Таа се јавува во антропоморфни, зоо-антропомнорфни и зоомофни варијанти, често обиколена со зрачеста бордура (особено долж долниот раб) која во некои случаи добива и фитоморфен изглед (F6: 1 – 5; F7: 1 – 4). Како аргумент во прилог на соларното значење на оваа глава можат да се земат примери на вакви игли во кои соларната иконографија е прилично транспарентна (C9: 1, 2), дури и со неочекувани паралели од Апенинскиот Полуостров (C9: 3). Како што видовме, на некои примери може да се следи алтернирањето на оваа централна глава не со фигурата на Зрван туку со мотивот на **Космичкото дрво**, најверојатно тука присутно како **една од епифаниите на макрокосмичкиот Зрван** (B33: 1, 2; B41: 1, 2 спореди со F27: 7).[106] Антопоморфната глава прикажана на средината или на врвот од неговото стебло може да носи две заемно проткаени значења. Земајќи ги предвид веќе изнесените соларни толкувања на овој мотив и аксијалното значење на Космичкото дрво, таа може да го претставува **персонализираниот соларен дик** т.е. ликот на **деифицираното сонце** поставен среде небото. Ако сонцето се сфати како епифанија на светлината, тогаш истиов елемент може да го претставаува и **раѓањето на Ормазд** (како отелотворена светлина) од телото на неговиот татко, овој пат прикажан како Космичко дрво или Дрво на животот.

Лавјите обележја на оваа глава би можеле истовремено да функционираат како позитивен и како негативен аргумент во однос на наведените соларни толкувања (F6: 1 – 5). Позитивниот аспект би се состоел во веќепосочената **соларна симболика на лавот**, а во случајов и поконкретно – на неговата глава, базиран врз топлата жолта, портокалова или црвеникава боја на неговото крзно и идентификацијата на лавјата **грива** со **зраците** што го обиколуваат сончевиот диск. Негативниот пак, би се базирал на иранските и поширокитe блискоисточни и медитерански традиции според кои **лавјата глава** често се јавува како **обележје на Ахриман** (види стр. 417, 574).

Во оваа смисла, од особен интерес за нашево истражување се илустрациите од руските старообредски ракописи со приказ на **„таткото на гревовите“** (F27: 4, 8).[107] Прикажан е како гол брадест маж кој седи на престол опкружен со бројни антропоморфни фигури како персонификации на конкретните гревови. Во скутот држи една таква фигура („бес“ т.е. демон/ѓавол) чија глава е окружена со мотив во кој се содржани двете гореспоменати парадигми што и не мораат заемно да се исклучуваат – лавјата грива и пламтечките (сончеви) зраци. Како и во претходниот случај (F27: 7) може да се работи за древна слика која влегла во христијанството преку илустрациите на езотеричните или

[105] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 239-242.
[106] G. M. D'Erme, *The Cappella*, 413, 414.
[107] Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 215, 217 – Рис. 3, 4.

еретичките учења и нивните ракописни дела. Во основата на оваа слика може да стои фигурата на **Зрван** (со важно место во овие учења) **кој во својот скут го држи едниот од своите синови**. Ако посочениот мотив го третираме како лавја грива, би се работело за Ахриман (леонтокефал),[108] а доколку преферираме на сончевите зраци тој повеќе би соодвествувал на светлоносниот Ормазд. За оваа слика може да се приложи и една еретичко-паганословенска текстуална парадигма. Се работи за словенскиот превед т.е. адаптација на еден пасус од „Хрониката на светот“ на Јован Малала во кој се вели дека по царствувањето со светот на Сварог, владетел станува „Сонцето-цар, синот Сварогов т.е. Дажбог“. Во нашите претходни истражувања, како прадигма на оваа адаптација го зедовме токму митот за раѓањето на Зрвановите синови кој во словенската култура можел да доспее преку иранските или индоариски компоненти вклучени во етногенезата на Словените, или пак преку влијанието на дуалистичките учења (манихејство, масалијанство) врз нивната духовна култура.[109] На ова прашање уште еднаш ќе се осврнеме во едното од наредните поглавја при компарирањето на луристанските претстави со антропоморфната фигура со лавја глава (леонтокефал) присутна во рамките на неколку ориентални култови од античкиот период – митраизам, гностицизам, манихејство (види стр. 415, 417).

Неколкуте примери од претходните пасуси ги отвараат прашањата за генезата и изворното значење на еден ликовен мотив мошне распространет во средовековната и нововековна уметност на Европа. Тоа е фигурата (главно антропоморфна, но со демонски обележја) со **човечко или животинско лице** (неретко со исплазен јазик) прикажано **на абдоменот**, во **пределот на гениталиите** или на **целото торзо**. За нас е значајно што овие дополнителни лица неретко се прикажуваат и во пределот на раменатa и колената, како и на самата глава (во вид на троглава или тролика фигура). Најстарите вакви средновековни примери се врзуваат за западна Европа и се датираат во 12. век од каде, според истражувачите, тие во наредните векови ќе се прошират низ цела Европа, вклучувајќи ги и регионите од византискиот културен круг (пример F14: 9 спореди со 6 и со G41: 7 – 9). Историјата на овие хибридни ликови (**grylles, blemmae**) се следи наназад до античкиот период, и тоа преку бројни примери изведени главно на римските геми и амулети, но присутни и во пишаните извори (Плиниј Постариот).[110] Но, посочениве аналогии не нудат суштински арументи во прилог на откривањето на значењето на овие фигури и причините т.е. оправданоста за нивниот необичен изглед. Ова се должи на фактот што се работи за многу постари мотиви чие што изворно значење било сосема заборавено уште во римската култура.

Сметаме дека далеку посоодветни одговори на посочените прашања можат да дадат луристанските бронзи претставени во оваа глава, заедно со соодветните толкувања и компаративниот материјал. Просторното и временското премостување меѓу Блискиот Исток од првите векови на 1. мил. пред н.е. и христијанска Европа од полниот среден век може да се реализира преку соодветните мотиви од претставениот раносредновековен накит (германски и словенски фибули) кој се конституирал на самите источни рабови на Европа каде што источните (и конкрето иранските и индоариските) влијанија секогаш биле силни и континуирани. Оваа развојна линија дава соодветно оправдување за демонизацијата на наведените ликови во рамките на христијанството, земајќи предвид дека во културите од кои биле преземени (од иранскиот, словенскиот и германскиот круг, како и од кругот на дуалистичките еретички учења) тие ги прикажувале главните митски ликови и божества.

[108] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.

[109] За овие компонетни во етногенезата на Словените: В. В. Седов, *Славяне в древности*, 277-279; В. В. Седов, *Славяне в раннем*, 80-84; О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*, 49-53; А. Лома, *Неки славистички*; Z. Vinski, *Uz problematiku*; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 103-105; во словенската паганска религија: В. Н. Топоров, *Об иранском*; Д. М. Дудко, *Иранские*; C. L. Borissoff, *Non-Iranian*; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 141-171.

[110] J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 10-46 и натаму; Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс, *Демоны*, 150-154, 246, примери: 39 (Илл. 8), 145 (Илл. 37), 184, 208, 209 (Илл. 47), 211 (Илл. 48), 241, 244, 246, 299, 328, 329.

Наредните примери даваат индиции дека овие претстави не присуствувале во Европа само како ликовен мотив испразнет од своето изворно митско, симболичко и религиско значење. Во првиот случај се работи за веќеспомнатиот опис на идолот на западнословенскиот бог **Porenutius** (можеби изворно **Пјоруниц**) забележен кај Saxo Grammaticus. Се наоѓал во **Charenza на островот Rügen**, а имал глава со четири лица и уште едно, прикажано во пределот на градите.[111] Сличен концепт на мултиплицирање и организирање на главите, имаме и на веќеприкажаниот идол од **Sankt Martin am Silberberg** во Австрија (F27: 9), кој може да се разбере како резултат на компримирањето на посочените елементи во еден дводименизонален култен објект редуциран само на главата на прикажаниот бог. Притоа четирите лица, кои според изворната предлошка веројатно требале да бидат ориентирани кон четирите страни на светот, тука се сведени на три од кои едното е главно, двате странични се смалени и прикажани на неговите образи, додека четвртото е изоставено затоа што и кај оригиналот било на задната страна па поради тоа и невидливо. Како плод на тоа и петата глава, лоцирана на градите на богот, била соодветно поместена кон најниската точка од споменикот, тука претставена преку вратот. Оттука, не го третираме како случајно присуството на слична констелација на еден луристански стандард од типот „идоли со протоми“ (F27: 6 спореди со 9, целиот стандард: C19: 2).

d) Пар животински протоми или човечки бисти над рамената на Зрван

На повеќето од досегапретставените луристанските композиции парните протоми и бисти на рамената од централниот лик се симетрични и имаат ист изглед (F5 – F10). Единетвено на иглата од LACMA тие се чини имаат различно лице (F8: 6). Од приложените аналогии нивната различност е најевидентна на сликата од рускиот зборник каде што главата на едниот лик има антропомофни, додека на другиот – животински белези (F4: 6). Истоветноста на овие елементи не соодветствува на пишаните извори во кои децидно се апострофира **различноста на синовите на Зрван** и тоа не само на ниво на нивниот карактер т.е. природа, туку и на надворешниот изглед. Така, наспроти Ормазд, Ахриман е претставен како **темен и смрдлив** при што сметаме дека второто обележје би можело да оди во прилог на неговиот **животински изглед**, особено ако се земат предвид индициите за тоа дека имал **лавја глава**.[112]

Со оглед на тоа што протомите и бистите прикажани на рамената се едни од клучните иконографски елементи на композициите обработени во оваа глава, но и пошироко на луристанските бронзи, се решивме да им посветиме поголемо внимание во едното од наредните поглавја (стр. 420).

e) Митраистички, гностички и манихејски иконографски паралели

Значителен прилог во идентификацијата на тукапретставените слики дава култната пластика оформена во рамките на некои ориентални култови од доцната антика која во научните кругови главно се поврзува со митраизмот, гностицизмот и манихејството. Притоа се особено значајни статуите и релјефите каде што главната фигура го прикажува творецот на вселената (F13). Иако според доминантните толкувања се работи за **Зрван** или **Еон** (Aeon), некои истражувачи, прифаќајќи ја посочената функција, сметаат дека таа сепак го прикажува **Ахриман** кој и во митовите е вистинскиот и непосреден создавач на материјалниот свет.[113] Во крајна инстанца, оваа дилема е ирелевнатна ако Ахриман се третира како епифанија на Зрван односно како манифестација на едниот од неговите аспекти.

[111] L. Leže, *Slovenska*, 64; А. Гейщор, *Митология*, 121.
[112] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 53, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.
[113] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 54, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*.

F13



Во овие компарации вклучуваме неколку статуи и релјефи кои главно се врзуваат за **митраистичкиот култ**. Првата статуа (од музејот во Мерида) прикажува антропоморфен машки лик, обвиен со змија, на чии гради е прикажана лавја глава (F13: 5).[114] Доколку се земе предвид вообичаената идентификација на фигурите од ваков тип како Еон или Зрван, конкретнава лавја глава би можела да го прикажува Ахриман кој се раѓа раскинувајќи ги градите на таткото. Позицијата на лавјата глава интерферира со горепретставените луристански сцени и тоа особено со оние од дискоидните игли каде што на умбото што го покрива торзото на централната антропоморфна фигура е прикажан лик со обележја на лав (F13: 1; F6: 1 – 5).

И втората статуа (од Villa Barberini) прикажува машки лик, но овој пат крилест и со сопствена лавја глава, придружен со пар змии, но и со уште неколку за нас мошне интересни елементи (F13: 8, 9).[115] Најпрво тоа се **дополнителните лавји глави** од кои една е прикажана **на стомакот** и две **на колената**. Иако врз основа на горепосочените толкувања би било поверојатно оваа фигура да го претставувала Ахриман отколку Зрван, дополнителните лавји глави упатуваат на обратното. Тие би можеле да се поврзат и со раѓањето на Зрвановите синови и тоа најверојатно како прежиток од некоја постара предлошка која го прикажувала Зрван. Поставеноста на првата глава кај абдоменот може да го кодира раскинувањето на Зрвановата утроба од страна на Ахриман, додека присуството на другите две – на колената, може да се поврзе со раѓањето на Ормазд. Оваа сцена најнепосредно интерферира со една од луристанските „столбовидни фигурини“ каде, освен стилизираната глава кај абдоменот, реалистична човечка глава е прикажана и на колената на главниот лик (F14: 11 спореди со 10).

Во обата случаи присуството на **глави кај колената** може да упатува на **раѓањето на легитимниот наследник на Зрван**, за што како аргумент може да се приложи обичајот на прифаќање на новороденчето од страна на таткото, забележен во античките извори. Имено, во традиционалните патријархални култури мајката се третирала само како биолошки творец на новороденчето при што раѓањето се сметало само за чин на негово воведување во сферите на природното. Дефинитивното конституирање на детето како културно и социјално суштетство го реализирал таткото така што, по неговото раѓање, **ќе го ставел на своите колена**, легитимирајќи го со тоа како **свое дете** и како **припадник на своето семејство и род** (*γεγονότα ορθώς* – „првороден“, **произлезен од „коленото“ на своите родители**). Овие феномени се базираат на исконската симболичка идентификација меѓу гениталиите и човековите нозе, а во тие рамки и бедрата и колената и тоа особено оние на мажот. Оттука, во бројни митови, некои ликови буквално се зачнуваат на коленото или во бедрото на нивните родители (особено на татковците) и се раѓаат оттаму, при што е очевидно дека овие делови на ногата го носеле значењето на вулва и матка, а во одредени контексти и на фалус, што е манифестирано со нивното именување со зборови кои имаат ист корен.[116] Како визуелна илустрација на овој феномен може да се земе една категорија **антички кнемиди** чиј горен дел (кој налегнува на коленото) се оформува во вид на човечка глава што имплицира на идентификацијата на целата кнемида (и подколеницата на која налегнува) со телото на некакво антропоморфно или хибридно суштество (F14: 7, 8).[117] Овој мотив, веројатно со заборавено изворно значење, преминува и на европските средновековни минијатури (F14: 9), а присутен е и во егзотичните култури.[118] Неговите корени можат

[114] M. J. Vermaseren, *Corpus*, 273, Fig. 211 – Mon. 777 (Museum Merida).
[115] M. J. Vermaseren, *Corpus*, 147, 148, Fig. 89; Fig. 90 – Mon. 326.
[116] Р. Онианс, *На коленях*, 183-194, види и 295-301; примери: И. Маразов, *Мистериите*, 152, 154, 290-302; И. Маразов, *Парадните*, 10; И. Маразов, *Бащи*, 37-40; М. Попко, *Митология*, 135, 167.
[117] Примери (главно тракиски) и разни толкувања: И. Маразов, *Парадните*, 10, 11, 24-30, 46, 49; D. Boteva, *The Greaves*.
[118] Примери: J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 149, 150; F. Eber-Stevens, *Stara*, компаративна табела III: 166-181; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 413, 414 (Д4: 11, 12).

F14





1



2

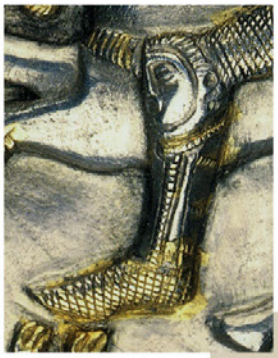


4

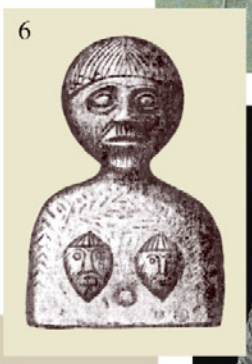


5

3



7



6



8



9

10





11

да се следат наназад до енеолитот, преку еден пример на керамичка женска фигурина од Македонија на чии испакнати колена се чини дека се прикажани силно стилизирани антропоморфни глави (C25: 6 споредi со 3 и со F14: 7 – 11).[119]

Втор за нас интересен елемент кај статуата од Villa Barberini е **окото, претставено на градите на главната фигура** (F13: 8, 9). Ако се земе предвид дека во традиционалните култури овој орган често се јавува како **симбол на светлината**, можеме да претпоставиме дека и во овој случај би можеле да го третираме како еквивалент на лавјата глава и симбол на **раѓањето на Ормазд како инкарнација на светлината**.[120] Овој елемент може да се стави во релација и со **Зрван** ако се земе предвид дека во некои извори тој се прикажувал **со три очи**.[121] Ваквото нагласување соодветствува на неговата идентификација со **времето** на кое никој жив не успел да му избега. Како што видовме, мултиплицираните очи се расфрлени низ крилестото телото на херувимите и серафимите кое е мошне слично на зрвановото (F14: 4, 5). Третото око може да ја симболизира моќта на личноста што го поседува за согледување на надфизичкото т.е она што е недофатно за обичните очи.[122] Во тој контекст присуството на тоа трето око на градите (наместо на неговото реално место) може да фигурира како симбол на способноста за согледување на духовните аспекти преку тамулоцираното срце и душа.

Трет значаен елемент на оваа статуа е **троглавоста**, во овој случај присутна преку **троглавиот пес** претствен кај нозете (со глави на пес, лав и овен – F13: 8, 9). На некои релјефи со претстава на Еон или Зрван обвиен со змија, на абдоменот е повторно присутна лавја глава, но овој пат комбинирана со уште две животински глави кои штрчат од слабините (F13: 3; F24: 1).[123] Согледани заедно тие можат да го симболизираат **раѓањето на Ахриман од утробата на Зрван**, овој пат претставен како **троглаво митско суштество**. Оваа сцена најдобро би соодветствувала на оние варијанти од "идолите со протоми" каде што под главниот лик со раширени нозе, оформени во вид на зооморфни протоми, се раѓа зооантропоморфна фигура со една човечка и две животински глави (пример F13: 4; F20). Земајќи го предвид нагласениот макрокосмички предзнак на главната фигура од последнава и претходните митраистички претстави, овие мултиплицирани глави, заедно со оние на стомакот и колената, можат да ги означуваат и фазите од движењето на (персонализираното) сонце низ вселената (F14: 10 спореди со 1, 3, 9).

Наредниот за нас интересен елемент се **четирите раце** на втората од прикажаните статуи (F13: 8, 9). Видовме дека тој се јавува како обележје на централниот лик од некои стандарди (F13: 7; E7: 7), и тоа веројатно како симбол на неговата двојна природа, на нагласената моќ и надлежноста над разни зони и аспекти на вселената (спореди со E8; види стр. 337).

Четвртата статуа што ја приложуваме е фрагментирана и го прикажува долниот дел од зооантропоморфна фигура (определена како „Gigant"), чии **нозе имаат форма на змиски протоми** (F13: 6).[124] Овој елемент добро соодвествува со горепосочената фигура од „идолите со протоми" прикажана со раширени нозе кои се метаморфозирани во животински протоми (изворно со функција на божица-родилка), особено ако се земат предвид нашите претпоставки дека таа можела да го застапува **женскиот** т.е. **мајчинскиот аспект на Зрван** (спореди F13: 2 со 6, со D20 и со D23; види стр. 315, 319).

[119] За фигурината (без посочената интерпретација): И. Атанасова, *Антропоморфна*, 144, 145 – Сл. 14.
[120] За значењата на окото (светлосното, но и хтонското, често со негативен предзнак): A. M. Potts, *The World's*; Н. Чаусидис, *Македонските*, 534-537; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 189, 190, 275, 276, 280, 281, 291, 312, 336, 402, 403.
[121] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 230, 231 (*Rivayat, Z 36*), 408, 409 (Zand-Avesta) – седум лица, со по три очи на секое.
[122] D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 173-175.
[123] M. J. Vermaseren, *Corpus*, 253, 254, Fig. 197 – Mon. 695 (Museum Modena).
[124] M. J. Vermaseren, *Corpus*, 200, Fig. 142 – Mon. 491.

6. Антропоморфен лик со пар зооморфни протоми или пар дополнителни човечки бисти на раменaта

Конечно, на ова место дојде ред да се обработи и оваа иконографска претстава неколку пати најавувана во претходните глави. Примерите претстевни погоре покажаа дека антропоморфниот лик со дополнително човечко лице на градите често се прикажувал со пар симетрични животински протоми или човечки бисти на раменaта (F6; F7; F9; F10). Се работи за еден од клучните иконографски елементи без кој не би можело да се заокружи толкувањето на митската слика на раѓањето на Зрвановите синови. Поради тоа ќе се обидеме во ова поглавје детално да го обработиме неговото присуство на луристанските бронзи и тоа како база за идентификувањето на посочената митска слика и на стандардите. Сметаме дека алтернирањето на зооморфните протоми на раменaта со антропоморфни бисти и тоа во иста иконографска констелација, на ист тип предмети, а посредно и на еден ист примерок (иглата од LACMA – F8), се јасен индикатор дека се работи за варијанти на иста митска слика кои кодираат специфични аспекти на некакво единствено митско дејствие. Поради тоа се решивме обете варијанти да ги обработиме паралелно.

а) Досегашни толкувања

Најпрво ќе ги претставиме идентификациите и толкувањата на ликот со протоми или бисти на раменaта, предложени од досегашните истражувачи, кои повеќе се однесуваат на останатите типови луристански бронзи отколку на стандардите.

A. Godard се осврнува на ликот со овие обележја при анализа на иглите со дискоидна глава кои ги датира во втората половина на 2. мил пред н.е. сметајќи ги за продукт на влијанието на еламската скулптура и глиптика. Според него се работи за бог на плодноста кој со своето тело ги храни животните (јарци, козорози) како негови атрибути, при што на секое од неговите рамена се наоѓа по еден свет змеј (sacred dragon) – симбол на богот **Нингишзида** (Ningishzida/Ningizzida) (F16: 7; F6: 1, 2). Во сличен формат тој е присутен на еден сумерски релјеф од Берлин (F16: 2, 3) и на отисокот од еден цилиндичен печат (F16: 4), и тоа прикажан како го држи владетелот Гудеа за левата рака. Сличен лик авторот идентификува на уште една игла од истиот тип (F16: 6; F6: 3, 4), но овој пат не со змејски туку со лавји протоми на раменaта, поради што во оваа фигура (веројатно поради лавјите протоми) го препознава богот **Нингирсу** (Ningirsu) како „господар на благотворниот дожд“.[125] Не би можеле да се согласиме дека се работи за две различни композиции кои прикажуваат разни божества, ниту пак дека на првата игла богот е претставен како дрво. Сметаме дека се работи за разни варијанти на иста композиција со претстава на еден ист митски лик т.е. божество.

На ликовите од овој тип одредено внимание им обраќа и **P. R. S. Moorey** при елаборацијата на еден луристански стандард од типот „столбовидни фигурини“ колекциониран во музејот Ашмолеан. Во таа прилика ги наведува неговите можни месопатамски парадигми, дел од кои веќе биле предложени и од претходните истражувачи (Ningizzida, Ninhursad/Nintu – F21: 2), како и една паралела од Кавказ (F21: 5).[126] Во еден подоцнежен труд тој ги обработува таквите претстави исковани на луристанските тоболци, на иглите со дискоидна глава и на други апликации, но пред сè од формален

[125] A. Godard, *The Art*, 55, 57 (Fig. 34 – Fig. 36); основни податоци за посочените месопотамски божества: J. Black, A. Green, *Gods*, 138-140; види и: L. A. Campbell, *Mithraic*, 129.

[126] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 159, 160; за кавкаскиот примерок види и: A. A. Zakharov, *Materials*, 84, 85 (Fig. 86); О. А. Брилёва, *Древняя*, 393 (Kat. 792).

F15


1


2


3


4


5


6


7


8

аспект, на ниво на нивниот изглед и типологија, при што приложува и соодветни аналогии присутни на блискоисточните цилиндрични печати (F16: 1).[127]

Оваа иконогрфаска констелација е предмет и на толкувањата на **G. Dumézil** и тоа во рамките на ликовите прикажани на тоболецот од музејот Метрополитен (F16:10; F5: 3, 4). Тој смета дека се работи за **глави на змејови** (les deux tetes de dragon) што ги придружуваат главите на боговите **Митра** и **Варуна**, при што претпоставува дека се работи за стилски израз на сумерската култура (là une expression, en style sumérien). Повикувајќи се на Ригведските химни (RV I, 56) смета дека трите глави ја симболизирале **големата сила** на посочените богови и нивниот **троен суверенитет** (la triple souveraineté) т.е. надлежноста врз **„трите земји“** односно трите подрачја на вселената.[128] Ова толкување се чини не го прифаќа **R. Ghirshman** при што, надоврзувајќи се на својата интерпретација на централната фигура од петтата касета на истиот предмет како **Зрван** (F5: 5), се прашува “If so, why not identify the figures on the third register as Zurvan’s two sons **Ahuramazda** and **Ahriman**, the powers of Good and Evil?”.[129]

Во однос на посочените претстави од тоболецот од Метрополитен, **R. Dussaud** вели дека се работи за ист бог прикажан два пати при што еднаш во своето светилиште (F5: 3; F10: 1). Парот крилести додатоци што му висат под рацете ги третира како палмови гранки, поради што го смета за бог на вегетацијата. Парот животински глави што се појавуваат од двете страни на главата ги определува како **змејски глави** (une tête de dragon) сметајќи ги за позајмица од сумерската уметност. На мислење е дека четирите околни дискови го потцртуваат небескиот карактер на прикажаниот лик (F5: 3; F11: 5) кого го определува како **Варуна**, т.е. **Ахура Мазда**, според функциите што ќе му ги даде Зороастер.[130]

H. Potratz е едниот од ретките истражувачи, кој тукаобработениот хибриден лик го насетува и на луристанските “стандарди“, при што се чини дека ваквиот впечаток сепак не го дефинира експлицитно како митски лик со три глави.[131]

Мотивот на пар протоми на раменатa го допира и **S. Ayazi** и тоа по повод приказот на слична антропоморфна крилеста фигура на една луристанска дискоидна игла, прикажана со два лавји протоми на раменатa, но без присуство на централната антропоморфна глава (F23: 1). По тој повод ги наведува мислењата на други автори и приложува паралели од постарите култури на Месопотамија.[132]

b) Визуелни и текстуални паралели

- Блискоисточни аналогии

Од паралелите посочени во рамки на теориите на претходните истражувачи сметаме дека тука треба дополнително да се разработат два мотиви, главно присутни на блискоисточните цилиндрични печати.

Во привот случај се работи за човечка фигура, некогаш со означени дојки, која најчесто се прикажува како седи на столица со наслон при што од двете нејзини рамена штрчи по еден издолжен и лачно свиен протом (F15: 1 – 4, сличен мотив – 5). Протомите најмногу наликуваат на змиски, со тоа што кај одредени примери главите им се лавји. Според некои толкувања би можело да се работи за

[127] P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 21-26 (Fig. 6).
[128] G. Dumézil, *Dieux*, 21, 23.
[129] R. Ghirshman, *The Art*, 70.
[130] R. Dussaud, *Anciens*, 214-217.
[131] „Von den voll ausgebildeten Stangenaufsätzen mit reichem Oberflächendekor leitet sich eine ebenfalls reich dekorierte überschlanke Menschenfigur ab, aus deren Schulter anstelle von Armen zwei abwärts blickende Vogelkopfprotomen herausschauen.“ (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 31).
[132] S. Ayazi, *Luristan*, 34 (Cat. 31, Museum N°: 1868).

F16



1



5



6



7



8



2



9



10



3



4

ликовни манифестации на вавилонскиот мит за **Етана**, но воедно постојат и сомнежи околу ваквата интерпретација.[133] Во Месопотамија можат да се евидентираат и **антропоморфни варијанти** на оваа митска слика каде сите три глави на антропоморфната фигура се човечки при што бочните се нешто помали од централната. Најпозната е веќепосочената претстава од парот керамички релјефи (од музејот во Багдад, поч. на 2. мил. пред н.е.) која се идентификува како **Ninhursag/Nintu** – сумерската божица-мајка, покровителка на раѓањето и создавач на луѓето (F21: 2).[134] Функцијата на оваа божица може да се препознае на релјефот преку двете фигури во поза на фетус (види стр. 440).

Вториот пример се однесува на богот Ningishzida (или Ningiszzida) кој го посочуваат A. Godard и P. R. S. Moorey, како паралела на ликовите од луристанските бронзи. Тука ги имаме предвид претставите на овој бог на цилиндиричните печати (F16: 4; F17: 3, 5, 6, 8, 9, 11), но и на релјефите (F16: 2, 3), каде што од неговите рамена излегуваат два животински протома. Се прикажува во стоечка или во седечка поза, придружен со хибридно животно ("lion-bird") како негов речиси постојан атрибут, најчесто во улога на трон или постамент врз кој тој седи или стои (F17: 9 – на крајот од поворката).[135] Притоа особено би ја апосторфирале неговата фронтална претстава на еден печат од J. Pierpont Morgan Library (F17: 3, 6).[136] Таа, со својата столбовидност (налик на ксоанон), вкочанетоста и симетричноста, прилично соодветствува на станадардите, особено на оние од типот „столбовидни фигурини", и тоа варијантата со протоми (F17: 3, 6 спореди со 1, 2 и со F19). На овие релации, иако посредно, упатува уште еден мотив кој на печатот е присутен во вид на коси цртки наредени во долниот дел од телото на Ningizzida (F17: 3). Се смета дека тие ги прикажуваат телата на **двете змии** извиени околу неговите столбовидни нозе, чиишто протоми всушност штрчат од неговите рамена. Прикажани им се и опашките, во вид на некаков нејасен „м" мотив оформен на самото подножје од фигурата. Силна потврда на ваквото толкување се посочените антички **митраистички претстави на Зрван**, кои според својата композиција се идентични на неа (F17: 4 спореди со 3 и со F13: 3, 5).[137] Тие се воедно и третата компонента што ја поврзува оваа композиција со стандардите, ако се земат предвид предложените интерпретации за присуството на Зрван на луристанските предмети. Овие релации стануваат уште поубедливи при споредбата со слична претстава од еден друг печат, исто така од J. Pierpont Morgan Library, каде што споменатите протоми не започнуваат од рамената на Ningizzida, туку продолжуваат кон неговите дланки кои се споени на абдоменот и оттаму (веројатно по вкрстувањето) змиите се спуштаат покрај работ на неговото здолниште (F17: 5, 8).[138] За оваа варијанта имаме паралела во еден друг примерок на „столбовидни фигурини", овој пат не особено типичен, поради тоа што вообичаените протоми кај него не звршуваат на рамената од главната фигура туку во пределот на градите каде што се наоѓаат и нејзините подлактици (F17: 7 спореди со 8). Кај овој, но и другите стандарди од посочениот поттип, протомите не се змиски туку птичји (најчесто петелски) при што никогаш не се прикажани телата на кои би припаѓале – змиски или на кое било друго животно (F19).

На печатите е евидентна врската на **Ningizzida** со некаков **вертикален стожер**, што може јасно да се детектира преку неговото алтернирање со варијанти каде што истите преплетени змии наместо овој бог обвиваат некаков **столбовиден елемент во вид на кадуцеј**, што врочем ја оправдува и столбовидноста на неговата фигура (H16). Најдобар доказ за тоа е жртвената ваза на Гудеа од Лувр во

[133] E. Porada, *Problems*; E. Porada, *Discussion*; H. Pittman, *Anchoring*, 376-379.

[134] A. Parrot, *Sumer*, 301 (Fig. 368); P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 159. Слично конципирана троглава бронзена фигурина е евидентирана и среде железнодобните култури на Кавказ (F21: 5): A. A. Zakharov, *Materials*, 84, 85 (Fig. 86); О. А. Брилёва, *Древняя*, 393 (Kat. 792).

[135] E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 70-76; A. L. Frothingham, *Babylonian*, 181-192.

[136] W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368b); A. L. Frothingham, *Babylonian*, 185 (Fig. 6; Fig.7a); за овој, но и за уште еден печат со аналоген мотив: E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 74, 75.

[137] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 185, 186.

[138] W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368f); A. L. Frothingham, *Babylonian*, 186 (Fig. 8); E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 75 (Pl. XI: a).

F17


1


2


3

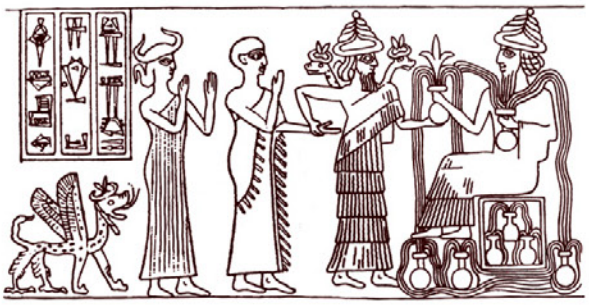

4


5


6


7


8


9


10


11

чиј натпис експлицитно се укажува дека тамуприкажаниот столб обвиен со змии е самиот бог Ningizzida (F17: 10 споредиси со 3, 4, 7, 8; H21: 10, 11; H30: 6 – 8). Двете преплетени змии A. L. Frothingham ги третира како симболи на **машкото и женското начело** и нивната копулација.[139] Во тој контекст фигурата на овој бог и композициите во кои учествува, тој ги поврзува со блискоисточните космогониски митови што се однесуваат на **бракот меѓу богот Сонце и божицта Земја** кој циклично се повторувал на почетокот од годината (напролет).[140] На овој бог, на кадуцејот и на нивните евентуални релации со луристанските стандарди уште еднаш ќе се навратиме во главата посветена на карактерот и намената на луристанските стандарди (види стр. 643).

- Антички балканско-медитерански аналогии

Од балканските примери заслужува особено внимание фигурата на **Горгона-Медуза** претставена три пати на троножникот од **Требениште** (РС Македонија), датиран во 6. век пред н.е. (F18: 6). За нас е интересна поради својата композиција, мошне слична на луристански примери, која е составена од фронтална женска антропоморфна фигура со гротескна глава, придружена отстрана со два лачно свиени змиски протома кои ѝ растат од рамената или од коренот на вратот (спореди со F10).[141] На ист начин се конципирани и фигурите на мултиплицираните Горгони од **протоатичката амфора од Eleusis, Archeological Museum**, од 7. век пред н.е. (F18: 2, 3), каде што парови поголеми змии излегуваат од спојот на нивните рамена со вратот, а помали и од самата глава.[142] Обата примери се поврзуваат со митот за **декапитацијата на Медуза** од страна на Персеј, при што од нејзиниот пресечен врат ќе се родат Пегас и Хрисоар. Кај некои антички ликовни претстави на овој мит нејзиното тело се прикажува без глава, при што двете суштества директно излегуваат од пресечениот врат (F23: 10 – 12).[143] Изнесени се толкувања според кои во ова дејствие е всушност кодиран **коитусот меѓу Медуза и Персеј** при што пресечениот врат го добива значењето на вулва т.е. отвор во нејзината утроба од кој се раѓаат децата зачнати од тој контакт.[144] Сметаме дека во овој контекст наведените примери би требале да се третираат не како **сцена** т.е. **исечок** од наведеното дејствие, туку како **компримирана слика** т.е. **дијаграм** во кој е содржана неговата суштина, во основа блиска со митот за Зрван: двете новородени суштества се епифании на самата Горгона/Медуза т.е. персонификации на некои нејзини суштествени функции при што нејзината смрт е услов за нивно доаѓање на овој свет. Убивањето треба да се разбере како чин на нејзино повлекување од овој свет, како нејзина транспозиција од еден облик во друг или **манифестирање на нејзината суштествена (дуална) природа** (спореди со F12: 1 – 3).

До предложениве значења се доближуваат и трите примери од Грција – два од Спарта (F18: 8, 9) и еден од Атинскиот акропол (F18: 12) кај кои, лево и десно од централниот лик или од неговото теме се прикажани два симетрични коњски протома. Овие претстави се стават во релација со **Artemis Orthia**, со **„господарката на животните“** или со **„господарката на коњите“** (potnia hipon) при што нивните протомодели се бараат на Ориентот, па и конкретно среде луристанските предмети.[145] Ги споменавме во претходните глави бидејќи алудираат и на **рацете** на прикажаниот лик

[139] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 175, 181, 182 (Fig. 3), 187, 188, 192, 194.

[140] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 175, 187, 188, 194; за релациите со змиите и со сонцето: E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 65, 67, 68.

[141] Треба да се напомене дека по една слична хибридна фигура, но овој пат со **нозе** метаморфозирани во змии, е прикажана на парот волутести рачки на кратерот кој стоел на овој троножник (D21: 2); за ова, за иконографијата и за значењето на требенишките кратери: Н. Чаусидис, *Требенишките*.

[142] Космолошки интерпретации на претставите: E. G. Suhr, *An Interpretation*, 100-103; *Protoattic* 2020.

[143] A. B. Cook, *Zeus. II*, 716-722 (Fig. 656-659).

[144] И. Маразов, *Фиалата*, 394; И. Маразов, *Мит. на Траките*, 213-215; Н. Чаусидис, *Македонските*, 509, 767.

[145] M. Egg, *Die Herrin*, 74, со приложена литература.

F18



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

метаморфозирани во коњски протоми (E18; E19). И покрај отсуството на белези на Медуза, поврзаноста на овие претстави со неа ја навестуваат коњските протоми, со оглед на нагласените релации на овој митски лик со коњите.[146] Согледани во овој контекст, значење на **новородени суштества** добиваат и протомите што растат од вратот на фигурите од Требениште (F18: 6), но исто така и протомите кај аналогните луристански примери (F10).

Кон оваа група можат да се приклучат и други антички зооантропоморфни фигури, доколку се согледаат низ горепретставените предлошки. Тука ги имаме предвид скитските претстави на женскиот митски лик со зооморфизирани нозе над чии рамена се извиваат пар протоми на змејови кои оставаат впечаток на крилја (F18: 10; F15: 8). Слични примери, но со протоми кои растат од слабините, имаме и во Етрурија (F15: 7).[147] Посочените скитски примери укажуваат на понепосредни релации со Медуза, ако се земе предвид дека „змијоногата божица“ во скитските митови е претставена и како чудовишен лик.

Тукаприкажаните примери фрлаат нова светлина врз аналогните асиметрични зооантропоморфни фигури од овој тип кои се следат во текот на целиот антички период (F18: 4, 5), па и подоцна (F18: 7).[148] Ликови со ова обележје се забележени и во античките пишани дела, како што е на пример описот на троглавата Хеката прикажана со глави на разни животни (куче, змија, коњ, лав, крава, вепар).[149]

- Индиски аналогии

Високо ниво на сличност со луристанските фигури кои имаат пар протоми на рамената покажуваат ликовните претстави на **Vaikuntha Chaturmurti**, за кои се смета дека всушност го претставуваат **четириглавиот (или триглавиот) аспект на богот Вишну** чии глави се поврзуваат со страните на светот, но и со некои други категории (F22: 7, 8). Главно се карактеристични за северниот дел на Индија т.е. областа Кашмир. Освен главната човечка глава, фигурата на Vaikuntha е дополнета и со глава на лав, вепар и на демонско суштество. Овој лик го вклучуваме во нашите компарации затоа што неговите ликовни претстави често се јавуваат и со **три глави** кај кои е изоставена демонската, така што се добива фигура сосема слична на луристанските – со една централна човечка глава прикажана фронтално при што двете животински се претставени со помали димензии како, бочно од неа, се појавуваат од вратот (F22: 7, 8 спореди со 3, 5, 6 и со F33). Ваквите троглави варијанти засега се покажуваат и како постари од четириглавите, па дури и како изворна варијанта која подоцна ќе биде дополнета со четврта глава. Според некои мислења, посочените троглави претстави на Вишну се и почетната точка на претставите на Vishvarupa (G48: 11). Двете бочни глави на Vaikuntha се прикажуваат мошне слично, со полуотворени усти исполнети со долги заби така што не паѓа многу во очи дека се работи за различни животни. Според некои толкувања, трите негови глави ги претставуваат трите функции на вселената: централната му припаѓа на самиот **Вишну** и го прикажува **зачувувањето** (preservation) додека бочните ги претставуваат **Varaha** и **Narasimha** како олицетворение на **создавањето** (creation) и **уништувањето** (destruction). Иако во религиските списи овој лик се опишува како осморак, тој често се прикажува **со 4 раце**, што е уште една компонента што него го зближува со аналогните фигури од луристанските стандарди и соодветните ликови вклучени

[146] За Горгона и коњите, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 506-513.
[147] Н. Чаусидис, *Македонските*, 119, 121, A59: 1, 4, 8; С. С. Бессонова (С. С. Бессонова, *Религиозные*, 93), протомите кај рамената на фигурата од Кул-Оба ги поврзува со аналогното обележје на Ажи-Дахака (во врска со ова види го нашето наредно поглавје).
[148] M. Sanader, *Kerber*, 24-51; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 247, 248; подоцнежни средновековни примери: F. Edgü, *Magic*, 2; F. Büyükkarci, *The world*.
[149] (Orph. *Argon.* 975, &c.; Eustath. *ad Hom.* 1467, 1714); *Hecate* 2019.

во нашите компаративни истражувања (E7; E8). За прв пат Vaikuntha се јавува во списите од 5. век н.е., а култот заснован на овој лик ќе се појави во Кашмир, во текот на 8 – 12. век.[150]

- Сибирски аналогии

Видовме дека антропоморфната или зоо-антропоморфната фигура со дополнителен пар човечки глави на рамената е присутна и во ареалот на Западен Сибир кој обично се врзува за местните популации од финско-угриско потекло (F12: 7, 8, 10 – 13). Во овој случај ни се чини како особено значајна една ваква бронзена апликација од 1 – 3. век н.е. пронајдена во областите по текот на реката Об (F22: 1, сличен средновековен пример F4: 4).[151] Покрај двете помали антропоморфни глави на рамената, таа е интересна и поради други два елементи присутни и на луристанските бронзи. Најпрво тоа е **четвртата глава во пределот на градите** на која, во случајов, се чини дека се надоврзува и схематизирано тело со нозе и раце или крилја (спореди со F12). Вториот елемент се **лачните животински протоми** кои, протегајќи се меѓу рамената и половината на главната фигура, асоцираат на неговите зооморфизирани раце, што добро кореспондира со еден погореобработен поттип на луристански стандарди (F22: 2 споредо со 1 и со E17).

- Келтски аналогии

Соодветна тројна структура е присутна на парот бронзени елементи кои припаѓале на кочија од латенскиот период, пронајдена во Orval (Manche, Франција) и датирана во 300 – 250 г. пред н.е. Составена е од возрасна машка глава, прикажана фронтално, и уште две на помала возраст, претставени во профил – симетрично во однос на неа (F22: 4). Со тукаобработените композиции ја врзува тоа што двете бочни глави се **споени со косата на централната**, односно се чини како тие да **произлегуваат т.е. се раѓаат од двата прамени на кои е таа разделена**. Ваквиот однос, а веројатно и поврзаноста на предметите со кочијата и нејзините тркала, го навеле G. Poitrenaud на толкување дека „Старецот“ прикажан во средината, заедно со двата негови „синови“ се обединети во некаква кинетичка визија поврзана со тркалото, со космичката оска и со животната сила.[152] Согласувајќи се со ова толкување можеме да ја забележиме сличноста на оваа слика со горепретставените луристански композиции составени од три антропоморфни ликови (F6: 6; F7: 1 – 4). Овој пример ја отвора можноста за вклучување во овие компарации и на бројни други скулптури и релјефи на келтски божества прикажани со три антропоморфни глави на рамената, меѓу другото обработени и од наведениот автор. Овие компарации ќе бидат претставени во наредната глава од оваа монографија (G31; G32; стр. 527).

- Макрокосмички ликови

Во бројни култури се зачувани митови во кои од деловите на телото на некој лик, најчесто со примордијален и макрокосмички карактер, се создаваат други суштества. Во овој случај нè интересираат оние примери каде што овие суштества се појавуваат од горните делови на неговото торзо кои би можеле да се поврзат со парот зооморфни протоми или антропоморфни бисти што се тема на ова поглавје. Погоре веќе го спомнавме митот за создавањето на **првиот маж** и **првата жена** од **потта** излачена од **левата пазува на нордискиот Имир**. Со оглед на архаичноста на овој мит и

[150] A. J. Gail, *On the Symbolism*; *Vaikuntha* 2019.

[151] Б. Маршак, М. Крамаровский, *Сокровища*, 50 (без подолунаведените интерпретации).

[152] "`L'ancien` au milieu et ses deux `fils` sont intégrés dans une vision cinétique liée à la roue, aux liens et à la force vitale. N'est-ce pas parce qu'il `est` l'axe de l'univers qu'il peut protéger particulièrement les axes?" (G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 5).

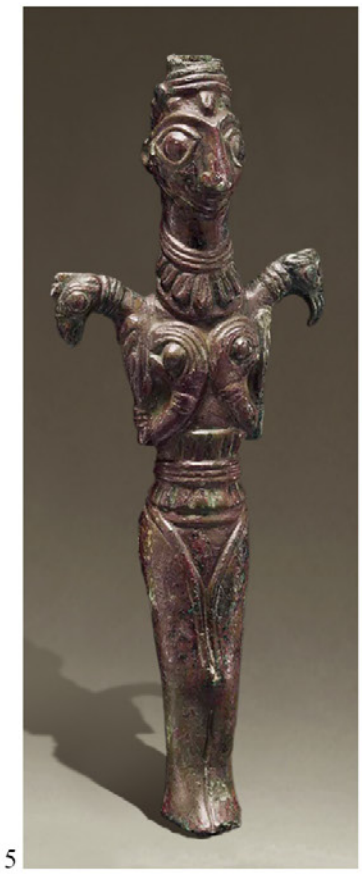
F19


1


2


3

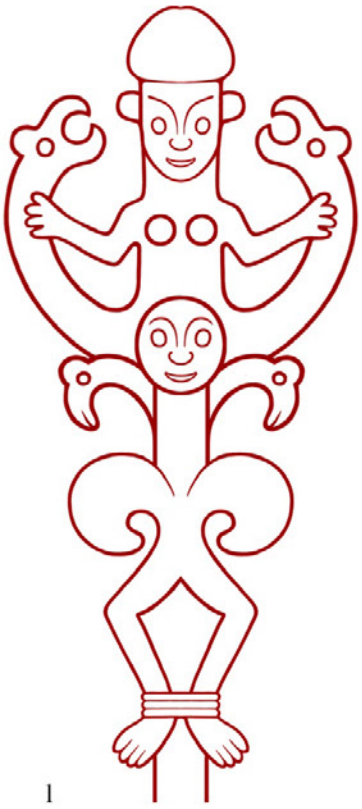

4


5


6


7

F20



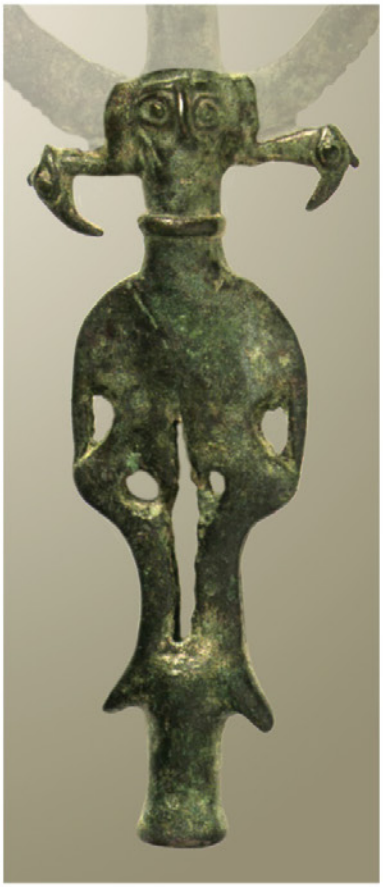
1



2



3



4



5



6

неговите јасни релации со аналогните индоариски митски дејствија (особено оние поврзани со Пуруша) во претходните глави се обидовме него да го земеме како парадигма во објаснувањето на фигурата од еден необичен луристански стандард прикажана со два пара раце, но и два пара протоми кои излегуваат од нејзините рамена и/или пазуви (F15: 6; види стр. 342). Во тој контекст и овие протоми би можеле да го добијат значењето на суштества кои се појавуваат од посочените делови на телото на оваа фигура. Претпоставивме дека во изворните верзии на наведениот мит **жената** била **создадена од левата**, додека **мажот** од **десната пазува**, што би значело дека едниот од двата протома на стандардите можел да го застапува создавањето на мажот, додека другиот – на жената. Во прилог на оваа хипотеза го приложивме и споменатиот „зооморфен стандард“ од Меторполитен каде што двете симетрични животни, издигнати на задните нозе, се дополнети со гениталии од спротивен пол (B6: 1). Уште поблизок до нашите зооморфни протоми би бил иранскиот мит во кој **Ормазд создава бик од својата десна рака** од чиешто семе потоа ќе бидат креирани други животни.[153]

P. Lajoye наведува и други примери на слични митски дејствија, овој пат од егзотичните делови на светот, за кои смета дека имаат индоевропски корени. Такво е преданието од **Мадагаскар** каде Бог, по создавањето на Адам, од разни делови на неговото тело ги создава неговите седум жени, меѓу кои една и од рамото.[154] Аналогна митска слика ќе биде интегрирана и во езотеричните исламски традиции од **Југоисточна Азија** (Виетнам). Станува збор за претставата според која на десното рамо на Алах седи *Svarga-Devata* додека на левото *nabi Yonnök*; *nabi Yonnōč* на десното стапало, а *nabi Adam* на левото стапало. Притоа, првиот пар го застапува „небеското начело“, додека вториот - „земското начело“.[155]

- Захак - Ажи Дахака - Ахриман

Интересна паралела за нашиот лик со два протоми на рамената е **Захак** (Zahhak), во источните традиции познат преку „Шахнаме“. Претставен е како човек кому од секое рамо ќе му израсне по една змија и тоа поради злоба – откако ќе го бакне Ахримана. Логично е да се претпостави дека оваа трансформација ќе се случи како резултат на „инфицираноста“ на првиот лик од физичкиот контакт со вториот, од што следи дека **посочениот изглед е всушност својствен за хтонскиот Ахриман**. Ретроспективното следење на историјата на овој лик води кон **Ажи-Дахака** кој во „Авеста“ и подоцнежните ирански текстови е претставен како змеј т.е. змијовиден лик со гигантски размери, со три глави, 6 очи и три усти, најверојатно крилест и со антропоморфни обележја. Иако кај обата лика доминираат хтонските т.е. негативните аспекти, има индиции дека зад нив изворно стоел макрокосмички митски лик (аналоген на оние од претходното поглавје) чии што домени се однесувале на целата вселена. На таквиот карактер, покрај другото, се сугерира и во некои толкувања според кои **трите глави на Ажи-Дахака** ги симболизираат индоиранските претстави за **трите светови: небото, воздухот и земјата**. **Ahi Budhnya** се смета за ведски еквивалент на Ажи-Дахака на што, покрај другите релации, укажува и блискоста на двата теонима.[156]

Но, генеалогијата на Ажи-Дахака нè води и кон дејствието за **митските близанци**, во хиндуистичката традиција претставени преку **Јама** и неговата сестра **Јами** (изворното значење на овие

[153] (*Pahlavi Rivāyat*, 46.15) според: P. Lajoye, *Puruṣa*, 37; R. C. Zaehner, *Zurvan*, 128, 136, 138, 319, 366; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 259.

[154] P. Lajoye, *Puruṣa*, 47, 48.

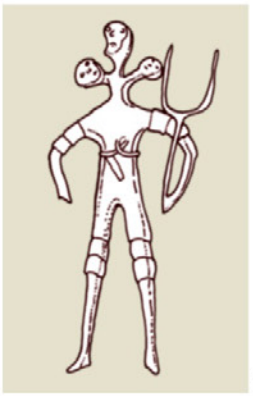
[155] “Si l'on vous demande: les bras et les jambes d'Allah, de qui sont-ils la demeure? Répondez: la demeure de ces quatre nabi, car le Svarga-Devata siège à l'épaule droite, le nabi Yonnōk à l'épaule gauche, le nabi Yonnōč au pied droit, le nabi Adam au pied gauche. (...) Répondez Le Svarga-Devata et le nabi Yonnök sont la souche céleste, le nabi Yonnōč et le Pō Adam sont la souche terrestre.” (според: P. Lajoye, *Puruṣa*, 53).

[156] P. O. Skjærvø, Dj. Khaleghi-Motlagh, J. R. Russell, *Aždahā*; Н. В. Дьяконова, *Терракотовая*; Л. А. Лелеков, *Ажи-Дахака*.

F21


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10

имиња е „близнак“). Во иранските традиции нивни еквиваленти се **Јима** и сестра му **Јимак**. Интересно е што во овие митови се појавуваат и птици (како симболи на сакралната категорија *hvarna*) кои го напуштаат Јима.[157] Нив би можеле да ги ставиме во релација со птичјите протоми лоцирани лево и десно од главата на главниот лик од “столбовидните фигурини“ (F19) и долниот лик од „идолите со протоми“ (F20). Во индиските традиции Јама фигурира како двоен лик, додека во иранските тој се дели на два лика – Јима како мудар и праведен и Ажи-Дахака како зол.[158] Според Н. В. Дьяконова, зад троглавиот митски лик од типот на Ажи-Дахака би можел да стои некој од големите макрокосмички богови со амбвалентна двојна природа, како што е Варуна, кој потоа ќе се подели на два одделни лика со комплементарен предзнак: Варуна – како олицетворение на темнината и Митра – на светлината.[159] Постојат индиции дека во ликот на троглавиот хтонски бог Ажи-Дахака всушност ќе се интегрираат амбивалентните и не многу јасни аспекти на древниот **сеопфатен бог** (исто така троглав) во кој нужно биле содржани не само прогресивните и продуктивните начела, туку и оние со регресивен и деструктивен предзнак.

Сличен карактер и функција во ригведските химни носи и триглавиот **Вишварупа,** при што се чини дека секоја од неговите глави исто така се однесува на едната од трите зони на вселената (**„трите земји“)** (E7: 2). Фактот што овој бог во себе ги обединува машкото и женско начело, го става во релација со гореспоменатите митови за создавањето на првиот пар (луѓе?) од телото на примордијалниот бог т.е. човек.[160]

- Словенски аналогии

Трагите на стадијалноста претставена во претходните пасуси можат да се забележат и во словенските паганси традиции. Во рамките на космолошката иконографија на средновековниот каменен идол од Збруч најдолната зона ја исполнува машки лик со нагласени хтонски обележја. Прикажан е со три лица т.е. три човечки глави како, клекнат на колена, ја држи во рацете земната плоча (F21: 10; G40: 4). Поради триглавоста, тој се идентификува со боговите **Триглав** или **Тројан**, забележени во средновековните пишани извори. Лик со три антропоморфни глави се појавува и на издолжената плочка од ранословенските двоплочести фибули кој, со оглед на земското значење на оваа плочка, исто така би требал да носи хтонски предзнак (F21: 7, 8).[161] Но, во некои од посочените пишани извори што се однесуваат на значењето на идолот на богот **Триглав од Шчечин** се вели дека тој е врховен бог (*summus paganorum deus*) и дека има три глави затоа **што раководи** (*procuraret*) **над трите царства – небото, земјата и подземјето**.[162] Слична космолошка диференцијација може да се насети и во јужнословенските народни преданија за **троглавиот митски лик Тројан** според кои едната негова глава јадела **риби** (според нас застапници на нижните космички зони), другата **добиток** (според нас репрезенти на надземното ниво), а третата **луѓе** (би било идеално да се птици како застапници на небеското ниво).[163]

---

[157] Н. В. Дьяконова, *Терракотовая*, 197-199; за хварна како граблива птица, летечки оган и симбол на позитивното начело, светлината и огнот и како еманација на сонцето: Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 65.
[158] Н. В. Дьяконова, *Терракотовая*, 203.
[159] Н. В. Дьяконова, *Терракотовая*, 201-203.
[160] (Ригведа III, 56, 3); коментар: Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа I – IV*, 717; D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 179, 180.
[161] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 241-260.
[162] (Ebo, *Vita Ottonts episcopi Bambergensis*. III, 1). Толкувања: J. Dynda, *The Three-Headed*; L. Trkanjec, *Chthonic*, 14-16; А. Лома, *Пракосово*, 188; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*, 178; В. Чајкановић, *О српском*, 58-65 (инсистира на неговиот хтонски предзнак). Истатата функција (господар на животните од трите космички зони) Јахве му ја доделува на Адам, создавајќи го според сопствениот образ (Постанок I, 1, 26, 28, 30).
[163] В. Чајкановић, *О српском*, 60; L. Trkanjec, *Chthonic*, 17-18; В. Петрухин, *Троян*, 377.

F22


1


2


3


4


5


6


7


8

Кај овие ликови е присутен макрокосмичкиот предзнак т.е. надлежноста над трите зони на вселената што повеќе оди во прилог на нивниот врховен (панкосмички) отколку на хтонскиот карактер. Ако од оваа гледна точка уште еднаш ги анализираме посочените словенски фибули, ќе забележиме елементи кои повеќе одат во прилог на панкосмичкиот отколку на хтонскиот предзнак на тамуприсутниот троглав лик (F21: 7, 8), при што вториот можеби бил доминантен кај некои други поттипови. Првиот таков елемент се „прстите“ на полукружната плочка кои во рамките на нејзиното небеско значење вообичаено ги претставуваат фазите од движењето на сонцето по небескиот свод (A9: 2, 3, 9 – 11). Но, кај претходнопосочените фибули, кружната и полусферична форма на овие „прсти“ се менува во насока на нивно претворање во некакви ресести флорални мотиви што говори и за промената на наведеното значење. Во нашите претходни истражувања укажавме дека се работи за фибули кај кои дошло до инверзија на иконографијата при што небеското значење се префрлило на издолжената плочка, а земското на полукружната. Во конкретниов случај новодобиената слика на вселената била изедначена со **Космичкото дрво** при што наведените израстоци на полукружната плочка, од сонца се преосмислени и преобликувани во **негови корења**. Троглавиот лик се вклопил во оваа слика не како хтонски туку како макрокосмички бог чие што тело е изедначено со вселената. Во прилог на ова толкување оди уште еден иконографски елемент – парот млади месечини прикажани меѓу двете плочки на фибулите односно долниот дел на дрвото, што соодветствува на хтонските аспекти на ова небеско тело како симбол на ноќта, темнината и подземјето.[164]

Истите два стадиуми на егзистенција на троглавиот митски лик можат да се детектираат и на луристанските стандарди. На „столбовидните фигурини“ е претставен примордијалниот троглав бог кој **го опфаќа целиот предмет**, сугерирајќи на неговото простирање низ сета вселена (F19). На „идолите со протоми“ пак, тој го зафаќа **долниот дел на предметите** што укажува на процесот на негово потесно специјализирање како хтонски бог (F20), што прилично соодветствува на карактерот на Ажи-Дахака во „Авеста“ и на троглавиот бог од словенскиот идол од Збруч (F21: 10; G40: 4).

Антропоморфните митски ликови со три човечки глави можат да се констатираат и во други подрачја на Европа и Медитеранот. Во овој случај, како најблиски по изглед, ги посочуваме следните: фигурата од ритонот од Gallehus (Данска) (F21: 4), бронзената фигурина од музејот во Cagliari (Сардинија, веројатно со феникиско потекло) (F21: 3), претставите од средновековните финско-угриски апликации (F12: 8, 12, 13; F22: 1), како и други камени споменици кои се врзуваат за културата на келтите и тракијците (види стр. 523).[165] На прашањето околу троглавите претстави од луристанските стандардии, нивните паралели и значења ќе се осврнеме уште еднаш во следната глава од оваа монографија (види стр. 520 и натаму).

- Двоглави варијанти без централна глава

Третата композиција на гореелабориранатa дискоидна игла од LACMA упатува на можноста Зрван да се прикажувал не само со една или со три, туку и со две глави кои, во конкретниот случај, ги поврзавме со повлекувањето на овој бог од појавниот свет, на сметка на настапувањето на неговите два сина (F23: 7; F8; F12: 1 – 3). На една друга дискоидна луристанска игла може да се идентификува уште еден таков пример, со сите обележја типични за Зрван (доминантно торзо, звоновидно здолниште, крилја, повеќе глави на рамената), но овој пат не со една или три антропоморфни или зооморфни глави туку со пар животински (лавји) протоми со разјапени челусти и вратови покриени со

[164] За посочените (и други) нивоа на значење на овие предмети: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 255-260, за месечината: 278-285.

[165] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 249-253, Г26 – Г28; за примерокот од Cagliari: Ph. Ackerman, *The Oriental*, 218 (Fig.1a), 221; цртеж: G. Leńczyk, *Światowid*, 54 – Ryc. 17a.

F23



кружни мотиви (F23: 1 спореди со F10).[166] Присутен и на една ажурирана луристанска игла придружен со пар животни исправени на задните нозе (F23: 2).

Како најинтересна паралела за овие примери може да се земе релјефниот мотив оформен на една чаша од електрон која денес се чува во Лувр (F23: 9). Наодот потекнува од западен Иран, се врзува за "Marlik culture", а се датира во втората половина на 2. милениум пред н.е. Се смета дека мотивот е позајмен од асирската глиптика (Middle Assyrian glyptics) од 14. век пред н.е. (еден таков пример F23: 6).[167] Централен мотив на композицијата е хибридниот лик формиран од елементи на разни животни: долниот дел го сочинуваат пар животински сапи на кои се надоврзуваат заемно тордирани птичји нозе. Во горниот дел се оформени пар симетрични протоми на животни од родот на мачките (судејќи според дамките веројатно леопарди), додека под нив се претставени две раширени крилја. Она што оваа претстава ја прави близка со луристанските двоглави примери се антропоморфните елементи сконцентрирани на средишниот дел од фигурата кој е всушност оформен во вид на торзо на жена со пластично изведени колкови (изедначени со животинските сапи) кои преминуваат во стеснета половина. Торзото горе завршува во вид на јасно обликувани дојки со нагласени брадавици, додека од раменатa се протегаат настрана човечки раце во чии дланки висат антилопи обесени за опашките. Видовме дека сличен концепт на претопување на парот животни во фигура со нагласени женски белези може да се констатира на луристанските страндарди, со таа разлика што таму композицијата секогаш во горниот дел завршува со централна антропоморфна глава која може да биде придружена и со пар животински протоми (спореди F23: 9 со 8). На луристанските дискоидни игли и на тоболците слични фигури се комбинирааат и со пар тревопасни животни кои некогаш исто така се ориентирани со главите надолу (пример – F6: 4). Двоглав лик уште поблизок на оној од луристанската дискоидна игла е присутен на една друга златна чаша од Marlik (F23: 5),[168] како и на еден боев чекан од Бактрија датиран во втората половина на 2. мил. пред н.е. (F23: 4).[169]

Во оваа анализа можат да се вклучат и други примери на слично конципирани зооантропоморфни суштества со два протоми на раменатa.[170] Како особено интересни ги сметаме веќепосочените претстави на обезглавената Горгона Медуза од чиј врат или рамена излегуваат Пегас и Хрисаор (F23: 10 – 12).[171] Во рамките на хиндуистичката култура на сличен начин се прикажувала и антропоморфната варијанта на митскиот лик Gandaberunda (F23: 3). На еден египетски амулет (од Kelsey Museum of Archaeology, Michigan) е претставена слично конципирана машка фигура од чии рамена, прикажани без главата и вратот, се појавува по еден протом на змија и на ибис.[172]

Некои тукаприкажани двоглави паралели ги обединува присуството на **женски компоненти** проследени и со обележја на **чудовиште**, особено потенцирани кај претставите на Медуза (F23: 10 – 12), но и кај фигурата на чашата од Лувр (F23: 9). На луристанските примери тие би биле застапени преку **женскиот аспект на хермафродитниот Зрван**. Важна заедничка компонента се и **крилата** на овие ликови при што особено паѓа во очи идентификацијата на двата пара крилја на Медуза (F23: 12) со истото обележје на првиот од луристанските (F23: 1) и на месопотамските примери (F16: 1). Посочените блискости укажуваат на некакви понепосредни релации меѓу апострофираните примери, особено ако се земе предвид дека најинтересната ваква претстава на Медуза потекнува од Кипар

[166] Основни податоци за предметот: S. Ayazi, *Luristan*, 27, 34, 49, Cat. 31.
[167] *Goblet* 2020; A. Godard, *The Art*, 80 (Fig. 34). P. R. S. Moorey упатува на сличностите со аналогно хибридно суштество од една луристанска бронзена плочка од Barbier Collection (P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 24 – Fig. 5, Pl. IV-c).
[168] Z. Kazempoor, M. Marasi, *The Study*, 202-204 (Fig. 12).
[169] Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 111, 112 (Рис. 5: 1).
[170] Други такви аналогии: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 206, 207; S. Ayazi, *Luristan*, 34.
[171] A. B. Cook, *Zeus. II*, 716-722 (Fig. 656-659).
[172] G. Bohak, *Art and power*, 7.

(Golgoi) (F23: 12) кој бил под многу посилни источни влијанија отколку Балканот и западните делови на Мала Азија.

c) Зошто протомите и главите се појавуваат од раменатa на антропоморфниот лик?

Присуството на протомите и главите токму на раменатa на главниот лик претставува енигма затоа што се работи за периферен дел од телото во кој не се наоѓаат никакви витални органи коишто би можеле да се стават во релација со посочената иконографска констелација. Истражувачите со право изразуваат сомнеж дали појавата на двете бисти на раменатa од централниот лик на плочката од Cincinnati навистина може да го означува раѓањето на Зрвановите синови од неговото тело (F2). Сметаме дека одговорот на ова прашање мора да се бара на друга страна при што се наметнуваат неколку можни насоки.

Првото решение би се базирало на **реалните функции на раменатa** кои служат како основа на која се крепат т.е. потпираат вратот со главата и рацете. Истата функција човекот ја искористил давајќи им и соодветни културни функции и тоа: потпирање и носење разни предмети, животни и луѓе. Раменатa се елементи на телото кои, според својот облик, волумен и сила **го разликуваат мажот од жената**. Во таа смисла дури може да се апострофира следнава опозиција: *маж – широки и моќни рамена – тесни колкови; жена – тесни и грацилни рамена – широки и моќни колкови*. Врз овие физички белези и предиспозиции (можеби во некои култури верификувани и со соодветни правила и табуи) може да се базира фактот што татковците често ги носат своите деца на раменатa, за разлика од мајките кои за тоа го користат колкот, скутот или грбот, но речиси никогаш раменатa. Врз база на ваквиот карактер на раменатa и колковите како **полови класификатори**, можела да се случи и нивна **симболичка еквиваленцијата – она што се колковите за жената, тоа се раменатa за мажот**.[173] Оттука, кога на еден хермафродитен (но сепак повеќе машки отколку женски) митски лик му се доделува улогата самиот да го роди своето потомство, би било логично тоа да се случи не преку колковите (еминентно женско телесно обележје) туку токму преку раменатa, како обележје на неговата машкост и мажественост. Ова е една од компонентите која би можела да го оправда прикажувањето на Зрвановите синови на раменатa на нивниот двополов татко, и тоа како алузија на нивното раѓање оттаму.

Ако се земат предвид реалните функции на раменатa, симболичкото значења што произлегува од нив би било мошне **блиско на функцијата на рацете**, но повеќе насочено кон **механичките** отколку кон поартикулираните креативни функции кои рамото, за разлика од рацете, не ги поседува. Врз основа на овој однос протомите или бистите прикажани на раменатa на една фигура можат да се разберат и како еден вид **еквиваленти на нејзините раце** (особено ако се обликувани во вид на животински протоми) и тоа поради сличните функции на двата елементи и фактот што и зооморфните протоми и рацете се потпираат на раменатa.

Видовме дека на еден нетипичен луристански стандард централната фигура е прикажана со два пара раце при што едниот од двата пара протоми со кои е таа дополнета како да се појавуваат т.е. растат не од нејзините рамена туку **од под пазувите** (F15: 6). Ваквото толкување го охрабрува една веќенаведена бронзена фигурина од Западен Иран (музеј LACMA), по стил и хронологија мошне блиска на луристанските. Прикажува жена со пластично изведени дојки и кренати раце при што кај спојот на нејзините раце и вратот се оформени две мали човечки глави на кои се надоврзуваат змиски

[173] Како парадигматични примери на ваквото значење на машките рамена може да се земе прочуената древногрчка статуа „Москофорос“ (маж со теле на раменатa) и ранохристијанскиот „Христос – добриот пастир“ (со јагне на раменатa); аналоген пример од средноеламскиот период, со овца на раменатa е присутен и во Западен Иран: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 32 (Cat. 102).

тела кои се спуштаат долж грбот на фигурата (F21: 1).[174] Комбинирањето на малите (детски?) глави, нивната позиција, кренатите раце на фигурата и нејзините нагласени женски обележја го актуализираат прашањето на **пазувите** како уште една причина за присуството на протомите или бистите кај раменатa на луристанските фигури. Притоа алудираме на **идентификацијата на пазувите со женските гениталии** за што веќе говоревме во едно од претходните поглавја (види стр. 342, 346). Во тој случај присуството на протомите или бистите на раменатa би можело да се оправда со намерата **да се прикаже нивното раѓање од пазувите на тој лик** лоцирани веднаш тука – под раменатa. Ако низ оваа призма се согледаат сцените од гореприкажаните месопотамските печати, наводно поврзани со митот за Етана, не може да се исклучи опцијата според која и тамупретставените змии би излегувале не од раменатa туку од отворените пазуви на женскиот лик (F15: 1 – 5). Во таа смисла е индикативна и композицијата со **Ninhursag/Nintu** – сумерската божица-мајка, покровителка на раѓањето (F21: 2) каде појавувањето на две човечки глави од нејзините рамена е проследено со **две голи човечки фигури** прикажани крај нејзините нозе во поза на фетус. Врз основа на означените ребра на двете фигури и јасните старечки обележја на лицето на едната, може да се претпостави дека тие прикажуваат **старци**, а можеби и **покојници**. Ако овие два елементи се стават во релација со функцијата на прикажаната божица тогаш двете глави на нејзините рамена би можеле да го претставуваат **воскреснувањето** т.е. **повторното раѓање** од нејзината утроба на овие старци т.е. покојници.[175]

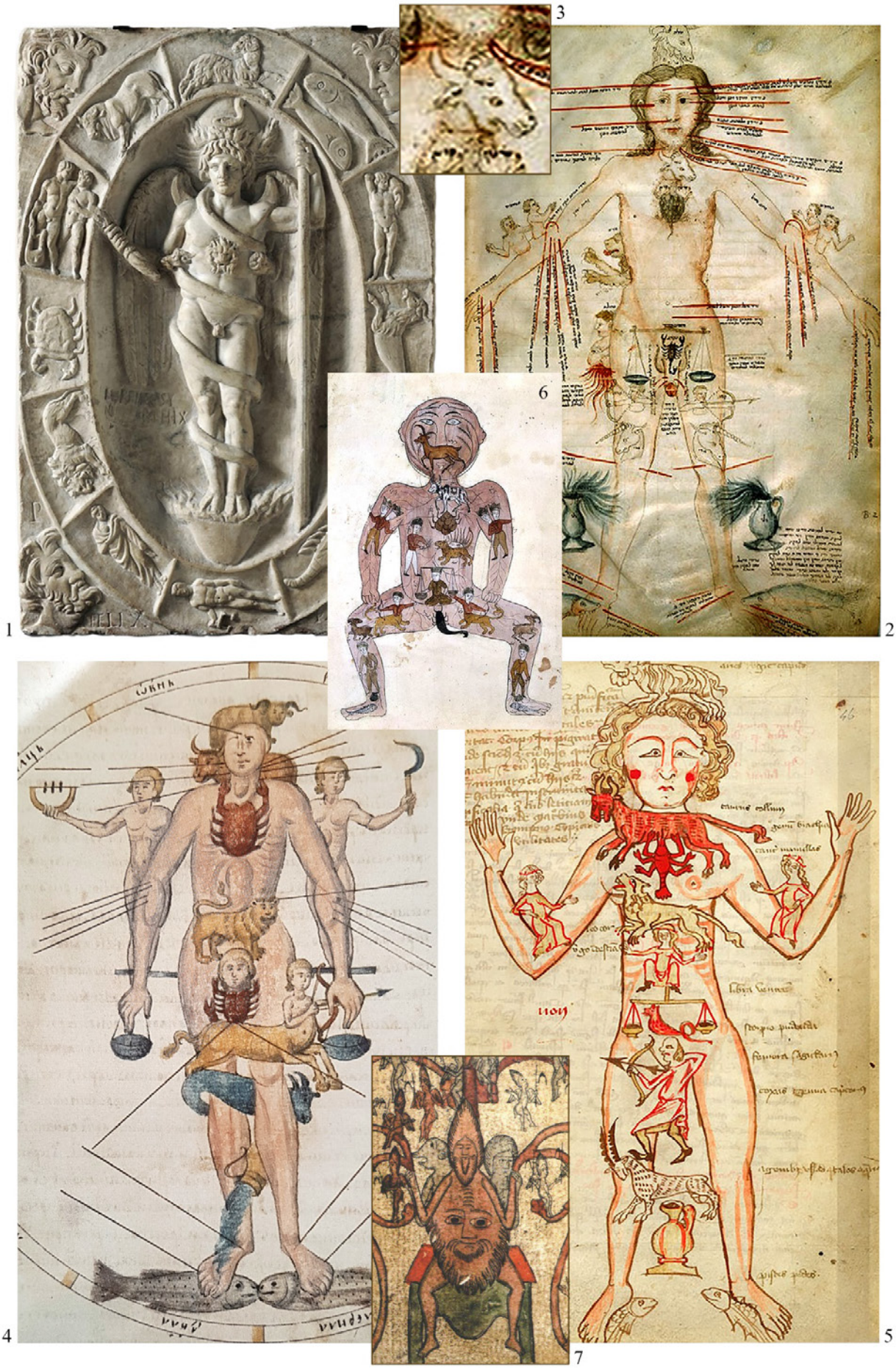
d) Релации со „Зодијачкиот Човек“ и со други средновековни примери

Во оваа глава заслужува да се обработи уште едно поклопување на иконографијата на тукапретставените луристански композиции со некои средновековни ликовни претстави од Европа. Овој пат станува збор за сликите на т.н. „Зодијачки Човек“ (Zodiac Man) кои се приложени како илустрации во разни средновековни и подоцнежни ракописни книги (F24: 2, 4, 5). Се работи за претстава на гол маж, во стоечка поза, на чие тело се прикажани зодијачките знаци при што, кај повеќето примери, нивниот избор и позиција во рамки на фигурата се прилично стабилни т.е. непроменливи. Мошне слични примери, настанати независно од европските, можат да се следат и на Блискиот Исток (F24: 6). Овие слики се одраз на **идентификацијата на сосвездијата што тие ги означуваат со определени делови на човековото тело**, што може да се следи од средниот век наназад низ антиката сè до клинестите записи од Месопотамија. Таа пак, е резултат на верувањата дека човековото тело е разделено на **„области“ со кои управуваат конкретни сосвездија** што во глобални рамки се одразува и на неговото здравје.[176] Во оваа прилика за нас е интересен **парот момчиња** (како знак на сосвездието „Близнаци“), прикажани на рацете или раменатa на овој лик (F24: 4 – 6; F25: 6).[177] Тие се совпаѓаат со гореелаборираните луристански примери каде, според предложените толкувања, аналогниот пар фигури би ги претставувале Ормазд и Ахриман поставени кај раменатa на нивниот татко Зрван (F6: 6; F7: 1 – 4), а на еден примерок, како што ќе видиме подоцна, и на неговите раце (F26: 6). Оваа релација дополнително ја засилува фактот што и кај луристанските примери би се работело за браќа, па дури и за близнаци, со оглед на тоа што биле истовремено зачнати во утробата на нивниот татко.

Како да се протолкува ова впечатливо поклопување меѓу посочените примери кои се толку оддалечени во простор и време? Се смета дека наведените средновековни европски мотиви се продукт

[174] P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 101, 102 (578).
[175] За фигурите во оваа поза и нивното значење: Н. Чаусидис, *Македонските*, 208-235; на посочениот предмет и на луристанските бронзи: А. В. Мельченко, *Редкие*, 623-625.
[176] L. Parmly Brownp *The Cosmic Man*; основни податоци, со бројни примери и приложена литература: A. Jokinen, *Zodiac Man*; J. Z. Wee, *Discovery*; илустрации: *Homo signorum 2019*.
[177] J. Z. Wee, *Discovery*, 219, 229, 230.

F24



на влијанијата на античко-медитеранските, месопотамските и/или египетските предлошки кои можеле да доспеат во Европа со посретство на митраизмот, јудаизмот или гностичките учења.[178] Ова донекаде може да се потврди и преку аналогни статуи и релјефи од римскиот период (главно врзани со митраистичкиот култ) кои прикажуваат антропоморфна или зооантропоморфна фигура (Еон, Лентокефал) дополнета со зодијачки знаци (F24: 1; F25: 1). Но, овие примери не можат да се земат како оправдување за посоченото поклопување со знакот „Близнаци“ затоа што тој не е прикажан на рацете на главната фигура. Тоа може да значи дека средновековните европски слики на „Зодијачкиот Човек“ настанале според некакви за нас непознати антички ликовни парадигми кои веројатно биле изведени во органски материјали (скулптури и релјефи во дрво, слики изобразени на пергамент, папирус или текстил) или пак се создадени само врз основа на текстуални предлошки.

Неколку примери нѐ наведуваат на претпоставка за една друга можна траекторија на движење на несомнените блискоисточни парадигми на овие слики кон Средна и Западна Европа и тоа не преку Медитеранот, туку преку Источна Европа.

Првиот од нив е посочениот цртеж од Персија (F24: 6), додека вториот – веќепретставената илустрација од една руска старообредска книга каде е прикажан хибриден лик чии рамена и раце се придружени со двете допојасни фигури, но без останатите додатоци својствени за „Зодијачкиот човек“ (F24: 7; F27: 7). Притоа едната од нив има човечко, а другата животинско лице што, од една страна, не е својствено за „близнаците“ од европските слики, но од друга соодветствува на митот за Зрван во кој Ахриман е често претставен со зооморфни обележја, наспроти Ормазд кој е целосно антропоморфен. Како што веќе напомнавме, главниот тукаприкажан лик носи и други обележја својствени за Зрван кои не се присутни кај европските слики. Тоа е **брадестото лице** што му го исполнува торзото, како и **изедначувањето на целата фигура со дрво**. Ова може да значи дека конкретниот руски пример е создаден според ликовни или текстуални предлошки кои се поблиски на блискоисточниот мит за Зрван отколку европскиот „Зодијачки Човек“, а кои би можеле дури и да учествуваат во создавањето на последниов.

Одделни елементи на европскиот „Зодијачки човек“ можат да се препознаат во изгледот на два идоли од Средна Европа опишани од страна на средновековните хроничари. Прв е наводот на Conrad Bothes од 1492 г. за изгледот на богот **Кродо** во Саксонија (според него сличен на римскиот Сатурн) чија статуа наводно била соборена во 780 год, при победата на Карло Велики над оваа земја. Таа имала изглед на човек прикажан како стои на врв на столб, застанат на голема риба, при што во десната рака држи сад со цвеќиња, а во левата тркало (подоцнежна илсутрација базирана на овие тексуални описи F25: 3). Во истиот извор се наоѓа и илустрација на статуата на уште еден бог, наречен **Радегаст**, почитуван кај словенското племе Ободрити населено во областа Мекленбург (Северна Германија). Неговата статуа, на градите има штит со изозбразена глава на црн бик, во раката држи секира, додека на неговата глава е прикажана птица (F25: 2).[179] Иако науката до сега не покажала многу доверба во однос на овие податоци, се решивме во оваа прилика таквата можност да не ја отфрламе a priori, токму поради присуството на некои елементи застапени и на сликите на „Зодијачкиот Човек“. Во првиот случај тоа е **рибата** на која стои Кродо, што соодвествува на рибите (cosвездието „Риби“) кои речиси без исклучок се присутни под нозете на „Зодијачкиот Човек“ и тоа овој пат по една под секое стапало (F25: 3 спореди со F24: 2, 4 – 6). Во второтслучај тоа е **штитот** на градите на Радегаст (F25: 2) кој делумно соодветствува на **бикот** кој обично се прикажува зад вратот на „Зодијачкиот Човек“, но во некои случаи и пред него, па и во горниот дел на градите (F24: 4 – 6; F25: 6). Иако најчесто се работи за претстава на целото животно, има и примери каде е изобразена само неговата глава (F24: 2, 3). Индикативен е и другиот елемент – птицата на главата на Радегаст која го следи истиот концепт на дополнување на главната фигура со други помали (F25: 2). Треба да се напомене дека смислата на

[178] A. Jokinen, *Zodiac Man*; J. Z. Wee, *Discovery*.

[179] (Conrad Bote, *Cronecken der Sassen*. Mainz: Peter Schöffer, 1492).

F25

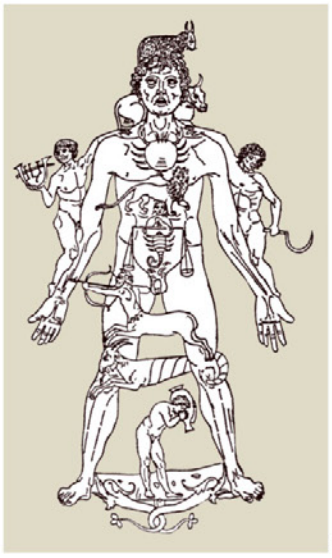

1


2


3


4


5


6


7


8


9

тукапосочените три додатни животни може да се бара и надвор од зодијачкиот систем – како **зооморфни ознаки на трите космички зони**: риби – стапала – долу – нижни зони на вселената (земја, земски води, подземје); бик – врат/гради – средина – средни зони на вселената (надземје); птица – глава – горе (небо).

Како би можеле да се објаснат заедничките компоненти на наведените пагански идоли и „Зодијачкиот човек“? Ако го следиме уверувањето на досегашните истражувачи дека овие богови и идоли се измислени од авторите на посоченото или на некои други постари дела, тогаш во „Зодијачкиот Човек“ дури би можела да се бара и предлошката т.е. инспирацијата на овие лажни богови. Но доколку, барем теоретски, се прифати дека наведените извори сепак го одразуваат реалното постоење на овие елементи како религиски феномени, во рамки на конкретните региони и етноси, тогаш ни се нудат две можни опции. Според првата (по наше мислење малку веројатна), тие би биле продукт на **преземањето и ремитологизацијата на „Зодијачкиот Човек“** т.е. негово пренесување од сферите на тогашната интернационална „книжна езотерија“ во сферите на локалните паганскиот култови од Средна Европа, проследени со присуство на соодветни божества, култни објекти и обреди. Според втората (по наша проценка поверојатна) би се работело за **автентични религиски традиции** кои во дадените области се нашле како последица на нивното движење по трасата Блиски Исток – Источна Европа – Средна/Западна Европа, која, врз основа на претходноапострофираните примери, знаеме дека функционирала најдоцна од раниот среден век. Посредни индикатори на оваа траса би биле наведените мотиви од руските старообредски ракописи, поточно некои нивни постари средновековни предлошки (F27: 4, 7, 8). Во овие процеси не би требало да се исклучи и учеството на **иранската** или **индоариската компонента** во етногенезата на Словенеите и во формирањето на нивната паганска религија, за што говорат и соодветните обележја на словенските паганскиот теоними. Во тој случај, земајќи предвид дека религискиот аспект на еден феномен е најчесто поран и поавтентичен отколку книжевниот, овие релации би можеле да се должат на посочените идоли (но и на други за кои не се зачувале никакви информации) односно нивното функционирање како предлошки на „Зодијачкиот Човек“.

Во овој контекст можеби би требало уште еднаш да се преиспита еден друг феномен од Средна Европа кој исто така бил досега en bloc отфрлан од науката како кривотворба. Овој пат ги имаме предвид **бронзените статуети од Prillwitz** (во веќе споменатата област на Мекленбург) и тоа пред сè оние кои прикажуваат антропоморфни или зооантропоморфни фигура со горепосочените додатоци (F25: 4, 5, 7 – 9).[180] Тука мислиме на фигурините со бикова глава на градите и птица на главата, и особено – примероците со лавја глава, змија на телото и дополнително човечко лице на градите, со оглед на тоа што се во нив содржани горепосочените обележја на соодветните антички статуи на Леонтокефал (Еон, Зрван и Митра) (спореди со F13; F14; види стр. 415).

7. Митот за Зрван на луристанските стандарди

Убедени сме дека обемниот и детален преглед на ликовните претстави од луристанските бронзи, заедно со соодветниот компаративен материјал поврзан со Зрван и со троглавите митски ликови, претставуваат солидна база за реализација на нашата главна цел – идентификување на ликовните претстави на митот за раѓањето на Зрвановите синови на луристанските стандарди. Во пристапувањето кон оваа постапка нè охрабруваат и анализите на другите иконографски слоеви на овие предмети спроведени во претходните глави кои воедно ни покажаа дека на нив не треба да се очекува иконографска констелација иста или слична како кај досегаобработените луристански бронзи,

[180] Прво публикување на статуетите: A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*; критички осврт на наодите: R. Szczesiak, *Auf der Suche*.

составена од исти иконографски елементи и ист нивен просторен распоред. Причина за тоа е што овој пат пред нас имаме објекти кои се различни од претходните, со сосема поинаква архитектоника и техника на изведба. Кај плочката од Cincinnati, дискоидните игли и кај тоболците се работи за плитки релјефи каде митското дејствие е претставено во форма на речиси дводимензионална слика изведена на рамна метална плоча во техника на ковање и гравирање. Слична е ситуацијата и кај ажурираните игли и псалиите со таа разлика што таму релјефите се излеани. Наспроти тоа, стандардите се тродимензионални објекти со сложено разгранет габарит кои биле конципирани да стојат вертикално, да се гледаат од сите страни, а се реализирале во техника на леење според восочен модел.

Претходните анализи покажаа дека сцената којашто е во фокусот на нашиот интерес е кодирана преку два клучни иконографски елементи. Првиот е **човечкото лице претставено на градите и/или на абдоменот** на главната фигура, додека вториот – **парот зооморфни протоми или антропоморфни бисти прикажани на неговите рамена**. Конкретните согледувања покажуваат дека на еден стандард, зависно од типот и варијантата на која припаѓа, не мора секогаш да бидат застапени обата елементи туку само еден од нив. Во поглавјата што следуваат ќе ги претставиме овие стандарди, групирани според типот на кој припаѓаат.

а) „Зооморфни стандарди со човечка глава“

Првиот стандард од овој тип е од **Nasli M. Heeramaneck Collection**, кој денес се наоѓа во **LACMA**. Носи карактеристики на една поретка подгрупа на „зооморфни стандарди со човечка глава“ чии протоми, тука заменети со човечки бисти, се ориентирани нанадвор (F26: 1).[181] Предметот има две паралелни иконографски нивоа со ист степен на впечатливост. Првото е вообичаено за стандардите од овој тип и прикажува две животни, исправени на задните нозе, овој пат со човечки глави, меѓу кои се наоѓа уште една глава, исто така човечка, со нешто поголеми димензии и со капа на темето (C4: 1 – 6 споредиcо 7; види стр. 185). Во рамките на второто ниво, сплотените тела на двете животни сочинуваат антропоморфна фигура со јасно оформена човечка глава, нагласени колкови, животински нозе, тенка половина опашана со појас и раце споени на градите, при што се добива впечаток дека човечките глави на животните како да штрчат од нејзините рамена.

Исти обележја носи и вториот стандард, од **колекцијата David-Weill**, со уште понагласени сапи и задни нозе на животните т.е. колкови на антропоморфната фигура и со повисоко ниво на стилизација на деталите (F26: 2; слични стандарди но со зооморфни протоми C4: 1 – 6).[182] Клучната разлика во однос на претходниот примерок е во обликувањето на парот бисти кои и во овој случај, наспроти високото ниво на стилизација, можат јасно да се определат како човечки, со прикажани уши, преакцентирани носеви и полутопчести темиња кои, судејќи според хориозналниот засек, би можеле да се определат како капи. Познати ни се уште два стандарди, слични на претходниот, и тоа од **колекцијата на LACMA** (F26: 7; F28: 2) и од **Royal Museums of Art and History** во Брисел (F28: 3).[183] Се разликуваат од него според некои ситни детали: главниот лик од првиот примерок носи наребрена капа, додека другиот воопшто ја нема, но, наместо тоа има алка на вратот и наребрен појас; обата стандарди имаат поинаква поза на рацете и различни стапала; се разликуваат и според манирот на моделирањето кој се одликува со позаоблени контури и помеки и позамачкани детали.

[181] Основни податоци: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 55 (No. 227), авторот го класифицира стандардот во групата “anthropomorphic tube”.
[182] Основни податоци: P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 (No. 218); авторот го класифицира стандардот во групата “idole tubulaire”.
[183] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.7); *Funerary idol (IR.0627)* 2020, (IR.0627).

F26



F27


1

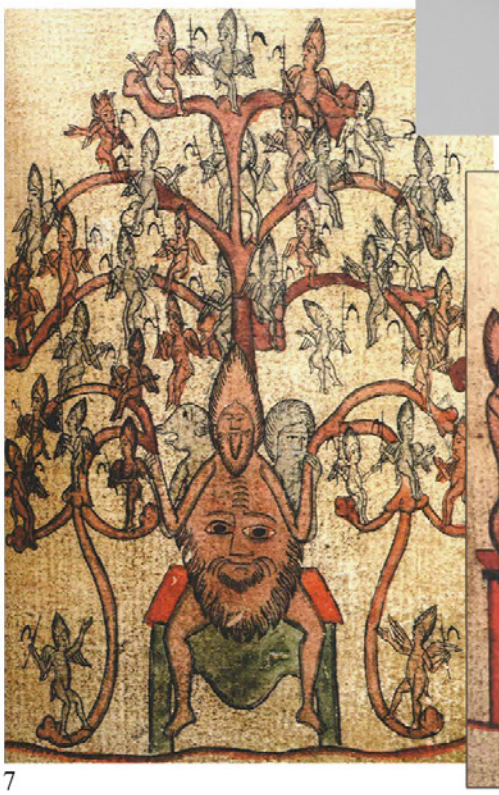

2


3


4


5


6


7


8


9

И стандардот од колекцијата на **музејот Ашмолеан** припаѓа на истата група и истата развојна линија како претходните четири (F26: 3).[184] Ги содржи сите споменати елементи, дополнети уште и со пар мали алки (= обетки?) под ушите на централниот лик. И во овој случај клучните специфики се однесуваат на парот бочни антропомофни ликови. Имено, сега не се работи за бисти туку за цели човечки фигури кои се оформени прилично реалистично. Судејќи според обликот на главите (со капи, мошне реалистично обликувани носеви, уши и бради) би требало да се работи за машки ликови. Рацете им се со свиени лакти, а нозете – со превиткани колена кои воедно ги означуваат и рацете на главната фигура. Преку замената на парот бочни протоми или бисти со цели човечки фигури сосема се прекинува нивната врска со зооморфните фигури на кои некогаш припаѓале така што на овој стандард тие воопшто не можат да се препознаат.

Вториот стандард, од **колекцијата David-Weill**, се разликува од претходните и тоа пред сè од формален т.е. композициски аспект (F26: 4, 5).[185] Парот зооморфни фигури тука можат да се препознаат единствено преку нивните задни нозе кои во овој случај се дури прикажани и пореалистично отколку кај претходните примероци. Разлики има и кај појасот на главната фигура кој е поширок од другите. И тука главните специфичности се однесуваат на двата странични ликови. Повторно се работи за човечки фигури со едноставно обликувани глави (овој опат без капи) и раце поставени на градите во поза аналогна како кај претходниот примерок. И во овој случај нозете им се изедначени со рацете на централната фигура при што се доби една прилично неубедлива и статички неурамнотежена поза со вертикално исправено тело и нозе сосема неприродно зафрлени наназад.

Петтиот примерок ни е познат од известувањата на аукциските продажби (F28: 9).[186] Според основната концепција (долен дел, облик и ориентацијата на страничните бисти) тој е најблизок на вториот и на третиот стандард (F26: 2, 3), додека според нарецканиот појас – на претходниот објект при што овој елемент е тука уште повисок (спореди со F26: 4, 5). Оригинален е по деталната и мошне елегантна изведба страничните глави од кои како да се претставени само лицата, без задната половина на черепот. Ликовите на кои припаѓаат се прикажани со подигнати подлактици во кои како да ја држат централната глава. Идентична претстава е оформена и на другата страна од стандардот кој е зачуван заедно со подставката во вид на шише, и со бронзената игла (без украсна глава ?) наденатa во неа и во стандардот.

Шестиот стандард ни е познат од една статијата на Ph. Ackerman (F26: 6).[187] Иако на ниво на иконографијата е близок на претходните, од типолошки аспект тој се разликува од нив и тоа до тој степен што веќе не може да се класифицира во групата „зооморфни стандарди со човечка глава“. Врз база на основниот столбовиден корпус поблизок е до „идолите со протоми“, но притоа ги нема за нив карактеристичните лачни протоми. Наместо тоа, лево и десно од вратотот на централниот лик се прикажани две човечки фигури во седечка поза, и тоа како да се седнати на неговите рамена или на рацете. Од достапната фотографија може да се констатира дека рацете им се спуштени на нивните бедра, а стапалата потпрени на слабините на централниот лик. И во овој случај нивните нозе можат да се третираат и како раце на централниот лик кој со дланките се потпира на својата половина.

Кај последниве три стандарди треба да се истакне прикажувањето на страничните фигури во седечка поза со поумерено или понагласено свиени нозе. Преку оваа компонента нив можеме да ги поврземе со веќеспоменатите фигури присутни на разни други луристански предмети, прикажани во

[184] P. R. S. Moorey го категоризира во групата “anthropomorphic tube”, при што смета дека комбинирањето на стандардот со игла е резултат на современа компилација (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 158, 159, Pl. 35: No. 182). На нашата илустрација оваа игла не е прикажана.

[185] И овој примерок P. Amiet го класифицира во групата “idole tubulaire” (P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 – No. 219).

[186] *Anc. Lur. Bronze* 2019, (Lot 0099, provenance: Ex David Saidian Estate, New York city).

[187] Ph. Ackerman, *The Oriental*, 219 (Fig. 2: c), во статијата не е наведена колекцијата во која се наоѓа. Интепретациите на предметот предложени од авторката (стр. 222) ќе бидат анализирани во наредната глава.

F28



1



2



3



4



5



6



7



8



9

F29



слична поза која, поради силно свиените нозе, се доближува до **позата на фетус** или до **седечката поза специфична за мајмунот** (F2: 4, 5; E13: 1 спореди со F21: 2; B33: 1). Во таа смисла можеме да издвоиме една луристанска игла каде се исто така прикажани две вакви фигури свртени една кон друга со грбовите, што како композиција покажува блискост со последниот од претставените стандарди (F26: 8 спореди со 6).[188] Во нашите претходни истражувања на фигурите со ваква поза, присутни во кругот на балканските праисториски и раноантички култури, заклучивме дека се работи за митски ликови во кои е овоплотено значењето на фетус како симбол на **новороденчето** т.е. **детето**, на **зачнувањето** и **раѓањето**, но и на **смртта** и **воскреснувањето**.[189] Ова значење многу добро би прилегало на предложеното толкување на иконографијата на гореанализираните стандарди затоа што вака прикажаните фигури сосема соодветно би го кодирале **раѓањето на Зрвановите синови од телото на нивниот татко**.

b) „Стандарди – статуети“

Иконографска констелација слична на претходните може да се идентификува и на еден стандард од категоријата што ја нарековме „стандарди – статуети“ колекциониран во **LACMA** (F27: 5).[190] Прикажува централен антропоморфен лик со голема глава, зашилена брада, назначени дојки и раце испружени настрана. Под половината опашана со појас, наместо широките колкови т.е. сапи и задните нозе на некогашниот пар животни, тука е прикажано здолниште под кое штрчат реално оформени човечки потколеници. Над заоблените рамена на фигурата се претставени две антропоморфни глави (веројатно брадести), поставени на издолжени вратови и ориентирани нанадвор. Во нивните контури можат да се препознаат и постари предлошки на некакви зооморфни протоми со отворени муцки или клунови, овој пат свртени навнатре. Рацете на централната фигура воедно можат да се третираат и како раце или предни нозе на овие бочни ликови. Споредбата со други примероци од оваа група покажува дека се работи за ретка модифицирана верзија на овие стандарди каде парот вообичаени животински протоми е преобликуван во човечки бисти (F27: 5 спореди со 1 – 3).

c) „Столбовидни фигурини“

Видовме дека антропоморфната фигура со протоми на рамената е речиси стандардна за „столбовидните фигурини“, скоро секогаш со јасно означени дојки и раце кои нив оддолу ги допираат, опфаќаат или придржуваат (F19; C27; C28). Нејзината идентификација со претставениот мит за Зрван и раѓањето на неговите синови можеме да ја поткрепиме врз основа на горепретставените аргументи, но со отсуство на човечкото лице прикажано на торзото. Сепак, познати ни се неколку стандарди од овој тип каде е присутен и овој елемент (F29: 1 – 4, 10).

Првиот таков пример (веќе споменат во претходните поглавја) всушност можеме да го сметаме за еден од најкомплетните стандарди кај кого се застапени сите претставени елементи од тукаобработениот мит (F29: 2). Покрај обележјата вообичаени за предметите од овој тип (издолжени пропорции, зооморфни протоми на рамената, раце на дојките), кај фигурата се присутни и **хермафродитни белези** (**брада** на лицето и **пубис** во вид на триаголник со вертикална цртка).[191] Веќе

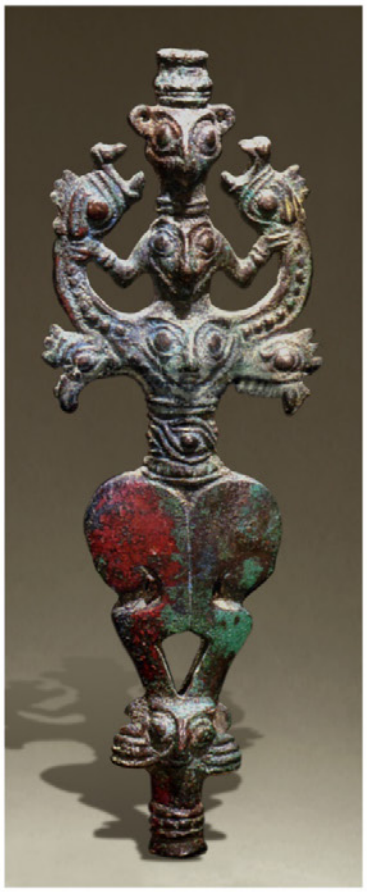
[188] Основни податоци за иглата: P. Amiet, *Les Antiquités*, 73, 79 (No. 172), авторот помислува дека би можело да се работи за фигури на мајмуни; слична игла но само со една фигурка на врвот: *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.224).

[189] Н. Чаусидис, *Македонските*, 208-235, во тие рамки види и за значењето на мајмунот и на Космичката оска на која често се прикажуваат фигурите од овој тип; за присуството на овој мотив на луристанските бронзи, со соодветни паралели: А. В. Мельченко, *Редкие*, 623-625.

[190] *Bensozia* 2020.

[191] Основни податоци: G. Zahlhaas, *Luristan*, 116 (No. 241).

F30


1


2

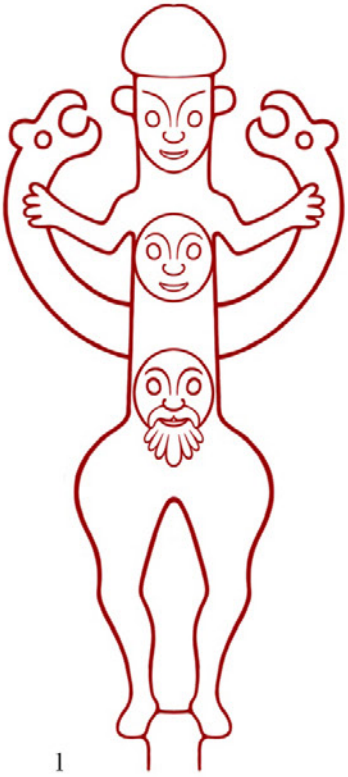

3


4


5


6

F31


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11

F32



1



4



5



2



6



7



3



8



9

пососчивме дека од двете дополнителни глави едната – антропоморфна, прикажана кај колената, би можела да му припаѓа на Ормазд кој преку контактот со овој дел од телото на неговиот татко се стекнува со стасуот на негов легитимен наследник (F14: 7 – 11; види стр. 417). Следствено на тоа, другата глава, веројатно зоо-антропоморфна, прикажана под градите (со клун или со исплазен јазик) би го прикажувала Ахриман кој доаѓа на овој свет насилно, пробивајќи ја утроба на таткото (F29: 2).

Кај вториот примерок, од **Метрополитен музеј**, отсуствува пубисот, што може да се оправда со неговата покриеност со облеката прикажана на тој дел од фигурата (F29: 1). Овој пат е присутна само една од дополнителните глави, прикажана кај абдоменот, и тоа гротескна, со ококорени очи и исплазен јазик (спореди со F4: 2, 3).[192]

И покрај раритеноста на овие два примероци, тие со своите издолжени пропорции, релативно чистата и реалистична изведба и припадноста кон стандардите во глобални рамки, можат да се земат како значаен аргумент во прилог на идентификацијата на истиот лик и кај другите „столбовидни фигурини“ (F19).

На овие примероци може да им се приклучат уште три каде во пределот на торзото се насетува зооморфно или зооантропоморфно лице со нагласен остар клун, сличен како кај првиот стандард (F29: 3, 4, 10 спореди со 2). Особено е интересно што кај едниот од овие стандарди тоа е впишано во поле со бадеместа форма кое (и покрај несоодветната позиција и размер) би можело да ја кодира **отворената утроба** (вулва) на двополовиот Зрван од каде се раѓа неговиот син (F29: 4). Во рамки на компаративните анализи на овој мотив видовме дека слична констелација се појавува и во други култури (D16; види стр. 274). Во оваа прилика се најинтересни христијанските традиции каде што тој, меѓу другото, се идентификува и со раната која Христос ја добива за време на неговото распнување, од која метафорично ќе се изроди Христијанската црква (D16: 12 спореди со 7). Ова нè охрабрува во претпоставката дека и кај посочениот стандард, елипсовидниот отвор прикажан на абдоменот од главниот лик би можел да ја означува раната што ја отвара Ахриман во телото на својот татко за преку неа прв да излезе од неговата утроба. Главата на централната фигура од овој стандард е отстрана дополнета со уште две човечки глави прикажани во профил кои би можеле да се третираат како редуцирани верзии на бистите или целите фигури на двата Зрванови синови, без разлика што и на овој примерок чинот на нивното раѓање е веќе кодиран преку вообичаените птичји протоми на рамената (F29: 4 спореди со 5 – 9). Кај едниот од примероците (варијанта без протоми на рамената) птичјата глава е оформена во пределот на гениталиите, можеби проследено со одредена идентификација на клунот (или исплазениот јазик?) со фалусот на фигурата (F29: 3).

d) „Идоли со протоми“

За разлика од другите типови, кај стандардите од оваа група митот за раѓањето на Зрвановите синови не е претставен толку јасно и децидно. Причините за тоа можат да се бараат на разни страни. Една од нив е хиперпродукција на овие стандарди која лесно можела да доведе до деградација на изворните иконографски предлошки, нивна демитизација, преосмислување или покривање со други сцени (F30). Како втора причина можат да се земат стриктно зададените контури на овие предмети, можеби заштитени и со содветни табуи, во кои немало место за протомите што растат од рамената на главниот лик, барем не на оној што го зафаќа нивниот горен дел. Останува како можност тоа значење да го презеле големите лачни протоми кои кај примероците каде целиот стандард прикажува единствен лик (макрокосмичкиот џин), тие да изникнуваат од неговите слабини (F31: 1 – 3). Како што видовме, тие ќе се појават на рамената на фигурата оформена во долната половина на овие стандарди,

[192] Основни податоци: O. W. Muscarella, *Bronze*, 151 (No. 238).

F33

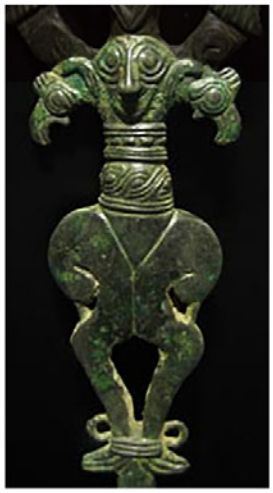

1


2


7


8


3


4


9


10


11


12


5


6


13


14

но поверојатно како обележје на хтонскиот триглав бог, а не на врховниот Зрван (F31: 4, 7 – 10; F20).[193]

Поради посочените причини раѓањето на Зрвановите синови ќе биде префокусирано кон другите горепретставени форми на визуелно кодирање. Тука го имаме предвид појавувањето на главата на оваа фигура од градите, абдоменот или меѓуножјето на нивниот двополов татко (F31: 1, 4 – 6, 11). Прашањето која од посочените три варијанти е застапена на некој конкретрен стандард зависи од бројот и позицијата на дополнителните антропоморфни глави присутни на него, но и од предлошката што ќе ја земе предвид набљудувачот и толкувачот на овие предмети.

Првата варијанта се појавува ако стандардот се согледува во контекст на претставите за макрокосмичкиот џин (овој пат изедначен со примордијалниот Зрван) со парот протоми што растат од неговите слабини или пак се изедначени со неговите раце (F31: 1 спореди со F30). Во тој случај втората глава од стожерот, прикажана во пределот на неговите гради, би можела да го претставува Ахриман кој излегува (или е спремен да излезе) од градите на својот татко. Притоа третата глава, лоцирана во пределот на абдоменот, би го означувала Ормазд зачнат во утробата т.е. матката на Зрван (F31: 1, 4; F32: 1 – 3).

Втората варијанта доаѓа до израз доколку Зрван, како хермафродитен бог, го изедначиме со фигурата на **митската родилка со раширени нозе** чии краеви завршуваат во вид на зооморфни протоми (F31: 5, 6, 11). И во овој случај трите глави ги задржуваат истите значења, при што третата, наоѓајќи се меѓу раширените зооморфизирани нозе на двополовиот Зрван, би ја претставувала главата на Ормазд во моментот на нејзиното излегување од вулвата (F31: 6; F32: 1 – 3; D29). Ако во оваа иконографска констелација се вклучи целата машка фигура прикажана под зооморфизираната родилка, тогаш повторно ја добиваме истата сцена, но во фазата по завршувањето на чинот на породување, кога под телото на Зрван се покажува целата фигура на неговиот новороден син (F31: 5, 10). Доколку е таа **троглава** (со централна антропоморфна, а странични зооморфни глави) би било поверојатно таа да му припаѓа на **хтонскиот Ахриман** (F31: 4, 8, 9; F20), а ако е **едноглава, со нагласено кружни контури**, поверојатно е дека го претставува **Ормазд** прикажан како **обоготворена светлина** и **сонце** (F31: 5, 11). Сепак, нозете на овој лик, речиси секогаш прикажани со краеви оформени во вид на перки и превржани со јаже, повеќе упатуваат на првата варијанта т.е. неговиот хтонски предзнак (F20), особено ако тој има нагласени мустаќи (D35). Претставените иконографски елементи можат да го задржат истото значење и релациите со Зрван дури и ако фигурата на родилката не би се идентификувала со овој бог туку би го задржала својот женски предзнак (F31: 5, 6). Во тој случај таа може да ја претставува **мајката на Ормазд** која, видовме дека се споменува во некои пишани извори и тоа како **епифанија на женскиот аспект на Зрван** (види стр. 315, 319).

Веќе неколку пати напомнавме дека на луристанските бронзи не можат децидно да се определат фигурите на двата сина на Зрван. Ова се однесува и на луристанските стандарди. **Гротескното лице**, особено често претставено на стожерот на „идолите со протоми“, се покажува како потипично за хтонските митски ликови што, од своја страна, повеќе би упатувало на **Ахриман**. Но, од друга, тоа е својствено и за **соларните ликови**, што би одело во прилог на неговата идентификација со **Ормазд** како **манифестација на светлината**.

Сметаме дека преку деталните анализи и обемните компаративни истражувања претставени во оваа глава успевме да покажеме дека митот за раѓањето на синовите на Зрван е една од најдоминантните сцени на луристанските бронзи и особено на стандардите. Наспроти разликите во

[193] Не ни е познат стандард од категоријата “идоли со протоми“ каде што големиот пар протоми би бил заменет со антропоморфни бисти. До таа констелација најмногу се добилижува примерокот од Musée Cernuschi во Париз каде што од устите на протомите се појавуваат човечки глави (D32: 4): N. Engel (et al), *Bronzes*, 194 (No. 196).

композицијата и деталите, таа може да се следи на повеќето категории луристански бронзи (F32; F33). Прилично често се јавува на иглите со дискоидна глава (F32: 4 – 7, 9; F33: 7, 12 – 14), на металните облоги за тоболци (F32: 8; F33: 9) и на некои други предмети со непозната намена (F2; F33: 10) при што, иако поретко, ја има и на псалиите (F33: 11). Веруваме дека во оваа глава успеавме да укажеме и на неговото присутво и на луристанските стандарди и тоа на речиси сите нивни типови: „зооморфните стандарди со човечка глава“ (F26; F28: 2, 3, 9), „столбовидните фигурини“ (F33: 3, 5, 6; F29: 1 – 4, 10), „стандардите – статуети“ (F27: 1 – 3, 5; F28: 1; F33: 8) и на „идолите со протоми“ (F30; F31; F32: 1 – 3; F33: 1, 2, 4).

Глава IX

ЧОВЕЧКА ГЛАВА СО ДВЕ ИЛИ ПОВЕЌЕ ЛИЦА СВРТЕНИ ВО РАЗНИ НАСОКИ



IX. ЧОВЕЧКА ГЛАВА СО ДВЕ ИЛИ ПОВЕЌЕ ЛИЦА СВРТЕНИ ВО РАЗНИ НАСОКИ

Најголемиот број луристански стандарди всушност немаат предна страна и опачина, туку две лица, односно сите елементи излеани од едната нивна страна, во рамките на истите контури се повторени и на другата. Како резултат на ваквото дуплирање, нивниот врв добива изглед на глава со две човечки лица свртени во спротивни насоки – нанапред и наназад (примери C13: 4 – 6; C24: 6, 7).[1] Овој елемент повлекува дилема дали таквото удвојување се должи на намерата да се прикаже **митски лик со две лица** или пак само на желбата за обезбедување **видливост на целата композицијата и за гледачите кои стојат зад стандардот, а не само на оние пред него**. Во прилог на првата претпоставка донекаде може да се земе еден тип стандарди (во овој труд именувани како „идоли“) каде човечкото лице е единствениот фигурален иконографски елемент, поради што неговото дуплирање добива понагласен семиотички статус (G1 – G3). Вакаформираната глава поставена на врвот од издолжениот цилиндричен корпус асоцира на некаков столбовиден идол кој прикажува митски лик со две лица. Прифаќањето на оваа асоцијација би имплицирало дека истиот лик е всушност прикажан и на „идолите со протоми“, но не во елементрана форма – како кај „идолите“, туку дополнет со други антропоморфни и зооморфни елементи кои заокружуваат хибридна фигура или посложена сцена која го опфаќа целиот предмет (G7; G10; G11). Евидентноста и честото, па дури и задолжително, присуство на овој елемент доведе до негово идентификување уште од страна на најраните истражувачи на луристанските бронзи, на што следеше и соодветно именување на „идолите“ според асоцијациите со римскиот дволик бог Јанус (види подолу). И покрај тоа што две лица има и човечката глава меѓу парот животни од „зооморфните стандарди со човечка глава“ (C2 – C5) немаме аргументи дали и во овој случај, зад посочениот елемент, стои некакво дволико митско суштество или се работи само за механичко дуплирање на целата композиција изведено поради практични или естетски причини.

[1] Ова обележје не е својствено за категоријата „зооморфни стандарди“, каде воопшто не е присутна антропоморфна глава (B1; B2; B5 – B10), како и кај „столбовидните фигурини“ кои, вообичаено, се оформени во вид на антропоморфна фигура (со или без зооморфни додатоци) на чија опачина се моделирани соодветните елементи од задната страна на човековата фигура (тил, грб, задник, заден дел на нозете) (C26 – C28).

G1



Ако се прифати ставот дека зад ова обележје стои некаков митски лик т.е. божество со две лица, се земе предвид дека тоа се јавува кај голем број од посочените стандарди и дека притоа го зафаќа централното место во нивната иконографија, тогаш од овие констатации би следел заклучокот оти се работи за **лик кој во рамките на луристанската култура имал особено висок, па дури и врховен статус**.

Наведените компоненти беа причина за изготвување на посебна глава во рамките на оваа монографија во која, низ посеопфатна семиотичка и компаративна анализа, би било испитано присуството и можните значења на митскиот лик со наведените обележја.

Наредните поглавја ќе ги посветиме на претставувањето на стандардите и на другите луристански бронзи на кои може да се идентификува овој митски лик. Најпрво ќе следи делот за стандардите од типот „идоли“ каде што ова обележје се јавува во чиста т.е. елементарна форма,[2] а потоа и на останатите типови („зооморфните стандарди со човечка глава“ и „идолите со протоми“) и тоа како надоврзување на претходните глави каде што веќе беа елаборирани нивните основни типолошки и иконографски карактеристики. Натаму ќе следи една опсежна иконографска, компаративна и семиотичка анализа на митскиот лик со две и повеќе лица, со посебен акцент на италскиот бог Јанус, насочена кон откривање на карактерот, значењето и функциите на овој лик во рамките на луристанските бронзи и културата во која тие игзистирале.

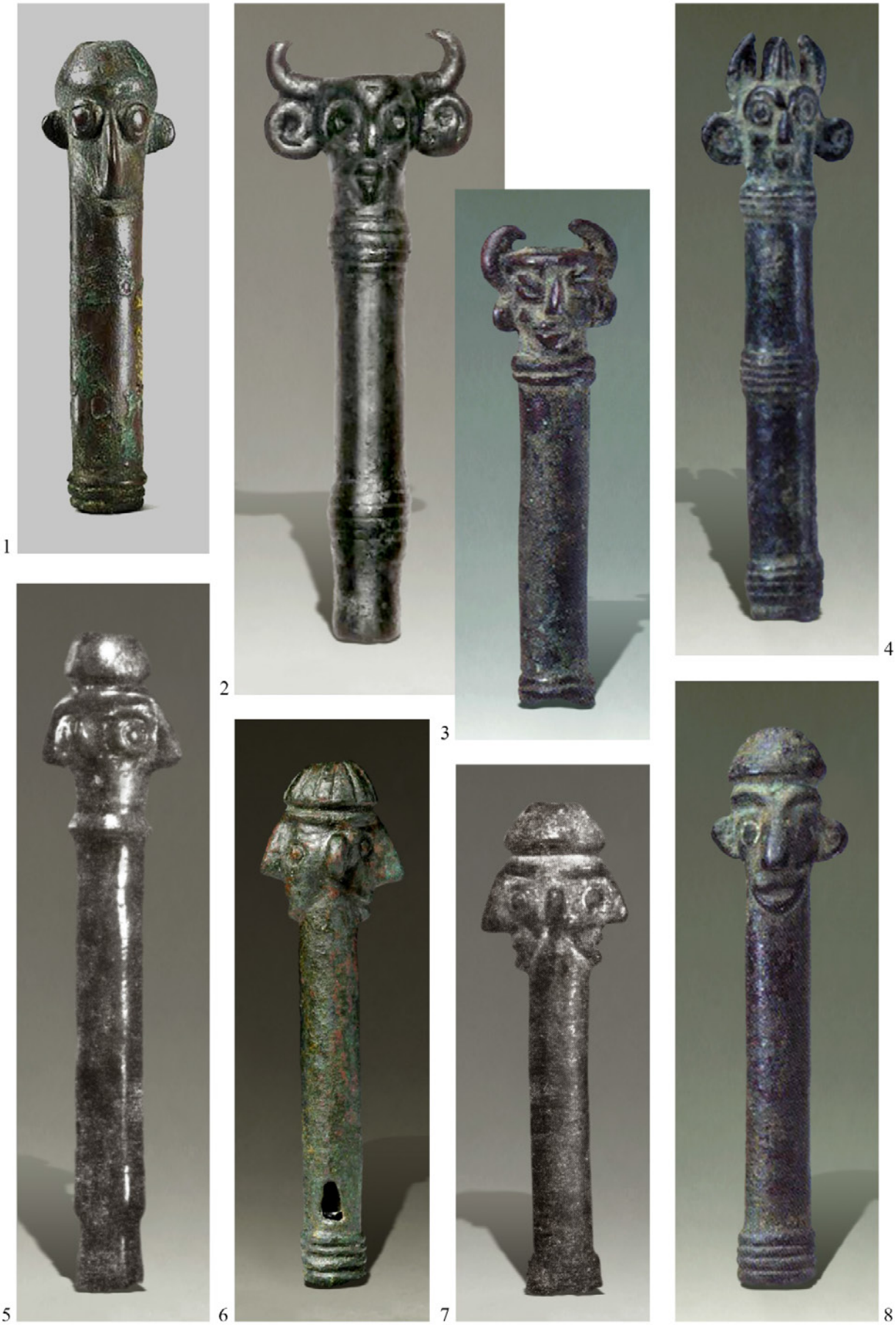
1. Општи обележја на „идолите“

Меѓу луристанските стандарди се издвојува една специфична група која се состои од издолжен цилиндричен корпус (и овој пат внатре шуплив) на чиј горен крај се оформени две или повеќе глави, поточно една глава со две или повеќе лица, свртени во спротивни насоки (G1 – G3; G4: 3, 6; G5: 1 – 3). Кај некои варијанти, аналогни елементи се оформени и на долниот крај од предметот (G3: 4; G4: 1, 2, 5). Овие објекти заокружуваат засебна типолошка група, која јасно се издвојува од останатите типови стандарди. За неа се предложени неколку називи во чија основа е ставен цевчестиот облик на нивниот корпус (“anthropomorphic tube”,[3] “idole tubulare”,[4] “Röhrenidole”[5]) или пак асоцијациите меѓу нивното главно обележје и аналогно конципираните дволики претстави на римскиот бог Јанус (“idole tubulaire janiforme”,[6] “decoratet tube with grotesque Janus head”[7]) (види стр. 13 и Сл. 2; 2а на стр. 9, 10).

Кај повеќето примероци, посочените глави т.е. лица се **антропоморфни** и претставени мошне пластично – со истакнат нос, ококорени очи, потенцирани веѓи, врежана уста (G1 – G3), како и уши (еден пар заеднички за двата лика) кои се често пренагласени, така што со својата големина и форма наликуваат на животинските (G1: 3, 6, 7; G3: 2, 3). Има примери каде главите се дополнети и со рогови (повторно еден пар за обата лика) (G2: 2, 3; G4: 2), но и со некои други не сосема јасни елементи (G2: 4). Кај бројни примероци, над главата е формиран заоблен сегмент кој асоцира на капа, некаков сад, но и на **glans penis**, доколку целиот предмет се согледа како антропоморфизиран фалус (особено G1: 1; G2: 5 – 8; види стр. 249). Иако поретко, главите можат да бидат и **зооморфни** (говедо, козорог, животно од родот на мачките и др.) или **зооантропоморфни** (G4). Вообичаено, цилиндричниот корпус

[2] Некои елементи од иконографијата на овој тип стандарди веќе беа претставени во глава VI (види стр. 249).
[3] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152; во рамките на овој тип P. R. S. Moorey ги класифицира конкретниве стандарди како “other anthropomorphic tubes” (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 164, 165).
[4] E. de Waele, *Bronzes*, 103, 104, 113, 114 (авторот предлага нивно класифицирање во три главни подвидови).
[5] G. Zahlhaas, *Luristan*, 117-119.
[6] E. de Waele, *Bronzes*, 103, 104, 114.
[7] P. Watson, *Luristan*, 10, 11.

G2



1 2 3 4 5 6 7 8

G3



1



2



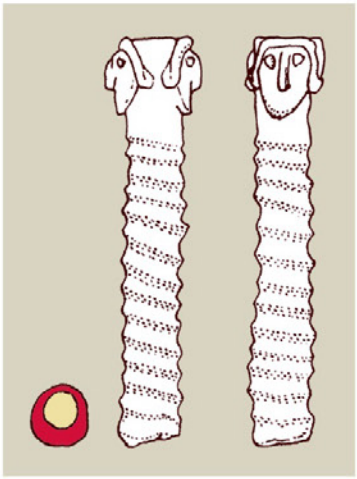
3



4



5



6



7

G4



1



2



3



4



5



6

е мазен, главно расчленет со две или три попречно наребрени зони, од кои едната е најчесто под лицата (асоцирајќи на алка т.е. торквес наденат на вратот), другата е на средината (алудирајќи на некаков колан или појас), додека третата е на дното, веднаш над благо проширената стопа (G1 – G3). Во поретки случаи целиот корпус е наребрен со хоризонтални канелури (G1: 1; G3: 6, 7).[8] Стандардите од овој тип можат да се класифицираат во три основни групи на кои одделно се осврнуваме во наредните поглавја.

а) „Идоли“ со глави само на горниот крај

Се работи за најчест поттип чија варијабилност може да се должи на **припадноста на главите** (антропоморфни, зоо-антропоморфни, зооморфни), нивниот **број** (две, три или четири) и на **заемното комбинирање** на посочените компоненти. Најчести се **парните комбинации од антропоморфни глави**, а нешто поретки и антропоморфните варијанти со некој **мал зооморфен додаток** – главно рогови или животински уши (G1 – G3). Во некои случаи, кај нив може да се препознае и **уште еден пар ликови** (најчесто антропоморфни и без уста) и тоа условно – во рамките на елементите од основниот пар лица кои ги преземаат т.е. позајмуваат од нив очите и ушите при што вторите го добиваат значењето на нос (G1: 8; G2: 5; G3: 1 – 3). Не е ретко и **комбинирањето на антропоморфни и зоомофни глави** (но без посоченият концепт на „позајмување“) и тоа наредени наизменично, при што доминира впечатокот дека челната и задна позиција им припаѓаат на антропоморфните, додека бочните страни ги зафаќаат зоомофните (G4: 1, 6). Кај триглавите варијанти (кои, инаку, припаѓаат на следната група) обично сите глави се или антропоморфни (на долниот крај од стандардот – G3: 4; G4: 1) или животински (G4: 5 – на горниот крај).

b) „Идоли“ со глави на горниот и на долниот крај

Напомнавме дека кај некои „идоли“, одредени иконографски елементи се оформени и на **долниот крај**. Тоа можат да бидат посочените елементи од горниот (мултиплицираните глави или фалусовидниот сегмент) или само една глава и тоа најчесто со зооморфни или зоо-антропоморфни обележја (G3: 4; G4: 1 – 3, 5, 6). Кај овој поттип мултиплицираните глави никогаш не се присутни само во долната позиција туку се секогаш комбинирани и со некоја од наведените варијанти од горниот крај. Притоа тие се јавуваат во **две ориентации** – нормална т.е. аналогна на оние од горниот крај (G4: 2, 5) или изротирана за 180 степени (G3: 4; G4: 1). За разлика од горните, главите од овој дел можат да бидат и единечни и тоа најчесто застапени со зоо-антропоморфна или зооморфна варијанта при што засега не ни се познати такви примери со изротирана ориентација (G4: 2, 5). Кај неколку предмети може да се забележи тенденција за **тројно групирање** на овие глави (во антропоморфна, зооморфна или зоо-антропоморфна верзија) и тоа изротирани за 180 степени (G3: 4; G4: 1). Ваквата ориентација го покренува прашањето за ориентацијата на целиот „идол“ т.е. кој бил всушност неговиот горен, а кој долниот крај.

Во продолжение ќе ги нотираме клучните иконографски елементи на неколку конкретни примероци од овој поттип врз кои ќе ги втемелиме нашите толкувања на овие стандарди. На примерокот од Метрополитен музеј имаме комбинирање на пар рогати човечки глави од горниот крај, со животинска (лавја) глава во долниот (G4: 2).[9] На еден друг „идол“, аналогната единечна долулоцирана зооморфна глава е комбинирана на горниот крај со три говедски глави (G4: 5). Во овие случаи е мошне индикативна тенденцијата за немултиплицирање на долната глава иако таквото решение би било сосем очекувано по аналогија на умноженоста на горните. Тоа значи дека ова и

[8] E. de Waele, *Bronzes*, 104 – Fig. 84 (No. 122); C. Goff, *Excavations*, 38, 56 (Fig. 14: 26), 64.
[9] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152 (No. 242)



1



2



3



4



5



6

другите слични решенија кај ваквите предмети не се изведувале врз база на некакви **ликовни концепти**, туку на стриктно определени **митско-симболички правила и парадигми**. Може да се претпостави дека, според некое такво правило, зооморфната глава прикажана во долната зона на „идолот“ не требала да биде мултиплицирана, веројатно затоа што тоа не би одговарало на изгледот и значењето на ликот што таа го застапувала. Кај еден ваков стандард, на едниот крај се оформени две глави на дивојарци и меѓу нив уште две зооантропоморфни глави, додека на другиот – три антропоморфни лица (G4: 1; во обратна ориентација G28: 1).[10] Познат ни е уште еден слично конципиран примерок, со две допојасни човечки претстави на горниот крај и три глави („маски“) на долниот (G3: 4; во обратна ориентација G28: 2). Патем, ова е едниот од ретките стандарди пронајдени при археолошки ископувања и тоа во една световна градба од локалитетот Baba Jan.[11]

c) Нетипични „идоли“

Во оваа условна група ги класифицираме сите „идоли“ кои не се вклопуваат во претходните два поттипа, а кои, преку дополнување со нови примероци, би можеле да конституираат и нови поттипови. Првите два ги обединува тоа што антропоморфното лице на горниот крај од столбовидниот корпус (веројатно повторено и на задната страна) е дополнето со уште едно или две човечки лица оформени под него (G6: 4, 5). Кај едниот, корпусот е придружен и со три пара птичји протоми (G6: 5), а кај вториот пар – со јарешки глави (G6: 4) што воопшто не е својствено на стандардите од типот „идоли“.[12]

На оваа група може да ѝ се приклучи уште еден, барем засега, уникатен примерок чиј вообичаен корпус (цевчест стожер со двете лица на врвот) на средината е дополнет со две бочно ориентирани симетрични фигури (G5: 1 – 3).[13] Иако во описот на предметот се сугерира дека станува збор за животни од родот на мачките, сметаме дека би било поверојатно да се работи за зоо-антропоморфни ликови во згрчена поза со обележја на мајмун и цуцест човек кои, како што видовме, се јавуваат и на други типови луристански бронзи (E13: 1; B33: 1).[14] Особено паѓа во очи парот шпицести израстоци во пределот на нивната брада (песјаци, бивни, локни од брадата?) кои на овие фигури им даваат некаков демонски предзнак. Во случајов, позата и местоположбата на овие фигури сугерираат на нивното искачување по столбовидниот идол. Двете бочни алки, вообичаени за другите, но не и за овој тип стандарди, можат да го понесат и значењето на свиените опашки на овие фигури. Издвојуваме и еден примерок од LACMA кој покажува јасни релации со категоријата „столбовидни фигурини“ (G6: 6 спореди со C26).

Во рамки на стандардите од типот „идоли“, се јавуваат и примероци кои не се вклопуваат во обележјата на оваа инаку прилично хомогена група поради што би можело да се стави под прашање дури и нивното определување како стандарди. Таков е на пример троглавиот примерок од Метрополитен музеј кој, со оглед на зашилениот долен врв, очевидно не можел да стои на рамна подлога, или на потставка вообичаена за стандардите, туку веројатно бил всадуван во некоја мека површина или лежиште (G6: 7). Кај него, под прикажаните три глави, се насетуваат и контурите на антропоморфните фигури на кои тие припаѓаат, што би било уште едно обележје нетипично за „идолите“.[15]

[10] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 165 (No. 190A).
[11] G. Zahlhaas, *Luristan*, 118 (244).
[12] P. R. S. Moorey, *The Art*, 65 (277); *Idole tubulaire* 2019.
[13] *LOT 88* 2019.
[14] Н. Чаусидис, *Македонските*, 208-235; на луристанските бронзи, со соодветни паралели: А. В. Мельченко, *Редкие*, 623-625.
[15] O. W. Muscarella, *Bronze*, 153, 154 (No. 247).


1


2


3


4


5


6


7

d) Генеза и релации со другите стандарди

На планот на дволикоста и другите стилски и морфолошки обележја (фалусоиден облик, нагласени уши т.е. рогови и капа) врвот на „идолите“ прилично соодветствува на оној кај „идолите со протоми“, но и кај некои „зооморфни стандарди со човечка глава“ и „столбовидни фигурини“ (G7).[16] Но, без разлика на овие очевидни релации, засега нема показатели кој од двата типа е постар и дали можеби обата егзистирале истовремено т.е. синхроно со некои од останатите типови стандарди.[17] На овој тип предмети H. Potratz им дава секударен карактер, третирајќи го како продукт на внатрешниот процес на **разложување на фигуралноста** (der bildliche Auflösungsprozess) на „идолите со протоми“ започнат уште кај „зооморфните стандарди“.[18] Овој истражувач смета дека кај „идолите со протоми“ парот животни започнуваат да се потиснуваат на сметка на новопојавениот средишен антропоморфен божески лик сè додека тој на крајот (кај „столбовидните фигурини“ и конечено кај „идолите“) нема да остане сам (конкретно апострофира на C33: 8).[19] Се чини дека O. W. Muscarella не е убеден во докажливоста на овој став, сметајќи дека „идолите“ не би морале да се третираат како продукт на кулминацијата на наведениот процес туку како варијанта која егзистирала паралелно со останатите стандарди.[20] Дефинитивното разрешување на овие дилеми е засега неможно поради отсуството на поголем број датирани примероци. Освен наведениот (G3: 4), во наоѓалиштето Baba Jan е откриен и „идол“ со попречно канелиран корпус и тоа во слоеви од 7. век пред н.е. (G3: 6; слични примероци – G3: 7 и G1: 1).[21]

Ние сметаме дека, барем на иконографско ниво, „идолите“, заедно со „зооморфните стандарди“, ги претставуваат **двете основни (а веројатно и почетни) точки** со чие што заемно комбинирање и натамошно трансформирање (антропоморфизација, зооморфизација и преземање на други елементи) ќе настанат „идолите со протоми“ (G7: 2, 4, 6, 10, 12; C15) и „столбовидните фигурини“ (G7: 14). Како што напомнавме, оваа генетска линија може да се препознае во столбовидниот корпус на последниве два посочени типови (особено првиот од нив) како и во специфичните врвови во вид на капа или glans penis. Но, тоа секако не значи дека појавата и постоењето на овие два типа било проследено со гаснење на “идолите“, туку напротив – го подразбира паралелното егзистирање на сите три типови.

Генезата пак на самите „идоли“ т.е. нивните предлошки би можеле да се бараат на две нивоа.

Како нивни иконографски предлошки можат да се земат **реалните столбовидни идоли** (најверојатно дрвени и фалусоидни) со нешто поголеми или монументални размери, кои биле сосема веројанто користени како култни објекти и во луристанската култура. Во прилог на тоа ќе го земеме веќепосоченият нетипичен стандард кој би можел да се третира како минијатурна копија на некаков реален идол со многу поголеми димензии (G6: 4).[22] Аналоген впечаток остава уште еден веќеспоменат сличен објект, овој пат дополнет со три човечки лица наредени едно под друго и придружени со парови од симетрични птичји глави (G6: 5 спореди со E4: 1; E7).[23] Сличен столбовиден објект може да се препознае и на една ажурирана луристанска игла. Има три глави на врвот (централната човечка, а бочните изгледа говедски, веројатно повторени и на другата страна), чии реални димензии можат да се

[16] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 164.
[17] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152.
[18] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 33, 34.
[19] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 29, 30: H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 212.
[20] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152.
[21] C. Goff, *Excavations*, 38, 56 (Fig. 14: 26), 64; O. W. Muscarella, *Bronze*, 152.
[22] Основни податоци: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 65 (No. 277).
[23] *Idole tubulaire* 2019.

G7



согледаат врз основа на парот дивојарци што него го фланкираат (G6: 1).[24] Во овој контекст добро се вклопува и **фалусната компонента**, претставена во едното од претходните поглавја според која стожерот на луристанските стандарди го прикажувал персонализираниот фалус кој на идејно ниво интерферирал со Макрокосмички фалус и со Космички столб, а на материјално ниво со реалните идоли оформени во вид на минијатурни или гигантски фалуси (D1 – D6; види стр. 251).

Како втора (материјална т.е. „механичка“) предлошка на луристанските „идоли“ можат да се земат неколку **леани цевчести предмети со антропоморфна глава на врвот** кои, иако по форма се блиски на „идолите“, од нив се разликуваат според цевчестиот корпус кој е потенок од нивниот и без расчленувања (G8: 1 – 3 спореди со G1 – G3).[25] Ваквата нивна форма нè наведува кон претпоставка дека барем некои од овие предмети биле наменети за **всадување низ алките формирани меѓу нозете на двете исправени животни кај „зооморфните стандарди“** низ кои потоа се протнувала игла со „украсна глава“ која го обезбедувала спојувањето на стандардот со потставката во вид на шише. За да ја провериме, изведовме две фотомонтажи на вакви хипотетични гарнитури (G8: 4 – 9 спореди со 1 – 3) и тоа врз основа на постоечки примерок во кој, според наше мислење, е вклучен таков елемент (C20: 8). Со тек на времето, овој цевчест елемент ќе започе да се излева заедно со стандардите, со што ќе се добијат „зооморфните стандарди со човечка глава“ (G9: 1 – 3). Во овој процес очевидно биле вклучени и варијантите со glans penis оформен над главата, кои ќе имаат решавачки удел (директен или посреден) во оформувањето на речиси сите наредни типови стандарди (G9: 4 – 9, 12, 14). **„Идолите“** ќе се создадат со екстрахирањето и натамошното развивање на овој елемент како засебен предмет т.е. засебен тип стандарди (G9: 6 спореди со 1, 5; H12: 6). **„Идолите со протоми“** ќе се создадат преку втопувањето на овој елемент во „зооморфните стандарди“ или „зооомрофните стандарди со човечка глава“ (G9: 4, 5, 7, 8, 12), а во некои случаи и на ажурираните игли со пар животински протоми и централен човечки лик (C20; C21). **„Столбовидните фигурини“** ќе настанат со антропоморфизацијата на „идолите“, односно нивно претварање во столбовидни човечки фигури (G9: 6, 9). Фалусовидниот врв го носат и некои **„стандарди статуети“** што укажува на нивното настанување од „столбовидните фигурини“ и „идолите со протоми“ и тоа како резултат на нивното доближување кон луристанските статуети (G9: 9, 12, 14). Во повеќето случаи може да се насети и уделолот на некои **надворешни парадигми** во овие трансформации и на настанувањето на посочените типови стандарди (G9: 10 и 11 спореди со 9, а 13 со 12).

Овој преглед го завршуваме со еден скиптар т.е. боздоган од територијата на Иран, со железен стожер и бронзен врв обликуван во вид на човечка глава со две лица (G6: 2, 3). Стилот на изведбата на главата, со одредени елементи на античко-медитеранскиот стил, покажува дека предмети слични на тукапретставените „идоли“ ќе продолжат да се користат и во наредните векови, можби како продолжување на традициите на луристанските стандарди.

е) Досегашни согледувања за иконографијата, потеклото и значењето

Говорејќи за бифацијалниот лик од луристанските стандарди („идолите со протоми“, „зооморфни стандарди со човечка глава“, а посредно и за „идолите“) **S. Przeworski** упатува на присуството на аналоген лик во сумерската култура, но не прикажан во борба со диви животни, како на посочените предмети (G7; G10; G11). Во овие компарации го вклучува и **Usmi**, дволикиот демон –

[24] Основни податоци: G. Zahlhaas, *Luristan*, 71, 72 (144).

[25] Примерокот G8: 2, E. F. Schmidt (во сигнатурата на Pl. 260: b) го нарекува „Copper Tube“, при што околу потеклото на овој и на уште два сосема различни предмети наведува „Said to be from Qumish“. Во Chapter. 35, на стр. 494, во рамките на каталогот на “Unexcavated objects” го дава следниот опис на предметот, означен со Kha 53 (ch. 27J): ”Tube, one end of which consists of two horned beardless human heads with pierced ears, back to back” (E. F. Schmidt et al, *The Holmes*). Уште два примерока, едниот мошне сличен на претходниот, констатиравме во колекцијата на Royal Musums of Art and History, Brussels: *Idol (IR.0553)* 2020; *Torch* 2021.

G8



служител на богот Еа, кој на месопотамските релјефи и печати се појавува непосредно пред акадската династија (26. век пред н.е.) (G17; G18: 1, 2). Присутен е и на подоцнежните сириско-хетитски печати, а во втората половина на 2. милениум и во глиптиката на Горна Сирија и Кипар (G18: 4). Авторот смета дека зад ликот од луристанските стандарди би можел да стои идентичен митски херој на што би упатувале и другите релации меѓу Луристан и Горна Сирија во периодот меѓу 1400 и 750 год. пред н.е. Оставајќи им го на наредните истражувачи конечното решение на прашањето од каде двата региона ја позајмиле оваа иконографска концепција, тој помислува на можноста тоа да била Горна Месопотамија.[26]

Во своите истражувања на ориенталните корени на Јанус и на многуликиот Хермес, **Ph. Ackerman** го вклучува и бифацијалниот лик од луристанските стандарди чиј карактер го определува како **“talismanic demon (or god?)”**. Притоа смета оти нема причина за постулирање на непосреден контуинуитет меѓу нив, туку ѝ се чини поверојатно дека се работи за три одделни гранки поникнати од едно исто стебло кое речиси сигурно се наоѓало на Иранското Плато.[27]

R. Ghirshman, смета дека бифацијалниот лик од „идолите со протоми“ го прикажувал **Сраоша** – богот на правдата (**Sraosha**, god of justice) при што, со таквата идентификација се чини ги поврзува и главните обележја на овој лик од стандардите – неговата поликефалија т.е. ориентацијата на двете лица кон спротивните насоки, и пренагласените очи и уши како симболи на неговата семоќност. Последниве две обележја воедно ги става во релација и со **Митра** кој во Авеста е претставен со „thousand ears and myriads of eyes“. Овие односи ги оправдува со тесните врски меѓу култовите на двата бога. Смета дека потставките на кои се поставени стандардите со неговата претстава, всушност го симболизираат оружјето т.е. тојагата (club) со помош на која тој се бори со демоните. Во тој контекст го толкува и присуството на **петлите**, и тоа како атрибут на богот (Сраоша?) чија функција се состоела во **будењето на заедницата** (“awaken the community”) односно повикување на нејзините припадници кон извршувањето на религиските обврски. Заедно со Митра и божицата **Rashnu**, Sraosha учествувал во **судењето на душите** при нивниот премин преку **мостот Chinvat**, што воедно би било оправдување за приложувањето на овие предмети во гробовите.[28]

Иако **P. R. S. Moorey** смета дека би било залудно да се спекулира околу идентификацијата на митскиот лик претставен на овие стандарди, тој сепак апострофира на одредени негови релации со месопотамската култура и тоа повторно со веќеспоменатиот сумерски **Isimu** (акадски **Usmu**, хетитски **Izzumi**), во функција на службеник и гласник на богот Еа.[29] Многуликото суштество од „идолите“, **H. Potratz** го вклопува во својата „лунарана концепција“ идентификувајќи го со **„божицата на месечината“** (Mondgöttin).[30]

Најголемиот број досегашни истражувачи се согласни дека и стандардите од типот “идоли“ го прикажуваат митскиот лик „господар на животните“ или пак, во најмала рака, ја користат оваа парадигма како назив на овие предмети.[31] Не би можеле да се согласиме со ваквиот епитет на централниот лик од овие стандарди, од едноставна причина што кај нив најчесто отсуствуваат животните, но и тогаш кога се присутни тие не се наоѓаат во констелација која би ги определувала како потчинети во однос на него (G1 – G4).

Сметаме дека прилично реалистичната обработка на наведените месопотамски паралели (G17; G18), со приказ на сите елементи од телото, нив ги прави различни во однос на оние од луристанските стандарди каде што дволиките ликови се многу постилизирани и со хибридни белези (кај „идолите со

[26] S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 256.
[27] Ph. Ackerman, *The Oriental*, 222-225.
[28] R. Ghirshman, *The Art*, 44, 45.
[29] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 164.
[30] H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 33, 34.
[31] E. de Waele, *Bronzes*, 114.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

протоми“) или само со глави оформени на врвот од стожерот, без никакви други претставени елементи од телото (кај „идолите“). Исклучок е печатот од Department of the History of Art, University of Pennsylvania, чија иконографија е воедно и многу поблиска на „идолите“ или пошироко на другите типови стандарди (G18: 6).[32] Овие сличности се застапени преку централната позиција на фигурата со две лица, нејзината издигната столбовидна контура и нагласената големина. Не помалку значајно е присуството на две симетрични животни (во случајов раскрилени грифони) што на централната фигура ѝ дава функција на „господар на животните“ ставајќи ја во понепосредни релации со „идолите со протоми“ (спореди со G7; G10; G11). На врските меѓу овој печат и луристанските стандарди упатува и неговото поврзување со Каситите, народ кој некои од досегашните истражувачи го сметаат за носител на овие предмети (види стр. 699).

Како соодветни предлошки ни се чинат и **идолите со повеќе лица** од северното соседство на Луристан, или конкретно од **Ерменија**, поблиски на нив поради својот столбовиден (и условно фалусовиден) корпус (G36: 1, 2). Всушност сметаме дека такви култни столбови т.е. идоли, на врвот дополенти со две или повеќе човечки лица, биле широко распространети во Европа, Медитеранот и Блискиот Исток, на што подетално ќе се осврнеме во наредните глави. На ова место би спомнале два дрвени примери кои, и покрај многуподоцнежното потекло, покажуваат блиски релации со некои луристански „идоли“ на ниво на основната контура и композиција. Ги приложуваме тука не како непосредни аналогии, туку како примери кои одразуваат некакви древни архетипски концепти на организирање на култните предмети. Прв е еден дрвен столбовиден предмет пронајден во **Рига**, кој им се припишува на средновековните култури од територијата на Латвија, каде имаме комбинирање човечки лица на горниот крај (4 на број) и една зооморфна глава на долниот.[33] Тој соодветствува на еден веќенаведен луристански „идол“ со пар рогати човечки глави на врвот и лавја глава на дното (G49: 6 спореди со 7). Вториот предмет е од **Łęczyca** и се врзува за словенските култури од територијата на денешна Полска (G4: 4).[34] Неговата поделеност на горна половина, оформена во вид на човечка биста, и долна – во вид на фалус, на глобално ниво соодветствува на композицијата на еден друг луристански „идол“ (G4: 4 спореди со 3).

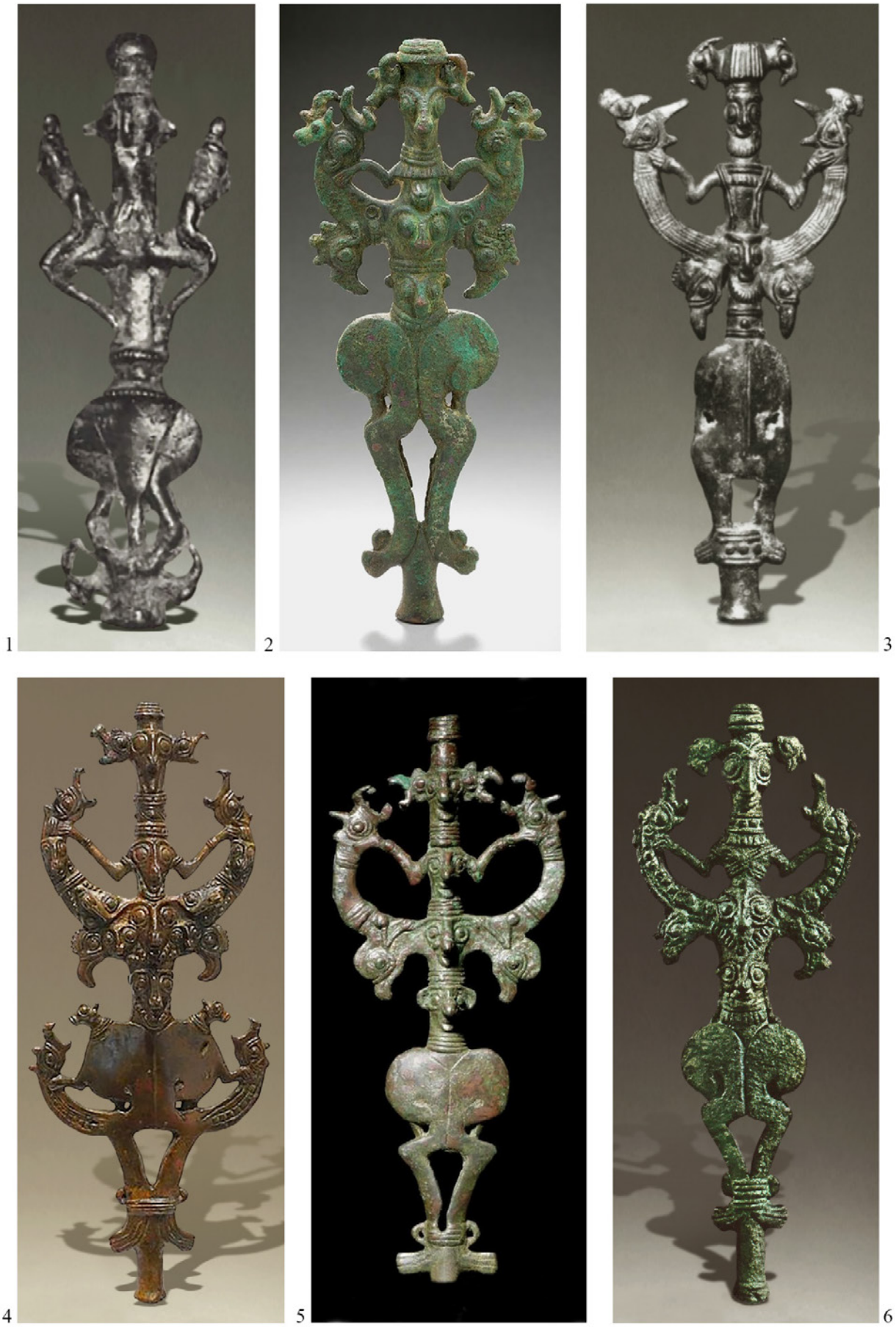
2. Имплицитна и експлицитна многуликост

Видовме дека кај некои од „идолите“ и „идолите со протоми“, гледано отстрана, во просторот меѓу двете лица можат да се препознаат уште две, чии што очи се „позајмени“ од соседните, додека значењето на нос го добиваат нивните издолжени уши (G1: 8; G2: 5; G3: 1 – 3). Всушност, на тој начин, на врвот од овие стандарди се појавува имплицитна претстава на некаков митски лик кој има **не две туку четири лица**, особено ако нивниот набљудувач оваа визуелна парадигма однапред ја носи во својата свест или потсвест. Со тоа кај овие предмети добиваме уште една од амбивалентните слики, толку типични за луристанските бронзи, чие што присуство или отсуство зависи од предумислата т.е. менталната слика на набљудувачот.

Овој елемент кај стандардите досега го нотирале неколкумина истражувачи. **Ph. Ackerman** го идентификува кај еден нетипичен стандард кој најмногу наликува на „идолите со протоми“ каде што, на местото на протомите, се наоѓаат рацете на централниот лик на кои е седната по една човечка фигура (“he is multiple visage with either two faces back-to-back or four, the two pairs of eyes serving, in

[32] *Cylinder seal* 2020.
[33] А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131, 132, Рис. 32: 3; P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 51, 53 – Ryc. 5.
[34] W. Hensel, *Early*, 197, Fig. 12.

G10



shifting relations, for all four sets of features") (G5: 6; G10: 1).[35] **E. de Waele** го допира во однос на лицата од долната зона на некои „идоли со протоми", за кои ќе стане збор натаму (G11).

Концептот на формирање многулико суштество чии **очи се заеднички за двете соседни лица** се јавува и надвор од луристанската култура. Може да се констатира на еден **боздоган** од **културата Марлик**, соседна и синхрона на неа (види стр. 485), на кој се оформени три антропоморфни ликови при што меѓу нив, аналогно како кај стандардите, можат да се препознаат уште три, но без уста (G13: 7). Анагогно компримирање е присутно и на гало-римската култна камена пластика од Западна Европа (G32: 2, 3, 4, 6, 10) и Скандинавија (G39: 5). Слични решенија продолжуваат да егзистираат и во средниот век. Како пример може да се земе еден минијатурен древен идол од **Svendborg** (Данска) кој се врзува за словенските пагански култури (G42: 1). Во рамките на неговиот фалусовиден врв се оформени четири лица со засебни издолжени тенки носеви и зашилени бради, но само со четири очи од кои секое во исто време припаѓа на два соседни ликови. Станува збор за мошне распространета концепција за која ќе зборуваме и во наредните поглавја. Присутна е и во егзотичните култури (G35: 6, 8), па дури и во христијанството (G35: 1, 3, 5; види стр. 527, 528, 535 – 540).

3. Мултиплицираните лица кај другите луристански стандарди

а) Горна зона на страндардите

Видовме дека мултиплицираните лица т.е. глави се неизоставно обележје не само на горниот крај на „идолите", туку и на „идолите со протоми" и тоа во варијанти кои од морфолошки, иконографски и стилски аспект се многу блиски, па дури и идентични (G7). Притоа сепак мора да се посочи и на некои разлики меѓу нив. Засега не ни е познат примерок на „идоли со протоми" кај кој во оваа позиција би биле претставени само зооморфни глави. На горниот крај од овие стандарди, како и кај сите други типови освен „идолите", антропоморфните лица се присутна само во пар. Нивното групирањето во тријада воопшто не е застапено, додека четириликоста, како што видовме, може да се детектира (имплицитно или експлицитно) само во ретки исклучоци (G10: 1). Познати ни се неколку „идоли со протоми" каде парот антропоморфни глави на горниот крај е дополнет со уште еден пар зооморфни (птичји, козји) и тоа помали и поставени бочно од нив (G10: 2 – 6). Присуството на овие глави може да се разбере на два начини – како продукт на тенденцијата на мутиплицирање на протомите или на човечките глави која е јасно изразена кај истите примероци, или како резултат на одредени митско-симболички парадигми за кои зборувавме во претходната глава.

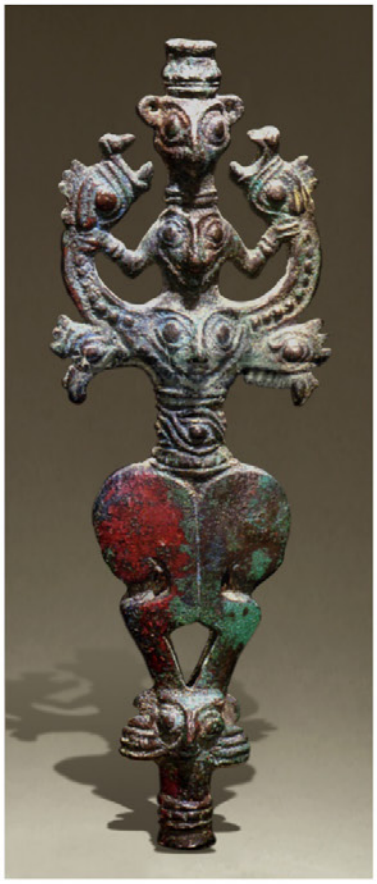
Засега ни е познат само еден стандард (од групата „зооморфни стандарди со човечка глава") на чиј врв се сосема експлицитно претставени четири лица ориентирани кон сите насоки (G5: 5 споредиС4).[36] Таквиот впечаток се должи на тоа што, покрај вообичаеното позајмување на очите на соседните ликови и идентификацијата на нивните носеви и ушите, тука се претставени и четири усти – по една за секој од четирите ликови.

Истиот концепт на претопување на повеќе лица (конкретно – користење на едно око за две соседни лица) е применет и во рамките на средната зона на еден „идол со протоми" каде што на ваков начин е претставен пар лица меѓу двата големи протома (G3: 5; F1: 5; некомпримирана варијанта присутна на истата позиција G10: 4).

Мултиплицирање на антропоморфни глави во број поголем од две констатиравме само на еден примерок од типот „столбовидни фигурини" (G5: 4; D16: 7). Врз основа на достапната фотографија која ја прикажува само неговата предна страна може да се заклучи дека се работи за три глави т.е. една централна и две бочни, нешто помали од неа. Не е исклучено да се работи и за четири, доколку

[35] Ph. Ackerman, *The Oriental*, 222.
[36] *A lur. br. finial* 2019.

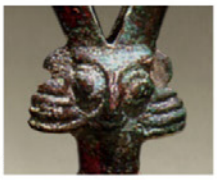
G11


1


2


3


4


5


6


7


9


8

G12


1

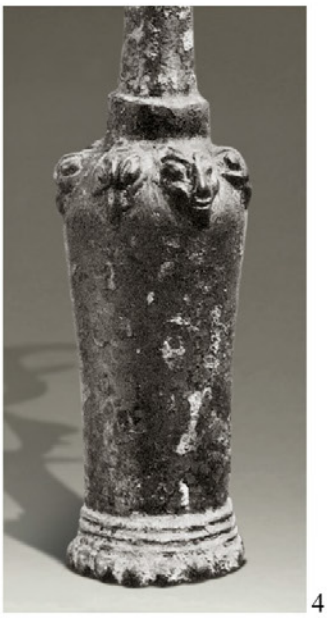

2


3


5


6


7


4

елементите од предната страна се повторени и на задната, иако таквата постапка не е својствена за стандардите од овој тип.[37]

b) Долна зона на стандардите

Веќе напомнавме дека антропоморфни лица се присутни и во долната зона на некои стандарди. Се работи за поретки примероци на „идоли со протоми“ кај кои под стапалата или перките на долниот зоо-антропоморфен лик е прикажана човечка глава, (некаде, се чини и со нагласени мустаќи), која е повторена и на спротивното лице од предметот (G11). Кај некои примероци таа е изротирана за 180 степени (G11: 8, 9). Во некои случаи, гледано од бочен ракурс, покрај овие, се појавуваат уште две лица формирани според посочениот концепт на „позајмување“ елементи од соседните (G11: 4). И овој пат тоа се очите, ушите (во значење на носеви), но и прстите т.е. перките на нозете на тукаприкажаната фигура кои го добиваат значењето на уста.[38] Оваа имплицитна четирилокост можеме да ја констатитаме само кај оние примероци од кои имаме бочна фотографија, цртеж или пак соодветен текстуален опис.

c) Потставки во вид на шише

Мотивот на мултиплицирани глави т.е. лица се појавува и на некои луристански потставки во вид на шише (G12; пример со пар животински глави H10: 14, 15).[39] Ако се земе предвид дека на нив биле наденати стандардите (од било кој тип), тогаш следи дека и овие глави или лица ја зафаќале долната зона на иконографијата што ја формирале обата елементи.

На рамената на потставката од **колекцијата “David-Weill”** се прикажани седум наизменично наредени „маски на машки глави и птици“ (sept masques d’hommes et d’oiseaux alternés) (G12: 3, 4).[40] Врз основа на приложената фотографија и каталошките податоци не може да се одреди дали се работи за четири машки и три птичји глави или обратно. Една таква потставка од **колекцијата “Elisabeth und Peter Suter-Dürsteler”** се издвојува од останатите според тоа што мултиплицираните лица се тука претставени два пати – еднаш на средината од вратот и втор пат кај проширувањето т.е. рамената (G12: 7; G28: 8, 9). Во обата случаи се прикажани по три лица, со тоа што горните се со сосема јасни антропоморфни белези, додека припадноста на долните е многу потешко да се определи. Кај вториве се истакнуваат големите кружни очи, триаголниот отвор на устата и обрамената на лицето со зрнеста бордура. Би можело да се работи за антропоморфни или зоо-антропоморфни лица (обрамени со стилизирана брада и коса), глави на лавови (со разјапена муцка и околна грива) или пак птици (грабливки или грифони) со отворен клун.[41] На една потставка со слични пропорции, од **колекцијата на LACMA**, на средината се претставени 4 човечки лица, секое со засебен нос, но само со 4 очи заеднички за сите (G12: 6).[42] Рудиментирани остатоци од лица (веројатно 6 на број) можат да се насетат и на рамената од една друга потставка од **колекцијата “David-Weill”** (G12: 5).[43] Познати ни се

[37] Во публикацијата не се приложени податоци за задната страна на предметот (P. R. S. Moorey, *Ancient*, 31, Pl XII: A).

[38] “En outre, cette dernière partie, vue de profil, représente deux têtes monstrueuses dont la gueule en pointe est constituée par les protubérances latérales à quadruple nervure, les yeux par ceux des masques humains, les oreilles par leur nez et la bosse frontale par la boucle terminale des queues.” (E. de Waele, *Bronzes*, 99 [Fig. 80: No. 120], 103).

[39] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 164; O. W. Muscarella, *Bronze*, 153.

[40] P. Amiet, *Les Antiquités*, 91 (No. 200), потставката е комбинирана со „зооморфен стандард“, можеби во поново време.

[41] S. Schmid, *Ständer*, 47, 48 (Cat. 8).

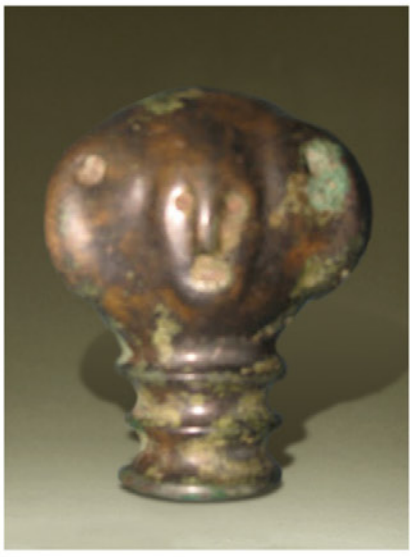
[42] *Lur. Br. in the LACMA* 2020, (M.76.97.12).

[43] P. Amiet, *Les Antiquités*, 94 (No. 227), идентификацијата на ликовите што ја предлагаме би требала да се провери бидејќи во описот на предметот тие не се наведени.

G13


1


2


3


4


5


6


7


8


9

G14

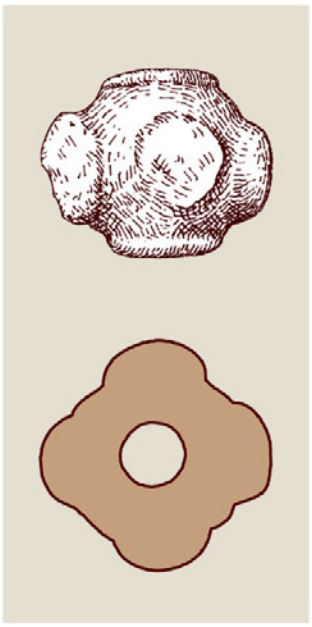

1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11


12


13

уште два примерока каде парот антропоморфни лица се оформени на самиот врв од вратот.[44] Во едниот случај се работи за пар антропоморфни лица, меѓу кои можат имплицитно да се препознаат уште две, но без уста (G12: 1). Кај втората потставка главите се дополнети со говедски рогови, врз основа на што A. Godard во нив го препознава Гилгамеш (G12: 2).[45]

4. Мултиплицирани лица кај други луристански предмети

a) Бождогани

Претставената експлицитна или имплицитна многуликост присутна на врвот од стандардите добива во својата уверливост ако се спореди со еден друг вид бронзи од Луристан и од соседниот Амлаш, познати како „бождогани“, каде што оваа констелација, се јавува како комбинација од три, четири или шест лица. На еден таков луристански предмет се прикажани четири лица, оформени во рамките на горните капкасти испусти (G13: 2),[46] додека на друг, од **колекцијата “Sackler”**, три големи и меѓу нив уште три помали (G13: 3, 4).[47] И на веќеспомнатиот бождоган од **Амлаш** е применет посочениот концепт на „позајмување“ на елементите меѓу две соседни лица при што, покрај експлицитните три, можат да се препознаат и уште три (без уста) (G13: 7).[48] Сличен примерок е евидентиран и во **колекцијата “David-Weill”** при што кај него не се јавува заемно претопување на трите глави (G13: 9).[49] Истиот иконографски концепт е присутен и на други блискоисточни бождогани чија културна припадност не сме во можност со сигрност да ја определиме. На првиот примерок, од **колекцијата “Dr. Khateeb”** во Дубаи, се извонредно пластично обликувани четири впечатливи човечки глави со инкрустирани очи (G13: 1),[50] додека на вториот, нивните испакнати глави се придружени и со стилизирани антропоморфни фигури изведени во плиток релјеф (G13: 8).[51] Мошне е интересно што бождогани со аналогна иконографија можат да се најдат и во Европа, но дури во средниот век (G13: 5, 6).[52]

Генезата и значењето на овие предмети може да се бара во аналогните **камени бождогани** (најчесто со четири крстовидно распоредени полусферични израстоци) и тоа во рамките на бронзенодобните и постарите култури на Источна Европа (G14). И покрај називот, се смета дека не се работи за утилитарни предмети т.е. оружје туку за објекти со **симболичка т.е. церемонијална функција** – највероајтно користени како ознаки на одреден општествен или религиски статус. Такви бронзени предмети се присутни и во кругот на Луристанската и соседните на неа култури (G14: 10).[53]

b) Привзоци во вид на стапало

Меѓу луристанските бронзи се јавува една категорија привзоци, обликувани во вид на човечко стапало обуено во чевла т.е. чизма, кои во досегашните публикации најчесто се именуваат како **“foot pendants”**,[54] или **“pendeloque en forme de bottine”**.[55] Во оваа глава ги обработуваме поради тоа што на

[44] P. Amiet, *Les Antiquités*, 94 (No. 226); *Bouteille* 2020.
[45] A. Godard, *Bronzes*, 84, 85 (No. 192).
[46] G. Zahlhaas, *Luristan*, 38 (Kat. 57).
[47] *Ancient fertility* 2020.
[48] E. D. Phillips, *The People*, 236; R. Ghirshman, *The Art*, 37 (Fig. 46); M. A. Barbara Muhle, *Vorderasiatische*, 466, 467 (Typ 3.2 - c4).
[49] P. Amiet, *Les Antiquités*, 35 (No. 31); M. A. Barbara Muhle, *Vorderasiatische*, 481 (Typ 4.3 - c4).
[50] *A Western* 2014.
[51] *Abstract Faces* 2019.
[52] J. P. Lamm, *On the Cult*, 225 (Fig. 13); А. Кузев, *Маршрутът*, 149 (Обр. 2).
[53] Детално за овие предмети, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 545-555.
[54] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 234, 235
[55] E. de Waele, *Bronzes*, 181.

нивниот врв е оформен иконографски елемент на кој е таа посветена – две или четири антропоморфни лица свртени во разни насоки. Во продолжение наведуваме неколку такви примероци (G15).

Првиот е оформен во вид на **пар обувки** кои во горниот дел се поврзани со манжетна што не е вообичаено за оваа група. Над неа е обликувана глава со **две лица** која на врвот завршува со неизоставната алка за обесување (G15: 2). Наредните два приврзока прикажуваат одделни обувки кои, судејќи според идентичната форма, веројатно сочинувале единствена парна гарнитура. Овој пат тие се со остар врв кој е благо свиен нагоре (G15: 1). На горниот крај е измоделирана глава со **две антропоморфни лица** свртени едно кон друго со тилот, дополнети со шпицести носеви и пар бочни израстоци (уши, рогови?).[56] Кај следниот примерок обувката, дополнета со двојни коси зарези и пластично изведени точки кај петите, е комбинирана со мотив од **четири човечки** лица при што секое од четирите очи припаѓа на две соседни лица (G15: 4).[57] Познати ни се и други такви приврзоци, горе дополнети со четири „маски“ со четири носеви и усти, но само со два пара очи (G15: 3, 5 – 7).[58]

P. R. S. Moorey укажува на широката распространетост на ваквите приврзоци на Блискиот Исток и тоа низ повеќе периоди, при што посебноста на луристанските се состои во додатокот на повеќе човечки лица. Повикувајќи се на толкувањата на претходните истражувачи кои се однесуваат на керамичките модели на обувки и на аналогни метални приврзоци пронајдени во хетитски гробови, тој упатува на можната поврзаност на луристанските примероци со симпатетичката магија насочена кон **олеснување на патувањето на покојниците во подземниот свет**, или пак врската со **„Божеската нога“** (Divine Foot) која им обебедува **натприродна моќ и заштита** во текот на ова патување.[59] Надоврзувајќи се на овие толкувања **E. de Waele** во нив ја вклучува и **„моќта на планинските гении“** (le pouvoir magique de génies montagnards) веројатно како оправдување за присуството на врвот од овие приврзоци на човечката глава со „грубите маски“.[60] Приложувајќи во својата монографија еден таков примерок, во основа сличен на претходните (G15: 5), **A. Godard** наведува мислење дека би можело да се работи за предмети во функција **„ex voto“** кои им се нуделе на божествата, со цел тие на некој начин да му помогнат на дарителот. Во однос на конкретниот предмет (како и на други во вид на дланка) тој се прашува дали овие приврзоци биле закачувани на женските гердани.[61] **R. Ghirshman** ја изнесува во однос на овие предмети следнава претпоставка: “But this element may not be merely decorative; an isolated foot when it has a god’s head above, can to symbolize the god in question”.[62]

Три прашања поврзани со овие приврзоци се од суштествено значење за нашите анализи: *Дали во нивниот фокус е приказот на обувката или на стапалото? Која семотика т.е. кое симболичко значење стои зад необичното, па дури и бизарно дополнување на овој елемент со две или четири човечки лица? Кои биле мотивите за оформување приврзоци со таква форма, односно која намена би можела да ја оправда ваквата нивна необична форма?*

Дилемата поврзана со првото прашање можеби и не е толку релевантна ако се земе предвид дека семиотиката на обувката и на човековата нога т.е. стапало заемно се проткајуваат затоа што обувката, обложувајќи го и покривајќи го стапалото т.е. ногата, ги презема на себе основните значења на овој дел од човековото тело. Досегашните истражувања покажуваат дека базичното симболичко

[56] Основни податоци: G. Zahlhaas, *Luristan*, 79 (No. 164, 165).
[57] S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 260 (No. 33), Pl. LXXVII: 33.
[58] E. de Waele, *Bronzes*, 172 (No. 271), 173 (Fig. 143), 181, уште еден примерок но без приказ на лица (No. 272); P. Amiet, *Les Antiquités*, 140 (No. 140) – пар приврзоци со по четири лица; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 234, 235 (No. 431, 432); *Amulet - shod foot* 2020.
[59] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 234, 235.
[60] E. de Waele, *Bronzes*, 181.
[61] A. Godard, *The Art*, 68, 69 (Fig. 59).
[62] R. Ghirshman, *The Art*,76.

G15



1



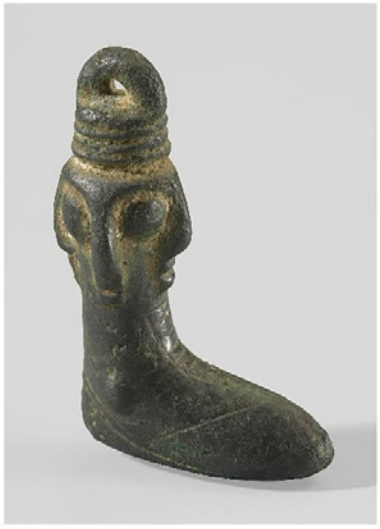
2



3



4



5



6



7

значење на човековите нозе е прилично хомогено, барем во културите од Стариот Свет. Покрај горепосоченото значење поврзано со основната функција на нозете (**одење, движење, патување, динамика**), нивната симболика се однесува и на човековите биолошки функции т.е. **половоста** и **хтонските сфери**. Овие релации се базираат врз непосредната морфолошка и функционална поврзаност на овие органи со гениталната регија во која се сместени (тие „растат од неа“, учествуваат во коитусот и пораѓањето) и со нејзините „нечисти функции“ (уринирање, дефекација). Сметаме дека фрагментираното претставување на овој дел од телото и неговото дополнување со човечко лице е насочено кон потенцирањето на некоја категорија што тој ја застапува и нејзино персонализирање односно **третирање на ногата т.е. стапалото како засебен лик т.е. засебен ентитет**. Да потсетиме дека слична форма на перосонализација имавме и кај хибридните фигури со нозе или раце метаморфозирани во животински протоми. Присуството на две или на четири лица свртени во разни насоки значително го подига статусот на оваа слика затоа што овој иконографски елемент се јавува како главно обележје на неколку типови луристански стандарди, претставувајќи митски лик кој, без сомнение, имал висока позиција во рамките на луристанската култура.[63]

Сите овие компоненти нè водат кон претпоставка дека претставените приврзоци го прикажуваат **стапалото или ногата на посочениот луристански митски лик или божество** односно персонифицираат некоја категорија или функција што стои зад тој бог, а е во некаква релација со нозете.

При обработката на ликовните претстави на макрокосмичкиот лик од луристанските стандарди го посочивме како паралела митот за создавањето на вселената од телото на нордискиот примордијален џин **Имир** (како еквивалент на ведискиот **Пуруша** и иранскиот **Гајомард**). Токму во изворите за овој митски лик може на вербално ниво да се проследи симболичката констелација што се наоѓа во основата на претставените приврзоци – **персонализацијата на неговите нозе** односно нивното претставување како **засебни ентитети т.е. суштества**. Еве што е опеано во „речта на Vafthrudnir“ од Старата Еда: "They said that under the frost-giant's arms / a girl and boy grew together; / one foot with the other, of the wise giant, / begot a six-headed son."[64] Нешто поконкретна варијанта на истото дејствие е претставена и во Младата Еда: "… Now it is said that when he slept, a sweat came upon him, and there grew under his left hand a man and a woman, and one of his feet begat a son with the other; and thus the races are come; these are the Rime-Giants. The old Rime-Giant, him we call Ymir.”[65]

Во обете варијанти се вели дека **синот, на Имира му го родиле неговите две нозе** и тоа можеби како резултат на некакво нивно **заемно дејство**.[66] Во основата на овие стихови може да стои **идентификацијата на нозете со брачниот пар т.е. сопругот и сопругата**, при што посочениот нивни имплицитен однос го добива значењето на **коитус**. Ова подразбира дека **едната нога на Имир била женска** додека **другата машка**, што и не е така необично ако се земе предвид андрогиноста на овој митски лик. Во конкретниот случај, како реална парадигма на коитусот помеѓу нозете на Имир може да се земе мастурбацијата по пат на триење нога од нога која може да доведе до оргазам што, од своја страна, со оглед на неговата проследеност со еакулација, може да функционира како еквивалент на оплодувањето.

[63] За нашите согледувања во врска зо значењето на човековата нога, стапалото и за обувките, со соодветни примери (особено садови во вид на обувка): Н. Чаусидис, *Предисториски*, 167-194, за комбинирањето на стапалото и главата на божеството (Серапис): 159.

[64] (Elder Edda, Lay of Vafthruthni. 33); C. Larrington, *The Poetic Edda*.

[65] (Prose Edda. Gylfaginning. 5); S. Sturluson, *The Prose Edda*, 18; В. Петрухин, *Мифы др. Скандинавии*, 71, 72; L. P. Słupecki, *Mitologia*, 28.

[66] За еден египетски фараон се вели дека е роден „од обете бедра на Деветте Богови“ (Р. Онианс, *На коленях*, 189, други примери на односот *машка нога, бедро, колено – раѓање*: 183-194).

Слична симболика нозете имаат и во други региони, особено добро документирани во рамките на античките медитерански култури каде нивната асиметричност (куцост, едноногост, една обуена, а друга боса нога) ја одразува непарноста, неспареноста т.е. половата и сексуална неурамнотеженост, а со тоа и претензиите на ликот на кој се однесуваат за надминување на оваа состојба.[67] И на нашите привзоци имаме пример со две стапала (G15: 2), а веројатно и единечни верзии кои можеле да бидат носени во пар (G15: 1). Носењето на единечен таков привзок би можело да биде знак на отвореност на нивниот носител односно барање партнер т.е. спремноста за спарување.

За нас е особено суштествено прашањето *што бара приказот на дволикиот или четириликиот бог на врвот од луристанските привзоци?* Ако прифатиме дека тоа е истиот примордијален митски лик (првото суштество) претставен преку стожерот на стандардите, тогаш неговиот изглед во вид на **персонализиран фалус** и присуството на овој мотив на привзоците може да се оправда како парадигма **на сите натамошни спарувања т.е. сето наредно множење на човештвото**. Индикативно е што и во посочените пасуси, од спојот на двете нозе на Имир ќе се роди **лик со повеќе глави** (овој пат шест), кој е во основа соодветен на многуликиот лик од привзоците, без разлика што тој таму се јавува само со две или со четири лица. Важен аргумент во прилог на овие паралели е секако и името на Имир и на неговиот западногермански еквивалент **Туисто** во чија етимологија се содржани значењата *двоен, двополов и близнак*,[68] што сосема соодветствува на бифацијалниот митски лик од „идолите“ и „идолите со протоми“.

c) Игли со украсна глава

Столбовиден мотив со повеќе лица на врвот може да се идентификува во иконографијата на една веќеспомената луристанска игла со ажурирана четириаголна глава (G6: 1). Во овој случај се работи за едно човечко лице прикажано во анфас и две животински (најверојатно говедски) прикажани отстрана во профил при што парот очи се заеднички за трите ликови (спореди со G4: 6 и G10: 2 – 6). Присуството на два дивојарци покрај овој мотив, исправени на задните нозе, би упатувале на големите размери на евентуалниот вистински објект (идол) кој можел да послужи како реална парадигма за овој мотив. Останува отворено прашањето дали прикажаниот столбовиден објект бил замислуван со три или со четири глави (две човечки и две животински, како на некои од „идолите“) при што отсуството на четвртата би се оправдало со нејзината невидлива задна позиција.

d) Рачки на мечеви и бодежи

Мотивот на две човечки глави свртени една кон друга со тилот се присутни и на рачките од некои луристански мечеви и бодежи кои, како и сечилото, се изработени од железо, а се датираат меѓу 11. и 7. век пред н.е. (G16: 3, 5, 7). Главите се машки, со брада и нагласени носеви, а во некои случаи, на нивниот заден дел се надоврзува лавја глава. Кај некои примери рачката на мечот е во долниот дел дополнета со фигури на два лава на чии отворени муцки се надоврзува сечилото.[69] Како најсоодветна аналогија за ваквата иконографија на мечевите се зема релјефната претстава на меч издлабена во карпа во хетитското светилиште **Yazilikaya** кај Boghazköy (Мала Азија), датирана во 13. век пред н.е. (G16: 1). Се смета дека овој меч го претставува **хетитскиот бог чие што име се пишувало со знакот за „меч“**, аналогно како и името на **Нергал** – богот на подземниот свет во Месопотамија. P. R. S. Moorey

[67] И. Маразов, *Хубавата*, 7, 42, 43, 49, 54, 93, 99-107, 112, 118, 153; И. Маразов, *Мистериите*, 154, 290-302, 321.
[68] L. P. Słupecki, *Mitologia*, 25-50; E. M. Мелетинский, *Имир*, 510.
[69] P. R. S. Moorey, *The Decorated*; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 316-319 (Pl. 85: 540, 541); E. de Waele, *Bronzes*, 46, 47 (No. 42; Fig. 35, Fig. 36), 53; P. Amiet, *Les Antiquités*, 36, Pl. 43, Pl. 44; B. Overlaet, *Luristan during*, 388, 389 (Fig. 18.9); E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 261: b; O. W. Muscarella, *Bronze*, 186-189; O. W. Muscarella, *Multi-piece* (според: B. Overlaet, *Luristan Bronzes*)

G16



не го исклучува влијанието на овие традиции врз оформувањето на посочените луристански мечеви при што, според него, тоа можело да се одвива со посредство на Асировавилонците, Хетитите или Хуритите, земајќи предвид дека Нергал бил вклучен во религиските традиции на сите овие култури. Ако се прифати можноста дека и на луристанските мечеви двоглавиот бог го носел карактерот на **подземно божество** тогаш, според овој истражувач, дополнително оправдување добива присуството на овие предмети во гробовите.[70]

За нас е особено значајно што кај претставата на мечот од Yazilikaya одделните антропоморфни и зооморфни елементи (човечка глава, два пара лавови) всушност можат да се набљудуваат и како **единствена хибридна зооантропоморфна фигура** со човечка глава, чии што рамена и раце се изедначуваат со горниот пар лавови, а нозете со долниот пар, при што **сечилото** се поклопува со **фалусот** (G16: 1). Во прилог на оваа идентификација, и особено на последниов елемент, говори толкувањето на A. B. Cook, според кој овој меч всушност го застапува **младиот придружник на хетитската божица Мајка-Земја** ("the youthful consort of the Hittite earth-mother") при што неговото вертикално прикажување на релјефот, со врвот на сечилото потонат во хоризонталната подлога, укажува на **обредното забивање** на ваквите мечеви в земја и тоа како чин на **спојување (коитус, хиерогамија) меѓу Небото и Земјата**.[71] Споредбата на оваа претстава со луристанските мечеви јасно го покажува секундарниот карактер на вториве кај кои посочената зооантропоморфна фигура е во голем степен дезинтрегрирана (G16: 3, 5, 7 спореди со 1). Но затоа, во форми мошне блиски на мечот од Yazilikaya неа ја наоѓаме на други луристански бронзи (G16: 2 спореди со 1), како што се некои стандарди (F26; F27; F29), тоболци и игли со дискоидна глава (F5 – F12).

Неколку факти покажуваат дека трагите на овој концепт кај луристанските мечеви и бодежи не морале да произлегуваат од посочените автохтони предноазиски култури, туку од новите традиции, веројатно со индоариски или ирански предзнак, кои на Иранското Плато доаѓаат од север, најверојатно преку Кавказ. Најпрво тука го имаме предвид известувањето на **Херодот** според кое **Скитите** го почитуваат нивниот бог на војната (кого авторот го изедначува со грчкиот Арес) така што, на врв од могила составена од снопови од исушен плевел и гранки, формираат квадратна површина на која поставуваат **старински железен меч кој го претставува идолот на Арес**. Секоја година му жртвуваат коњи, друг добиток и секој стотти од заробениците, при што главите на последниве пред тоа се попрскуваат со вино, а потоа со нивната крв се полева мечот.[72] Осум векови подоцна, **Амин Марцелин** соопштува слична форма на почитување на богот на војната кај **Аланите** – народ кој има блиски генетски врски со Скитите. Според него тие, согласно својот варварски обичај, забиваат во земјата гол меч и со почит му се поклонуваат како на **Марс** во улога на покровител на земјите низ кои тие скитаат.[73] Уште еден антички извор, на посреден начин известува за слични традиции кај **Хуните** во време на Атила кои, според некои научни толкувања, нив ги презеле од Скитите или од Аланите.[74] Едно друго известување, на **Claudius Marius Victorius**, оди во прилог на претпоставката на P. R. S. Moorey дека рачката на луристанските мечеви, аналогно како мечот кај Аланаите, можела да го претставува **богот на подземјето и на смртта**. Во него се вели дека тие **го третираат својот бог на војната и како бог на „оној свет"** кој господари со **душите на предците** што умреле со среќна смрт

[70] P. R. S. Moorey, *The Decorated*, 7, 8; за релјефните претстави од Yazilikaya: М. Попко, *Митология*, 128, идентификација во хетитските митски песни на мечот со човековото тело – 135, 137, 144; за богот-меч и неговиот евентуален ариски предзнак: А. Петросян, *Следы*.

[71] A. B. Cook, *Zeus. II*, 550-552, Fig. 428.

[72] (Herodotus, 4, 62); коментар и толкување на изворот со осврт на целиот проблем и со приложена литература: Ю. А. Плотников, *Еще раз*.

[73] (Ammianus Marcellinus 31. 2. 23); А. В. Дарчиев, *О военном*, 6.

[74] (Priscus of Panium 3. 102); А. В. Дарчиев, *О военном*, 6; A. B. Cook, *Zeus. II*, 548.

за време на битка, служејќи му на овој бог.[75] Немаме податоци дали кај посочените народи, третирањето на мечевите како богови било соодветно манифестирано и на визуелно ниво преку нивно дополнување со одредени фигурални иконографски елементи.

Некои од истражувачите му даваат **космичко значење** на посочениот скитски обред при што могилата на која се поставувал мечот се изедначува со **Космичката планина**, додека вертикалното издигање на самиот меч од нејзиниот врв го добива значењето на **Космичката оска** или на **Космичкото дрво** коешто оттука се протега до небото.[76] Согласувајќи се со ваквата можна интерпретација упатуваме на релациите кои би ги имал двоглавиот лик од луристанските мечеви со аналогниот лик оформен на врвот од стожерот на луристанските стандарди кој исто така покажува јасни релации со Космичката оска (G1 – G3; G7). Притоа, посочените хтонски интерпретации не треба да се третираат како контрааргумент бидејќи во сферите на митот и религијата не се така ретки паралелните (дури и комплементарни) толкувања на карактерот и функциите на еден исти лик или божество, најчесто специфични за одредени периоди или ареали во кои тој бил почитуван.

На можните релации меѓу посочените обреди и луристанските мечеви (G16: 3, 5, 7) укажуваат наодите од луристанското **светилиште во Sangtarashan** каде што се констатирани најмалку три компоненти заеднички за тукапретставените традиции: мечеви т.е. бодежи присутни во светилиште, забиени со остриците во земја и придружени со култни садови наменети за либација (H8; H9; види стр. 620).

Сите гореспоменати феномени, вклучувајќи ги и луристанските мечеви со рачки дополнети со човечки глави, можат да се споредат со еден тип објекти кои и денес се дел од една жива култура. Станува збор за култните предмети познати под називите **kīla** или **phurba**, кои главно се користат во рамките на **тибетанскиот будизам**, а чија генеза може да се следи наназад до ведискиот период (G16: 4, 6, 8 – 10). Се работи за ритуално сечило со долен дел оформен во вид на краток меч, кама или колец, на чиј горен крај се надоврзува рачка која во горниот дел е најчесто дополнета со **три човечки глави** ориентирани во разни насоки. Предметите се изработуваат од различни материјали: месинг, железо (во некои случаи метеорско), разни видови дрво, коска и скапоцени камења. Можат да се наведат повеќе компоненти кои се заеднички за овие предмети и горепосочените традиции поврзани со сакрализираниот меч.[77]

Килата т.е. фурбата има јасно изразен култен т.е. религиски карактер и тоа во рамките на тибетанскиот будизам, тантризам и шаманизам. Во иконографска смисла е конципирана слично на мечот од Yazilikaya, а условно, и како посочените луристански мечеви и бодежи. Тука пред сè мислиме на рачката на нивното сечило која во горниот дел е дополнета со мултиплицирани човечки глави (најчесто три) (G16: 4, 6, 8 – 10). Во рамките на посочените религиски системи овие предмети експлицитно се иднетификуваат со конкретно божество – **Vajrakilaya** кое во некои случаи се прикажувало или замислувало со три глави, шест раце и четири нозе (G16: 9). Многуглавиот бог од горниот дел, е комбиниран со лик со нагласени хтонски обележја (змејот Makara), прикажан во долниот дел од дршката и тоа на начин аналоген како кај мечот од Yazilikaya и некои од луристанските мечеви – со **разјапена уста од која како да излегува сечилото** (G16: 4, 8, 10 споредi со 1). Тибетанската кила е поврзана со **митската планина** (Mandara, Meru), при што самата се изедначува со Космичката оска т.е. Космичкото дрво кое расте од нејзиниот врв. Ова соодвествува на скитската могила од плевел и гранки опишана кај Херодот и на идентификацијата на мечот забиен во нејзиниот врв со Космичката оска, на што укажуваат некои истражувачи. Главната култна употреба на

[75] (Claudius Marius Victorius 5. 111); за изворот и релациите со ликот Батыраз, од осетинскиот Нартански епски циклус и со мечот на кралот Артур, забиен во карпа: А. В. Дарчиев, *О военном*, 8, 9.
[76] Ю. А. Плотников, *Еще раз*, 66.
[77] За овие предмети, нивниот кареактер и значење: R. Beer, *The Encyclopedia*, 245-249; *Kīla 2020*.

килата се состои во нејзиното забивање во земја и тоа поради разни, во основа магиски причини (стабилизирање, смирување, збогатување, лечење, уништување на нешто) што соодвествува на сите останати гореспоменати примери. Се работи за предмет кој, покрај другите култни постапки, се користи и **при жртвувања**, што се поклопува со карактерот на скитскиот меч споменат кај Херодот, а веројатно и на луристанските мечеви, судејќи според примерите од светилиштето Sangtarashan (H8: 4 – 6).

Мотивот на човечка глава со две лица е присутен на уште една категорија предмети којашто, иако не може непосредно да се вклучи во групата луристански бронзи, упатува на одредени релации со неа и тоа според времето од кое потекнува, територијата на која се простира, стилот на изведбата и поширокиот иконографски контекст во кој е вклопен. Станува збор за една подгрупа **метални труби** каде што наведениот мотив е претставен на средишниот топчест резонатор или под писката за дување (G28: 13 – 20). Евидентирани се во Иран и особено во неговото северно соседство – регионот на Оксус т.е. Бактрија и Маргијана, а датирани меѓу 2200 и 1800 г. пред н.е. Познати ни се само два примерока кај кои се јавува ваква претстава (G28: 15 – 20),[78] додека во поголемиот број случаи таа е застапена во тролики варијанти (G28: 13, 14, 21 – 24). Поради тоа на овие предмети подетално ќе се осврнеме во поглавјето за претставите со три лица т.е. три глави.

5. Иконографија и компаративна анализа на митскиот лик со две и повеќе лица

Многумина истражувачи во своите описи и интерпретации на луристанските стандарди па, како што видовме, дури и во именувањето на нивните конкретни типови, го употребиле името на **римскиот бог Јанус**. Но, со исклучок на неколкумина автори, ваквата постапка кај нив се чини не го надминува карактерот на обична асоцијација и работен т.е. кабинетен термин. Не ни е познато дали, некој истражувач се обидел да ги артикулира овие асоцијации низ поопсежна анализа (компаративна, иконографска и митско-религиска), базирана врз некакви конкретни историски релации меѓу древните култури на Луристан и Медитеранот.

Нашето сумирање на современите сознанија за Јанус и неговите источномедитерански еквиваленти и тоа базирани на античките извори, ликовните претстави но и на современите лингвистички и други компаративни истражувања, покажа дека тој мошне добро се вклопува во повеќето гореапострофирани аспекти на двоглавиот лик од луристанските стандарди (спореди G1 – G3 со G20 – G22; G51; G52: 4, 5, 8). Оваа сродност би можела да се оправда на неколку начини:

- Како коинциденција, базирана на архетипски елементи, универзални за целото човештво.

- Како заедничка индоевопска компонента произлезена од дисперзијата на Индоеврпјаните т.е. нивната култура во две заемно оддалечени подрачја.

- Како продукт на некакви конкретни подоцнежни комуникации (миграции, културни или религиски влијанија) меѓу Луристан и Италија или пошироко меѓу Блискиот Исток и Медитеранот.

Всушност, овие релации со Јанус ги зедовме како повод, во ова поглавје да реализираме едно многу поопсежно истражување на митските ликови и божества со две, три, четири или повеќе лица кое би ја опфатило целата територија на Стариот Свет низ сите историски периоди. Обемната граѓа и нејзините експликации се решивме да ги групираме според бројот на лицата т.е. главите, иако тоа и не е секогаш најрелевантаната компонента за определувањето на карактерот и значењето на овие ликови.

[78] B. Lawergren, *Oxus*, 47 (Fig. 3: F2), 61 (Fig. 8: F7), 76 (Fig. 23); A. Hakemi, *Shahdad*, 635.

G17


1


2


3


4

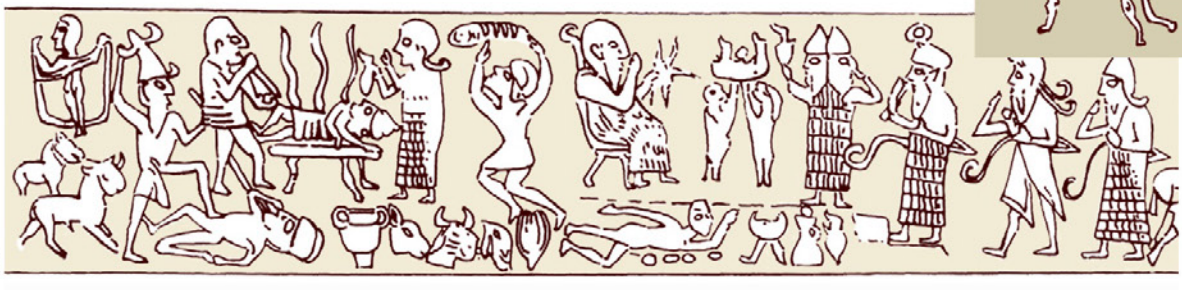

5


6

8






7

9

G18



1



2



3



4



5

6

7



8

а) Ликови и ликовни претстави со две антропоморфни лица или две глави

- Блиски Исток

Како што веќе споменавме, антропоморфниот митски лик со две лица свртени во спротивни насоки се јавува на **блискоисточните цилиндрични печати**. Кај сумерските и акадските примероци се работи за стоечка фигура која е редовно придружник на друг бог (очевидно со повисок ранг), седнат на престол, опкружен со водени струи кои најчесто тргнуваат од неговите раце или рамена (G17: 1 – 6; G18: 1, 2). Присутен е и на **каменитe релјефи** од истиот период (G18: 3). Бифацијалниот лик се идентификува како **Isimud** (акадски **Usumu**) што како име е сосема соодветно за него (*ú-su-mi-a = ša 2 pa-nu-šu*) поради значењето *дволик* односно *со две лица* (zwei-gesichtig). Тој е придружник т.е. гласник (*sukkallu*) на **Enki** (акадски **Ea**) – богот на водите, на подземјето и на цивилизациските придобивки, кој на печатите е претставен преку наведената седечка фигура.[79]

Изнесени се толкувања според кои оваа дволика фигура, освен посочениот митски лик, може да го прикажува и **човекот со дволика маска** кој учествувал во месопотамските обреди проследени со жртвување. Станува збор за годишниот ритуал кој, покрај другото, се состоел и во вистинско или ритуално убивање на деифицираниот крал и тоа поради негово подмладување или замена со нов млад крал. Тука се бара и смислата на двете лица на овој митски лик или на маската носена од човекот што него го претставувал. Притоа, едното од нив би го симболизирало **стариот дивинизиран крал кој умира**, додека второто – **младиот кој се раѓа или воскреснува**. На некои од печатите, смртта на овој лик е претставена преку неговото колење или палење на клада, додека воскреснувањето е имплицитно кодирано преку присуството на фигурата на „голата божица“ и тоа како фактор кој ќе го обезбедни неговото повторно раѓање (G17: 7, детали 8, 9). Смислата на ритуалот се базира врз идентификацијата на кралот-бог со целата заедница и со вселената, од што следело убедувањето дека неговата виталност е предуслов за просперитетот на заедницата и за плодноста на природата, а со тоа и на добрите приноси во земјоделието и сточарството. Затоа се сметало за неопходно редовното заменување на кралот со нов млад и витален наследник.[80]

Освен во Месопотамија (Сумер и Акад), печатите со посочените иконографски елементи продолжуваат да егзистираат и во помладите култури од нејзиното опкружување (Сирија, Анадолија, Кипар), проследени со одредени упростувања и други модификации (G18: 4). Во некои од овие средини се потврдени и варијанти на гореспоменатите теоними. Токму со посредство на овие култури дволикиот митски лик ќе доспее до Источниот Медитеран, а во тие рамки и до Егеја и Грција.[81] Познати се и подоцнежни примери, по изглед слични на претходните, како што е фигурата со две лица и со два пара крилја од еден раноахеменидски печат од **Персеполис** (G18: 5).[82]

Тука треба да се спомне и сумерскиот бог **Anshar/Ashur** кој исто така можеби бил дволик или двоглав, земајќи ги предвид текстовите во кои се споменуваат неговите четири уши и четири очи.[83]

Во овој преглед можат да се вклучат и **минајатурните теракотни фигурини** од **Maresha** (Израел) датирани на преминот меѓу персискиот и хеленистичкиот период (5 – 2. век пред н.е). Оформени се во вид на столбец со два човечки лика, но не ориентирани во спротивни насоки туку поставени еден под друг на истата страна (G18: 7; G48: 7 – 9). Веројатно прикажуваат **некои од**

[79] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194-200, 202-207; W. H. Ward, *The Seal*, 58, 99, 102- 104, 106, 280, 364; Ph. Ackerman, *The Oriental*, 221 (Fig. 3), 223, 224.

[80] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, (целото истражување, заедно со компаративниот материјал, се насочени кон поврзувањето на двоглавите ликови со ритуалот на годишното жртвување на кралот или на неговиот син).

[81] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 200-202, 207; Ph. Ackerman, *The Oriental*, 222-225; F. Kinal, *Der Ursprung*, 8.

[82] А. В. Подосинов, *Символы*, Рис. 33.

[83] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194.

G19



кананските или сириските божества при што останува отворено прашањето дали двете лица припаѓаат на разни богови или на еден дволик бог.[84] Втората опција не е исклучена со оглед на тоа што задниот дел на предметите не е детално обработен, најверојатно бидејќи биле конципирани за гледање само од напред поради што задното антропоморфно лице било префрлено на предната страна.

Од древноегипетските примери можеме да ги спомнеме боговите – опоненти **Хорус** и **Сет** кои некогаш се претставаувале во вид на една фигура со две лица.[85]

- Индија

Во Индија, митските ликови и божества со две лица или две глави не се толку чести како оние со три и со повеќе глави. Најраните такви примери можат да се следат меѓу мотивите од керамиката од **Mohenjo-daro** и тоа со лица свртени во спротивни насоки кои очевидно биле дел од некаква фигура (G19: 1, 2). Вториот пример од **Kalibangan** е различен од претходниот, меѓу другото и поради насоченоста на лицата нагоре (G19: 3). Од подоцнежниот Кушански период е **Kuṣāṇa Dvimukha Linga** од Mathura Museum (G19: 7) и една **дволика теракота** од State Museum, Lucknow (G19: 5, 6). Од постиндуските примероци тука спаѓа **двојната глава** од Museum für Indische Kunst во Берлин, изведена во стилот Bharhut (G19: 4), како и предметот со непознато потекло од "Asmolean Museum" (G19: 8 – 10).[86] Постојат претпоставки дека раните индиски претстави со две лица можеле да бидат создадени врз база на **импулси од Месопотамија** и тоа како резултат на интензивните трговски врски меѓу двата региона, потврдени уште во 3. и 2. мил. пред н.е. Во текот на Mature Indus Period овие предмети се произведувани локално, но под влијание на објекти од сличен тип доспеани преку трговските врски со Блискиот Исток.[87] Покрај другото, треба да се спомене и дека индиската божица **Адити** е нарекувана ***дволика*** (two-faced) бидејќи таа била онаа што ги започнува и ги завршува церемониите.[88] Со две глави е често прикажуван богот Агни и тоа како симболи на двата аспекти на огнот што го застапувал – домашниот и жртвениот (domestic and sacrificale fire) (G27: 8).

- Источен Медитеран

Во Источниот Медитеран и ареалот на влијание на хеленската култура мотивот на две човечки лица свртени во спротивни насоки (грч. *disprosopos, лат. bifrons*), не се врзува за некаков единствен митски лик или божество, туку за неколку различни ентитети. Поради тоа, во стручната литература тие често се именуваат со кабинетниот назив **„Двоен Хермес"**, иако во повеќето случаи не се однесувале на овој бог, туку можеби многу повеќе на **Дионис** и неговиот култ. Најголемиот дел од овие ликови всушност изворно и не припаѓале на потесниот круг на древногрчката култура, туку на негрчките заедници кои со време биле вовлечени во културното поле на хеленската цивилизација. Се претпоставува дека дволиките ликови во Грција главно доспеале од Јонија, некаде кон крајот на 6. век пред н.е.[89] Се знае дека двоглавиот Дионис бил популарен кај Фригијците, и тоа веројатно кај нив преземен од Хетитите[90] (можна парадигма G18: 8). Со две лица биле претставувани и митските ликови **Аргос** (G20: 1 – 3) и **Бореас** (G20: 4), веројатно древни божества или демони кои со тек на времето го

[84] A. Erlich, *Double Face*.
[85] В. В. Иванов, *Близнечные*, 175.
[86] D. M. Srinivasan, *Many Heads*,180-182.
[87] D. M. Srinivasan, *Many Heads*,183.
[88] Śatapatha Brāhmaṇa (Shatapathabrahmana) III. 2, 4, 16 *ubhayaḥtaśīrṣṇi* and Eggeling's note (според: *Janus* 2019, 10).
[89] J. Marcadé, *Hermès*; C. N. Deedes, *The Double-Headed*; Ph. Ackerman, *The Oriental*; J. Gagé, *Sur les origines*; A. B. Cook, *Zeus. II*, 374-392; A. Audin, *Janus*, 83-86.
[90] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 220.

загубиле ваквиот свој статус и соодветниот култ, преминувајќи во сферите на наративното, како симболи и персонификации на одредени апстрактни категории или елементи на природата.

Во посоченият ареал бифацијалниот лик се манифестира низ неколку конкретни елементи на материјалната култура и тоа: на монетите, на камената пластика и на керамичките предмети.

Монети

На аверсот од монетите на **Tenedos** (град и остров во Троада), почнувајќи од 6. па до 1. век пред н.е. (но и подоцна, во римскиот период), речиси задолжително се јавува мотивот на две човечки глави споени со тиловите. Едната од нив редовно прикажува возрасен маж со бујна брада, додека другата е голобрада, при што вторава се јавува во две варијанти, претставувајќи жена (G20: 7) или млад маж без мустаќи и брада (G20: 9). Во нумизматичките дескрипции првата глава најчесто се идентификува со **Зевс** додека другата со **Хера**, иако во многу случаи женскиот предзнак на вторава е во најмала рака дискутабилен. Се предлагаат и комбинации на **Дионис и Аријадна**, **Зевс и Дионис Загреј** како и некои други парови. Оваа претстава, речиси редовно, на реверсот е придружена со приказ на **лабрис** што поттикнало претпоставки за симболичката идентификација меѓу неговите две сечила и двата лика од аверсот (G20: 9). Во прилог на тоа се земаат одредени историски извори кои се однесуваат на Тенедос и на други места во Егеја (Keos, Pegasai) во кои се алудира на идентификација меѓу Дионис и секирата користена за жртвување животни во рамките на неговиот култ: Dionysos Pelekys (*Дионис Секира*); Dionis Anthroporrhaistes (*Дионис кршач на луѓе*); двојната секира наречена „Дионисов слуга, убиец на бикови“. Овие факти ја прават мошне веројатна претпоставката дека **едниот од ликовите на посочените монети всушност го претставувал Дионис**.[91] Разработени се и теории според кои машкиот и женскиот лик можеле да ги прикажуваат **двата аспекти на некое хермафродитно божество** или на некаков **божески брачен пар** и тоа како застапници на одредени комплементарни категории (машки и женски принцип, небеско и хтонско, раѓање и смрт ...). Тргнувајќи од мошне фреквентната релација меѓу секирата и грмотевицата, предложивме можност овие ликови да се покровители на двата аспекти на оваа метеоролошка појава: **машкиот** во улога на **застапник на громот** како звучен удар, а **женскиот** – на **молњата** како нејзина светлосна и огнена епифанија.[92]

Мотивот на две споени човечки лица, овој пат обете женски, се јавува и на некои монети на **Lampsacus** (G20: 5, 6), **Syracuse** и **Атина**, во последниот случај веројатно како симболичка претстава на двете комплементарни природи на божицата Атена.[93] Двојно лице, едно брадесто а другото голобрадо, се јавува и на монетите на **Cilicia** и тоа на реверсот комбинирано со тролика брадеста глава (G20: 8). На монетите на **Malos**, лоциран во истрата област, имало претстави на крилестиот и дволик **Кронос** (Kronos ailé et bifrons) кој држел диск што изгледа ја претставувал небеската калота (calotte celeste). Оттаму ваквите претстави ќе се прошират на **Кипар**, **Родос** и другите источномедитерански острови.[94]

На една монета (aes grave) кована по околу 350 г. пред н.е. во **Volterra** (Етрурија), претставена е глава со две лица натркиена со капа од типот petasos (G22: 9; G51: 9). На тврдењата дека на неа е прикажан **Janus** им опонира W. H. Rocher според кој се работи за претстава на **Хермес**, при што ваквиот став тој го аргуметнира со отсуството на брада, но и со присуството на посочената капа. Овој

[91] A. B. Cook, *Zeus. II*, 654- 657; J. Marcadé, *Hermès*, 610- 612 (Fig. 19); C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 221, 222; *Tenedos* 2019; M. Hoti, *Prethistorijski*, 57-59; Н. Чаусидис, *Македонските*, 701. Изнесени се и мислења дека женскиот лик не ја одразува изворната состојба туку е резултат на заборавањето на автентичното значење на композицијата (C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 223).

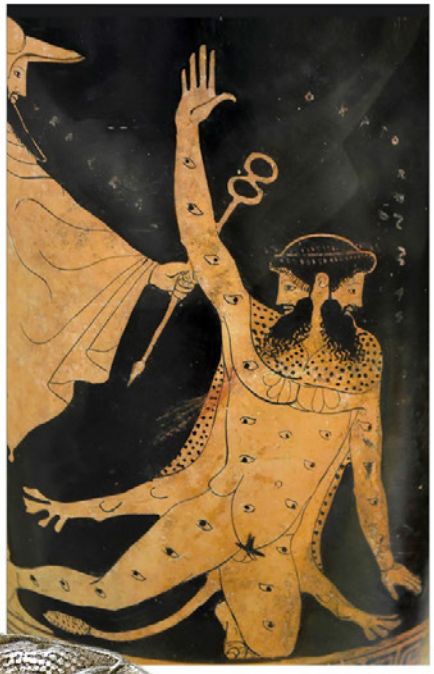
[92] Н. Чаусидис, *Македонските*, 701-709.

[93] J. Marcadé, *Hermès*, 615, 620 (Fig. 24:1); *Lampsakos* 2019; J. Burns, *Boreas*, 219, 220.

[94] A. Audin, *Janus*, 85.



1



2



3



5



6



4



7



8



9

пример може да се смета за еден од можните прототипови на вистинскиот Јанус кој вообичаено ќе се прикажува на римските „асови“, но најчесто со две брадести глави и без капа (G22: 1; G51: 1 – 3, евентуален голобрад пример – 6).[95] Присуството на Јанус на посочената монета го негира и I. Krauskopf која дволиката глава ја идентификува со етрурскиот бог **Culsans**.[96]

Објекти од камен

Констелации слични па дури и идентични на претходните се јавуваат и во рамките на античката **камена скулптура** и **ситна пластика** и тоа како во хеленскиот и хеленистичкиот, така и во римскиот период. Претставени се главно преку **дволиките херми**, кадешто имаме комбинирање на две машки бисти од кои едната брадеста а другата голобрада, или пак на брадеста машка глава со глава на жена. Освен гореспоменатите, познати се следните комбинации: **Зевс со Сатир**, со **Серапис** или со **Хермес**; **Аполон со Силен**; **Дионис со Силен** (G21: 7); **Дионис со Аријадна** (G21: 8) и др.[97] Како и кај монетите, застапени се и примери со две женски глави.[98] Мотивот се јавува и на гемите, исто така во текот на сите антички периоди (пример G21: 4).[99]

Во овој преглед треба да се спомне и **Apollo Tetracheir** (*Аполон Четвороракˊ*) кој, според изворите, се почитувал во областа **Лаконија**. Иако имал само една глава, четирите раце на овој бог би можеле да укажуваат на некогашното нејзино дуплирање, во прилог на што би одело известувањето за почитувањето на **Хермес Полигиос** (Ηερμης πολυγιος) кој според жителите на **Troezen** имал шест раце но комбинирани и со три глави (види подолу). На **двоглавоста на Аполон** упатува и неговиот епитет tetraotos (со четити уши) евидентиран во Спарта.[100] Познати се и визуелни манифестации на митските ликови т.е. божества со посочените обележја. На бронзените монети на **Baris** (Isparta) во Pisidia, ковани за време на Septimius Severus, се прикажувал бог (сличен на Херакле?) наметнат со лавја кожа или со обична наметка, со две глави и со две или четири раце во кои се наоѓаат лак и тојага (G22: 2, 3). Вториот пример е бронзената статуета од **Teti**, Сардинија која прикажува митски лик, опремен како воин, со четири раце кои овој пат држат пар мечеви и пар штитови (G22: 6). Има една глава, но на неа се прикажани два пара очи, при што неколку очи се рассеани и на рацете.[101]

Керамички садови

Кај керамичките садови од хеленскиот културен круг мотивот на две споени лица главно се јавува во три формати: како фигура насликана на вазите, како мотив на два пара очи насликани на киликсите и како садови пластично обликувани во вид на две човечки глави споени со тиловите. Кај сликаните вази доминираат дволиките фигури на Argos Panoptes и на Boreas, како и приказите на дволиките херми кои, според обележјата, главно му припаѓаат на Дионис.

Митскиот лик **Argos Panoptes** веќе беше вклучен во нашите претходни анализи и во проучувањата на другите истражувачи на Јанус и на „Двојниот Хермес“ (G20: 1 – 3). Епитетот *panoptes* (*оној кој сé гледа*) ја одразува сеприсутноста на погледот како главна функција на овој лик која, освен преку **двете лица**, е кодирана и преку **стотината очи рассеани по целото негово тело**

[95] A. B. Cook, *Zeus. II*, 382-385, за монетите со Јанус: 331-334; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 226.
[96] I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*, 307, 308; I. Krauskopf, *Culsans*, 156.
[97] A. B. Cook, *Zeus. II*, 387- 392 (Fig. 290, 295, 297, 299, Pl. XXIII).
[98] J. Marcadé, *Hermès*, 620 (Fig. 24: 2), 621.
[99] Примери: A. B. Cook, *Zeus. II*, 385, 389 (Fig. 292, 293, 298); J. Marcadé, *Hermès*, 611 (Fig. 18).
[100] (Hesych. κ 3853, *cf.*κ 4558; Sosibius. *FGrHist* 595F27; Lib. *Or.* 11.204; *IG* V.1.259; Zenobius 1, 54); според: J. Marcadé, *Hermès*, 614; T. Bilić, *The swan*, 448; B. C. Dietrich, *Some Evidence*, 12.
[101] A. B. Cook, *Zeus. II*, 446, 447 (Fig. 353-356).

G21



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

(G20: 2, 3).[102] Веќе напомнавме дека дволиките варијанти на овој лик се сметаат за постари (6. век пред н.е.), но се јавува и нивно комбинирање со очи раасеани по телото. Изнесени се претпоставки дека автентично хеленска е верзијата со две лица, додека онаа со поголем број очи е резултат на влијанието на **персиските традиции поврзани со богот Митра**.[103] Во овој контекст упатуваме на едното од претходните поглавја каде што беа споменати очите рассеани по телото кај христијанските **херувими и серафими** (F14: 4, 5) и присуството на овој мотив кај **Зрван**, како симбол на „времето кое сè гледа“ (F14: 10 леонтокефал со око на градите).

Бореас е митски лик кој го означува **северниот ветер** што како значење е содржано и во неговото име. Се прикажувал како крилест маж со брада и накострешена коса, облечен во краток хитон со хламида и длабоки обувки. Во некои случаи бил претставуван и со две брадести лица, свртени едно нанапред и друго наназад, при што брадата на едното била темна, а на другото светла (G20: 4). Според некои претпоставки, двете негови лица, со соодветната боја на брадите, ја симболизирале двојната природа на северниот ветер кој може ненадејно да донесе црни облаци и невреме, а исто толку бргу и да го разведри небото. Според други хипотези станува збор за персонификација на два спротивни ветрови (Boreas и Antiboreas) многу важни за морепловството. Постојат мислења дека врската со ветрот стои и во основата на Хермес, претставуван преку дволиките херми, како и на Јанус кој, меѓу другото, бил и бог на ветрот. Меѓу симболите, обележјата и дејствијата поврзани со Бореас важно место заземаат коњите, главно како симболи на брзината и на оплодувачката моќ на ветровите.[104]

На некои сликани вази се појавува приказ на **херма со две лица**, обично обете брадести и придружени со бршлен, што упатува на нивната припадност кон **Дионис** (G21: 6). Окруженоста на овие херми со луѓе, меѓу другото свирачи на авлос и танчери, укажува на тоа дека се работи за приказ на реални предмети, најверојатно изработени од дрво и други органски материјали, кои биле дел од култните објекти и церемониите посвети на овој, а можеби и на некои други богови.[105]

Како посебна група се издвојува еден специфичен тип **грчки луксузни вази** (најчесто киликси) во чија сликана декорација доминираат **два пара џиновски очи** поставени на двете спротивни страни од садот и тоа едните темни или насликани на темен фон, а другите светли или на светол фон (G21: 1 – 3). Иако не постои согласност околу карактерот, т.е. значењето на посочениот мотив, преовладува ставот дека тој имал **апотропејска функција** – да го заштити од разни негативни фактори пијалакот налеан во овие садови, и симпозијастот што него го пиел. Притоа, ваквата моќ можела да произлезе од силата на митскиот лик на кој му припаѓале насликаните очи, или апотропејската моќ на продорните очи самите по себе. Од претпоставките околу тоа кому тие му припаѓале доминираат оние поврзани со **Дионис**, неговите придружници (**сатири, менади**) или **Горгона**.[106] Сличен концепт на декорирање на садови и други предмети со мултиплицирани очи може да се следи и во праисторијата. Во овој контекст заслужуваат да се спомнат и железнодобните топчести ажурирани предмети од Македонија на кои можат да се препознаат четири отворени очи ориентирани кон сите четири страни (G38: 3).[107]

[102] *Argos* 2019; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 212-217; A. B. Cook, *Zeus. II*, 379 (Fig. 286), 381 (Fig. 287); за релациите меѓу Аргос и Јанус: A. Audin, *Janus*, 63-66.
[103] За посочените влијанија: A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*.
[104] *Boreas* 2019; J. Burns, *Boreas*, 221, 222, 225; W. H. Roscher, *Ausführliches I*; A. B. Cook, *Zeus. II*, 380, 381; S. Klempf-Dimitriadou, *Boreas*.
[105] A. B. Cook, *Zeus. II*, 381, 382 (Fig. 289); C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 217, 218; J. Marcadé, *Hermès*, 619 (Fig. 23).
[106] A. Prentice, *Athenian*; A. J. Clark, M. Elston, M. L. Hart, *Understanding*, 90, 91; J. R. Mertens, *Attic*; A. M. Potts, *The World's*, 35-37; J. Marcadé, *Hermès*, 607, 610.
[107] За овие предмети и за други праисториски аналогии: Н. Чаусидис, *Македонските*, 543-545.

Третата група ја сочинуваат **хеленските садови** (главно арибалоси и кантароси) кои се **пластично моделирани во вид на две човечки глави** споени со тилот (G21: 9 – 11). Кај нив особено се издвојува комбинирањето на **женска глава** (на некоја божица или нимфа) обоена во светла боја или во боја на керамиката, со глава на **негроиден маж** со кадрава коса и лице целосно премачкано со црн лак (G21: 11). Женската глава неретко се комбинира и со глава на брадест маж со обележја на **Силен** или **Сатир**. Познати се и еднополови комбинации и тоа како две идентични женски глави (G21: 9), два Силена (G21: 10) и тн.[108] Оправдувања за необичната иконографија на овие вази се бараат на разни страни, и тоа врз база на наједноставни семантички концепти (жена, црнец и сад како *елементи кои служат* за време на симпозиумите), преку глобалните религиски концепти (релации со **Дионисовиот култ**),[109] па сè до оние кои во нивната иконографија ги бараат главните симболи на **мистериските култови** (црното лице како симбол на темнината и белото како светлина и симбол на духовното просветлување).[110]

Мотивот се јавува и на други керамички предмети како што се **преносните огништа** (réchaud en terre cuite)[111] и разните форми на заедничко прикажување на **трагична и комична театарска маска** (G21: 5).[112]

Обреди

Според **Ioannes Laurentius Lydus**, во неговата родна земја т.е. градот **Филаделфија**, сè до негово време (6. век н.е.), на првиот ден од месецот јануари се одвивала процесија во која учествувал „никој друг туку самиот **Јанус**, облечен во маска со две лица кого луѓето го нарекувале **Сатурн**, идентификувајќи го со **Кронос**“. Со оглед на територијата и времето на кое се однесува овој извор, сметаме дека посочениот ритуал бил поврзан со Кронос при што Јанус и Сатурн се само додавки на авторот, насочени кон адаптирање на информацијата кон тогашното културното милје проткаено со силно влијание на римската култура.[113] Гореспоменатиот блискоисточен обред на годишно жртвување на богот или на кралот како негова епифанија C. N. Deedes го наоѓа во некои медитерански традиции кои се базираат врз источни предлошки. Освен веќепосочените фигури на Аргос (G20: 1 – 3), тоа се и некои постари претстави на **Хераклe** исто така прикажан со двојна глава (G22: 2, 3), како и некои јануарски фестивали во кои се евоцира ритуалното убивање и повторното будење на кралот маскиран во маска со две лица.[114]

Примерите што ги претставивме во претходните поглавја јасно покажуваат дека зад антропоморфните фигури, хермите и другите предмети кои носат претства на две споени човечки глави т.е. лица не стои некаков единствен митски лик или божество туку разни ликови: **Зевс и Хера**, **Дионис и Аријадна**, **Атис и Кибела**, **Хермес/Пријап и Афродита**, некој друг **машки бог и Артемида** и др. Кај комбинирањето на две машки глави или лица идентифкациите се базираат на односот **„бог-татко и бог-син“** (Зевс – Дионис Загреј), **„богови опоненти“** (Зевс – Дионис или Зевс – Хад) или некој друг однос (Дионис – Хермес), додека двете женски лица можат да го одразуваат односот **“божица-мајка и божица-ќерка“** или **двете природи на една иста божица**.

[108] M. Frank, Jr. Snowden, *Blacks*, 25, Fig 12-14; F. Lissarrague, *Identity*, Fig. 1; J. Marcadé, *Hermès*, 611-613 (Fig. 20); A. B. Cook, *Zeus. II*, 390, 391, Pl. XXI.
[109] F. Lissarrague, *Identity*.
[110] И. Маразов, *Мистерии*, 253, 254.
[111] J. Marcadé, *Hermès*, 623 (Fig. 25).
[112] A. B. Cook, *Zeus. II*, 388, 389 (претставена на гема – Fig. 298); C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 224-226.
[113] (Lyd. de mens, 4.2. p. 65 II ff.); според: A. B. Cook, *Zeus. II*, 374 - фуснота 2.
[114] C. N. Deedes, *The Double*-Headed, 208-217.

G22



1



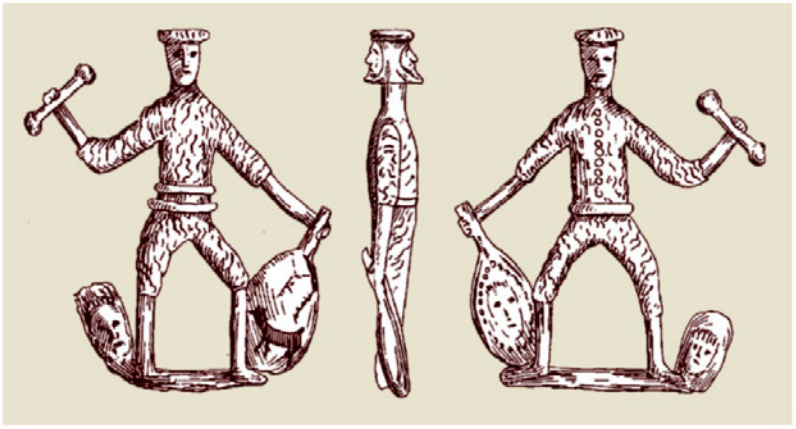
2



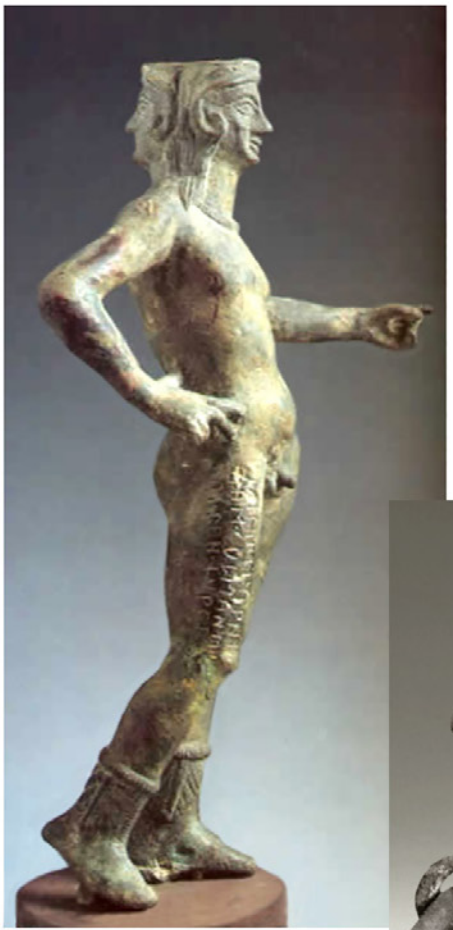
3



4



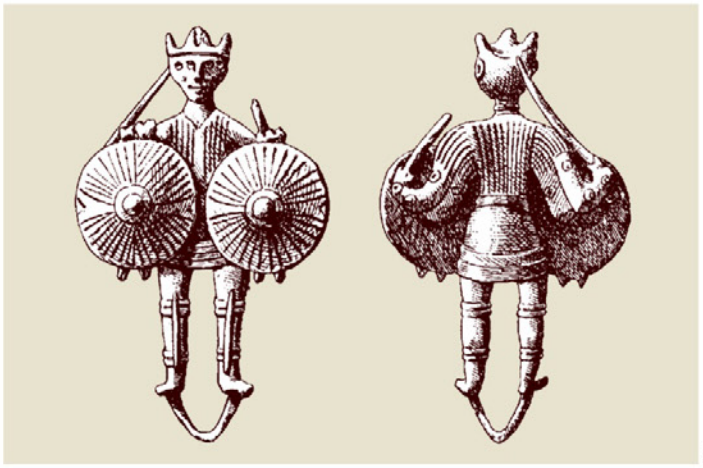
5



7



8



6



9

- Апенински Полуостров

Иако во овој регион главен претставник на категоријата митски ликови со две лица т.е. две глави е богот **Јанус**, тука нема посебно да го претставуваме (G22: 1). Тоа ќе го направиме во рамки на една подеталана компаративна анализа при што во посебни поглавја ќе бидат презентирани неговите одделни обележја и функции (G51 – G53; види стр. 575).

Во рамките на Етрурската култура, дволикоста и повеќеликоста биле застапени како обележје на боговите **Culsans** од Felsina, на **дволикиот бог од Volterra**, **четириликиот бог од Falerii**, но и некои други од кои најпознат е оној од **Volsinii** (Velusna), со епитетот **"deus Etruriae princeps"**. Тешко е да се определат карактерот и функциите на овие богови со оглед на отсуството или контрадикторноста на информациите кои, од своја страна, упатуваат и на разни насоки на развој на овие обележја, зависно од дадениот период и градот во кој посочените богови биле почитувани. Во градот Рим, како некогашна етрурска колонија, бил почитувал **Vertumnus**, богот на градот Volsinii којшто е всушност метропола т.е. основач на Рим. Врз основа на изворите може да се согледа дека тој носел белези на соларен и на воен бог, но исто така функционирал и како бог на реката Тибар и како менувач на годишните времиња. Неговото светилиште во **vicus Tuscus** било формирано во вид на **арка под која се наоѓала статуата на богот** изделкана од јаворово стебло, аналогно на онаа на **Janus Geminus**, поради што и во изворите се прави паралела меѓу двата бога.[115]

Нешто повеќе податоци можат да се извлечат во однос на етрурскиот бог **Culsans** чие име, потврдено на неколку натписи, врз основа на други етрурски лексеми се става во релација со значењето *врата*. Идентификуван е на неколку археолошки објекти и тоа на една бронзена статуета од 3. век пред н.е. пронајдена во **Cortona** (закопана кај северната градска порта) (G22: 7) како и на монетите на градот **Volterra** ковани по 350 г. пред н.е. (G22: 9). Аналоген лик е констатиран и на една теракотна биста од **Vulci**, како и на релјефот од еден саркофаг од **Tuscania** (G22: 4), во однос на што постојат и дилеми дали можеби тие го прикажувале Јанус (кај првиот пример) и Аргос (кај вториот). Кај претставите на овој бог се забележуваат одредени разлики во однос на римскиот Јанус: двете лица му се младешки и голобради, гол е, освен што носи чизмички, токрвес и специфична капа (G22: 7).[116] На венецот од еден бронзен котел од **Vetulonia**, чии предлошки водат кон Блискиот Исток и конкретно кон Урарту, е аплициран крилест лик со две брадести лица и капа налик на „фригиска“ (G22: 8).[117]

Од **Сицилија** потекнува една праисториска бронзена фигурина со две лица облечена во крзно (G22: 5),[118] донекаде слична на наведената статуета од Сардинија (G22: 6). Подоцна, на монетите на **Panormos** (современ Palermo) ќе биде преземен мотивот на bifrons, придружен со претстава на овен, кој се третира како префигурација на овенот што на Јанус му се принесувал во текот на празникот Agonalia (G22: 1).[119]

- Иберија

Антропоморфниот лик со пар спротивно ориентирани човечки лица се појавува на Иберискиот Полуостров низ две категории предмети – на **камени релјефи** датирани главно меѓу 6. и 3. век пред н.е., но и подоцна до римскиот период (G23: 1 – 3) и на една категорија **ажурирани бронзени апликации за псалии** (6 – 5. век пред н.е., G23: 4 – 6). Кај предметите од обете категории овој лик се

[115] A. Audin, *Janus*, 86, 87.
[116] I. Krauskopf, *Culsans*; I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*, со неколку други дволики примери од Италија; *Culsans* 2019; за фигурите со две лица на етрурските предмети: J. Marcadé, *Hermès;* A. B. Cook, *Zeus. II*, 374-378.
[117] M. Pallottino, *Urartu*, 45, 46 (Fig. 19, 20); K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*, 151, 152, Pl. XXVI; Pl. XXXIII: 4, 5.
[118] A. B. Cook, *Zeus. II*, 374, 375 (Fig. 281).
[119] A. Audin, *Janus*, 86.

G23



1



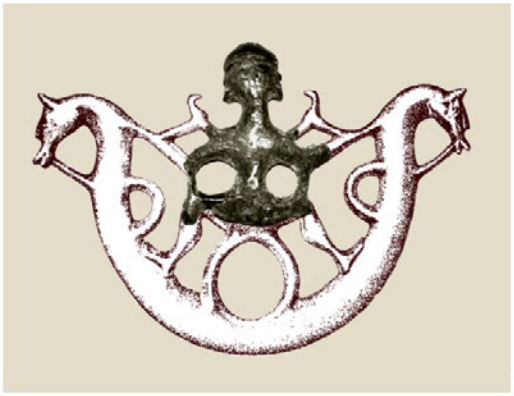
2



3



4



5



6



7

јавува како централна фигура со машки обележја, често со расчекорени нозе, некаде седната на столица, од обете страни фланкирана со пар фигури на коњи кон кои таа најчесто посегнува со рацете. Поради оваа констелација, во научната литература овој лик се нарекува **Despotes Hippôn** т.е. "господар на коњите (*señor de los caballos*) или **„кротител на коњите"** (*domador de caballos*).[120] Дволикоста на оваа фигура не е задолжителна за сите релјефи. Нема дилеми дека овој мотив во Иберија дошол по морски пат од Источниот Медитеран, најверојатно од Ориентот, и тоа со посредство на феникиската и грчката култура. Изнесени се претпоставки дека посочените релјефи не биле поставувани во урбани средини или во култни градби, туку во природата и тоа евентуално на локации каде се одгледувале коњи (G23: 1 – 3). Можеле да стојат на меѓите меѓу пасиштата и тоа како ориентири, гранични камења па и како „магиски стражари", што би соодветствувало на функциите на хермите во античка Грција.[121] Патем, последнава функција би соодветвувала и на дволикиот **Аргос** кој во митовите е претставен како **чувар на Ио** претворена во крава (G20: 1 – 3). Истражувачите посочуваат и на можната врска, овојпат и на релјефите и на псалиите, со локалните иберискиjавачи и со шталите во кои се чувале нивните коњи. Постојат и тези според кои зад централната дволика антропоморфна фигура воопшто не морал да стои некаков „бог на коњите" туку **небескиот бог** (Татко-Небо) кој во сточарските заедници доминира како врховен бог, а во тие рамки и како покровител на добитокот.[122]

За нас е особено важно што генезата на посочениот тип псалии упатува на Источниот Медитеран и тоа кон соодветни примероци од континентална Грција и Егејските острови при што се посочува дури и на **сличните предмети од кругот на Луристанските бронзи** (G23: 4 – 6 спореди со 7).[123]

Иако истражувачите не обраќаат поголемо внимание на бифацијаноста на централниот лик, сметаме дека токму таа е клучниот индикатор за источното потекло на овие иберискитрадиции и тоа не само како обичен ликовен мотив туку и заедно со неговиот симболички и култен предзнак. Комбинирана со двата симетрични коњи таа упатува на релации со митските близнаци од типот на античките браќа-коњаници **Диоскури**, на **Кабирите** и на соодветните хиндуистички **Ашвини** замислувани како двајца браќа, јавачи и кротители на коњи, но и како пар коњи. Посочените паралели не мора да значат дека овие обележја ќе опстојуваат во ист облик и на Иберискиот Полуостров туку дека таму, сосема веројатно, ќе бидат прилагодени на потребите на автохтоните заедници и нивните традиции.

- Западна и Средна Европа

Присуството на митскиот лик или божество со две лица или две глави, во овој ареал е пред сè манифестирано преку два вида предмети – **камени објекти** (идоли т.е. стели) и **монети**, при што обете категории главно се врзуваат на **културата на Келтите**.

Првиот каменен објект (од песочник, висок 2.30 м.) е пронајден во **Holzgerlingen** (Јужна Германија), без забележена точна локација и контекст (G24: 1, 2). Прикажува човечка фигура со два предни дела, секој со подлактици поставени хоризонтално на абдоменот, и со своја глава споена со тилот на другата. Бочно од главите штрчеле два заоблени израстока (едниот откршен) кои можеле да ги означуваат роговите, ушите, крилјата на главата, таканаречената „листеста круна" („Blattkrone") на прикажаниот лик или некаков друг артифициелен додаток со симболички карактер. Постојат две теории околу датацијата и културната припадност на овој споменик. Според едната, базирана на

[120] M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, *Los relieves*; подетално за псалиите: F. Quesada Sanz, *Un elemento*, 110-116; F. Quesada Sanz, *El gobierno*.
[121] M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, *Los relieves*.
[122] M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, *Los relieves*, 481-484.
[123] F. Quesada Sanz, *Un elemento*, 234; M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, *Los relieves*, 116.

одредени детали и стилски обележја, тој се датира во **латенскиот период** и се поврзува со **културата на Келтите**, додека според другата се поместува во **средниот век** и се врзува за **пагано-словенската култура** (спореди со Збручскиот идол G24: 7; за втората теорија види подолу).[124]

Вториот објект е споменикот од **Weltersbach**, кај Leichlingen (Германија), изработен од базалт, во вид на глава со две човечки лица свртени во спротивни насоки (G24: 3, височина 18 цм). H. Lehner смета дека, судејќи по обликот и преломот во долниот дел, се работи за врв од каменен идол. Според начинот на моделирање припаѓа на **латенскиот период**, а при неговото оформување е применет концепт кој е својствен за обработката на дрво, што укажува на одредени дрвени предлошки.[125]

Каменен споменик оформен во вид на две човечки глави споени со задниот дел е пронајден и во рамките на прочуеното келтско светилиште кај **Roquepertuse** кое се поврзува со **Салитите** (Salyes) населени околу Massalia (G24: 4, денес во Musée d'Archéologie de Marseille). Анализите покажале дека деталите на неговите лица биле потенцирани со соодветни бои, а обете глави биле покриени со капа и со листови на имела (feuilles de gui). Објектот се датира во 5. век пред н.е., а врз основа на зачуваните детали се смета дека бил поставен на надвратник или на врв од некаков столб претставувајќи го култот на некои локални **богови-близнаци**. Според други толкувања, оваа и другите скулптури од светилиштето функционирале како симболички претстави на локалната воена и политичка елита.[126]

Два бифацијални камени споменика се пронајдени во **Северна Ирска**. Обата денес се наоѓаат на островот **Boa** (G24: 6), иако едниот од нив (помалиот) е откопан на ближниот остров **Lustymore**. Зачуван им е горниот дел во височина од околу 70 цм. Поради недостигот на егзактни податоци, изнесени се две претпоставки во врска со нивното датирање. Според едната, би се работело за пагански објекти од железното време, поврзани со келтската култура, додека според втората – за ранохристијански наоди (највероајно фунерарни) во кои биле вклучени и постари традиции.[127] Две различни определувања се предлагаат и за необичниот каменен споменик од **Roughan Hill** кај Clara (Ирска) (G25: 9, 10). Има форма на столб со врв во вид на буквата „T" чии краци се обликувани во форма на две симетрични човечки глави споени со брадите. Според едното толкување би се работело за келтски споменик, додека според другото – за христијански „T"-крст поставен како маркер за обележување на црковните граници.[128] Глави со по две лица се пронајдена и во **Killinaboy**, Clare (Ирска), како и во **Corbridge** (антички Corstopitum) и Kent (Велика Британија).[129] Евиденитарни се устни информации за јаниформна камена глава откриена и во **Corleck Hill** (Ирска).[130]

Две **бронзени рачки од нож** од железното време укажуваат на присуството на нашиот мотив и кај поситните предмети со утилитарна или култно-утилитарна намена. Првата е пронајдена во **Zemplin** (Словакија) и се датира во доцнолатенскиот период (G24: 5), додека другата во **Žerovniščck** (Bločice, Словенија) (G24: 11).[131]

Во текот на 3. век пред н.е. **Келтите населени по течението на Дунав** започнале да коваат копии на тетрадарахмите на Филип II. Притоа, кај некои серии, во рамките на своите случајни или намерни адаптации на нивната иконографија, на местото на Зевсовата глава од аверсот ќе го

[124] Основни податоци и интерактивна тродимензионална снимка: *Die keltische Stele* 2019; R. Knorr, *Eine keltische*, 16, 17; J. Csemegi, *A ládi*, 61, 62.

[125] H. Lehner, *Hölzerne*, 8-10.

[126] Основни податоци: D. Coquille, *Les têtes*; D. W. Harding, The *Archaeology*, 196-199.

[127] Основни податоци: *Boa Island* 2020; A. Ross, *The Human*, 16, Pl. IV; извештај од ископувањето на просторот околу идолите: C. Foley, E. Murray, *Excavations*.

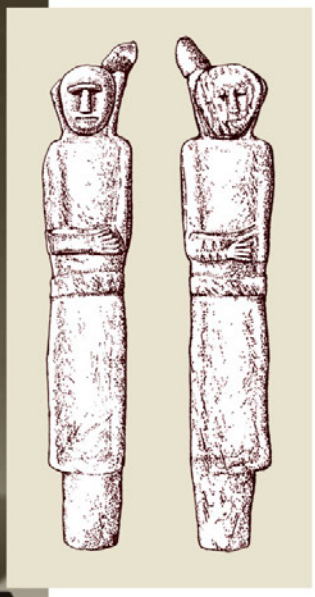
[128] *Roughan* 2020.

[129] A. Ross, *The Human*, 16, 17.

[130] A. Ross, *A Celtic*, 54, 55.

[131] За предметот од Zemplin: B. Benadik, *Die spätlatènezeitliche*, 81, 85 (Abb. 17); од Žerovniščck: B. Laharnar, *The Žerovniščck*, 108, 146 – Pl. 2: 13.


1


2


3


4


5

6


7



8


9


10

11

прикажуваат мотивот на две брадести глави споени со тилот (G24: 10). На реверсот, овој мотив ќе се комбинира со разни адаптациии на претставата на јавач или коњ. Аналогна адаптација, овој пат со пар голобради лица, ќе биде направена и кај копиите на статерите и четврт-статерите ковани од народот **Mediomatrici** од Галија, веројатно во нивниот главен град **Divodurum** (G24: 9). Мотивот на две голобради лица ќе се најде и на бакарните монети на **Cunobelinus** и неговиот наследник (1. век н.е.), издадени во **Camulodunum** (Есекс, Британија), овој пат на реверсот комбинирани со претстава на свиња (G24: 8).[132] Останува отворено прашањето зошто на посочените монети се појавува глава со две лица иако тој мотив не е присутен на монетите користени како нивни предлошки. Според првата опција тоа би било резултат на пренесувањето на овој мотив од некои други тогашпостоечки монети, како на пример оние од Лампсакос или Тенедос (G20: 5 – 7, 9), или пак од римските републикански „асови“ кои во 3. век пред н.е. веќе биле во употреба (G22: 1, 9; G51). Според втората, би се работело за тежнеење, во овие монети да се внесе некој локален мотив со висок симболички статус, односно ликовна претстава на божество кое во културата на посочените келтски заедници било почитувано во форма на идол т.е. култна статуа или некаква друга ликовна претстава. Во прилог на втората претпоставка одат адаптациите на коњската фигура од реверсите на овие монети (комбинирање со тркало, розета или човечка глава) на што се осврнавме во едната од претходните глави (B25: 10, 11; види стр. 128 – 132).

Германи и Нордијци

Важно место во нашево компаративно истражување зазема нордискиот бог **Хеимдал** (Heimdallr) иако во неговиот изглед не е експлицитно изразено присуството на две лица т.е. две глави. Но, како што ќе видиме во наредните поглавја, бројни негови обележја и функции го зближуваат со Јанус и со другите бифацијални митски ликови. Овие блискости ќе бидат претставени при обработката на одделните компоненти на ликовите од овој тип.[133]

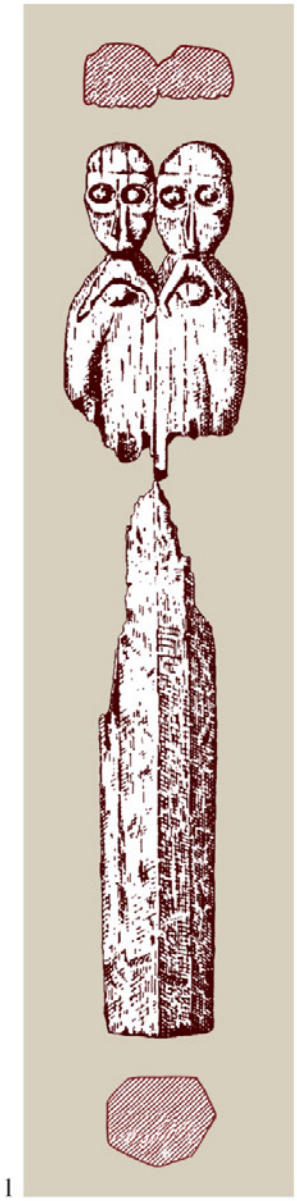
Некаков бифацијален лик, изедначен со Јанус, се споменува кај **Geoffrey of Monmouth** – британски свештеник од 12. век. Кога зборува за погребувањето на кралот Лир (King Lear) тој вели дека ќерка му Cordeilla го положила во комора која тој беше наредил да се изгради под коритото на реката Sora, во чест на **дволикиот Јанус** (in honour of the two-faced Janus). Изнесени се претпоставки дека **Лир** (Llyr), како и келтскиот **Dis**, бил **бог на почетоците** кој имал повеќе од едно лице, поради што и се идентификувал со Јанус. Се чини дека градот Leicester бил голем центар на овој култ, кадешто наводно е откриен и натпис кој оди во прилог на овие релации (*“Deo Jano Liro Sacrum”*).[134]

Претставата за митски лик со две лица преживеала и во средновековните европски традиции осудувани под епитетот вештерство (witchcraft). Ѓаволот што во 17. век го почитувале вештерките од **Јужна Франција** бил „јаниформен“, а во текот на „Сабатите“ (at the “Sabbaths”) бил претставуван од човек кој носел двојна маска.[135]

На ова место заслужува да се спомне наводот на **Тацит**, иако тој не се однесува на двоглави туку на пар митски ликови. Станува збор за култ на близнаци кај германското племе **Nahanarvali** лоцирани меѓу реките Одра ни Висла. „Кај Наханарвалите покажуват света шумичка посветена на древен култ. Го предводи жрец во женска облека, а за боговите кои во неа се почитуваат, велат дека, ако се споредат со римските, би соодветствувале на Кастор и Полукс. Тоа е нивната суштина, а името

[132] A. B. Cook, *Zeus. II*, 323-325; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 233, 234, 236.
[133] Основни податоци и толкувања: Е. М. Мелетинский, *Хеймдалль*, 587; G. Dumézil, *Gods*, 126-140.
[134] A. B. Cook, *Zeus. II*, 325, 326.
[135] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 239, 240; A. B. Cook, *Zeus. II*, 326.

G25


1


3


4


5


2


6


9


8


7


10

им е Алки (Alcis). Тука нема никакви ликовни претстави, никакви траги на странски култ; инаку им се поклонуваат како на браќа и момци.“[136]

Словени

На прв поглед се чини дека двоглавоста не била особено акцентирана во рамките на паганската култура на Словените. Но, нашиот преглед покажува дека ваквиот впечаток и не е особено точен. Познати ни се неколку ликовни претстави кои со значителна веројатност би можеле да се вклучат во овој преглед. Најпрво тоа е веќе споменатиот идол од **Holzgerlingen** кој некои истражувачи го поврзуваат не само со Келтите туку и со Словените (G24: 1, 2). Најубедливи аргументи во прилог на тоа нуди J. Csemegi според кој: обликот и деталите упатуваат на дрвен прототип издлабен во стебло, што не е својствено за келтските идоли; долгата мантија во која е облечен и позицијата на рацете се слични како кај фигурите од горната зона на словенскиот идол од Збруч (спореди со G24: 7; G40: 4); во регионот каде што е пронајден, кон крајот на 1. мил. н.е. посведочено е присуството на Словени; предложените келтски аналогии не се соодветни, вклучувајќи го и додатокот на главата; на идолот не се присутни типичниот келтски стил и орнаментика.[137] Втор пример е врвот на дволикиот каменен идол од селото **Lád** (Badacsony, северозападно крајбрежје на езерото Балатон, Унгарија) при чие случајно пронаоѓање едното лице веќе било откршено (G25: 6). J. Csemegi, врз база на компаративни анализи го поврзува овој наод со словенската култура, при чие оформување (веројатно во 8 – 9. век) не ги исклучува и традициите на Келтите и Аварите кои во разни периоди биле присутни во даденот регион.[138] Третиот предмет е еден каменен споменик од **Nowy Wiec** кај Gmina Skarszewy (Полска) датиран во 10. век н.е. (G25: 3) кој во меѓувреме е уништен така што денес во Археолошкиот музеј во Гдањск се чува само негова реплика. Покрај тоа, изразени се и сомнежи во однос на автентичноста на овој наод.[139]

Особено внимание тука заслужува дрвениот идол од **Fischerinsel** кај Neubrandenburg (Германија), пронајден при археолошки ископувања на тамошната ранословенска населба и тоа во слој од 11 – 12. век (G25: 1, 2). Идолот е во вид на полигонален столб со висина од 1,78 м. на чиј горен дел се обликувани две бисти со мустаклести глави.[140] За разлика од другите тукаспоменати примери, тие се свртени во иста насока што може да се оправда со промената на просторот во кој се поставувале дволиките идоли и односот на верниците кон нив. Фактот што кај овој идол е обликувана само едната страна покажува дека тој не стоел во центарот на култниот простор во кој верниците можеле да го обиколуваат и гледаат од сите страни, туку покрај некаков sид или во ниша така што и општењето на верниците со него се сведувало на приоѓање и визулена комуникација со него главно од челната страна.

Тука треба да се спомне и камениот наод од **Mosel** кај Wieting (Корушка, Австрија) иако не постојат елементи за негово хронолошко или културно определување (G25: 8). Оформен е во вид на две силно стилизирани човечки глави претставени една покрај друга и свртени во иста насока.[141] Од селото **Лопушна** кај Вижница (Западна Украина) потекнуваат делови од уште еден потенцијален

[136] “Among these last is shown a grove of immemorial sanctity. A priest in female attire has the charge of it. But the deities are described in Roman language as Castor and Pollux. Such, indeed, are the attributes of the divinity, the name being Alcis. They have no images, or, indeed, any vestige of foreign superstition, but it is as brothers and as youths that the deities are worshipped.” (Tacitus, Germania, 43).

[137] J. Csemegi, *A ládi*, 61-63; G. Leńczyk, *Światowid*, 42; A. Plichta, *Čtyřhlavá*, 156.

[138] J. Csemegi, *A ládi*; за келтско-словенските блискости и контакти на подрачјето на Панонија врз основа на лингвистички факти: О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*, 45-53.

[139] L. J. Łuka, *Kultura*, 67 (според: *Nowy Wiec* 2019).

[140] L. P. Słupecki, *Slavonic*, 205, 206, со приложена литература.

[141] P. Gleirscher, *Ein Doppelkopf*; S. Eichert, *Zentralisierungsprozesse*, 44-46 (Abb. 13: b).

двоглав словенски идол. Станува збор за каменен постамент за монументален христијански крст кој наводно бил дел од паганski идол со две или четири лица и четири нозе (G25: 7). Според едно предание на местното население, кон крајот на 18. или до средината на 19. век тој бил пронајден во локалната река, а според друго, непрекинато стоел на една од местните раскрсници. Потоа, по иницијатива на локалниот свештеник, идолот бил преправен во крст. Судејќи според четирите нозе, некои од истражувачите заклучиле дека идолот мора да бил конципиран во вид на две човечки фигури со слеани грбови и глави свртени во спротивни насоки.[142] Од ситните наоди тука треба да се спомне една половинка од калап од **Wolin** наменет за леење на метален опков со ушка за обесување (G25: 4). За разлика од други слични наоди кај кои се присутни четири лица (G43: 4 – 8), тука се оформени само две при што на челната страна е претставено стилизирано животнио. Не е исклучено, на загубената половинка од калапот да имало и трет лик.[143]

На ова место треба да се наведе и единствениот познат пишан извор за постоењето кај Западните Словени и на двоглави идоли. Се работи за еден магловит навод на **Хелмолд** според кој „кај многу од нив (се мисли на словенските идоли) биле изрезбарени две, три или повеќе глави.“[144]

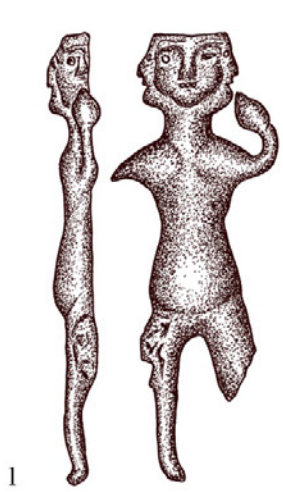
Двоглавоста е застапена и на неколку раносредновековни метални предмети (накит, култни објекти) кои им се припишуваат на Словените. Една човечка фигура со две глави е вклопена во релјефите на **прстенот од Штробјенен** (G25: 5). Прикажана е во лежечка поза со две глави насадени на два засебни врата кои растат од раменатa. Врз основа на спроведената анализа укажавме дека, судејќи според специфичната поза и позицијата во рамки на целата сцена, би можело да се работи за лик со хтонски обележја кој плива или нурка во земните или подземните води држејќи во раката чаша.[145] И покрај очевидната двоглавост, не сме убедени дека оваа фигура по својот карактер соодветствува на луристанските „Јануси“ и на другите гореприкажани аналогии, главно поради лежечката поза која е во директна спротивност со вертикалната столбеста диспозиција на претставите кои нас нè интересираат. Две брадести човечки лица се јавуваат и на раносредновековната **бронзена рака од Романија**, како и на други бронзени предмети од истиот период, но тие овој пат се прикажани одделно, поради што не може да се тврди дека сочинуваат некаков единствен лик со две глави или две лица.[146]

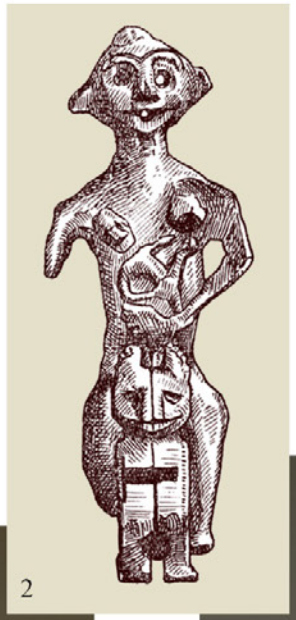
Други примери од Источна Европа

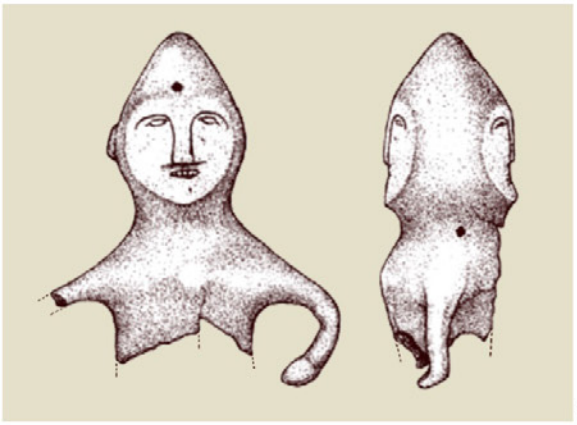
На територијата на денешна Украина и Русија, во регионите северно од Црното и Касписките Море, се пронајдени неколку десетини **леани бронзени предмети** со две човечки лица ориенирани во спротивни насоки. Но, овој пат не се работи за столбовидни објекти, туку за релативно реалистично изведени антропоморфни фигурини, прикажани без облека, со висина од 8 до 25 см (G26). Наодите се датираат меѓу 8. и 10. век, а нивната културна припадност, и покрај отсуството на децидни факти, обично се врзува за „Салтово-Мајацката култура“ и разните номадски народи кои во даденият период егзистирале во овој регион, главно од туркојазичната група (Половци, Татари, Бугари, Хазари). Изнесени се теории и за словенското потекло на овие наоди, како и претпоставки за нивните релации со иранската или со некои постари култури. Кај дел од фигурините, на торзото кое е прикажано прилично реалистично, со предна и задна страна, се надоврзува глава која, покрај реалното лице, на

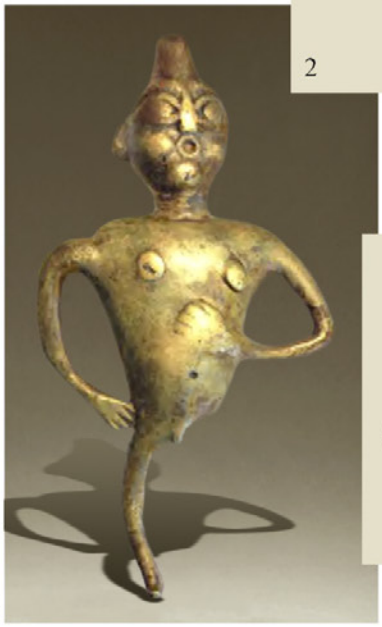
[142] Р. Забашта, *Святовид*, 17-29, за двоглавоста: 19-21; современа состојба: І. Гах, *Лопушанський*.
[143] J. P. Lamm, *On the Cult*, 223-225, Fig. 10.
[144] “Multos etiam duobus vel tribus vel eo amplius capitibus exsculpunt.” (Helmold, Chronica Slavorum, I, 84); R. Pettazzoni, *The Pagan*, 136.
[145] Н. Чаусидис, *Кольцо*, 534, 535, Таб. 8: 2 (со соодветни ликовни аналогии).
[146] Н. Чаусидис, *Раносредновековната*, 48-51; според најновите согледувања, овој предмет најверојатно не потекнува од Романија, туку припаѓа на познатото депо од Velestiono воТесалија (F. Curta, B. S. Szmoniewski, *The Velestino*, 136-144).

G26


1


2


3


4


6


7


8


5


9


10

тилот има уште едно (G26: 7 – 10). Кај други, пак, торзото нема задна страна туку две предни при што на едната е претставен стилизиран фалус додека на другата – вулва (G26: 4, 5). Некаде, оваа комплементарност е придружена со присуство и отсуство на дојки и со знаци на бременост означена преку испакнатиот стомак на кој е поставена едната рака на фигурата (G26: 9, 10). Главата е често покриена со конусна капа која е заедничка за обете лица. Овие фигурини ги следат и други обележја кои укажуваат на митско-религискиот предзнак на прикажаниот лик. Најпрво тоа е **„сакатоста“** на фигурите т.е. отсуството на некои делови од екстремитетите, најчесто приказ на едната рака без подлактицата или без дланката (G26: 1, 2, 7), делумен приказ на нозете (G26: 9), едно уво и едно око. Второ обележје е **приказот на човечко лице на несоодветни делови од телото**: на едната од дојките (G26: 6, 7), на врвот од едната рака (G26: 7), а се чини, во некои случаи, и на едното бедро на фигурата (G26: 1). Кај еден примерок, на главата којашто е прикажана на дојката се надоврзува цела фигура на дете расположено во пределот на абдоменот (G26: 2), додека кај други, од градите на фигурата се појавува едвај приметна животинска глава, веројатно на бик (G26: 10 спореди со F24; F25). Во оваа прилика е особено индикативно алтернирањето на **дволикоста** на некои вакви фигурини со **четириликост** при што, освен предното и задното, на главата биле оформени и две бочни лица (G26: 1; G42: 7, 8).[147]

Необичната иконографија на овие фигурини најчесто се става во релација со културата на посочените туркојазични народи и тоа со разни митски ликови поврзани со нивните епови, тотемските генеалогии, култот на мртвите и главно со шаманските традиции. Се работи за разни ликови (обично со карактер на митски предци или помошници на шаманите) кои поседуваат некое од наведените обележја на посочените фигури. На прво место тоа е сакатоста т.е. отуството на некој дел од телото, но и дуплирањето и умножувањето на некој друг. Својствена им е и голотијата и андрогиноста, како и присуството на двојни т.е. дволики или двоглави ликови кои најчесто го прикажуваат брачниот пар на митските предци.[148]

- Егзотични примери

Не треба да се заборави дека сликата на две човечки глави или лица споени со тиловите и свртени во спротивни насоки е феномен општ за целото човештво. Таквиот нејзин карактер се должи на фактот што таа е манифестација на базичните симболички концепти својствени за митотворното мислење кои му припаѓаат на човекот како вид. Во конкретниот случај, симетричноста и комплементарноста на двете лица упатуваат на концептите на мислење во **бинарни опозиции** манифестирани преку разни митски ликови во чијашто основа се наоѓаат било какви два комплементарни аспекти, две природи, епифании и функции на ентитетот на кој припаѓаат. Поради тоа таквото божество или митски лик може да се најде и во култури надвор од Стариот Свет кои со него немале комуникација така што нивното постоење во нив може да се должи на автохтона генеза во рамките на матичната средина. Од обемната граѓа, во оваа прилика наведуваме само неколку случајно одбрани примери. Од **Африка** тоа се предметите кои припаѓаат на народите **Yoruba** и **Idoma** (Нигерија) (G27: 4, 5), на народот **Bassa** (Либерија) (G27: 1 – 3) и **Koma** (Гана) (G27: 6).[149] Приложуваме и еден пример од културите на **предколумбовска Америка** (**Huastec culture**) кај кој едната глава е оформена во вид на човечки череп (G27: 9).[150]

[147] В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*; А. Х. Халиков, *Маклашевская*; со новооткриените наоди, значително се проширува територијата на распространетост на овие предмети (В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*).
[148] В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 193, 196.
[149] *Sango Staff* 2020; *Bassa* 2020.
[150] F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XI: 374.

G27


1


2


3


4


5


6


7


8


9

Овој мотив може да се следи наназад сè до **неолитскиот период**. Од таквите инаку не многу чести примери наведуваме еден керамички сад од **Căscioarele**, Романија (G27: 7).[151]

- Семиотика

Веќе напомнавме дека како предлошка на оваа слика во рамките на луристанските стандарди од типот „идоли“ можеле да послужат некакви поголеми култни објекти со слична форма (идоли т.е. ксоанони) кои не содржеле митски лик т.е. божество со целосно прикажана антропоморфна фигура (G1 – G5 споредиси со G6). Зад неопределената столбовидна форма на ваквите идоли, па и на соодветните луристански стандарди, можела да стои парадигмата на **Космичката оска**, без разлика дали таа била замислена во вид на дрво, столб или оска (по примерот на стожерот на гумното или осовината на тркалото). Врз основа на претставениот „полово-репродуктивен“ иконографски слој на стандардите и профилацијата на горниот дел од овие предмети, сметаме дека ваквиот цилиндичен облик се должи на интенцијата на производителите и корисниците (можеби и несвесна), прикажаниот столбовиден лик со две лица да го **изедначат со персонализираниот фалус** и тоа поконкретно со **макрокосмичкиот фалус** како уште една од манифестациите на Космичката оска (особено G2: 5 – 8 споредиси со D2; види стр. 249, 251).

Во контекст на посоченото макрокосмичко значење на корпусот на луристанските „идоли“, може да се разбере и дополнувањето на неговиот долен крај со глава која има белези на животно или човек. Сметаме дека, таа можела да го кодира присуството на некој **хтонски зооморфен или зооантропоморфен митски лик** како означувач на долните зони на вселената (подземје, земски води) изедначени со коренјата на Космичкото дрво. Овој елемент ќе биде обработен во одделно поглавје (G46; G49; види стр. 563).

Значењето на двете лица оформени на горниот крај од „идолите“ веќе беше обработено во претходните глави, а уште еднаш ќе му се навративе и во едното од наредните (види стр. 575).

- Генеза и движење низ простор и време

Повеќемина истражувачи, појавата на медитеранските дволики (и повеќелики) антропоморфни претстави ја врзуваат за Блискиот Исток при што како најинтересна и најаргументирана се наметна линијата **Месопотамија – Блиски Исток – Источен Медитеран (Мала Азија, Балкан, Егеја, Грција) – Апенински Полуостров**. Кај некои автори овој феномен се третира како последица на **движењето на предмети** со посочените мотиви т.е. нивно производство во едни култури, продажба во други, а потоа и нивно копирање и имитирање во новите средини. Кај други автори му се дава и одреден духовен контекст, како движење на некакви традиции од сферата на религијата и митот.[152] Во однос на дволиките претстави на **Culsans** (G22: 4, 7) се претпоставува дека тие биле преземени во архајскиот период и тоа можеби **директно од Вавилонија**, или пак **со посредство на Хетитите** и нивниот бог-чувар на подземниот свет.[153] Главниот примател на овие влијанија била Етрурија која ќе има решавачки удел во натамошниот развој и трансферирање на овој мотив во римската култура (како бог Јанус) со што тој ќе се дисперзира низ сиот Апенински Полуостров, а потоа, со посредство на Римската Империја, и низ сиот Медитеран и Европа.[154]

Посочената **етрурско-малозаиска траса** добро се вклопува во теориите за источната генеза на етрурската култура. Според неа овој лик можел да доспее во Италија од 12. век пред н.е. па натаму и

[151] S. Hansen, *Bilder, Tel II*, 414: 2.

[152] A. Audin, *Janus*, 86, 87 и други долуспоменати трудови.

[153] *Culsans* 2019; I. Krauskopf, *Culsans*; A. Audin, *Janus*, 86.

[154] A. Audin смета дека Јанус има етрурска генеза т.е. произлегува од богот на етрурскиот град Volsinii (A. Audin, *Janus*, 90).

тоа како плод на **миграциите на Пелазгите т.е. Тирхените** кои во тоа време ја населувале Лидија, северозападна Мала Азија, островите од североисточниот дел на Егејското Море и балканските подрачја кај северниот раб на Грција.[155] На овие територии упатуваат и некои конкретни факти поврзани со бифацијалните митски ликови. Според античките извори, Јанус е по потекло од Грција, поточно од **Perrhaebia**,[156] област која се лоцира во северна Тесалија, еден од балканските региони каде што живееле и Пелазги. Индикативно е што божество со две лица се јавува и на монетите ковани во градовите од посочениот дел на Егејското Море – **Lampsacus** (G20: 5, 6) и **Tenedos** (G20: 7, 9), а на трасата на овие влијанија упатуваат и дволиките фигурини од **Сицилија** (G22: 5) и **Сардинија** (G22: 6). Во таа смисла е особено индикативен крилестиот лик со две лица од бронзениот котел од **Vetulonia** чии директни предлошки водат кон Блискиот Исток и конкретно кон **Урарту** (G22: 8).[157]

Оваа траса го актуализира и прашањето на **Ибериските бифронси** (G23) т.е. дали и тие се резултат на експанзијата на истиот процес натаму кон запад, особено имајќи ги предвид претпоставките за нивното источно (најверојатно **феникиско**) потекло. За нас е особено важно што притоа се апострофира и на **конкретни релации со Луристан** и тоа преку иберските псалиии со централна човечка и пар животински фигури и соодветните луристански предмети (G23: 4 – 6 спореди со 7 и со B23: 4, 11).

Како можна, но засега помалку аргументирана, се покажува линијата **Блиски Исток – Балкан – Средна Европа – Западна Европа**, или линијата **Блиски Исток – Црно Море – Источна Европа – Средна Европа – Западна Европа**. K. R. Maxwell-Hyslop сугерира на **црноморската траса** на движење на металните каулдрони **меѓу Урартру и Италија**, а во тие рамки и на дволикиот мотив од котелот од Vetulonia (G22: 8). Значајно е што и во овие тези му се дава значење на Луристан и на луристанските бронзи.[158] Со ова се актуализира и тезата според која најважниот (а можеби и решавачки) импулс во развивањето на бифронсите од континетална Европа (Келти, Германи, Словени – G24; G25) не би потекнувал од Медитеранот туку директно од Блискиот Исток.

Иако посредно, поради подоцнежното (средновековно) потекло, во прилог на оваа линија одат бронзените **„сакати“ фигурини од Источна Европа** (G26) и тоа не само поради значителниот број примероци (според некои проценки околу 60), туку и воедначената иконографија, како и присуството во неа на неколку мошне архаични елементи (дволикост, двополовост, појавување на човечки глави од разни делови на телото). Ова јадро на предмети може да се протолкува низ два сосема спротивни модели. Според првиот, би се работело за уште еден продукт на блискоисточните влијанија кои во овој регион се потврдени не само на ниво на метријалната култура туку и на ниво на јазикот (види стр. 390). Според вториот модел би станувало збор за прежитоци на најраните и најархаични традиции на Евроазија што постоеле паралелно со најстарите бифацијални ликови од Месопотамија и Луристан, кои дури можеле и да влијаат врз оформувањето на вторите. Во Источна Европа ги констатираме толку доцна, дури во средниот век, веројанто затоа што пред тоа егзистирале во медиумите кои се невидливи за науката – усното творштво и ликовните претстави изведени во органски материјали.

Не може со сигурност да се потврди дали горепосочените предавања и преземања се одвивале пред сè на ниво на **формата и изгледот**, евентуално и на **иконографијата и митот**, или во нив биле вклучени и одредени **аспекти на религијата т.е. култот**. Следејќи го потеклото на крилестиот лик со две лица од Vetulonia, именуван со кабинетниот назив “Siren” (G22: 8), истражувачите ги сведуваат

[155] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 226, 227; A. Audin, *Janus*. 86; K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*; за источната генеза на Етрурците: R. S. P. Beekes, *The Origin*; за нашите согледувања: Н. Чаусидис, *Македонските*, 901-904, 1000, 1001.

[156] (*Plutarch, Quest. Rom. 22);* има индиции и за неговото потекло од тројанските Дарданци или од култот на Кабирите на Самотраке (*Janus* 2019, 7).

[157] K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*, 151, 152, Pl. XXVI; Pl. XXXIII: 4, 5; M. Pallottino, *Urartu*, 45, 46 (Fig. 19, 20).

[158] K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*.

своите анализи пред сѐ на ниво на **движење на ликовни мотиви и на занаетски производи**. Притоа не го разработуваат прашањето на митските т.е. религиските аспекти на овие релации и на конкретниот лик, иако е тој **дел од еден култен сад**. Бронзените котли од наведениот тип, дополнети на венецот со разни леани апликации (протоми на животни, крилести суштества и т.н.) се религиски предмети кои на Истокот биле користени во рамките на разни обредни дејствија, а има индиции дека таквиот карактер тие ќе го задржат и во Италија.[159] Оттука, нивното движење на релацијата Урарту – Италија не смее да се анализира само на профано, туку и на религиско ниво.

Прифаќањето на еден толку важен и скап религиски предмет во две толку оддалечени култури може да се објасни на два начина. Според првиот, новите корисници можеле да ги преземат и прилагодат овие садови на своите религиски потреби, независно од начинот на нивно користење во матичната средина. Според вториот, тие нив можеле да ги прифатат заедно со религискиот систем во рамките на кој функционирале. Според вторава опција, движењето на овие предмети всушност го добива значењето на **материјална манифестација на ширењето на одреден религиски феномен и тоа од Урарту кон Италија или пошироко – од Блискиот Исток кон Медитеранот**. Оваа опција го наметнува и следново прашање: *дали конкретниот фенеомен (култ, религиско учење) се движел сам по себе (како на пример христијанството) или како последица на помасовно движење на одредена популација која него го практикувала?*

b) Ликови и ликовни претстави со три антропоморфни лица или со три глави

Темата за триглавите митски ликови и божества е многу обемна и сложена, а на еден нејзин аспект (**антропо-зооморфните варијанти**) веќе се осврнавме во претходните поглавја (види стр. 420). Во оваа прилика ќе се фокусираме на **антропоморфните варијанти** со акцент на култната пластика и особено **столбовидните претстави** на чиј врв се наоѓаат три човечки глави ориентирани во разни насоки. Повод за тоа се веќепосочените луристански стандарди (од типот „идоли“) и нивните поттставки на кои е присутен овој мотив (G28: 1 – 4, 8, 9). Патем, треба да се наведе дека триглавоста како мотив може да се детектира и на некои други луристански предмети, како на пример еден тип **гривни** кои на обата краја се украсени со по три глави кои според некои описи се определуваат како „лавји маски“ (masques de lions) (G29: 5).[160] Поглавјето ќе го започнеме со преглед на аналогиите групирани во соодвени хронолошко-географски целини по кој ќе следи семиотичка анализа на иконографската констелација што тие ја застапуваат.

- Блиски Исток

На Блискиот Исток, митскиот лик со три лица или три глави не се јавува особено често, барем не во варијанти соодветни на луристанските примери. Исклучок се две категории предмети кои веќе беа споменати во претходните поглавја. Првата се **бронзените боздогани** кои се врзуваат за културата Марлик што и инаку е мошне блиска на луристанската (G28: 6, 7; G13: 7, 9; види стр. 485).

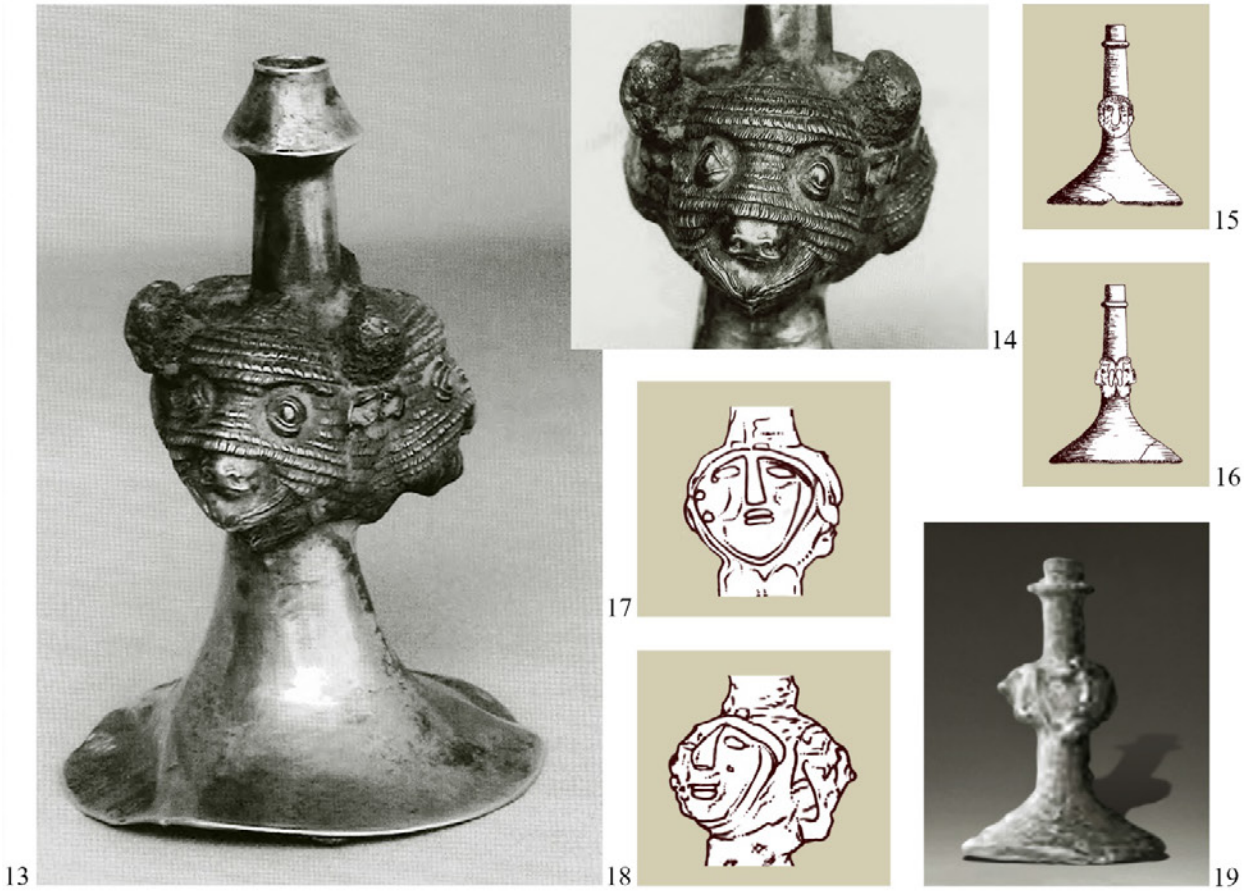
Втората категорија се **металните труби**, од Средна Азија кај кои, во некои случаи, на средишниот топчест резонатор, а поретко и кај писката, се релјефно оформени човечки глави. Застапени во три варијанти – со едно, две (G28: 15 – 20) и најчесто со три човечки лица ориентирани во разни насоки (G28: 13, 14, 21 – 24). Главно се работи за машки ликови, освен еден примерок каде што тие се женски (G28: 21), а познат е и еден кај кој тие имаат говедски рогови (од сребро) што им даваат зооморфен или зооантропоморфен карактер (G28: 13, 14). Иако главното јадро на овие предмети (датирани меѓу 2200 и 1800 г. пред н.е.) се простира во Oxus (регионот на древна Бактрија и Маргијана), одредени наоди се пронајдени и на иранското плато (G28: 15, 16). Мотивот е претставен

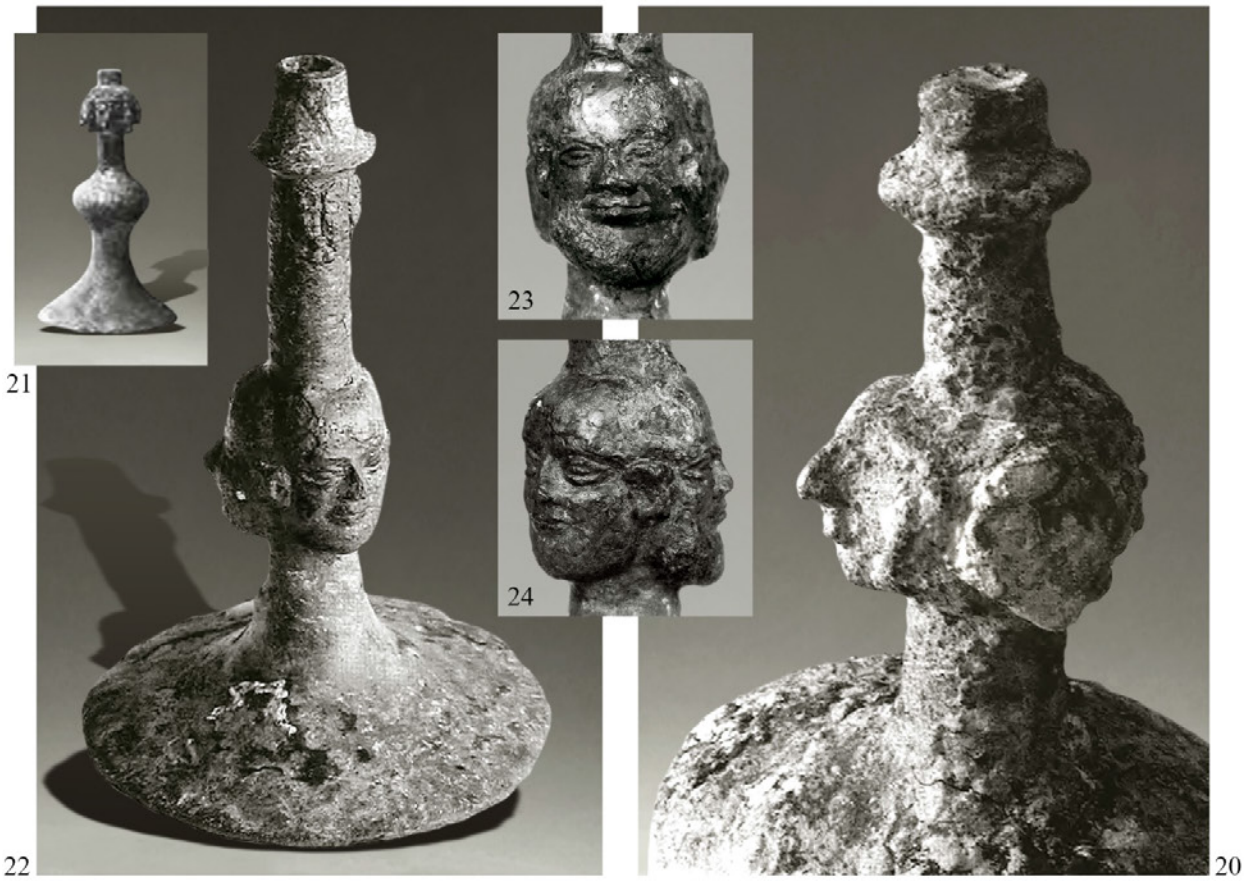
[159] K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*, 152, 153.
[160] E. de Waele, *Bronzes*, 194 (No. 328, Fig. 163), 194 (No. 332, Fig. 167).

G28



G28





во иконографска констелација мошне блиска на луристанските стандарди – во вид на централен цевчест стожер кој на врвот завршува со проширување. Формата на овој дел интерферира со фалусовидниот врв на стандардите, без разлика што во овој случај таа произлегува од функцијата на предметите односно нивното приспособување за писка низ која се дувало во трубата (G28 спореди со G1–G3). Анализите покажале дека не се работи за музички инструменти туку за направи наменети за испраќање звучни сигнали и тоа во тек на воените дејствија, или поверојатно, за време на лов – како имитација на гласот на елен, или некои други животни. Дел од наодите се пронајдени во гробови.[161]

На Блискиот Исток се јавуваат и целосно антропоморфизирани троглави претстави оформени во вид на човечка фигура чија глава е дополнета со уште две бочни, поставени во пределот на рамената. Во претходната глава (види стр. 420, 439; F21) веќе споменавме некои вакви примери: керамичките релјефи (поч. на 2. мил. пред н.е.) со претстава на Ninhursag/Nintu – сумерската божица-мајка, покровителка на раѓањето и создавач на луѓето (G28: 10); еден пример од Кавкаскиот регион (G28: 5); бронзена фигурина од Западен Иран, по стил и хронологија мошне блиска на луристанските (G28: 12). Овие примери ги дополнуваме со уште една фигурина, овој пат керамичка, која припаѓа на бронзенодбните култури од територијата на Сирија (G28: 11). Во долниот дел е конципирана слично на претходната, но во горниот дел има три глави со еднаква големина.

- Балкан и Медитеран (антика)

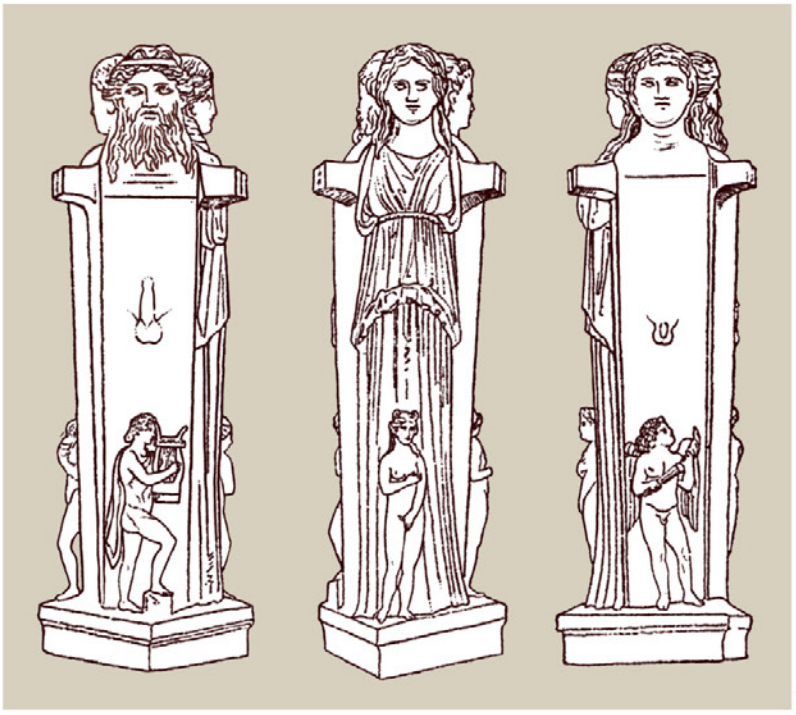
Во **Атина**, уште во 6. век пред н.е. се почитувал **триглавиот (и четириглав) Хермес** чиишто ликовни претстави се поставувале на раскрсници, наводно за да ги штитат патиштата што таму се спојувале. Триглав Хермес имало и во местото **Nonacris** во Аркадија. Според некои толкувања, стариот идол на **Хермес Полигиос** (*Ερμης πολυγιος*), во населбата **Troezen** на Пелопонез бил со три глави и со шест раце.[162] Во вид на троглави херми се прикажувале и **Кабирите**. На една таква херма колекционирана во **Ватиканските музеи** претставени се трите божества од Самотраке и тоа во вид на брадест маж, жена и дете (Axiokersos, Axiokersa и Cadmilos) (G29: 1, 2). Има примери каде првиот лик е алтерниран со Аполон Хелиос, вториот со Афродита, а третиот со Ерос.[163] Во музејот на **Родос** се чува слична троглава херма која се врзува со култот на Дионис, каде се прикажани две машки глави (една брадеста и една голобрада) и уште една женска (G29: 6, 7).[164] На грчките сликани вази се јавува и троглавиот **Хераклe** (G30: 4).[165] На ова место треба да се спомнат и **Хекатеоните** – статуи или херми на тројната Хеката поставувани на раскрсниците, прикажувани со три глави или со три целосно оформени и заемно сплотени фигури (G29: 4, 8).[166] Во овој преглед треба да се спомнат и **Тифон** и **Герион**. Првиот има зооантропоморфно тело составено од горен антропоморфен дел и долен во вид на змија. Во некои случаи, како што е примерот од тимпанонот на стариот храм од Атинскиот акропол, суштеството е утроено т.е. преставено со три човечки бисти на кои се надоврзуваат долните делови во вид на змии кои се заемно преплетени (G30: 8).[167] Герион се јавува во антропоморфно обличје, најчесто прикажан како воин со три глави, опремен со шлемови и оружје (G30: 7).[168]

Троглавиот лик е идентификуван на неколку споменици од римскиот период кои се врзуваат за тракиската култура. Станува збор за релјефни плочи од типот **тракиски коњаник** на кои е прикажан вообичаениот бог-јавач седнат на коњ во галоп, со развеана хламида, околни фигури и други

[161] B. Lawergren, *Oxus*.
[162] S. Reinach, *Mercure Tricephale*, 65.
[163] F. Lenormant, *Cabiri*, 761 (Fig. 902-904); *Lexicon iconogr. III,* 1986, (Bachus), стр.792, Pl. 455: 261.
[164] *Lexicon iconogr. III,* 1986, (Dionisos), стр. 468, 782, Pl. 360: No. 535.
[165] *Lexicon iconogr. V,* 1990, (Heracles), стр. 78, 664, Pl. 89: 2503.
[166] За Хекатеоните и за други слични тројни женски статуи: C. Graml, *Creating*.
[167] C. L. Brownson, *The Relation*; *Typhoeus* 2020.
[168] V. Karageorghis, *A New Geryon*; J. M. Blázquez Martínez, *Gerión*.

G29


1


2


3


4


5


6


7


8

придружни елементи. На седум засега познати релјефи тој е прикажан со три глави, брада, а некаде и со двојна секира во подигнатата рака – елементи кои не се присутни на останатите релјефи од овој тип (G30: 1, 2). Сите вакви примероци потекнуваат од реонот на градовите **Чирпан** и **Пловдив** (Бугарија) што укажува на тоа дека прикажуваат некакво **локално божество** кое според своите обележја и култ се разликувало од оние претставени на останатите споменици од овој тип. Неколку елементи одат во прилог на неговиот хтонски карактер. Најпрво тоа е троглавоста која видовме дека, покрај другите значења, често носи хтонски предзнак. На два од посочениве седум споменици тој е дополнително акцентиран со **троглавиот пес** претставен под коњаникот чии релации со **Кербер** најнепосредно говорат за нивниот хтонски предзнак.[169] Како хтонски елемент може да се земе и **лабрисот** кој, покрај другите значења, често го носи карактерот на култно и жртвено оружје и атрибут на хтонските богови.[170] Според едни истражувачи се работи за лик синкретизиран со **Хад** и **Плутон**, додека според други – за **машки корелат на Хеката**. Во прилог на првата опција оди култот на Хад кој е јасно посведочен во посочениот регион.[171] На едниот од седумте споменици се прикажани бисти на **Сол и Луна** што беше земено како повод за небеското определување на троглавиот јавач. Сметаме дека последниве елементи поденакво можат да укажуваат и на неговиот **панкосмички карактер и домени**, во прилог на што би одело присуството на истите мотиви и кај митраистичките спомениците, како и оние посветени Дунавските коњаници.[172] Во прилог на ова и воопшто на многузначноста на овој лик може да се земе присуството на еден, а можеби и на два, вакви релјефи со приказ на **двоглав јавач**.[173] Овие варијанти добро се вклопуваат во нашиот преглед каде што воопшто не е ретко алтернирањето на двоглавите, троглавите и четириглавите митски ликови и божества.

Аналогно комбинирање на многуглавиот бог-јавач (интрепретиран како **Аполон**) и лабрисот е посведочено и на култните релјефи од **Хиерополис** во Фригија и оние од реонот на североисточните подрачја на истиот регион.[174] Видовме дека лик со три заемно претопени лица со заеднички очи е присутен и на реверсите на монетите од **Киликија**, и тоа на аверсот придружен со глава со две лица (G30: 5; G20: 8). Аналоген мотив се јавува и на аверсите на **монетите на Самарија** од 4. век пред н.е. (G30: 6).

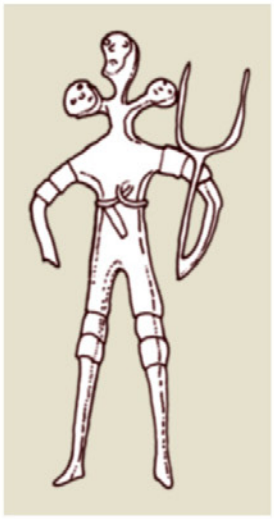
Троглавоста како обележје на митските ликови и божества е присутна и на **Апенинскиот Полуостров**. Во овој преглед би можел да се вклучи еден **скарабеј** од карнеол (колекциониран во Лондон) со претстава на човечка глава со три заемно претопени лица кои имаат заеднички очи и заедничка капа или шлем (G29: 3). Изнесени се мислења дека таа можела да прикажува и лик со четири лица (задното невидливо) при што се остава можност да му припаѓала на етрурскиот бог **Culsans**, иако тој обично се прикажувал со две лица.[175] Некои автори го акцентираат фреквентното присуство во етрурската култура на троглавиот **Герион**, па дури и уделот на овие традиции во формирањето на триглавиот келтски бог.[176] Во оваа прилика можеме да ја споменеме и бронзената фигурина од музејот во **Cagliari** (Сардинија) (G30: 3).

---

[169] Д. Ботева, *Репроблематизация*; Г. И. Кацаров, *Принос*, 1-4.
[170] Н. Чаусидис, *Македонските*, 653-777.
[171] Г. И. Кацаров, *Принос*, 3; Д. Ботева, *Репроблематизация*, 279, 280. И во овој, како и во другите презентирани случаи, изнесена е можноста да се работи и за четириглав бог чија задна глава не била претставена поради предниот раскурс.
[172] Д. Ботева, *Репроблематизация*, 284; Г. И. Кацаров, *Принос*, 3, 4.
[173] Г. И. Кацаров, *Принос*, 1; Д. Ботева, *Репроблематизация*, 282 – Обр. 7 (релјеф од Пизос), а можеби и 280 – Обр. 3 (релјеф од Червен).
[174] Д. Ботева, *Репроблематизация*, 286.
[175] I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*, 307, 305 (Abb. 5).
[176] P. F. Bober, *Cernunnos*, 42; G. Poitrenaud, *Cernunnos*,15.

G30


1


3


4


2


5


6


7


8

- Западна Европа (култура на Келтите)

Особено бројни камени споменици со три глави или три лица се пронајдени на територијата на **Велика Британија** и **Ирска** (димензии од околу 20 цм). Најпознат е примерокот од **Corlec** (Co. Cavan, Ирска) кој е извајан од песочник, а веројатно потекнува од доцнолатенскиот период (G31: 1). Вратот воопшто не е прикажан, додека на лицата се забележува потполно отсуство на експресија.[177] На објектот од **Netherton** во Lanarkshire (Шкотска) се оформени глави различни по изглед и големина, меѓу кои и една брадеста (G31: 7 – 9). A. Ross упатува на можната врска на споменикот со тројната епифанија на богот **Lugh**, со светите извори и со **Clota** – божицата на локалната река Clyde.[178] Истата авторка, оваа интерпретација ја пласира и во однос на сличниот тролик каменен споменик од **Woodlands**, Raphoe (Ирска), исто така формиран од три лица, но со различна големина и обележја (G31: 4).[179] Од **Wiltshire** (Англија) потекнува топчест камен на кој се извајани три стилизирани човечки глави (G31: 3).[180] Сличен тролик објект со топчеста форма, е пронајден и во **Sutherland** (Шкотска) (G31: 5). Изведен е од еден вид гранит кој не е карактеристичен за територијата на Англија и Ирска. Кај претставените лица се забележуваат мустаќи и потенцирање на големината на устите, а помеѓу нив се врежани и крстови. Во горниот дел на споменикот е издлабен реципиент, веројатно наменет за либации што, во релација со димензите на објектот, упатува на негово користење како мобилно светилиште (portable shrine).[181] На британските острови се пронајдени и други троглави т.е. тролики споменици кои носат келтски обележја.[182]

Од полуостровот **Јутланд** (Данска) потекнуваат два камени објекти на кои се оформени по три човечки лица (пречник во основата од околу 30 цм). Обата се издлабени во гранит и веројатно функционирале како **врвови на некакви столбовидни објекти**. Пронајдени се случајно, од страна на местните жители. Кај првиот, откриен кај **Glejbjerg**, трите пластично оформени ликови се јасно одделени од корпусот, при што на челата на две од нив се обликувани „дијадеми со тријаголна форма“ (G31: 2). Локалното население го вклучило овој наод и во своите верувања и суеверија. Вториот објект потекнува од соседното место **Bramming** (G31: 6). Конципиран е слично на претходниот, со нешто поостри црти на лицата, истите триаголни мотиви на челата (овојпат дополнети со централно кругче) и хоризонтално ребро кое го обиколкува долниот дел на предметот. Петролошките анализи покажале дека знаците издлабени меѓу лицата се од понов датум. Со оглед на отсуството на археолошки контекст, хронолошкото и културното определување на двата споменика и дефинирањето на нивниот карактер се изведени според компаративниот метод. Врз основа на стилски и иконографски паралели тие се определуваат како култни објекти од **железното време** при чие обликување се применети обележјата на **келтската култна пластика**.[183]

Бројни троглави и тролики антропоморфни претстави се пронајдени на територијата на **Франција**, односно некогашната римска провинција Галија. Овие наоди можат да се класифицираат во неколку групи. На првата припаѓаат **камените скулптури** изведени во архаичен стил (сличен на претходните примери) кој е типичен за келтската уметност. Еден таков примерок е пронајден на брегот на реката Marne кај градот **Аӱ** (област Marne). На него се прикажани две брадести и едно

[177] *A. Ross, The Human*, 13, 14 (Pl. IV); A. Ross, *A Celtic*, 54, (Pl. V: b); G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 4, 5.
[178] A. Ross, *A Pagan*, 26, 32, 33 (Pl. 1 - Pl. 4).
[179] A. Ross, *A Pagan*, 32, 33 (Fig. 8).
[180] A. Ross, *A Celtic*, 53, 54 (Pl. IV).
[181] *A. Ross, The Human*, 10-13, Pl. III; A. Ross, *A Celtic*, 54 (Pl. V: a).
[182] *A. Ross, The Human*, 13-15.
[183] B. I. Dahl, *De mytiske*, 82, 83, Bilde 49, 50, паралели: 80-81; цртеж на првиот објект: J. P. Lamm, *On the Cult*, 226, Fig. 14.

G31


1


2


3


4


5


6


7


8


9

голобрадо лице при што на горната страна се оформени три стилизирани глави на овен (G32: 9).[184] Такви обележја носи уште еден споменик од непознато наоѓалиште кој се наоѓа во една **приватна колекција во Франција**, со три брадести лица, претопени едно во друго, вкупно со 4 очи (G32: 11).[185] Следниот објект само делумно се вклопува во оваа категорија затоа што е изведен во антички стил. Пронајден е во **Lugdunum** (денешен Lyon), а се датира во римскиот период. Исто така прикажува глава со три брадести машки лика свртени во разни насоки, кои имаат заеднички очи (вкупно 4 за трите лика) (G32: 6). Позната е и една биста со три брадести глави, од **Condat**, исто така изведена во антички стил (G32: 1).[186] Концептот на „заеднички очи за два соседни лика“ често се јавува и на другите типови споменици од овој регион.[187] Втората категорија е застапена со **релјефни камени плочи** на кои е прикажан мотив аналоген по иконографија и стил на споменикот од Lugdunum, но изведен во релјеф. Повторно се работи објекти од римскиот период, главно сконцентрирани во регионот на **Reims** (римски Durocortorum) (G32: 3, 4).[188] Третата група ја претставуваат **поголеми релјефни стели** во чие главно иконографско поле е прикажана фигура со три антропоморфни глави или лица, сама или во придружба на други фигури – од **Hôtel-Dieu** во Paris (G32: 10), од **Beaune** (G32: 5) и од **Dennevy** (G32: 2).[189] Четвртата категорија е застапена со **керамички садови** на кои, покрај релјефните бисти на други божества, прикажано е и едно со три глави т.е. три лица. Познати се такви примери од **Bavay** (Nord) (G32: 7, 8), од **Fligenberg**, **Troisdorf** кај Bonn и други локалитети.[190] Ликот со три глави или три лица се јавува и на други предмети (бронзени статуети, стаклени привrзоци ...) кои исто така се врзуваат за гало-римската култура.

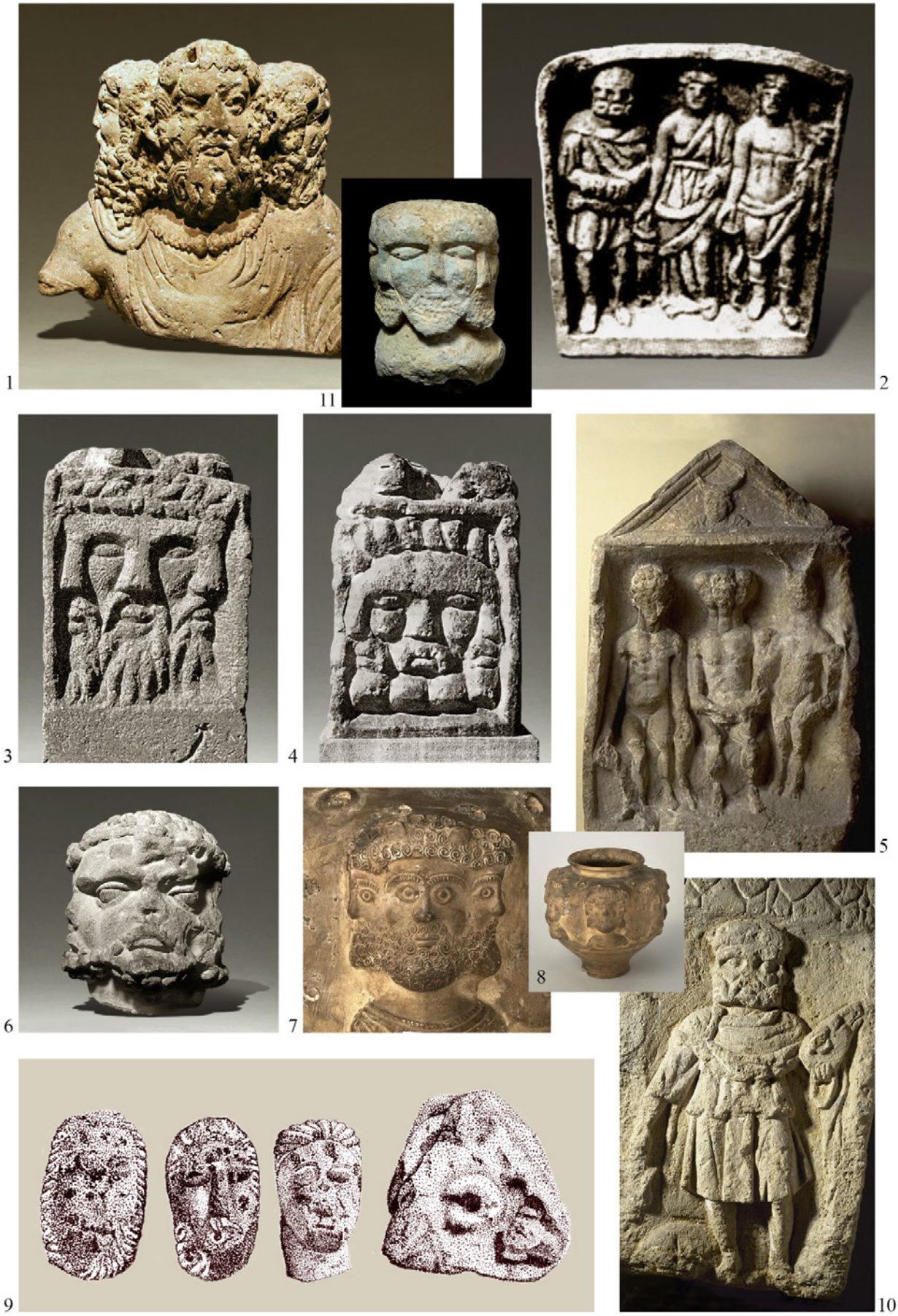
- Средна Европа и Балкан (култура на Словените)

Веќе видовме дека бројни податоци укажуваат на присуството на митски ликови и божества со три глави во паганската култура на Словените. Како еден од најексплицитните факти се средновековните пишани извори во кои се споменуваат теоними во чијашто основа се наоѓа значењето *тројавост* и тоа експлицитно (**Триглав, Троглав**) и имплицитно (**Тројан** = *троен*). Во некои од нив се наведуваат и словенски идоли со три глави и тоа во **Шчечин**, **Волин** и **Бранибор** (Бранденбург).[191] Во еден извор од 1332 г. се спомнува некаков **„камен на Триглав“** (*prope lapidem Triglav*) во градот **Птуј** (Словенија), веројатно римска стела со врв дополнет со една човечка глава и две животни, користена како „столб на срамот“.[192]

Во овој преглед можат да се вклучат два наоди од **Корушка** (Австрија). Прв е цилиндричниот каменен реципиент од **црквата St. Helena und St. Maria Magdalena во Magdalensberg** (Štalenska gora) на чија надворешна страна се извајани три рамномерно распоредени човечки глави (G33: 1, 2). Иако денес лоциран во христијански објект, се смета дека станува збор за предмет кој функционирал во рамки на паганословенската или келтската култура.[193] Во прилог на втората опција може да се

[184] A. Ross, *A Pagan*, 27, 30, Fig. 4; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 2.
[185] *Celtic Three-Headed* 2020.
[186] P. Lambrechts, *Contributions*, Fig. 7; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 1.
[187] M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 207, 208, Fig. 7.15.
[188] M. Green, *Symbol*, 171-173, Fig. 76, 77; P. Lambrechts, *Contributions*, Fig. 13.
[189] M. Green, *Symbol*, 176-178, Fig. 79, 80; P. Lambrechts, *Contributions*, Fig. 11, Fig. 16; S. Reinach, *Mercure Tricephale*, 58-60, Fig. 1.
[190] P. Lambrechts, *Contributions*, Fig. 20; M. Green, *Symbol*, 175, 176 (Fig. 78); G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 3, 4; R. Pettazzoni, *The Pagan*, Pl. 14: a.
[191] V. P. Goss, *The Three-Header*, 39; за идолот од Бранденбург, почитуван и од Словените и од Саксонците, говори „Пулкавината хроника“ (Fontes rerum bohemicarum) од 14. век (L. Leže, *Slovenska*, 24).
[192] М. Гарашанин, *Скулптура*, 67; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 246, 247.
[193] H.-D. Kahl, *Kultbilder*, 38.

G32



наведе споменатиот наод од **Sutherland** (Шкотска) конципиран слично, но со помали димензии (G31: 5). Вториот споменик е веќеспомнатата мермерна плоча од **St. Martin am Silberberg**, чијашто предна страна е обликувана во вид на човечка глава (G33: 9). Откршеноста на долниот раб од вратот упатува на поголем објект кој прикажувал биста или можеби цела човечка фигура.[194] Досегашните истражувачи во него гледаат лик со три глави: една која го опфаќа сиот споменик, втора помала на нејзиниот лев образ и трета на вратот. Истиот впечаток на троглавост т.е. троликост останува доколку се прифати дека уште едно лице било оформено и на десниот образ (негови траги се и денес видливи). Притоа четвртото лице не би партиципирало во троглавиот идентитет на прикажаниот лик затоа што не се наоѓа на неговата глава (види стр. 415).[195]

Во оваа прилика треба повторно да се посочат уште три веќеспоменати предмети. Тоа се два примерока од ранословенските **двоплочести фибули** (6 – 7. век н.е.) на чија издолжена плочка е оформен столб или солбовидна фигура со три човечки глави, во првиот случај исти по големина, додека во останатите – со централна поголема и бочни помали (G33: 7, 8; F21: 8). Тука спаѓа и троглавата фигура од долната зона на **Збручскиот идол** (G33: 10; G40: 4). Прикажана е како, клечејќи на колена, со рацете ја придружува земската плоча. Главите му се прикажани во различна возраст: едната голобрада (млад), втората со мустаќи (средовечен) и третата со мустаќи и брада (старец). Аналогно комбинирање на три глави се јавува и на една претстава од христијански храм, но организирани поинаку – како три лица кои формираат динамична кружна структура. Се работи за фреската од **Gurk/Krka** во Корушка (Австрија) (G33: 6), чии предлошки можат да се следат наназад до антиката (G33: 5).[196]

На Балканот е пронајден уште еден каменен споменик кој најверојатно имал три глави. Тоа е идолот од **Vaćane** во Далмација, формиран во вид на цилиндар со испакнат и заоблен врв и најмалку три човечки глави оформени на бочните површини (G33: 3, 4). Судејќи според изгледот на долниот раб, објектот веројатно претставува врв од поголем столбовиден идол. М. Гарашанин заклучува дека нема доволно аргументи за неговата **словенска припадност** иако таквата можност не може сосема да се исклучи. Врз основа на приложените словенски и келтски аналогии (повеќето споменати погоре) го преферера неговиот **келтски карактер**. За келтски компоненти ги смета иконографијата и стилот на изведбата, како и заобленият врв кој го третира како **омфалос** при што и за него приложува келтски паралели.[197] Но, при овие компарации тој не забележува дека овој елемент не се јавува кај ниту еден од келтските многуглави споменици, вклучително со оние што самиот ги наведува (спореди со G31; G32), на сметка на неколкуте словенски кај кои тој е јасно изразен (G40: 4; G42: 1, 2). Сметаме дека токму оваа компонента е значаен аргумент во прилог на словенската, а не на келтска провиниенција на идолот од Vaćani. Неговиот словенски карактер го истакнува и V. P. Goss, без разлика што ги нотира и келтските и римско-провинциските обележја во неговата изведба.[198] Таквото определување го изнесовме и ние, неколку години пред публикувањето на посочениот труд, не исклучувајќи ја можноста идолот да имал четири глави (спореди G38: 6, 7) и да бил користен во рамки не две култури – словенската и некоја што ѝ претходела. Притоа посебно внимание обративме на **фалусовидниот корпус** и комплементарните белези на двете зачувани глави – едната насмеана и со големи кружни очи, а другата со мала стегната уста и пропаднати очи во вид на мали длапки.[199]

Троглавите ликови се присутни и кај народите од **германскиот културен круг**. Се јавуваат во митовите, претставени преку џинови кои често имаат три глави како што е **Hrimgrimnir**, удвоена

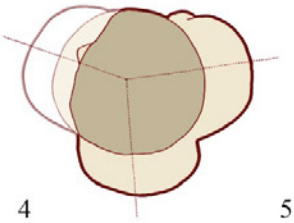
[194] H.-D. Kahl, *Kultbilder*, 32-52; A. Pleterski, *Gab es bei*, 41, 42.
[195] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 251.
[196] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 252, 253, Г23: 12, 13; J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 31-33.
[197] М. Гарашанин, *Скулптура*; за имплицитната итифаличност на келтските споменици: G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 4.
[198] V. P. Goss, *The Three-Header*, 36-39, 49.
[199] Н. Чаусидис, *Митските*, 465-471; N. Čausidis, *Poganska*, 441-443.

G33


1

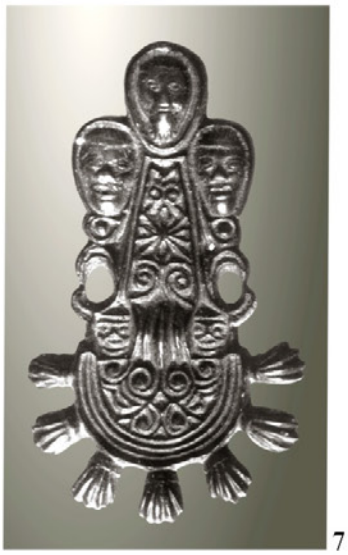

2


3


4


5


6


7


8


9


10

тријада од глави (**Thrudgelmir** т.е. **синот на Имир**) или утроена тријада од глави (**Thrivaldi**).[200] Но, во ликовниот медиум ваквите ликови се претставуваат како човечки фигури кај кои трите глави се надоврзуваат на засебни вратови и тоа еден централен и два странични кои се искосени. Такви фигури се претставени на златниот рог од **Gallehus** (Данска) (G34: 2) и на средновековната таписерија од **Skog**, Hälsingland (Шведска) (G34: 1). Тоа ги прави различни од претходните каде што трите глави или лица се организирани околу една оска претставена преку средната глава, вратот на фигурата или столбестиот идол на чиј врв е таа оформена. Има информации за присуство на тријада од божества во светилиштето во Упсала и кај соседните Пруси.[201]

На крајот сакаме да споменеме уште неколку троглави претстави чија културна припадност не може со сигурност да се определи. Најпрво тоа е бронзениот опков за ритон со три човечки глави од **Taplow** кај Bucks (Англија) (G34: 4)[202] и уште еден опков (mounting) со непозната намена од **Hemdrup**, Himmerland, (Данска) (G34: 3).[203] Познати ни се и две веќеспоменати бронзени глави од боздогани на кои се оформени по три човечки глави. Едната, пронајдена близу **Allinge**, Bornholm (Данска), не е хронолошки определена но на неа се забележени стилски обележја на гало-римската култура (G13: 6).[204] Вториот потекнува од околината на **Варна** (Бугарија), се датира во 15. век, а се поврзува со полскиот крал Владислав III и битката што тука ја водел (G13: 5).[205] Земајќи ја предвид симболиката на боздоганот и посочениот мотив, сосема е веројатно дека, покрај утилитарната, последниве два наоди имале и некаква симболичка функција.

- Индија

Иако во хиндуистичката култура се чести ликовните претстави на богови со три глави т.е. три лица, според D. M. Srinivasan евентуалната троглавост на овие ликови (Шива, Вишну и др.) не може да се проследи и во соодветните религиски текстови. Таа смета дека троглавоста е тука всушност последица на челниот ракурс од кој се видливи само три од четирите или петте глави на овие богови. Од ведските примери таа се јавува само кај неколку богови. Кај **Вишварупа**, аватар на Вритра, варијантата со три глави (Trisiras) се јавува како **еманација на хаосот** (мултиплицирана варијанта G48: 11). Кај богот **Сома** ја симболизира неговата сеприсутност во троделниот космос, додека кај **Агни** е во релација со трите негови олтари и трите космички еманации (G34: 9).[206] Во прилог на нашата тема можат да се посочат и тријадите од божества (**тримурти** - „три форми“, „трите лика“) составени од Брама, Вишну и Шива (или Рудра) и тоа како застапници на трите фази од егзистенцијата: **креација, зачувување** и **деструкција**. Притоа постои проткаеност меѓу трите одделни богови и единствениот ентитет што тие, сите заедно, го сочинуваат. Слични тријади се присутни и во **шиваизмот** и тоа како еманации на Шива (G34: 5). Присутни се и тријадите од женски божества како што е **тридеви** составена од **Сарасвати, Лакшми** и **Кали** т.е. **Шакти** (G34: 6).[207]

---

[200] (Elder Edda, Lay of Skírnir. 31; Elder Edda, Lay of Vafthrudnir. 29, 33; Prose Edda, Skáldskaparmál. 4), според: C. Larrington, *The Poetic Edda*; S. Sturluson, *The Prose Edda*, 109.

[201] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 21, 22. Тријадата од Упсала според Адам Бременски се состоела од Thor, Wodan (т.е. Odin) и Fricco (т.е. Freyr) (Adamus Bremensis, IV. 26-27). Истата тријада на богови може да се препознае и на таписеријата од Skog. Интересно е што овие богови можат да се земат како претставници на трите стадиуми на животот - Freyr на младоста, Thor на зрелата доба и Odin на староста. Истото се однесува и на пруската тријада составена од Potrimpos (голобрад т.е. млад), Perkuno (брадест т.е. во зрела возраст) и Patollos (со долга седа брада т.е. старечка возраст).

[202] J. P. Lamm, *On the Cult*, 227 (Fig. 21).

[203] J. P. Lamm, *On the Cult*, 226 (Fig. 15).

[204] J. P. Lamm, *On the Cult*, 225 (Fig. 13).

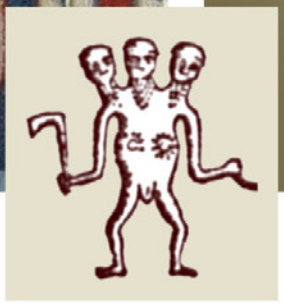
[205] А. Кузев, *Маршрутът*, 149 (Обр. 2).

[206] D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 173, 179, 180.

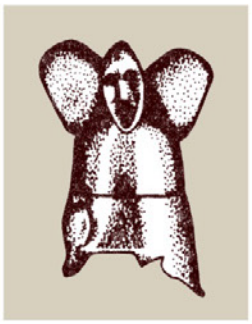
[207] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 17, 18, 22

G34


1


2


3


4


6


5


7


8

10


9

Претставите на три човечки глави или черепи се присутни на жртвените вази од типот капала (kapala) типични за **тибетанската култура**. Реципшиентот на овие вази е изработен од вистински череп или во форма на череп, при што трите глави функционираат како делови од триаголен метален статив за негово држење во вертикална позиција (G34: 10). Овој статив го симболизира **огнениот елемент изедначен со мандалата и со огништето** ("the wrathful element of fire as a blazing fire mandala, and the three skulls forming the cornerstones of its hearth"). Трие глави т.е. трите черепи го претставуваат уништувањето на **трите отрови** (three poisons), победата над **трите царства** и **трите времиња** и единството на **трите каји** како прочистеното тело, речта и разумот на божеството ("the unity of the three kayas as the purified body, speech, and mind of the deity"). Нивното алтернирање со три желки оди во прилог на некогашниот земски и хтонски аспект на овие елементи.[208] Ваквото комбинирање на трите глави и култниот сад интерферира со горепретставените келтски (G31: 5; G32: 7, 8) и словенски примери (G33: 1, 2).

Во рамките на истата култура трите глави се застапени и на рачките на веќеспомнуваните култни предмети од типот **kīla** или **phurga** (G16: 4, 6, 8, 10), во некои случаи комбинирани со антропоморфна фигура со 6 раце и 4 нозе (G16: 9). Според автентичните толкувања, го претставува богот **Vajrakilaya**, но и некои други тролики божества: Vairochana, Amrita Kundalin, Hayagriva, Yamantaka i Vajrakumara кои се повикуваат да престојуваат внатре во фургата поради остварување на некои нејзини религиски или магиски функции. Овие лица покрај другото, ги симболизираат и **трите каји** (three kayas).[209]

Најраните троглави антропоморфни ликови во овој дел од светот се присутни на печатите од **Mohenjo-daro** и **Harappa** (3 – 2. мил. пред н.е.), прикажани во поза со скрстени нозе (G34: 8) која ќе опстојува и во подоцнежните етапи на хиндуистичката култура, а ќе се јави и во оддалечената култура на Келтите. И покрај сомнежите околу троглавоста на овие фигури, сепак по ова прашање преовладува позитивниот став и уверувањето дека всушност се работи за претстави на **троглавиот прото-Шива**.[210] Тука треба да се наведе и една **метална фигурина** која припаѓа на најстарите култури во долината на Инд. Има три лица ориентирани во разни насоки, наткриени со некаква широка капа или плиток сад (G34: 7). Од подоцнежните примери заслужува внимание претставата на Шива на **златните монети на Хувишка** од Кушанскиот период. Прикажан е со три глави, застанат пред неговиот бик Нанди (G34: 5).[211]

Врз основа на овие и други примери може да се заклучи дека тројноста, а во тие рамки и триглавоста, во хиндуистичката култура ја симболизирала **комплетноста**, **целовитоста**, а во релација со двојноста, и **синтетизираното единство на некакви две комплементарни категории или два ентитети**.[212]

- Егзотични култури

Двете варијанти, во вид на три засебни глави или една глава со три претопени лица, е присутна и во егзотичните култури кои немале комуникација со Стариот свет. Како и во случајот со дволиките претстави, тоа говори за **архетипскиот карактер** на оваа инконографска констелација која се јавува во разни култури и тоа независно една од друга. Во оваа прилика како примери приложуваме една триглава дрвена фигурина на народот **Lega** од Конго (G35: 7), една маска со три заемно претопени

[208] R. Beer, *The Encyclopedia*, 265-267 (Pl. 119), 327, 328 (Pl. 141, Pl. 142).
[209] R. Beer, *The Encyclopedia*, 246, 247; *Kīla* 2020.
[210] D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 179-182; во релации со Луристан: Ph. Ackerman, *The Oriental*, 224; со балканските и европските примери: Г. И. Кацаров, *Принос*, 6, 7.
[211] A. B. Cook, *Zeus. II*, 790, 791 (Fig. 754).
[212] D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 174.

G35



1



2



3



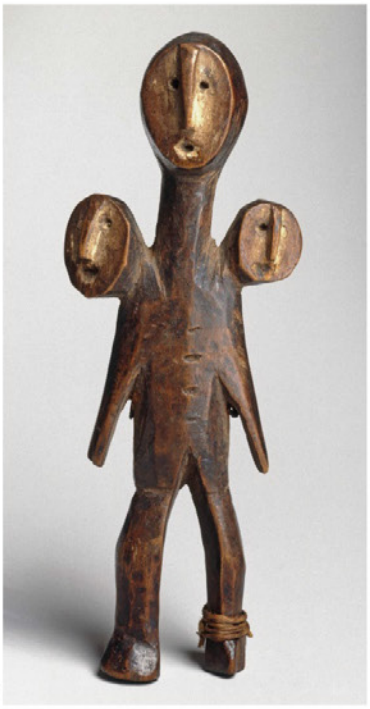
4



6



5



7



8

лица на истиот народ или народот **Lengola** (Конго) (G35: 6) и една дрвена фигура со слично конципирана тројна глава од народот **Fang** (Камерун) (G35: 8).

- Христијанство

Истиот концепт ќе се прелее и во христијанството и тоа во два комплементарни контексти – **божески** и **дијаболички** – со јасно дефинирано значење (*vultus trifrons*). Во првиот случај се работи за претстава на **Светото Тројство** и тоа во две варијанти: како фигура на **Христос** со утроено брадесто лице, фигура на **ангел** со утроени голобради лица (G35: 1, 3) или со приказ на главите на Бог Отец, Христос (Синот) и на гулабот (Светиот Дух) (G35: 2). Во рамките на првиот концепт, на аналоген начин ќе се претставува ѓаволот т.е. **дијаболичкото тројство**, неретко дополнет и со други антропоморфни лица прикажани кај стомакот, гениталиите и зглобовите (G35: 5 спореди со G50: 5). Христијанската теологија, подендакво и источната и западната, никогаш нема да го прифати претставувањето на Светото Тројство како едно тело со три глави или три лица. Овие слики во рамките на црковните прописи биле определувани како погрешни или едногласно осудувани од страна на теолозите како монструозни. Се смета дека во византискиот културен круг оваа претстава ќе доспее од Западот и тоа почнувајќи од 13. век. Мотивите за нејзиното функционирање, наспроти посочените неодобрувања, се бараат во потребата, сложената догма поврзана со Светото Тројство на поедностнавен начин да им се пренесе на обичните необразовани и неписмени верници.[213]

- Семиотика

Нема сомнение дека троглавите божества и митски ликови во разни култури и во разни конкретни случаи носеле различни значења. Најголем прилог во откривањето на карактерот на ваквите ликови од континентална и западна Европа дале примерите од Франција и тоа благодарение на големиот број наоди и варијанти (G32), како и на пишаните извори во кои се споменуваат конкретни келтски божества со нивните автохтони теоними и атрибути. Особен удел во овој процес имаат нивните добро документирани римски еквиваленти со својот релативно јасно определен карактер и функции.

Во науката се водени дискусии дали зад тукаприкажаните троглави т.е. трифацијални ликови стојат **три засебни богови** или **единствен троен бог**. Сметаме дека оваа дилема не е од суштинско значење бидејќи во многу култури слични тријади истовремено функционираат и како засебни божества но и како хипостази на некој подоминантен или единствен сеопфатен бог.

Трите глави можат да се третираат како персонализации на некакви три принципи т.е. три начела и тоа: **почеток, средина и крај** (со посебен акцент на првото); **креација, кохезија и деструкција**; **бројот 3 како сума на 1 и 2**.[214] Тројната застапеност можела да го носи и значењето **многу**, аналогно како во древниот Египет каде што плуралот на одреден поим се означаувал преку утројувањето на идеограмот што го означувал тој поим.[215]

На келтските споменици е забележено дека централаната глава е секогаш најголема и највозрасна (G31: 4, 7 – 9; G32: 9). Тоа дава повод кај некои од нив, но и кај примерите од други региони, да се препознае митот за **богот - татко и неговите два сина**.[216] Видовме дека таков пример е митот за Зрван, Ормазд и Ахриман, застапен и на луристанските бронзи и тоа не само преку тријадата од фигури, туку и како единствена троглава фигура (F28). Се чини сосема веројатно дека комбинирањето на брадестите и на голобрадите глави имало за цел да се претстави опозицијата

[213] R. Pettazzoni, *The Pagan*; C. Sastre Vázquez, *Vultus*; A. Kučeković, *The Three-headed*.
[214] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 6, 8, 10, 17.
[215] D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 172.
[216] За ова прашање: G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 5, 6, 8-10.

старост – младост или **машко – женско**, доколку кај едната од главите се присутни женските обележја. Комбинирањето на машкиот брадест со некој женски лик може да ја сугерира и тријадата **татко - мајка - син**, за која видовме дека на Медитеранот била присутна во рамките на култот на Кабирите (G29: 1, 2).[217]

Кај некои примери можат да се идентификуваат ликови со **три различни возрасти**, како што е случајот со идолот од **Аӱ** каде што, покрај голобрадиот лик и ликот со акцентирана брада, прикажан е и еден со поумерена брада (G32: 9). Такво комбинирање имаме и кај троглавата фигура од долната зона на **Збручскиот идол**, чијашто една глава е голобрада (младост), втората со мустаќи (средна возраст), а третата со брада и мустаќи (старост) (G33:10). Аналоген концепт е применет кај еден **антички грил** каде трите профилни ликови (голобрад, лик со коса и брада и уште еден брадест но ќелав) заемно се претопуваат во единствена глава сугерирајќи на нејзината ротација, веројатно како симбол на динамиката на временските или поконкретно на животните циклуси (G33: 5).[218]

На неколку гало-римски стели од **Reims**, централната човечка глава е комбинирана со **странични глави на овен** кој и инаку е прилично чест на келтските троглави споменици.[219] Видовме дека слични комбинации (овој пат со глави на дивојарци) се јавуваат и на луристанските стандарди (G4: 1; G10: 2).

Трите глави можат да го означуваат прикажаниот бог како **господар на просторот и времето**, сугерирајќи на тројната просторна расчленетост на вселената (**небо, средна зона подземје**) или на трите компоненти на времето: **минато, сегашност** и **иднина**. Во овие, но и во претходнопосочените концепти, триглавоста може да ја означува **целосноста** и **сеприсутноста** на богот како и неговата функција на **покровител на сето**, односно на **сета вселена**, како во нејзините просторни така и во временските аспекти.[220] Видовме дека таквиот карактер е експицитно изразен кај словенскиот бог **Триглав од Шчечин** и кај некои индиски божества. Посочените тројни аспекти можеле да бидат кодирани и во триаголните мотиви присутни кај некои од келтските споменици.

Во речиси сите посочени култури, троглавиот бог, покрај својата сеопфатна космолошка димензија, може да носи и **хтонски предзнак**. Во словенската култура таков карактер има споменатиот **триглав бог од долната зона на Збручскиот идол**, кој клечејќи на колена ја придржува земната плоча (G33: 10; G40: 4). Во хиндуистичката тоа е **Вишварупа** (G48: 11), во хеленската **Герион** (G30: 7), како и бројни други примери кои, во крајна инстанца, можат да се сведат на архетипскиот **троглав хтонски змеј** каков што е грчкиот **Тифон** (G30: 8).[221] На таквиот карактер на келтските троглави ликови упатуваат нивните релации со медитеранскиот **Герион**. Троглавоста на овие ликови може да го одразува и нивното **тројно жртвување** (или конкретно – сечењето на трите нивни глави) насочено кон создавањето на трите космички зони или некакви други три аспекти на вселената.[222] Мошне е индикативно што овој **хтонски и демонски аспект на троглавоста** ќе најде свое место и во рамките на христијанството (G35: 5), дури и во подоминантен облик од претставите на Светото Тројство (G35: 1 – 4). Има идиции дека ова „дијаболичко тројство“, претставено како троглав или тролик ѓавол, е дури и постаро од првото.[223]

Троглавоста може да се оправда и во рамки на некои други семиотички концепти. Така, големата фреквенција на ваквите споменици кај Келтите се поврзува со **„култот кон главата“**, јасно

[217] M. Green, *Symbol*, 174, 175; M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 207, 209; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 5, 6, 8-10, 20, 21.
[218] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 252, 253, Г23: 12; J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 31-33.
[219] M. Green, *Symbol*, 174, 175; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 9.
[220] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 5-7, 10, 17; A. Ross, *A Pagan*, 32.
[221] За овие митски ликови: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 241-260.
[222] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 13-18.
[223] R. Pettazzoni, *The Pagan*, 150, 151; C. Sastre Vázquez, *Vultus*.

потврден во пишаните извори според кои тие овој дел на телото го сметале за **седиште на душата**, **центар на човековата витална суштина** и **симбол на регенеративните животни сили**. Врз овие верувања се темелел и нејзиниот важен удел во обредите, карактерот на воен трофеј и апотропејски елемент.[224] Комбинирајќи ги овие значења со значењето на бројот **три како „многу“**, триглавоста може да се сфати и како **квантификација**, **засилување** и **интензивирање** на споменатите или на некои други категории што ги симболизирала главата.[225]

Трубите од Оксус и од поширокиот средноазиски регион (G28: 13 – 20) се стават во релација со едно митско дејствие од Авеста (Vendidad) во кое Ahura Mazda му дава на **Yima** два инструменти – златна труба и камшик украсен со злато за да ги контролира (повикува и казнува) со нив луѓето и животните. Во Пехлевиските текстови аналогна труба има и **Zahhāk** – митскиот лик со негативен предзнак кој неа ќе ја користи за остварување на своите зли дејствија: предизвикување смрт, болести и глад и соблазнување на луѓето (особено привлекување кон себе на убавите жени).[226] Сметаме дека двете дејствија би можеле да ги одразуваат двете фази на еден ист мит. Во првата, обете комплементарни функции би ги остварувал Јима во прилог на што би одела дуалната т.е. амбивалентна природа на овој митски лик содржана и во значењето на неговото име (*двојник*), а на визуелно ниво во бифацијалната глава присутна кај дел од трубите (G28: 15-20). Во втората етапа овие функции им се доделуваат на два различни лика при што, иако позитивната останува во доменот на Yima, зад неа во крајна инстанца, застанува Ahura Mazda – апсолутниот носител на позитивното начело кој и ќе му ја додели трубата во улога на негов покровител. Од друга страна, веројатно во духот на зооројастрискиот дуализам, негативните аспекти на овој предмет ќе ги преземе Zahhāk (т.е. некој од неговите постари митски претходници – Аži Dahāka т.е. Angra Majnyu) како опонент на Ahura Mazda и носител на негативното начело. Останува отворено прашањето кого го прикажува дволиката и тролика глава од овие предмети. Нивното алтернирање покажува дека се работи за две хипостази на еден ист лик зад кој би можел да стои и Yima и посочените хтонски богови. Ако се земе предвид дека во индоевропските митски традиции троглавоста е почесто обележје на хтонските ликови, тогаш и во некои од приложените предмети би била поверојатна втората опција. Ова особено се однесува на онаа труба каде што трите лица т.е. трите глави имаат зооморфни или зооантропоморфни белези кои, според толкувањата на B. Lawergren, прикажуваат бикови со сребрени рогови (G28: 13, 14).[227] Нивниот мрачен и демонски изглед е во опозиција со останатите примери чиишто ликови се одликуваат со смирен и неутрален израз на лицето, кај кои во некои случаи дури може да се препознае и насмевка (G28: 22-24).

- Генеза и движење низ просторот и времето

Во објаснувањето на генезата на претставените тролики мотиви се предлагаат неколку концепции. Големата фреквенција на овој мотив во Западна Европа (G31; G32) иницираше претпоставки за **галските** т.е. **келтски корени** дури и на аналогните ликови од соседните региони. Бројните постари келтски споменици покажуваат дека божеството со три глави т.е. три лица било почитувано од автохтоните жители на Галија и околните провинции уште пред Римјаните. По нивното доаѓање тоа ќе биде изедначено со **Меркур**, во помала мера со **Марс**, но и со други римски божества. Кај некои од нив може да се констатира комбинирањето на троглавоста со рогатоста (рогови на елен, но и на други животни) и со седечката поза со прекрстени нозе, кои даваат аргументи за

[224] " … the head was regarded by them as the seat of the soul, the centre of the vital essence, symbolic of the regenerative forces of life." (*A. Ross, The Human*,11, 12).
[225] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 5, 7; M. Green, *Symbol*, 170; A. Ross, *A Pagan*, 31.
[226] B. Lawergren, *Oxus*, 94-96.
[227] B. Lawergren, *Oxus*, 61 (Fig. 8: F8), 64, 70, 71 (Fig. 15, 16).

идентификување на таквите ликови со келтскиот бог **Cernunnos**.[228] Покрај теориите за автохтоната генеза на галскиот триглав бог, изнесени се и претпоставки дека неговиот **примарен протомодел всушност бил Хермес** – грчкиот еквивалент на Меркур, кој е наводно најфреквентниот грчки бог со три глави.[229] Врз основа на бројот на откриени објекти, се смета дека **Reims** бил главниот центар на култот на триглавиот галски бог.[230]

Најдобар доказ за интензитетот и важноста на овие традиции е нивното **транспонирање во христијанската иконографија** и тоа во приказот на **Светото Тројство** во вид на три заемно претопени ликови на Христос со еден заеднички пар очи (vultus trifrons) (G35: 1 спореди со G32: 2 – 4, 6, 10, 11). Наспроти неканоничноста на оваа претстава и забраните на црквата започнати од 14. век, таа во рамките на народната култура ќе ја задржи својата популарност сè до 19. век. Првите такви претстави, можат да се следат во истите региони каде што се почитувал галскиот триглав бог и тоа со клучниот детал заеднички за паганските и христијанските претстави – две очи заеднички за трите лица. Ова може да се разбере и како една форма на **продолжување на паганските традиции** во рамките на новата религија (G35: 1 – 5; G50: 5).[231]

Но, присуството на такви ликови и во другите подрачја на Западна (G31) и Средна Европа (G33) беше доволен аргумент за преиспитување на оваа концепција. Некои истражувачи **потеклото на овие традиции ги побараа на Балканот** и во **Медитеранот** (G29; G30), барем во однос на европските примери. Други пак, овие региони ги третираат само како **посредици** во пренесувањето на триглавите божества во Европа (и поконкретно кај Келите) и тоа по трасата **Блиски Исток – Мала Азија – Балкан – тек на реката Дунав**. Денес како најприфатлива се смета **полигенетската концепција** во која можат на одреден начин да бидат вклучени сите наведени концепции. Во тој контекст троглавоста како обележје на митските ликови и божества од територијата на римската провинција Галија не може да се смета за резултат на влијанието на римската, хеленската или на ориенталните култури. Нивниот удел се бара само во **модифицирањето на автохтоните традиции** поврзани со овие ликови.[232] На сличен начин, во рамките на оваа концепција, би можеле да се објаснат и словенските примери (G33), можеби како понепосредно влијание на Блискиот Исток и тоа преку веќеспоменатата **кавкаско – црноморска траса**. На ова, покрај другото, би упатувала силната иранска и индоариска компонента во етногенезата на Словените и во нивната паганска религија.[233] Високиот степен на сличност меѓу келтските и словенските примери би можел да се должи на долгиот соживот на двете култури во Панонскиот регион во текот на 1. мил. пред н.е. на што укажуваат некои нови аргументи за најстарата постојбина на Словените.[234] Географската позиција на оваа постојбина, не би ги исклучувала и раните влијанија од Балканот и Медитеранот.

R. Pettazzoni смета дека концептот на **заемно претопување на елементите од трите лица**, во Западна Европа може да се следи речиси во континуитет од гало-римските споменици (G32) до

[228] S. Reinach, *Mercure tricephale*, 65-70; P. F. Bober, *Cernunnos*, 30-42; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 1-3, 8, 9, 24, 25; *A. Ross, The Human*, 11, 12.

[229] G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 8, 9; P. F. Bober, *Cernunnos*, 41, 42.

[230] S. Reinach, *Mercure tricephale*, 65-70; P. F. Bober, *Cernunnos*, 34, 38; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 8, 9.

[231] R. Pettazzoni, *The Pagan*; M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 207, 209; C. Sastre Vázquez, *Vultus*; A. Kučeković, *The Three-headed*; S. Bogevska, *The Holy Trinity*.

[232] R. Pettazzoni, *The Pagan*, 146, 149, 150, 151; G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 1, 21; Г. И. Кацаров, *Принос*, 7, 8; изнесени се теории и конретно – за уделот на кабирските тријади во создавањето на келтското троглаво божество (G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 20, 21).

[233] За овие компонетни во етногенезата на Словените: В. В. Седов, *Славяне в древности*, 277-279; В. В. Седов, *Славяне в раннем*, 80-84; О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*, 49-53; А. Лома, *Неки славистички*; Z. Vinski, *Uz problematiku*; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 103-105; во словенската паганска религија: В. Н. Топоров, *Об иранском*; Д. М. Дудко, *Иранские*; C. L. Borissoff, *Non-Iranian*; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 141-171.

[234] О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*, 45-49.

раносредновековните претстави во рамките на христијанството (G35: 5 спореди со G50: 5). Тој верува дека ликовите од овој тип имаат **ориентална генеза**, а во Европа можеле да доспеат преку Мала Азија, Балканот и Подунавјето.[235] Согласувајќи се со посочените согледувања, во создавањето на овие христијански претстави не треба да се исклучи и уделот на паганските традиции односно афинитетот на луѓето од континентална Европа кон сликите на нивните стари троглави божества. Притоа, не треба да се превиди и **архетипскиот** т.е. **општочовечки предзнак** на овој мотив на кој укажуваат егзотичните примери од светот (примери од Африка G35: 6, 8).

Трубите од Оксус можат да имаат мошне значајни импликациии во однос на генезата на луристанските бронзи па и конкретно на стандардите, со оглед на сличната иконографија на обата типа предмети (дволика или тролика глава поставена на вертикален цевчест строжер со врв кој алудитра на фалус G28: 13 – 20 спореди со G1 – G3) проследена и со значителни географски и хронолошки блискости. Датирањето на овие предмети, за цели 1000 години пред луристанските бронзи, лоцираноста на нивното јадро во непосредното северно соседство на Иран и нивните релации со Авеста и традициите на Индоиранците, ни даваат можност овие предмети да ги третираме како продукти на некоја култура која по доселувањето во Луристан ќе учествува во конституирањето на луристанските бронзи, но и на иконографијата и митскорелигискиот систем кој стоел зад нив. Ваквата претпоставка станува уште поверојатна ако се земе предвид едната од теориите за потеклото на Индоаријците според која тие се спуштаат во Иран и Предна Азија токму од археолошкиот комплекс „Бактрија – Маргијана“ (Bactria and Margiana Archaeological Complex) – јадрото на овие предмети (види стр. 721).

с) Ликови и ликовни претстави со четири или повеќе антропоморфни лица или глави

Овој иконографски тип можеме да го опишеме како **столб на чиј врв се оформени четири или повеќе (пет, шест) човечки глави**, кои со задниот дел се втопени во него. Во некои случаи столбот продолжува уште малку над главите, завршувајќи полутопчесто. Видовме дека овој елемент е присутен на неколку видови луристански бронзи и тоа експлицитно или имплицитно. На врвовите од „идолите“, меѓу двете лица свртени нанапред и наназад, можат да се препознаат уште две бочни кои од претходните ги позајмуваат очите и нивните носеви со значење на уши (G2: 5; G3: 1 – 3). Истиот концепт е применет во долниот дел од некои стандарди од типот „идоли со протоми“ (G11: 1, 4). Познат ни е само еден стандард каде што оваа констелација е застапена експлицитно (G36: 4), но присутна е и на некои **луристански боздогани** (G13: 2 – 4), како и на **приврзоците во вид на стапало** (G15).

И оваа варијанта е присутна во разни делови на светот, што може да се објасни со нејзиниот **архетипски,** т.е. **универзален карактер** кој може да се оправда со тоа што во себе ја содржи структурата на тродимензионалниот крст кој во овој случај е оформен во рамки на антропоморфниот код (A8: 1). Во оваа прилика ќе претставиме неколку јадра во рамките на Стариот Свет во кои неговото присуство е понагласено.[236]

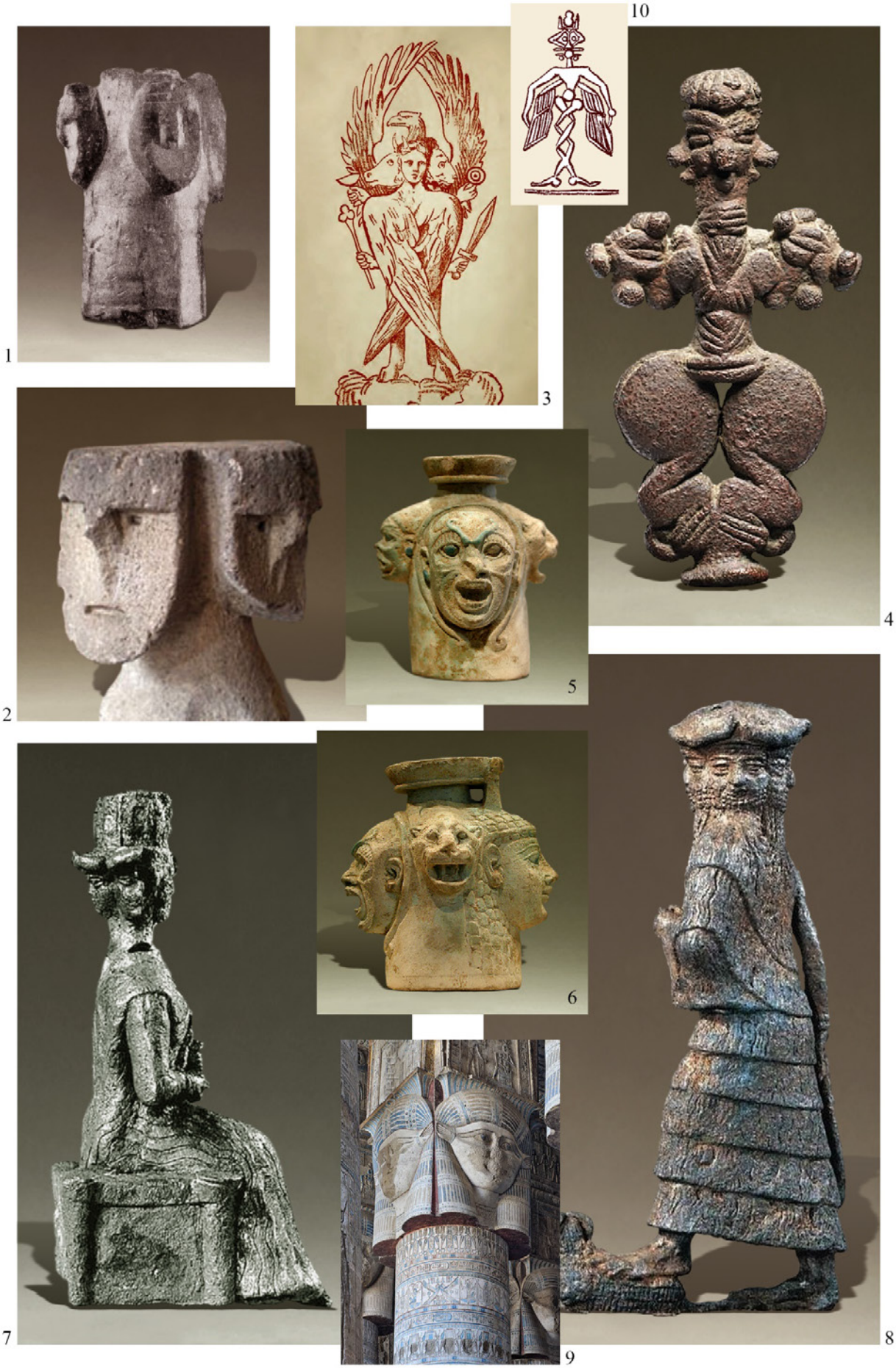
- Блиски Исток

Во овој преглед особено внимание заслужува парот четирилики статуи од **Ishchali** (Ирак), датирани во старовавилонскиот период (Old Babylonian Period, 18 – 17. век пред н.е.) кои, според некои толкувања, ги прикажуваат „**богот на четирите ветрови“** (the god of the four winds) (G36: 8) и

[235] R. Pettazzoni, *The Pagan*, 146, 149-151.

[236] Прегледот што следи претставува проширена и дополнета верзија на нашите постари истражувања на овој мотив (Н. Чаусидис, *Митските*, 459-477; Н. Чаусидис, *Македонските*, 555-565).

G36



„**божицата на дождовните бури**“ (a goddess of rainstorms) (G36: 7).[237] Заслужува внимание и една необична антропоморфна фигура од блискоисточните печати, со крила, нозе засукани налик на преплетени змии и глава која е составена од две, а можеби и три па и четири лица (задното невидливо) (G36: 10 споредi со 4).[238] Иако од територијален, а донекаде и од хронолошки аспект, тие им се најблиски на соодветните луристански примери, од нив се разликуваат според високиот степен на натурализам односно припадноста на четирите лица на сосема реално прикажани човечки фигури. Сепак, овие разлики не треба да значат негирање на можноста за учество на древните месопотамски култури во оформувањето на четириликите луристански мотиви.

Од иконографски аспекти, далеку поблиски на нив се два веќепосочени камени идоли од територијата на Ерменија, датирани во периодот меѓу 13. и 8. век пред н.е. Првиот примерок, пронајден во **Yayji** кај Goris претставува откршен горен дел од поголем столбовиден објект изработен од базалт (височина 76 cm), обликуван во вид на пет антропоморфни глави споени со своите задни делови (G36: 2). Се претпоставува дека стоел како идол во некое светилиште. Вториот предмет е пронајден меѓу селата **Navur** и **Itsakar** во провинцијата Tavush (G36: 1). Извајан е од варовник, во вид на осмоаголно столпче (вис. 6 cm, долу откршен) во чиј горен дел се правилно распоредени четири стилизирани антропоморфни ликови. Се смета дека имал намена на идол во рамките на некој помал сакрален простор (на пример, живеалиште).[239] Засега немаме можност за идентификација на овие објекти, односно нивно поврзување со некоја конкретна религија и конкретен митски лик, т.е. божество. Со оглед на географската и хронолошка блискост, склони сме да ги класифицираме во некој културно-историски комплекс близок на многуликите објекти од Луристан и Амлаш (спореди со G13). Наведуваме и еден **арибалос од Метрополитен музеј** кој, иако изработен во рамки на древногрчките технологии, според иконографијата повеќе упатува на некакви ориентални парадигми (G36: 5, 6). Се состои од две поголеми човечки глави (машка и женска) и две помали од кои едната е лавја, а другата зоо-антропоморфна.

Четири зооантропоморфни ликови, донекаде слични на претходниот пример, се споменуваат во **видението на Езекиел**. Имаат по четири раце, четири крила, човечки нозе, говедски стапала и по четири лица: човечко, лавјо, говедско и орелско (нововековна европска илустрација на овие суштества G36: 3 спореди со F14: 3 – 5).[240] Изнесени се претпоставки дека оваа визија на пророкот се базира на **идолот со четири лица** поставен во 7. век пред н.е. во **храмот на Јахве во Ерусалим** и тоа од страна на јудејскиот крал Манасија (Manasseh), во рамките на неговата политика на прифаќање туѓи култови. Според некои хипотези можело да се работи за идол на богот **Баал** чиј култ бил тука пренесен од Феникија. Инаку, за почитувањето во Феникија на четириликиот (tetramorfos) Баал зборува **Евстатиј Антиохиски**, додека исламските извори известуваат за почитувањето на истиот бог во сирискиот град **Bakk** и тоа во вид на златна статуа со четири лица висока 20 лакти (twenty cubits).[241]

Тука заслужуваат да се спомнат и четириликите претстави на божицата **Хатор** кои се јавуваат во формат на **монументални столбови** на култните градби, како што е **храмот во Dendera** (G36: 9), во вид на **минијатурни столбови** или пак како **релјефни вотиви** на керамичките садови. Се смета дека функцијата на овие претстави е апотропејска и е насочена кон разни форми на заштита од четирите главни насоки.[242]

---

[237] *Four-Faced* 2018; A. Parrot, *Sumer*, 284, 285 (Fig. 351, 352).

[238] W. H. Ward, *The Seal*, 304 (No. 954), 388 (No. 75); фигурата е прикажана два пати и тоа под арка; уште една фигура со преплетени нозе: 305 (No. 955).

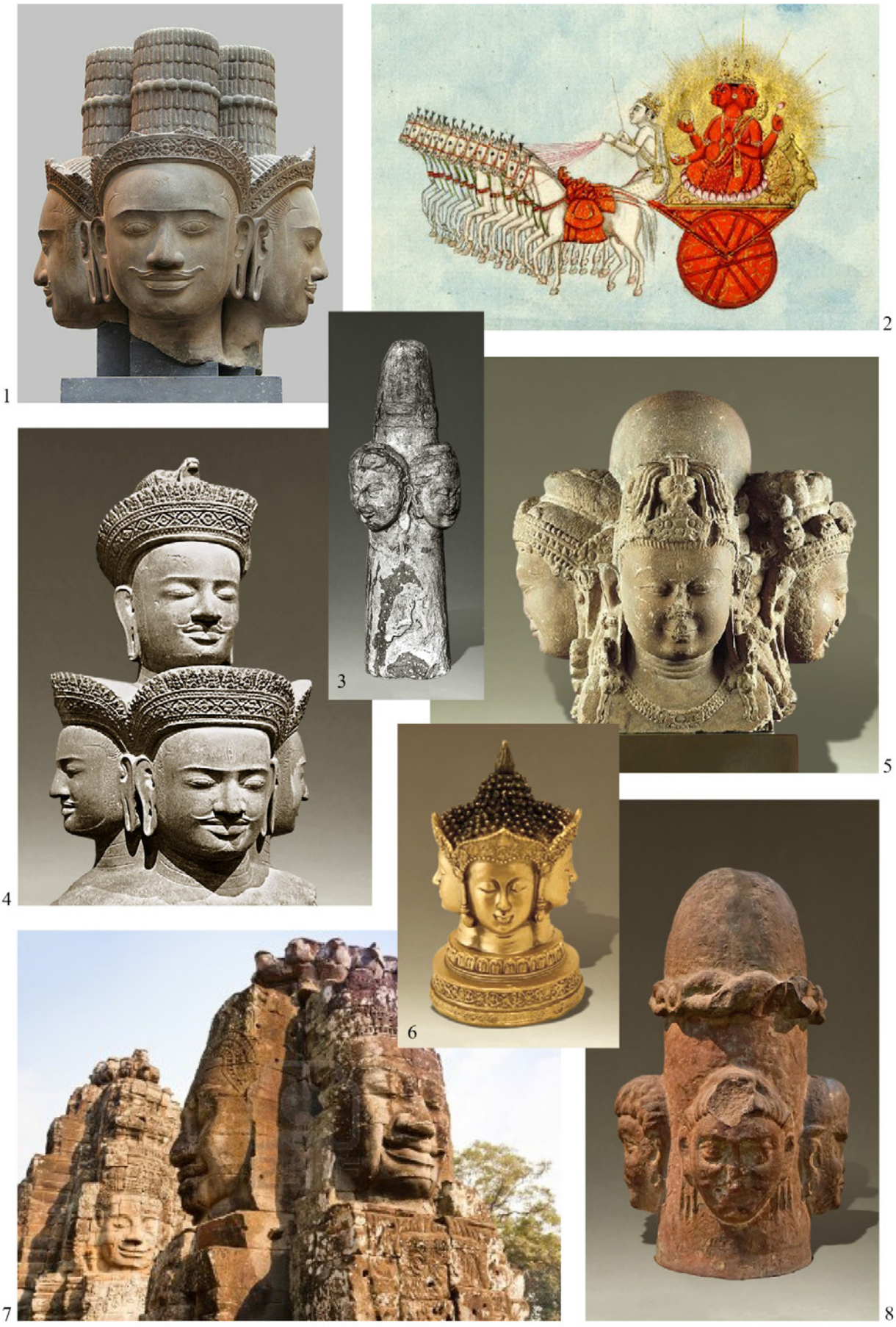
[239] С. А. Есаян, *Каменная*, 269-270.

[240] (Ezekiel 1, 4-12).

[241] А. В. Подосинов, *Символы*; M. Jastrow et al, *Ba`al*.

[242] Столбови од посочениот храм: *Temple of Dendera* 2020; пример на минијатурен столб: *Column* 2019; керамички сад: *An Egyptian* 2019.

G37



- Индија

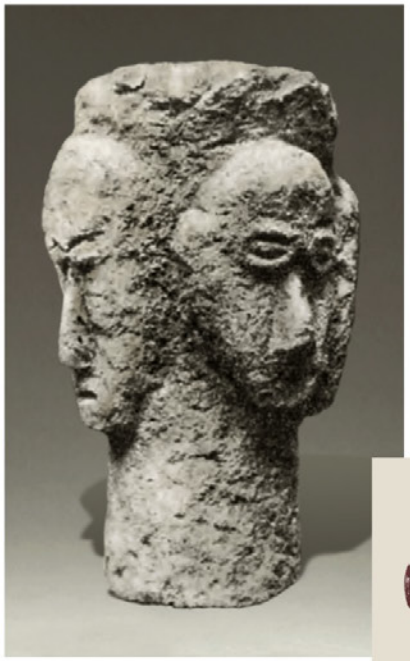
Во рамките на хиндуистичката култура голем број култни објекти се дополнувани со четири човечки лица или четири глави, често ориентирани кон главните насоки (G37). На таков начин се прикажувани разни божества, т.е. митски ликови: **Брама, Вишну, Шива**, други богови, како и **Буда** (G37: 6). Ова обележје се оправдува преку бројни толкувања кои се однесуваат на разните аспекти на егзистенција и дејствување на прикажаните ликови, или на она што тие го претставувале (вселената, природата, човекот, разни културни сфери и апстрактни категории). Познати се варијанти каде што вакаориентираните глави се **насадени на столб** (G37: 3, 8) или на реалистично прикажана **човечка фигура** кај која можат да бидат мултиплицирани и некои други делови од телото (особено рацете) (G37: 4, 5). Има примери каде што наведениот иконографски елемент е обликуван и во вид на **сакрална градба**, како на пример, четириликиот Буда на храмот **Bayon**, Angkor Thom (Камбоџа) (G37: 7). Најблиски до нашата парадигма се претставите на **Lingam,** т.е. **Shivalingam**, придружен со четири глави, т.е. четири лица (**caturmukhalinga**), затоа што кај нив е зачувана столбовидната основа која, според називот и формата, упатува на **фалусот** како **Космичка оска**, **Космички столб** и исконски елемент на космогонијата (G37: 3, 8). На ниво на називот, релацијата се должи на значењето на зборот **lingam** (= *фалус*), додека на ниво на формата, тоа е столбовидниот корпус со полусферичниот врв кој асоцира на glans penis. Значењето на лингам како примарен и исконски космички елемент е најдобро одразено во веќеспоменуваниот мит за **пламтечкиот фалус на Шива** (D6: 1, 2, 4; види стр. 256).

Во посочените случаи, четирите глави на наведените објекти можат да ги претставуваат **четирите аспекти на Shiva Maheśvara** (Брама, Кала, Рудра и Вишну). Според други толкувања, првото лице на Шива ја реализира играта, второто – покајанието, третото го урива или раствора светот, четвртото го штити народот и петтото, претставувајќи го знаењето, целосно ја покрива вселената со својата моќ. Без разлика што столбовите на lingam ги симболизираат петте елементи, петтата глава кај нив е ретко застапена (Panchamukha Linga, пример G37: 4). За нас се интересни и поистоветувањата на Брама со столбот односно потпирачот којшто го држи светот и функционира како негова оска.[243] Оваа констелација коинцидира и со петте главни ликови на химните на **„Ригведа“** распоредени во петте главни просторни точки: Сома на север, Индра или Јама на југ, Агни на Исток, Варуна на запад и Вишну во центарот, изедначен со Космичкиот столб. Во **„Атхарваведа“** тие се претставени како четири стражари на светот. Со усложнувањето на овој систем се добива структура од десет богови кои, освен четирите главни страни на светот, ги кодираат и полустраните, како и позицијата горе (зенит) и долу (надир).[244] Со ширењето на будизмот, овој иконографски елемент, како обележје на Буда, ќе се прошири низ територијата на Кина, Индокина и други делови на Азија (G37: 6, 7).[245]

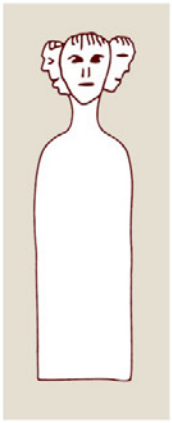
- Балкан и Медитеран (праисторија)

Митскиот лик прикажан со повеќе лица свртени на разни страни може да се идентификува и среде железнодобните култури од западниот дел на Балканскиот Полуостров. Прво, тоа се **полихромните стаклени мониста** со приказ на три човечки лица со нагласени очи (и уште три меѓу нив), пронајдени во Прозор кај Оточац (Лика, Хрватска) (G38: 8, 9) и Доња Долина кај Градишка

[243] Sri Swami Sivananda, *Lord Siva*; M. Elijade, *Istorija. Tom I*, 185-210 (насоченоста кон четирите страни на светот се јавува и како обележје на хиндуистичките обреди).
[244] Ф. Б. Я. Кёйпер, *Труды*, 105, 106, 109; Е. С. Семека, *Антропоморфные*, 93, 94; за бројот четири и четириглавоста: D. M. Srinivasan, *Many Heads*, 167, 168, за бројот пет како сеопфатност и тоталитет (четирите страни и центарот) 163-167, 186.
[245] Е. С. Семека, *Антропоморфные*,108 (фуснота 51).



1



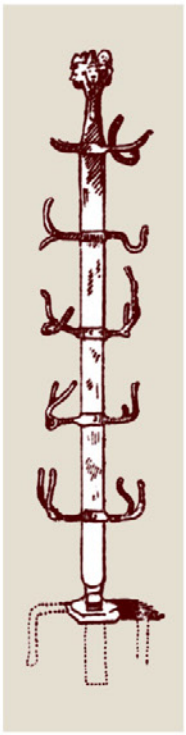
2



3



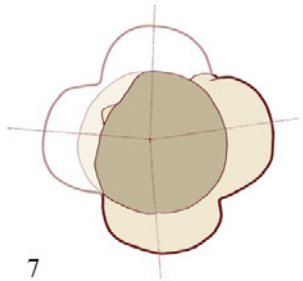
4



5



6



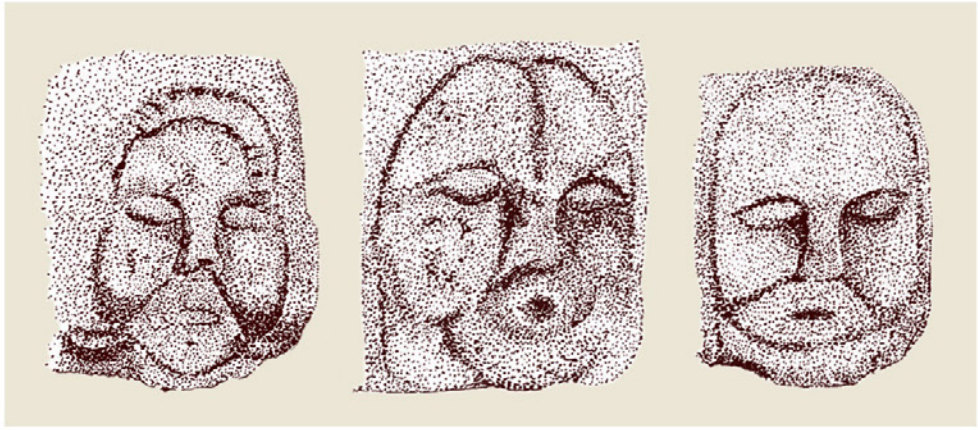
7



8



9



10



11

(Босна и Херцеговина). Ни се чини мошне индикативно нивното источно (феникиско) потекло и особено ширењето на запад со посредство на скитската култура затоа што токму во посочениот ареал се лоцира најстарото јадро на овој иконографски тип. На релациите меѓу прикажаниот лик и наведениот тип божества упатуваат и толкувањата според кои мултиплицираните лица на овие мониста му припаѓале на **митскиот лик кој владее со вселената преку својот сеприсутен поглед**.[246] Како втор пример може да се земе еден тип **бронзени игли** од кругот на железнодобните култури од Далмација (Хрватска) кај кои можат да се насетат мултиплицирани антропоморфни ликови, но овој пат само имплицитно и тоа поради високиот степен на стилизација и затоа што вкупно четирите хипнотично ококорени очи едновремено им припаѓаат на две соседни лица (G38: 11).[247] Особено интересен е еден столбовиден предмет (канделабар или **"vase-holder")** од **Vetulonia**, според својата вертикална диспозиција сличен на луристанските стандарди, на чиј врв се аплицирани четири човечки глави излеани засебно во ист калап, покриени со капи или шлемови (G38: 4, 5).[248] Судејќи според другите предмети од овој тип, сосема е веројатно дека се работи за претстава на Космичкиот столб или Космичкото дрво на чиј врв е прикажана главата на многуликиот бог.[249] Четворна структура, аналогна на тукаприкажаните, може да се идентификува на два типа железнодобни предмети од Македонија, со таа разлика што кај едниот, четирите елементи се застапени преку аниконични сегменти (G14: 11), а во вториот – со претстава на отворено око со зеница (G38: 3).[250]

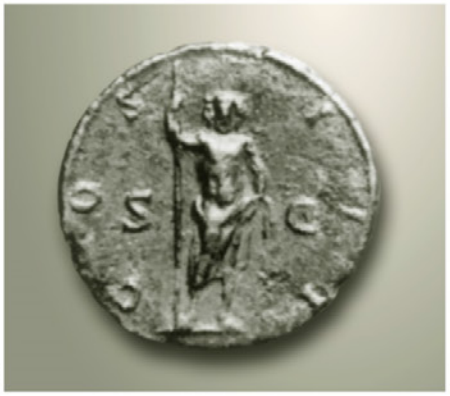
- Медитеран (антика)

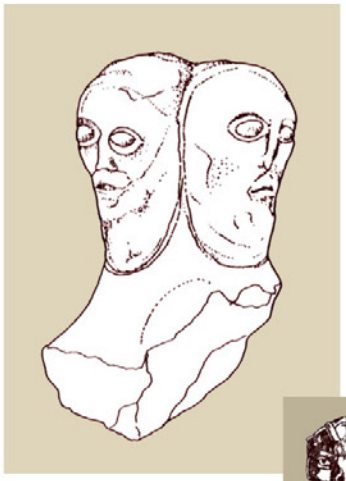
Во античкиот свет оваа иконографска констелација се јавува како обележје на култните столбовидни статуи – **херми**. Иако се најчести хермите со **два лика**, свртени со грб еден кон друг (G21: 6 – 8), познати се и примери каде што тие се комбинирани од **четири глави, т.е. четири лица** или **четири фигури** кои се крстообразно распоредени, т.е. свртени во четири насоки. Изработени се од камен, во реалистичен стил типичен за древногрчката и римската уметност. Три такви херми се лоцирани во **Рим** и за нив постојат претпоставки дека изворно стоеле на мостот Фабрицио (*Pons Fabricius*) или кај храмот на Асклепиј лоциран на ближниот Тибериев Остров, можеби поврзани со одбраната на градот од чума (G39: 7, 8). Иако се доста оштетени, на нив може да се забележи алтернирањето на брадести и голобради ликови. Постојат претпоставки дека се изработени во рамките на древногрчката култура, можеби во 4. век пред н.е.[251] Фрагментирана камена херма со четири грубо изведени брадести глави е евидентирана во некогашниот „Народен музеј" во Софија (G39: 3). Има височина од 45 cm, хронолошки е неопределена и со непознато место на пронаоѓање (веројатно во **околината на Софија**). На четирите грубо изведени брадести глави воопшто не се препознаваат обележјата на античките стилови поради што сметаме дека би можело да се работи и за објект кој не е создаден во традициите на грчко-римската култура. Се идентификува со **Хермес Тетракефалос** (*Ἑρμῆς Τετρακέφαλος*) чии херми биле поставувани на крстопатите, при што главите им биле ориентирани кон четирите патни правци. Според изворите, една таква херма со четири глави се наоѓала кај месноста Керамеикос во Атина.[252] Многу почести биле споменатите **хекатеони** – мултиплицирани претстави на божицата Хеката, кои, иако најчесто моделирани како тројни статуи или троглави херми (G29: 4, 8), некогаш (се чини особено во Мала Азија) се јавувале и во четворни

[246] A. Stipčević, *Kultni*, 135, 136, T.XXXIV: 4, 5.
[247] B. Čović, *Srednjodalmatinska*, 450, 451 (Sl. 26: 6); Б. Човић, *Од Бутмира*, 261 (Sl. 146 a), 262.
[248] I. Falchi, *Vetulonia*, 192 (no. 4), Tav. XVII: 28, 31; M. Hoernes, *Urgeschichte*, 499 (Abb. 9), 509; *Sovrani etruschi* 2009, no. inv. 7333.
[249] Други такви предмети (без посочениот мотив): M. Hoernes, *Urgeschichte*, 499 (Abb. 2, 3, 4, 9).
[250] Н. Чаусидис, *Македонските*, 534-537, 543-549
[251] P. Gaietto, *Four-headed*.
[252] Г. И. Кацаров, *Антични*, 53, 54 (Обр. 38, 39).

G39


1


2


3


4

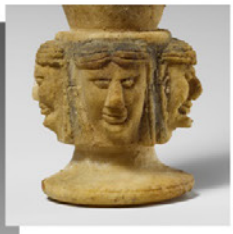

5


6


7


8


9


10


11


12

варијанти, сигнирани, т.е. идентификувани и како **Четирилика Мајка** *(Meter Tetraprosopos)* (G39: 11, релјефна варијанта 12).[253] Покрај наведениот, треба да се спомне уште еден женски лик со ова обележје – четириглавата скулптура на **Свинга** од Египет (2. век н.е.) колекционирана во Kunsthistorisches Museum во Виена (G39: 6).

Како римски еквиваленти на овие статуи може да се земат и претставите на **Janус** кои, наспроти вообичаените две, на монетите некогаш како да имаат и четири глави (**Ianus Quadrifrons**) (G39: 1, 2). Земајќи ги предвид претходните примери, не изненадува фактот што токму на овој бог му била посветена единствената римска **четиристрана триумфална арка**, лоцирана во Рим на Forum Boarium т.е. крстопатот кај Velabrum (G52: 10, 11).[254] Во овој преглед потенцијално би можел да се вклучи и веќеспоменатиот **скарабеј од карнеол** (колекциониран во Лондон) со претстава на глава со три заемно претопени лица кои имаат заеднички очи и заедничка капа (G29: 3). I. Krauskopf, смета дека таа можела да прикажува лик со три или со четири лица (задното невидливо) при што остава можност таа да му припаѓа и на етрурскиот бог Culsans, иако видовме дека тој обично се прикажувал со две лица.[255] Од Vulci наводно потекнува еден **алабастрон** (највероајтно феникиски производ) во вид на женска фигура на чие дно се формирани четири женски глави ориентирани во разни насоки (G39: 9, 10). Се датира во 7. или 6. век пред н.е. и се смета за етрурски проивод изработен според ориентални, највероајтно феникиски, предлошки. Врз основа на други примери, изнесени се претпоставки за етрурското потекло на мотивот со четирите глави. На врвот од некои алабастрони од овој тип се јавува и мотивот на две спротивно ориентирани глави што соодветствува на алтернирањето на истите елементи и на луристанските бронзи.[256] Во контекст на теориите за источната, а во тие рамки и малозаиската, генеза на етрурската култура, четирите женски глави би можеле да се стават во релација и со малоазиската Meter Tetraprosopos (спореди со G39: 11, 12).

- Европа (праисторија и антика)

Од овој дел на светот ни се познати неколку четириглави скулптури создадени во рамките на римската провинциска култура. Првиот примерок е **Cippus of Niederkerschen** (Луксембург) формиран во вид на столб со четири глави, две брадести на Херкул и две голобради на Mercurius Viator, наредени наизменично (G39: 4).[257] Вториот е бронзена статуета од **Бордо (Bordeaux)**, колекционирана во Bibliothèque nationale (Франција) која го прикажува Меркур, гол, со крилја на главната глава и торбичка во десната рака, при што предното и задно лице му се голобради, а бочните брадести. Останува отворено прашањето дали овие примери повеќе ги одразуваат автохтоните или античките традиции.[258]

Каменен споменик со четири човечки лица е пронајден во **Ovingham** (Nordhumberland, Североисточна Англија), а се класифицира во групата келтски многулики споменици (G38: 10).[259] Кон оваа група може да се вклучи и еден парадигматичен пример кој за жал не може да биде хронолошки определен. Во 1793 г. при копање тресет во мочуриштето **Ballybritain**, северно од Aghadowey, Co. Derry (Северна Ирска) пронајден е дрвен идол со височина од 1,8 м. Обликуван бил во вид на цилиндричен дрвен столб налик на стебло, на чиј горен крај биле изрезбарени 4 глави, со назначена

[253] *Monumenta (Vol. X)* 1993, no. 53 (од Beskaris Hüyük, Турција); N. Eda Akyürek Şahin, *Eskişehir'den*.
[254] (Servius, *Commentarius in Vergilii Aeneida* 7.607; Isidorus, *Origines* 8.11; Augustinus, *De Civitate Dei* 7.4); според *Quadrifrons* 2014; детални податоци: *Constantine Arch* 2020.
[255] I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*, 307, 305 (Abb. 5).
[256] S. Haynes, *An Etruscan*.
[257] P. F. Bober, *Cernunnos*, 36 (фуснсота 134); F. Hettner, *Provinzialmuseum*, 33 (No. 42).
[258] P. F. Bober, *Cernunnos*, 36 (фуснсота 134); G. Poitrenaud, *Cernunnos*, 6 (како стражар на патиштата); M. Green, *Symbol*, 178.
[259] A. Ross, *A Pagan*, 31 (Fig. 7).

коса, ориенирани во разни насоки. Набргу по пронаоѓањето идолот се распаднал, а негова груба скица се зачувала во една публикација издадена неколку децении по откривањето (G38: 2).[260] Во **музејот во Worms** (Германија) се чува уште еден четириглав каменен идол, очевидно без поконкретен археолошки контекст, кој е досега споредуван со слични келтски (олтарот во Reims) и словенски објекти (Plaveč) (G38: 1 спореди со G40: 3).[261]

- Европа (среден век)

Вертикалниот стожер дополнет со четири или повеќе антропоморфни глави, т.е. лица е мошне чест во рамките на средновековните пагански култури од подрачјето на Средна и Источна Европа, Балтикот и Балканскиот Полуостров. Голем дел од овие култури носат **словенски предзнак**, но дел се поврзуваат и со **германските т.е. нордиските**, **балтичките** или **финско-угриските** популации.[262] Овие објекти можат да се поделат во неколку категории кои ги претставуваме во наредните пасуси.

Столбовидни објекти со четири или повеќе лица

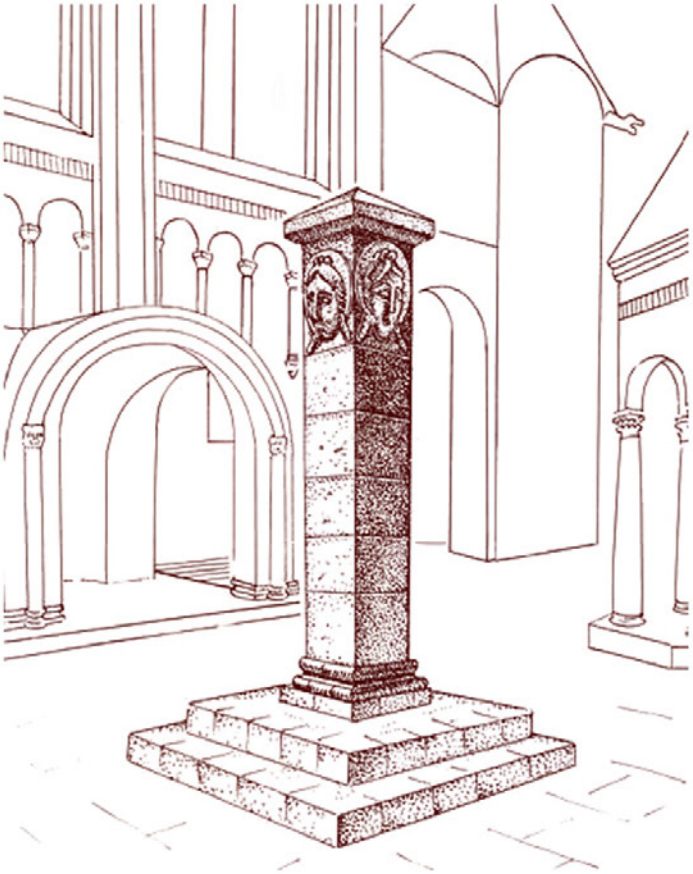
Првата група ја сочинуваат **поголеми столбовидни објекти од камен**, со четири лица кои, судејќи според пишаните извори, можеле да стојат во некакви култни објекти (храмови или светилишта). Идолот од **Збруч** кај Гусятин (G40: 4) и оној од **Иванковцы** во Каменец-Подольская область (G40: 5) (обете во Украина) се единствените досега познати кај кои четириглавиот врв е изведен монолитно како составен дел на основниот столбовиден корпус.[263] Тоа е случај и со камениот идол кој бил секундарно всаден во куполата на кружната црква во **Plaveč**, (Моравија) (G40: 3).[264] Познати се устни известувања за уште два камени објекти со четири лица на територијата на Источните Словени. Првиот стоел сè до 1850 г. во селото **Тесновка** (Киевска Губернија), додека другиот се наоѓал во **базенот на реката Сож**, на патот од Речица кон Бобрујск.[265] Има и примери каде камените глави го претставувале само врвот на идолот, додека останатиот столбовиден дел бил изведен одделно, од истиот материјал или пак од дрво. Потенцијално, така можел да биде конципиран споменатиот загадочен идол од **Bribir** кај Vaćani (Далмација) доколку ја прифатиме можноста дека бил средновековен и со четири глави (G38: 6, 7 спореди со G33: 3, 4).[266] На ова место треба да се наведе и веќеспоменатиот долен дел од каменен крст од селото **Лопушна** кај Вижница (Западна Украина) кој според некои претпоставки бил дел од монументален идол со 4 лица и 4 нозе, кој во 18. или 19. век е преправен во голем христијански крст (G25: 7).[267]

Меѓу средновековните наоди кои се врзуваат за словенските култури се евидентирани и **минијатурни идоли** со истите обележја. Кај камениот примерок од **Kouřimi** (Чешка), во горната цилиндрична зона се оформени 5 лица, додека во средната имало уште 6 или 7 помали од кои се подобро зачувани 3 (G41: 7 – 9; во однос на лицата претставени на градите според со F14: 6, 9). Судејќи според димензиите (височина 17 цм) предметот можел да биде користен како минијатурен семеен идол.[268]

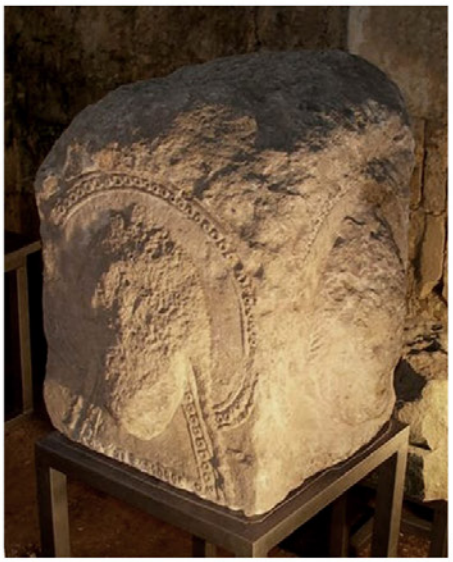
---

[260] J. Waddell, *Equine*, 14 (Fig. 9).
[261] A. Plichta, *Čtyřhlavá*, 157 (obr. 5), со приложена постара литература.
[262] Нашиот прв преглед на овие наоди: Н. Чаусидис, *Митските*, 461-471.
[263] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 236-251; М. Ю. Брайчевский, В. И. Довженок, *Древнеславянское*.
[264] A. Plichta, *Čtyřhlavá*; A. Pleterski, *Wie auf der Erde*, 128, 131 (Abb. 15).
[265] L. Niederle, *Život. III/2,* 654; G. Leńczyk, *Światowid*, 41; Л. С. Клейн, *Воскрешение*, 200.
[266] Н. Чаусидис, *Митските*, 465-471; N. Čausidis, *Poganska*, 441- 443; V. P. Goss, *The Three-Header*; М. Гарашанин, *Скулптура*.
[267] Р. Забашта, *Святовид*; современа состојба: І. Гах, *Лопушанський*.
[268] N. Profantová, *Pohanský*.

G40



1



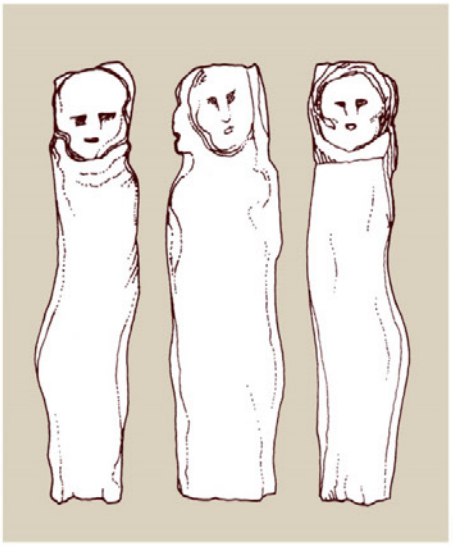
2



3



4



5

Сличен карактер се чини имал и фрагментираниот бронзен идол од **Рјазањ** (Русија) кој при откривањето (веројатно во земјанка датирана пред средината на 12. век) сè уште бил наденат на дрвен колец (G42: 7). Се смета дека, заедно со загубената половинка, имал четири лица а, аналогно на претходниот наод, едно или повеќе лица биле прикажани и во пределот на градите.[269] Во Источна Европа се констатирани уште најмалку три такви четворолики примероци (G42: 8; G26: 1) кои, заедно со претходниот, претставуваат подваријанта на групата „сакати“ бронзени фигурини (најчесто дволики) претставени во едното од претходните поглавја (G26).[270] Оваа група најчесто се става во релација со културата на туркојазичните популации, но притоа во ваквите компарации не се вклучува четвороликоста, најверојатно поради нејзиното отсуството во традициите на посочените народи. Земајќи ги предвид претходнонаведените примери, би можело да се работи за компонента специфична за словенските варијанти на овие предмети.

На претходните предмети може да им се приклучи уште едно бронзено идолче пронајдено во **Перм** (Русија), со висина од само 4,5 цм (G42: 10). Зделата оформена над четирите глави го зближува со скиптарот од Sutton Hoo (G43: 1, види подолу).[271] Следните два примерока, се пронајдени во **Рига**, од кои првиот веќе беше спомнат и коментиран во претходните поглавја. Изрезбарен е од дрво и тоа во вид на стожер во височина од 13 цм, на чиј горен крај биле прикажани 4 човечки лица (две од нив денес уништени), на долниот – зооморфна глава, а на средината – брановиден орнамент (G42: 5; G49: 6). Вториот предмет е исто така столбовиден (височина 33 цм), со четири лица во горниот дел и краеви украсени со цикцак орнамент (G42: 6).[272] Како аргумент во прилог на постоењето минијаутрни идоли во Балтичкиот регион може да се земе известувањето на Ebbo во кое се споменува почитувањето на минијатурни идоли кај Поморските Словени.[273] Функцијата на идоли не би можела да се исклучи и во однос на некои од другите прикажани предмети.

Како идеална парадигма на прикажаните објекти, и особено на нивниот космолошки аспект, може да се земе **Збручскиот идол** кој се врзува за паганската религија на Словените (G40: 4). Четириликоста кај овој каменен идол е проширена во **фигури на четири целосно оформени антропоморфни божества**. Поради својата втопеност во корпусот и поради заедничката капа, тие всушност партиципираат во конституирањето на битието на **врховниот четирилик бог** (најверојатно Свантовид) кој може да се стави во релација со **врховниот западнословенски бог** кому, според пишаните извори, „сите други богови му се покорни“ и „потекнуваат од неговата крв“.[274] Толкувајќи ја богатата иконографија на овој објект, Б. А. Рыбаков доаѓа до решенија кои соодветствуваат на погореприкажаните. Според него основата на идолот ја претставува **макрокосмичкиот фалус** кој се протега од подземјето до небото (фотомонтажа D4: 16) при што четирите лица го одразуваат сеприсутниот поглед на врховниот бог насочен кон четирите страни на светот (Свантовид = оној кој сè/насекаде гледа).[275]

Мали зашилени предмети

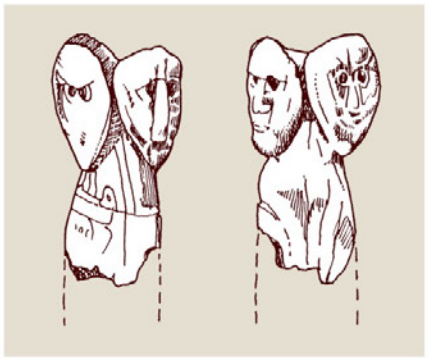
Станува збор за предмети изработени од еленски рог, коска или дрво чиј долен дел е зашилен, додека горниот сплескан или заоблен и дополнет со четири антропоморфи глави, а некаде и со цели фигури (и тоа шест на број). Такви примероци се пронајдени во Полска, Данска, Русија, Бугарија и РС Македонија (G42: 1 – 4). Посебно внимание заслужуваат примероците од **Svendborg** (Данска) (G42: 1)

[269] А. Л. Монгайт, *Старая*, 191-193; сличен пример: В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*, 365 (Рис. 4).
[270] В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, Рис, 2; Рис. 3.
[271] J. P. Lamm, *On the Cult*, игли: 228 (Fig. 22).
[272] А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131, 132, Рис. 32: 1, 3; P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 51.
[273] За изворот (Ebbonis III, 1) и за минијатурните идоли: P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 56, 57.
[274] (Helmold of Bosau, *Chronica Slavorum.* 1. 84); Š. Kulišić, *Stara*, 153; L. Leže, *Slovenska*, 53, 54.
[275] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 236-251.

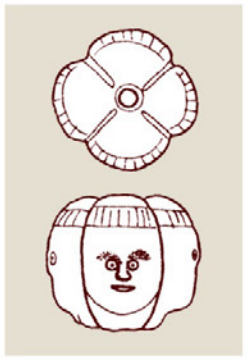
G41



1



2



3



4



5



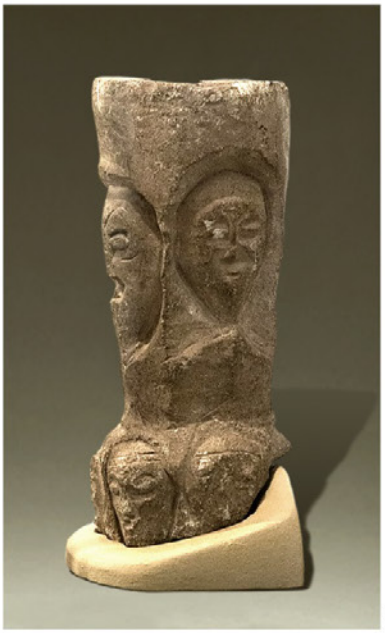
6



7



8



9

и **Чучер** кај Скопје (РС Македонија) и тоа поради **фалусовидниот врв** (G42: 1, 2 спореди со G2: 5 – 8). Изнесени се разни претпоставки во однос на намената на овие објекти: како минијатурни идоли наменети за домашните олтари, амулети, магиски или медицински инструменти наменети за лекување, орудија за продупчување на кожа или „прикачување на лак“, дршки за камшик или за некакви орудија, па дури и како алатки за пишување по брезова кора.[276]

Точила за острење

Оваа категорија е сконцентрирана на територијата на Балтикот. Застапена е преку предмети од камен, со издолжен корпус кој има форма на точило за острење на чиј горен дел се прикажани четири човечки глави т.е. лица. Парадигматичен застапник на оваа група е споменатиот брусен камен од **Sutton Hoo** (Англија), каде што мотивот со четирите глави е дуплиран и на долниот крај (G43: 1, 2). Наспроти обликот, најверојатно се работело за симболички предмет, за што најдобар доказ се преголемите димензии и отсуството на било какви траги за негово користење како точило. J. P. Lamm во оваа категорија вклучува неколку калотести предмети од бронза (или калапи за нивно леење) од балтичкиот регион, со претстава на две или четири човечки лица и алка за закачување (**Szczecin, Museum Regionale Wolin**) (G43: 4 – 8). Смета дека тие можеле да служат како опкови за камени точила (loops for whetstones). Во оваа категорија го вклучува и дрвениот примерок од **Wolin** (Полска) (G43: 3), по форма соодветен на претходните. Притоа како оправдување приложува етнографски податоци за дрвени „стапови-точила“ (whetsticks) кои можат да се користат за острење орудија доколку пред тоа ќе се премачкаат со маснотија и ќе се посипат со песок.[277] И покрај убедливоста на овие интерпретации треба да се напомнат и други предлози (наведени кај истите автори) според кои дел од посочените бронзени предмети (G43: 4 – 8) можеле да служат и како **култни звончиња**. Во однос на дрвениот примерок доминираат ставовите за негово користење пред сè како култен предмет или минијатурен идол (G43: 3).[278] Б. А. Рыбаков дава и поконкретна претпоставка според која тој би имал функција аналогна на христијанскиот свештенички олтарен крст („престолен крст“), наменет за благословување на верниците за време на молитва.[279] Во прилог на симболичкиот карактер на овие точила може да се земе нивното присуство во **скандинавската митологија**, иако таму не се застапени митски ликови со четири лица или глави. Тука го имаме предвид митското дејствие за **двобојот меѓу џинот Хрунгнир**, вооружен со точило, и **Тор** со неговиот чекан Mjölnir, при што судирот на овие две орудија се поврзува со древните техники на добивање оган.[280] Ова секако не значи дека слични митски содржини не биле присутни и во традициите на словенските и на другите народи од посочениот регион.

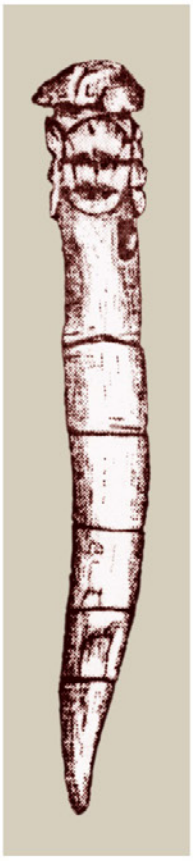
Други предмети

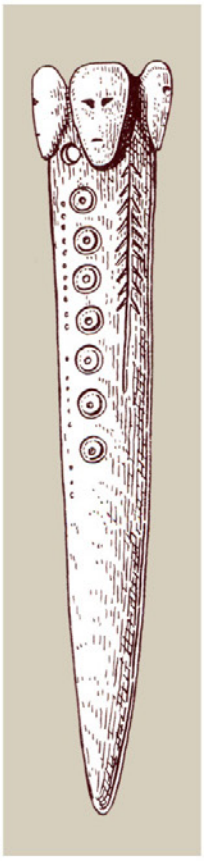
Постојат и предмети со четири човечки лица или глави чијашто форма не се вклопува во ниту една од посочените групи. Таков е случајот со двата коскени наоди од Шведска (**Tunby**, Västmanland и **Väsby**, Upplands) (G41: 1, 2, 5, 6), обата откриени во кремирани женски гробови кои, судејќи според

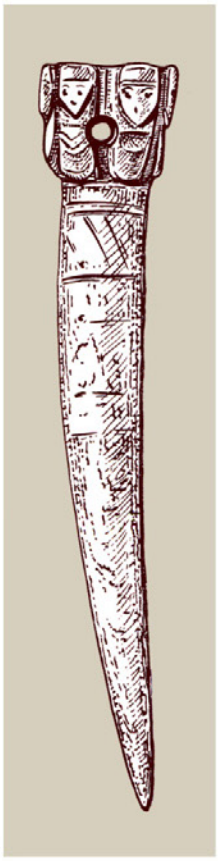
[276] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 356-358; J. P. Lamm, *On the Cult*; П. П. Георгиев, *Изображение*; Е. Манева, *Словенски*; Н. Чаусидис, *Митските*, 461-464.
[277] J. P. Lamm, *On the Cult*, 223-225; W. Filipowiak, *Słowiańskie*, 30-33.
[278] K. Kajkowski, P. Szczepanik, *The multi-faced*, 56 и натаму; P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 50 и натаму; W. Hensel, *Wczesnosredniowieczna*.
[279] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 245.
[280] За митот и за релациите на точилото со добивањето оган: В. Петрухин, *Мифы др. Скандинавии*, 200-204; A. Durman, *Simbol*, 20.

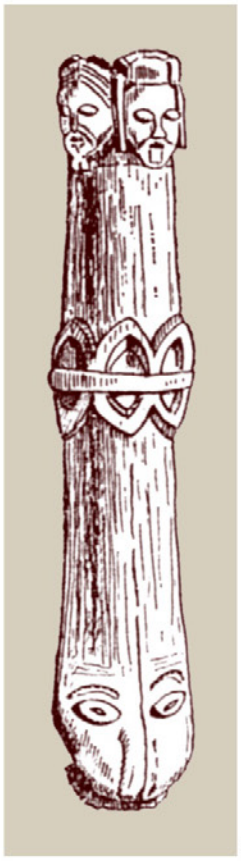
G42

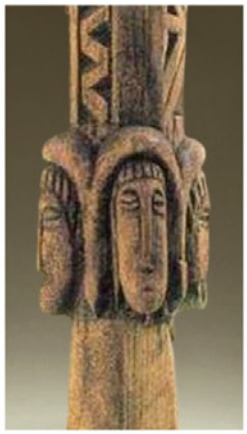

1

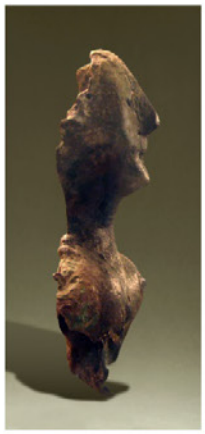

2


3


4


5

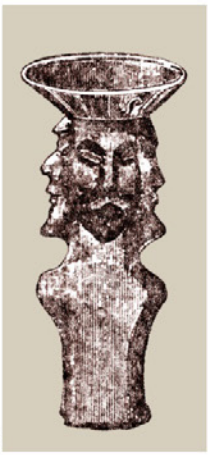

6




7


8


9


10


11

G43


1

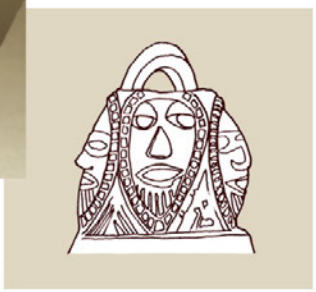

2


3

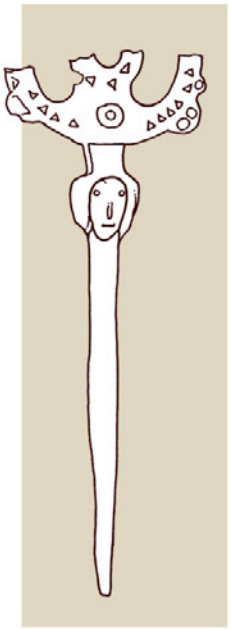

4


5


6


7


8


9

обликот, изгледа биле користени како **рачки за шило** или **некакво друго орудие**.[281] Во наведениот регион е познат и накит со истиот мотив, и тоа оформен во вид на украсни метални игли (G42: 11; G43: 9) и килибарни мониста (G41: 3).[282] Во **Волин** е неодамна откриен цевчест предмет од еленски рог (според некои толкувања **дел од музички инструмент**) на чиј горен дел се претставени 12 човечки глави (G42: 9).[283] Склони сме да го разбереме како сложена форма на четириликите примероци, очевидно со тенденција за означување на **календарските аспекти** на овој митски лик (види подолу).

Во овој преглед посебен статус добиваат словенските примери и тоа не само поради бројноста на наодите туку и поклопуваањето со пишаните известувања за изгледот на нивните паганси богови и идоли и тоа особено оние на Западните Словени. Така, во средновековните извори поврзани со нивното покрстување експлицитно се посочува на **многуглавоста на паганските идоли** во светилиштата: **Свантовит во Руген** имал 4 глави; во **Кореница** (Charenza) на истиот остров имало три многуглави богови – **Поренут** (Porenutius) со 4 лица на главата и едно на градите, **Поревит** (*Poreuithus*) со 5 глави и **Ругевит** со 7 лица на главата; боговите во **Шчечин, Волин и Бранибор** имале по 3 глави. Фразата *„Перунъ есть многъ“* (Перун е множествен), наведена во еден руски ракопис од 15. век, исто така се интерпретира како мултиплицитност на овој бог (без разлика дали се однесувала на целото негово тело или само на главата). Во прилог на тоа говори и фактот дека му бил посветен четвртиот ден од неделата (полапски *Peräunedån* = четврток). Ова обележје е уште појасно преставено кај **Перкунас**, балтскиот еквивалент на Перун, за кој во изворите се вели: „*Перкунас е четворен: првиот е Исток, вториот е Запад, третиот е Југ, а четвртиот Север*“.[284]

Тргнувајќи од овие факти, некои истражувачи сметаат дека и на повеќето од горепретставените објекти било прикажано некое од словенските божества – Свантовид, Перун, Сварог или некое друго, и тоа со статус на **врховен бог**. Од друга страна, објектите од **Збруч** (G40: 4) и **Wiślica** (Полска) (G42: 4) се дополнети со **цели фигури**, што упатува на присуството во рамките на прикажаната композиција на **повеќе одделни божества**. Тоа дава можност за претпоставка дека и кај останатите предмети, мултиплицираните глави можеле да функционираат како репрезенти на целото тело на соодветните божества кое не морало секогаш да биде прикажано.

Оваа дилема ја разрешува Б. А. Рибаков во рамките на своето космолошко толкување на „Збручскиот идол“, укажувајќи на паралелното присуство на обете значења (G40: 4). Тој смета дека во рамки на **првото иконографско ниво**, четирите фигури ги прикажуваат **четирите словенски божества** (два бога и две божици), лоцирани во небеските сфери и ориентирани спрема страните на светотот. На **второто ниво**, овие ликови (со или без нивните тела) партиципираат во телото на **еден сеопфатен бог** како **негови четири хипостази**, т.е. негови **„четири лица“**, што кај некои од горепосочените примери е кодирано на два начина: преку проткајувањето на нивните ликови (двете соседни лица имаат заеднички очи, носот на еден лик функционира како уво на другиот) (G42: 1; G38: 8, 11; G36: 4; G15); преку ставањето на сите ликови, т.е. глави *„под една капа“* (G40: 4). На ова ниво се појавува ликот на **врховниот сеопфатен бог** (веројатно Свантовид) кој со своите четири глави, т.е. четири лица, насочени кон сите четири страни на светот, го восприема, набљудува и контролира целиот универзум, пласирајќи ги во него и своите дејствувачки аспекти. Со апстрахирањето на сите горенаведени антропоморфни елементи, се открива и **третото иконографско ниво**, претставено преку **фалусовидната контура** на Збручскиот идол (D4: 16, 17) која, според Б. А. Рибаков, ја означува

[281] J. P. Lamm, *On the Cult*, 228, 229; P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 50, 51; P. Szczepanik, *Comparative*, 150, 153.

[282] J. P. Lamm, *On the Cult*, игли: 227 (Fig. 20), 229 (Fig. 25), 230 (Fig. 28), монисто: 229 (Fig. 27).

[283] A. Janowski, *W wolińskim*, 27 – No. 36.

[284] В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*, 24-30; се наведуваат и 6 + 1 хипостази на Перкунас кои можат да се стават во релација со гореелабориранот тродимензионален крст (напред, назад, лево, десно, горе, долу и центар).

G44


1


2


3


4


5


6


7


8


9

суштествената **создавачка, т.е. животодавна функција на врховниот бог** изедначена со **дејствувачкиот машки принцип**.[285]

Иконографијата на Збручскиот идол, но и одделните елементи на некои од останатите прикажани примери, коинцидираат со значењето на хиндуистичките и на постарите примери што погоре ги наведовме. Најпрво, тоа е присуството на **фалусот**, добро видлив на идолот од **Збруч**, доколку се апстрахираат другите фигури кои се на него претставени (D4: 16, 17 спореди со G40: 4). Овој елемент е присутен и на предметите од **Svendborg** (G42: 1) и на оној од **Чучер** (G42: 2). Како и во случајот со хиндуистичките традиции, овој сеопфатен лик на споменатите словенски предмети не е претставен како фигура на божеството, туку како **апстрактна категорија** означена симболички – преку **макрокосмичкот фалус кој стои во основата на вселената** (спореди со пламтечкиот фалус на Шива D6: 1, 2, 4). Како што видовме, овој елемент е јасно претставен и на луристанските бронзи (G1 – G3). Втората компонента е **космолошката концепција на иконографијата** која кај Збручскиот идол е спроведена по вертикала, преку јасно издвоените **три зони на вселената** (G40: 4) што соодветствува на фалусот на Шива кој се протега во недоглед нагоре низ небото и надолу низ подземјето. Кај балтскиот Перкунас, а посредно и кај словенскиот „умножен Перун“ таа е спроведена **по хоризонтала** и тоа преку идентификацијата на одделните хипостази на богот со **четирите страни на светот**, што целосно соодветствува на петте главни богови од химните на **„Ригведа“** (четири поврзани со страните на светот и еден централен), на посочените четири богови-стражари во **„Атхарваведа“** и на четирите лица на кинескиот **Хуан-ди** со кои тој ги набљудува страните на светот.[286]

Сметаме дека сите тукаприкажани средновековни предмети, со својата форма и елементи упатуваат на некакви понепосредни релациии со Блискиот Исток па и со луристанските бронзи. На ова прашање уште еднаш ќе се осврнеме во завршните поглавја од оваа монографија.

- Егзотични примери

Столбот или фигурата со четири човечки глави свртени во разни насоки е слика која се јавува и надвор од Стариот свет што говори за нејзиниот архетипски карактер односно паралелната генеза во разни делови на планетата, независно едни од други. Во оваа прилика приложуваме неколку карактеристични примери од разни региони од светот. Овој мотив е особено чест во **Африка**, во случајов претставен преку следните примери: дрвен шлем од народот **Fang** (Екваторска Гвинеја и Габон) (G44: 2) и тапан од народот **Punu** (Габон) (G44: 1); дрвен сад за тутун од народот **Bambara** (Мали) (G44: 8); дрвена фигурина од територијата на Бенин, Того или Гана (народ **Ashanti** или **Ewe**) (G44: 7). Примерите од **Далечниот Исток** ги илустрираме со бронзената глава на Буда чии четири лица ги прикажуваат главните емоционални состојби. Во овој случај се работи за современ примерок од **Борнео** (G44: 6). Вториот пример е дрвен столб од **Taiwu**, Kaviyangan (Тајван) кој претставува четворен приказ на женскиот семеен предок на локланиот поглавар (G44: 9).[287] Предколумбовските култури од Америка ги претставуваме преку керамички сад со четири насликани лица, од 13 – 15. век н.е. од **Casas Grandes**, Chihuahua (Мексико) (G44: 3) и два сада со исто толку релјефно изведени лица (антропоморфни и зооантропоморфни) од **културата Moche** (Перу, 1 – 8. век н.е.) (G44: 4, 5).[288]

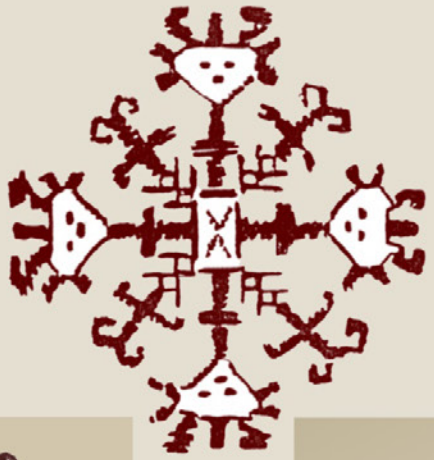
- Средновековни христијанизирани варијанти

Милениумското траење на митските ликови и божества со четири лица ќе го услови нивното интегрирање и во христијанството, адаптирано во склад со принципите и догмите на оваа религија.

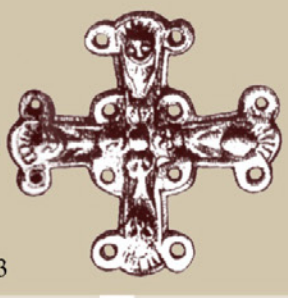
[285] Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 236 – 251.
[286] За Хуан-ди: Д. Бодде, *Мифы*, 370, 371; Б. Л. Рифтин, *Хуан-ди*, 605.
[287] *Paiwan* 2019.
[288] *Heilbrunn* 2014; *Stirrup Vessel* 2020; *Moche* 2020.



1



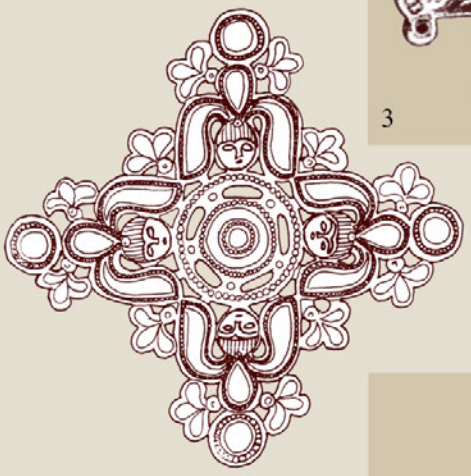
2



3



4



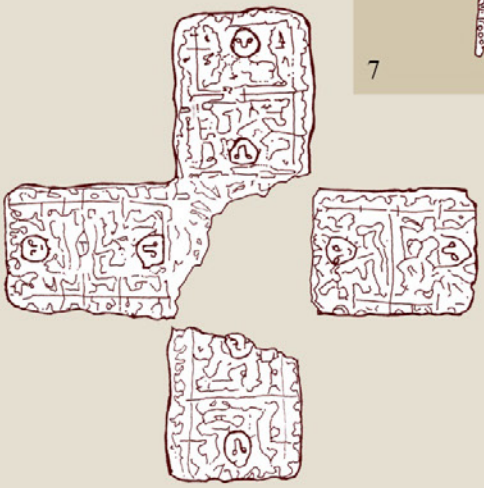
5



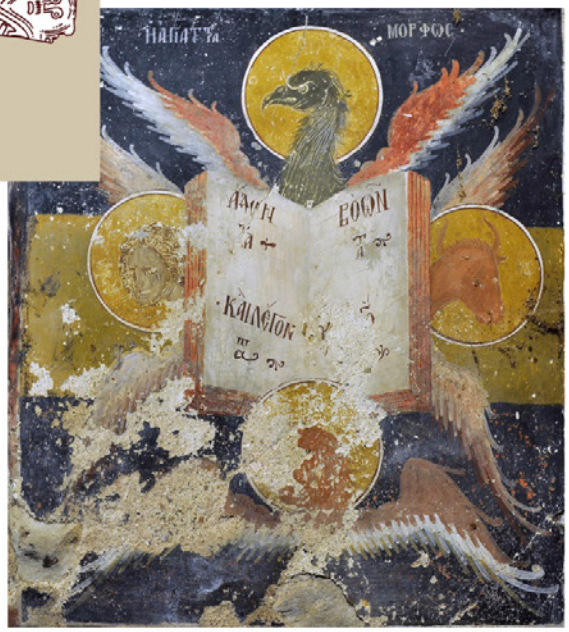
6



7



8



9

Поради тоа, ќе се најде начин столбот со четири човечки глави ориентирани според страните на светот да се вклопи во каноните на христијанската иконографија. Мотивите за тоа треба да се бараат во следниве две причини. Првата е **архетипскиот**, т.е. **универзален карактер** на неговата симболичка констелација, а втората – желбата на црковните отци да се удоволи на афинитетот на паганското или тукушто христијанизираното население кон оваа слика, односно таа да се употреби за нивна **поуспешна конверзија кон христијанството**. Еден од најинтересните такви примери е четиристраниот капител со исто толку претстави на главата на Богородица, пронајден во **Боголюбово** кај Владимир (Русија), датиран во 12. век (G40: 2). Се смета дека стоел во екстериер, поставен на врвот од четиристран столбец и тоа како култен објект посветен на Богородица (G40: 1).[289] Како втор пример може да се земе столбовидниот троглав мотив од руските средновековни ракописи, под претпоставка дека бил замислуван со уште една глава на задната страна (G41: 4).

Втора варијанта е христијанскиот **тетраморф** (tetramorph) – композитна фигура која претставува обединета персонализација на **симболите на четирите евангелисти**. Таа коинцидира со претставените четирилики композитни суштества од **видението на Езекиел** (G45: 9 споредиси со G36: 3). Се развива особено во рамките на езотеричните нивоа на христијанството чија што генеза се следи наназад до блискоисточните култури од Стариот век.[290]

Во Средна и Западна Европа се среќаваат и дводимензионални варијанти на митската слика претставена во ова поглавје. Оформени се во вид на **крстовидни апликации**, при што на секој од краците на крстот се претставени човечки глави (G45: 3, 4, 6, 7). Во овој формат ќе се вклопат и некои варијанти на тетраморфот (G45: 9). Посочените претстави можат да се третираат како **дводимензионални проекции** на елаборираните просторни крстообразни структури. Четирите краци на крстот со прикажаните глави можат да се согледаат како страни на четиристран столб кои се снимени и отворени во вид на расклопена макета. Иако за повеќето од овие примери е очевидно дека се работи за христијански предмети, јасно е дека тие се надоврзуваат на постари иконографски предлошки кои во Европа можат да се најдат надвор од христијанскиот симболички систем (G45: 5, евентуално 8).[291] Архаичниот и предхристијански карактер на оваа композиција ја покажува и мотивот од еден **народен вез од територијата на Бугарија**, датиран кон крајот на 19. или почетокот на 20. век (G45: 2),[292] а пак примерот од предколумбовска Америка говори за нејзиниот архетипски предзнак (G45: 1).

- Генеза и движење низ просторот и времето

Концепциите вклучени во откривањето на генезата и движењето на митските ликови со две и со три лица можат да се употребат и во објаснувањето на оние со четири и повеќе лица. Во одбирот на вистинската може да помогне **фреквенцијата на овој мотив** во простор и време, при што паѓаат во очи две особено богати јадра. Од една страна е **Индија** (G37), а од друга ареалот на **Средна и Северна Европа со јадро околу Балтикот** (G40 – G43) при што, во обата случаи, се работи за предмети со нагласен култен карактер. Иако на прв поглед со бројот на примероци се истакнува и **Медитеранот** (G39), нивниот број станува занемарлив ако се стави во сооднос големата археолошка истраженост и нивната мала застапеност во однос на бројните другите форми на прикажување на митските ликови и божествата од овој ареал. Оттука ја сметаме за мала веројатноста дека горепосочените европски примери можеле да се создадат или зајакнат со импулси од Медитеранот. Ни се чини поверојатно тоа да се случило под влијание на Блискиот Исток и тоа по веќенаведената траса **Блиски Исток –**

[289] Г. К. Вагнер, *Четырехликая*; Г. К. Вагнер, *Скульптура*, 88 – 95.
[290] А. В. Подосинов, *Символы*.
[291] Н. Чаусидис, *Митските*, 471, 472.
[292] Е. Петева, *Животински*, 128 – Обр. 4.

Кавказ/Мала Азија – Црно Море –Источна и Средна Европа - Балтик.[293] Овој процес можел да се одвива со посретство на некоја популација која активно се движела низ овие региони. Притоа фокусот паѓа на **Скитите** кои до средината на првиот милениум пред н.е. активно се движеле на потегот Северно Прицрноморје – Блиски Исток – Средна Европа. Не помалку важни во овој процес можеле да бидат и **Сарматите** кои од една страна ги продолжуваат традициите на Скитите, додека од друга, во географска и хронолошка смисла биле поблиски на споменатото средновековно јадро со оглед на своето егзистирање во Средна и Источна Европа сè до раниот среден век. Мал но мошне значаен индикатор на овој процес е присуството во железнодобните балкански култури на **стаклени мониста** со повеќе ликови кои се сметаат за источни (феникиски) производи кои ќе се шират на запад со посредство на скитската култура (G38: 8, 9).[294]

Сметаме дека како елемент за историско следење на генезата и трансформациите на овие мотиви може да се земе **фалусовидниот врв на многуглавите идоли**. Неговото присуство кај луристанските (G1 – G3; G7), индиските (G37: 3, 5, 8) и словенските примери (G38: 6, 7; G40: 4; G42: 1, 2) укажува на некакви заемни генетски релации кои би биле логични и од аспект на географската (копнена) поврзаност на трите региони. Од друга страна, отсуството на оваа компонента кај примерите од Западна Европа (западен дел на Германија, Франција и Британските острови – G31; G38: 1, 10) би можело да се должи на нивната оддалеченост од оваа „источна линија“ и, како последица на тоа, губење на одредени нејзини изворни и суштествени компоненти, можеби на сметка на други, специфични за овој „западен регион“ (како на пример култот на главата). Можеби токму поради овие причини, во источната половина на Европа многуглавите идоли се често столбовидни и фалусовидни, додека во западната се топчести, сведени само на главата, често пати дури и без врат.

При следењето на трасите на движење на посочените ликовни мотиви низ време и простор, како особено интересни се наметнаа средновековните **„сакати“ бронзени фигурини од Источна Европа** затоа што во нив се обединуваат некои од клучните компоненти на луристанските стандарди и на нивните иконографски аналогии претставени во оваа и во претходните глави (G26; G42: 7, 8). Во наредните пасуси ќе обратиме внимание на некои од нив.

Во рамките на оваа група предмети, со релативно хомогена иконографија, се јавува **алтернирањето на фигури со две и со четири лица**, кое видовме дека е присутно и на луристанските бронзи (G1 – G5; G13; G15).

Во неколку случаи е експлицитно преставена **различната полова припадност** на двете страни од фигурата, со соодветното лице што го заокружува нивниот персоналитет (G26: 4, 5). Ова соодвествува на двополовоста на централниот лик од луристанскситe стандарди иако таа, во овој случај, е прикажана на поинаков начин – како паралелно присуство на обележјата на двата пола на една иста фигура или пак на обете нејзини страни (комбинирање на брада и дојки, фалус и вулва) (C24; C25). Патем, вакво решение е присутно и на „сакатите“ фигурини (G26: 9).

Како што видовме, хермафродитноста на овие фигурини, во релација со соодветните традиции на турските народи, им дава на прикажаните ликови карактер на **митски предци** (претставени како брачен пар или како еден двополов лик) **од кои ќе произлезат сите останати суштества**. Ова соодветствува на предложените идентификувања на бифацијалните ликови од луристанските стандарди со **примордијалниот двополов митски лик со џиновски размери од кој се создава космосот со сите негови елементи** (види стр. 297, 346).

Присуството на **глави на несоодветните места од овие фигури** (G26: 1, 6, 7) може да се разбере како визуелна манифестација на дејствието во кое од телото на овој лик се изродуваат други митски ликови. Главата прикажана на местото на едната од неговите дојки (G26: 6, 7) предлагаме да се

[293] Покрај другите истражувачи, источното потекло на многуглавите идоли од Северна (а се чини и Источна) Европа го преферира и J. Csemegi (J. Csemegi, *A ládi*, 64).
[294] A. Stipčević, *Kultni*, 135, 136, T.XXXIV: 4, 5.

протолкува како чин на нејино **раѓање реализиран од пазувата**, како симболички супституит на вулвата, на што упатува примерокот каде што таа глава е претворена во цела фигура на дете (G26: 2). За овој елемент можеме да приложиме паралели присутни на луристанските бронзи (E9: 2) и на слични предмети од соседните региони на Иран (E9: 4). Особено интересно е што мотивот на човечка глава претставена на дојките може да се констатира и на средновековните предмети од Европа. Прв таков пример е железнодобната фигурина од **Alböke** (Öland, Шведска) каде по една глава е претставена на секоја од дојките (F14: 6),[295] а следниот – хибридниот дијаболички лик од средновековниот манускрипт од **Франција** (F14: 9). Особено е интересно што овој мотив, умножен неколку пати, е присутен на словенското четирилико идолче од **Kouřim** (Чешка) (G41: 7 – 9). Истиот елемент интерферира и со описите на идолот на словенскиот бог Поренут (Porenutius), лоциран во **Charenza** на островот Rügen, кој имал 4 лица на главата и едно лице на градите. На некои од „сакатите“ фигурини од Источна Европа, во пределот на градите е присутна глава на бик (G26: 10),[296] што соодвествува на статуата на еден друг словенски бог, овој пат **Радегаст** (кај Ободритите од Мекленбург), на чии гради имало штит со глава на црн бик (F25: 2), како и некои други средновековни ликовни претстави од Европа (F24: 2, 3; F25: 5). Овој мотив интерферира со аналогните митраистички претстави (F13: 3, 5 лавја глава на градите на **Еон**) и митот за **Зрван** во кој Ахриман (често прикажуван во зооморфен облик), излегува прв од телото на татка си, така што ги раскинува неговите гради (F13: 1). Присуството на дополнителни глави на телото на главниот лик и особено на неговите екстремитети, може да се стави во релација со луристанските приврзоци во вид на стапала комбинирани со две или со четири човечки глави (G15), но и со нордискиот **Имир** чијшто син, буквално, ќе биде роден „од неговите нозе“.

Едното од обележјата на „сакатите фигурини“ е што **едната нивна рака завршува во вид на човечка глава** (G26: 7). Ова се поклопува со бројни луристански стандарди каде што рацете на централниот лик, наместо со дланки, завршуваат во вид на животински протоми (E16; E17), а некаде и во вид на човечки глави т.е. цели фигури (F26).

Присуството кај овие фигурини на **една капа, заедничка за двата лика** (G26), интерферира со истото обележје кај најголемиот број луристански стандарди, (на пример E16: 2, 3) како и кај идолот од Збруч каде што главите на четирите богови од горната зона се исто така ставени под една капа (G40: 4).

6. Ексурс: Зооморфна или антропоморфна глава на дното

Видовме дека на неколку од луристанските „идоли“ главите од горниот крај (обично антропоморфни или зоо-антропоморфни) се комбинирани со една или неколку глави оформени на долниот крај. Така, на примерокот од Метрополитен музеј двојната рогата глава од горе, долу е придружена со животинска (веројатно лавја) (G4: 2).[297] На друг примерок (еден од ретките луристански стандарди пронајден in situ) сличната глава од дното е комбинирана со три говедски глави на врвот, најверојатно како зооморфни еквиваленти на антропоморфните или на зооантропоморфните глави кои се вообичаени за тој дел (G4: 5).

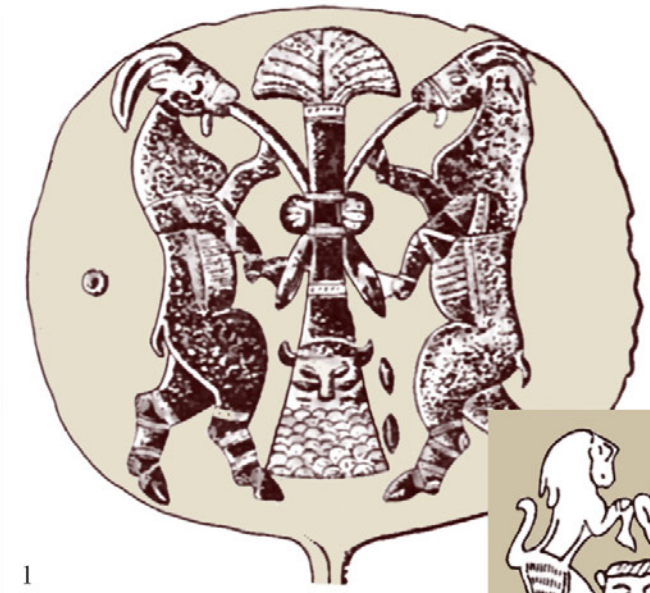
Овие примери ќе ги земеме како повод за обработка на аналогни иконографски констелации присутни и на другите типови луристански бронзи од кои некои веќе беа споменати. Станува збор за

[295] J. P. Lamm, *On the Cult*, 229 (Fig. 26).
[296] В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 190, 202 – Рис. 6: 6; В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*, 369, 371 – Рис. 10: в.
[297] O. W. Muscarella, *Bronze*, 152 (No. 242).

G46



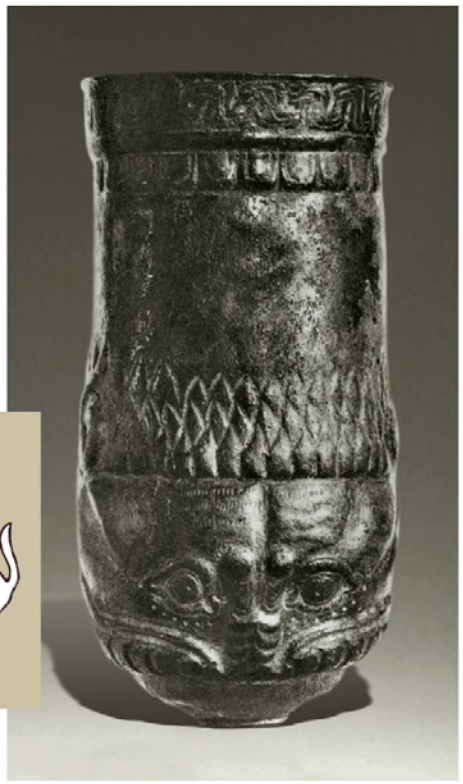
G47



1



2



3



4



6



5



7

издвоена глава прикажана фронтално, често со зооморфни и зооантропоморфни обележја, поставена во долниот дел на композицијата или на предметот:

- На **„идолите со протоми“** (повремено), на самото дно од предметот, кај нозете на тамуприкажаната фигура (G11).[298]

- На **потставките на “стандардите“** оформни во вид на шише, земајќи предвид дека исто така биле лоцирани на дното од гарнитурата што ја оформувале заедно со нив (G12).

- На **кружните ажурирани игли**, кај спојот на двата протоми (G46: 1, 2, 4, 5) и кај други слични типови (G46: 3, 7) што соодветствува на локацијата на втората или третата глава кај **„идолите со протоми“** (G46: 8; D29).

- На **квадратните ажурирани игли**, во долниот дел од композицијата (G46: 6).

- На релјефните композиции од **дискоидните игли**, во основата на централното дрво фланкирано од парот животни (G47: 1) или аналогните композиции без дрво (G47: 2, 4 – 7).

- На посебен вид **игли кои завршуваат со глава на ваков лик, но ориенитрана обратно**, што укажува на тоа дека тие биле наденувани наопаку – со врвот на иглата свртен нагоре, што повторно би укажувало на долна позиција на ликот (G48: 1 – 5).[299]

- Сличен лик („лавја маска“) се јавува на квадратниот постамент за барсом или некаков друг предмет (идол, олтар?) прикажан на **тоболецот од Метрополитен Музеј** (G48: 6; F5: 3).[300]

- Впечатлив лик (лав со одредени антропоморфни белези) се прикажува на дното од луристанските бронзени ситули со култна намена (пример G47: 3).

Ако наведените предмети ги согледаме во космолошки контекст, долната позиција на посочените глави укажува на нивниот хтонски предзнак и тоа како претстава на **митскиот лик т.е. божество – застапник и покровител на хтонските предели** (земја, подземје, земски води, свет на мртвите). Во прилог на тоа говорат и зооморфните белези на ликовите од овој тип кои се сметаат и за **еквиваленти на хтонскиот змеј**, при што сепарираното присуство на неговата глава би можело да се разбере на неколку начини. Според првиот, видливоста само на главата би се должела на тоа што остатокот од неговото тело е **втопен, проткаен т.е. изедначен со земјата** т.е. земските води. Според второто, тоа би било резултат на **обезглавувањето** на овој лик што е важно дејствие во митовите, во смисла на **победа** на прогресивните космички сили т.е. силите на светлината над регресивните т.е. силите на темнината. Тоа може да се протолкува и како резултат на **чинот на жртвување** на хтонскиот лик и вклучувањето на неговото тело во космогонијата при што тоа, а во некои случаи само неговата глава, ќе бидат употребени како основа т.е**. темел за потпирање** на останатите космички елементи, пред сé Космичкиот столб т.е. Космичкото дрво.[301] Овие значења не би морале да бидат во контрадикција со можното **соларно значење на долулоцираната глава** бидејќи во митовите сонцето, за време на својот престој во нижните космички зони, добива силен хтонски предзнак изедначувајќи се дури и со хтонските митски ликови и божества (види ја главата V – стр. 185).

а) Глава на хтонскиот бог како база на Космичката оска

Како идеална парадигма за посочените иконографски констелации може да се земат веќеспоменатите тибетански култни предмети наречени **kīla** т.е. **phurba** на чија рачка, во горниот дел се прикажува божество со повеќе (најчесто три) глави, додека на долниот – хтонскиот змеј (**Makara**) од чија уста излегува нивното сечило (G16: 4, 8, 10). Обредното забивање на килата во земја се

[298] E. de Waele, *Bronzes*, 99 (Fig. 80: No. 120), 102, 103**.**

[299] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 194-196 (Fig. 319-323); S. Ayazi, *Luristan*, 23.

[300] O. W. Muscarella, *Bronze*, 194.

[301] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 222-272; митски дејствија за хтонски ликови (змија, змеј, троглав змеј) сместени во корењата на Космичкото дрво: L. Trkanjec, *Chthonic*, 10-14; В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*, 31-39.

G48





поврзува со **„заковувањето“ т.е. фиксирањето на главата на хтонскиот змеј**, односно неговото претворање во **стабилна подлога** врз која може, на пример, да се изгради една зграда. Притоа, сечилото го добива значењето на Космичката оска т.е. космичкиот столб со кој митската планина Мандара **се заковува за дното на Океанот** за да се обезбеди стабилноста на земјината плоча.[302]

Како и во претходните случаи, особено блиски иконографски аналогии за некои од претставените „идоли“ наоѓаме меѓу **европските средновековни наоди**. Најинтересен е веќеспоменуваниот дрвен столбовиден предмет од **Рига** (Латвија) на чиј горен крај биле оформени четири антропоморфни лица, додека на долниот – една голема зооморфна или зооантропоморфна глава (G42: 5; G49: 6).[303] Во нашите претходни истражувања овој објект го протолкувавме како приказ на **Космичката оска која се потпира врз главата на хтонскиот змеј** (зооморфна епифанија на хтонското божество) на чиј врв се претставени четирите лица на врховниот небески бог. Посоченото космолошко значење на овој предмет го пронајдовме и на еден тип **раносредновековни фибули** кои им се припишуваат на германските народи (G49: 1 – 4). На долниот крај од овие предмети е прикажана глава на аналоген зооморфен лик (според нас исто така змеј) додека на горниот е оформена полукружна плочка на чиј раб се наредени неколку заоблени сегменти. Веќе споменавме дека се работи за накит со космолошка иконографија каде **полукружната плочка** ги претставува **фазите од движењето на сонцето по небескиот свод** која по своето значење би била еквивалентна на сликата на четириликиот небески бог.[304] На пример, во месопотамските традиции, овој однос е претставен со Anshar/Ashur како „сето небо“ (whole heaven) и Kishur/Kishar како “сета земја“ (whole earth).[305] Аналогна просторна организација може да се идентификува на рељефниот мотив (штит) од етрурската бронзена кочија од **Monteleone di Spoleto** (Италија, 6. век пред н.е.) каде горната глава може да го означува небото т.е. небеското божество, а долната – зооантропоморфниот хтонски бог како застапник на земјата т.е. подземјето (G49: 10 спореди со останатите). Како идеална парадигма, во оваа смисла може да се земе Збручскиот идол со четириликото божество на горниот крај и триликото на долниот (G40: 4).

b) Глава на хтонскиот бог под Космичкото дрво

Како најексплицитна луристански манифестација на оваа митска слика може да се земе претставата од една **луристанска дискоидна игла** на која е прикажано дрво, стилизирано на начин типичен за луристанските бронзи, на чиј долен дел од стеблото е оформена антропоморфна или зооантропоморфна глава со животински уши, а веројатно и со брада и мустаќи (G47: 1; детал G49: 9 спореди со останатите).[306]

Паралела за овие слики наоѓаме и во средновековните извори кои се однесуваат на паганската религија на **Померанските Словени**. Станува збор за епизодата забележена кај **Ебо** во која се зборува како, по уривањето на нивните идоли од страна на Ото, паганските свештеници ја спасиле **златната ликовна претстава на богот Триглав** и ја предале на чување кај една вдовица во некое зафрлено село. Притоа статуетата била **сместена во издлабеното стебло на некое големо дрво**. Неколку елементи од овој навод покажуваат дека не се работи само за чин на некакво импровизирано

[302] R. Beer, *The Encyclopedia*, 245-247.

[303] А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131, 132 (Рис. 32: 3); K. Kajkowski, P. Szczepanik, *The multi-faced*, 58.

[304] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 295, поширок контекст 287-295; немајќи увид во ова наше толкување, до истиот резултат, доаѓаат и K. Kaykowsky и P. Szczepanik (K. Kaykowsky, P. Szczepanik, *The multy-faced*, 58; P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*, 57).

[305] T. van Bakel, *The magical*, NO. 10.

[306] Цртеж: A. Godard, *The Art*, 53, 54 (Fig. 30). Обично овие мотиви се третираат како „маски“ и тоа човечки или лавји: D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 49-52.

G49



сокривање на идолот, туку пренесување на неговиот култ на ново побезбедно место. Најпрво тоа е податокот дека при внесувањето на статуетата во стеблото бил оставен мал отвор наменет за принесување жртви. Кога таму бил испратен човек со цел да ја украде статуетата, тој лажно се претставил како верник кој наводно дошол да му се обрати на богот затоа што бил избавен од морска бура. Потоа се вели дека тој „влегол во светилиштето“ и дека не можел да ја земе статуетата затоа што таа била толку внимателно всадена во сандакот формиран во стеблото што не било можно да се извади ниту да се помрдне. На крајот се вели дека во светилиштето се наоѓало и древното седло на Триглав прицврстено за еден ѕид.[307] Овие детали јасно покажуваат дека новосоздаденото светилиште на Триглав не било импровизација туку напротив, сите посочени елементи биле приспособени на карактерот и функциите на богот. Веруваме дека притоа биле одбрани некои поархаични форми на почитување на Триглав во сакрализираните делови на природата кои претходеле на фазата на негово славење во храмови изградени во градовите. Во основата на овој архаичен систем стоела тукапретставената слика за **богот поместен во стеблото на Космичкото дрво** или можеби поконкретно – на **неговата глава положена во неговиот долен дел или во корењата** (спореди со G47: 1; G40: 4). Оваа констелација покажува дополнителни соодветности со хтонските аспекти на Триглав ако се земе предвид дека во одредени култури, на аналоген начин се погребувале покојници – преку сместување на нивното тело во издлабените стебла на живи дрвја.

Сликата на хтонскиот (мустаклест и брадест) митски лик инкорпориран на дното од светото дрво е кодиран во јужнословенските обредни дејствија поврзани со новогодишниот празник **Бадник**. Во основа, тие се состојат во сечење на бадниковото дрво (даб) во шумата, негово носење дома и обредно палење во огништето. Во некои региони, при неговото сечење се препорачувало, на местото на засекот, да се остават реси кои се нарекувале „брада“. На други места, за бадник се користела пенушка при што значењето на брада го носеле нејзините корења. На релациите со тукаобработената митска слика упатува и називот на обредот (**Бадник**) кого некои истражувачи го поврзуваат со имињата на два митски лика од индоевропскиот комплекс кои носат обележја на **митски змеј**. Тоа е ведскиот **Ahi Budhnya** и старогрчкиот **Питон** (*Πυθων*).[308]

За еден постар пример на истата митска претстава нè известуваат античките извори кои споменуваат едно место во **Gadeira** (Иберија) каде што наводно се наоѓале останките на митскиот лик **Герион**. Според едни, тие биле означени со **дрво** кое покажувало разни облици (a tree showing different shapes), а според други – со насипана могила на која растеле **две дрвја** (наречени според него) од чија кора капела крв.[309] Соодветноста на овие преданија со луристанските претстави и со словенските примери, станува понепосредна ако се земе предвид еминетниот хтонски карактер на Герион и неговиот троен изглед (тело со три глави, со три бисти или составено од три споени фигури) (G30: 7). Аспектот на **жртвувањето на посочениот бог** е кодиран преку лоцираноста на неговите **гроб** под дрвото и **крвта** што капе од неговата кора.

Аналогна констелација наоѓаме и во рамките на христијанството. Овој пат тоа е сликата на **Голготскиот крст** со распнатиот Христос, во чија основа се прикажува **човечки череп** (пример G50: 2 – 4). Се работи за **черепот на Адам** кој, според преданијата, бил пронајден на ридот Голгота.[310] Релациите стануваат уште понепосредни ако се земе предвид дека зад овој крст всушност стои **митското дрво** (Космичко дрво, Дрво на животот) кое е само по себе свето. Таквиот негов карактер

[307] Детална анализа на изворот и дејствието: L. Trkanjec, *Chthonic*, 9-16.

[308] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 263-265, 272, со приложена литература.

[309] (Pausanius. 1.35.7-8; Philostratus, Life of Apollonius of Tyana 5. 4 - 5); *Gerion 2019*; P. F. Bober, *Cernunnos*, 41; J. M. Blázquez Martínez, *Gerión*; ликовни претстави и литература: V. Karageorghis, *A New Geryon*.

[310] "According to Jewish traditions, the skull of Adam was found there (*i.e.* on Golgotha), and this, they say, Solomon knew by his great wisdom. And because it was the place of Adam's skull, therefore the hill was called Golgotha, or Calvary." (S. Basil Seleuc, Orat. XXXVIII).

G50



експлицитно се истакнува во некои манихејски списи, па дури и ликовно се прикажува на некои подоцнежни ликовни претстави во кои **Христос е распнат на живо дрво со гранки и листови** (G50: 1).[311]

Космичкото дрво може да расте и од темето или устата на хтонскиот бог, за што можат да се приложат бројни ликовни примери (G50: 6 – 8; D36). Таквата слика е одразена во една **легенда од македонскиот фолклор** која очевидно добила и свој христијански слој и тоа токму во рамки на споменатото **предание за Адам**. Во неа се раскажува како Ева, пред смртта на Адам, во устата му ставила три семки од јаболко од кои, по неговото погребување, израснале три отпорни, но бесплодни дрвја. Господ, со својот ветер ќе ги преврти, така што тие ќе растат со корењата нагоре, а водата околу нив ќе стане лековита. На крајот, од нив ќе биде направен и крстот на кој ќе биде распнат Христос, со цел тој да биде излечен од маките што на него ќе ги преживува.[312]

Средновековни паралели наоѓаме и за една друга варијанта присутна на луристанските „идоли“, со приказ на две т.е. четири глави на едниот крај (две зооморфни и две зооантропоморфни) и три антропоморфни на другиот (G3: 4; G4: 1). И овој пат го имаме предвид словенскиот **идол од Збруч** во чија што јасно дефинирана космолошка иконографија четирите лица на врвот им припаѓаат на фигурите на четирите антропоморфни богови лоцирани во небеската зона, додека трите лица на долниот крај се во состав на фигурата на **троглавиот хтонски бог кој ја држи земната плоча на своите плеќи** (G33: 10; G40: 4). Прифаќањето на оваа паралела би значело дека двете или четирите глави на стандардот го означуваат неговиот горен дел додека трите антропоморфни – долниот. Аналогно комбинирање (овој пат на лик со две и со три лица) имаме и на монетите на Киликија (G20: 8; G30: 5).

Во оваа прилика особено внимание заслужува бифората од катедралата во **Tuscania** (Италија), градена и украсувана во романички и готички стил (G50: 5). Во нејзината релјефна декорација може да се препознае истата космолошка структура со речиси сите посочени клучни елементи. Ликот со три заемно претопени брадести лица под бифората ги носи обележјата на **троглавиот хтонски бог**: во рацете држи змија како најчест зоомофнен симбол на хтонските предели; има три лица, што соодвествува на троглавоста како доминантно обележје на хтонските митски ликови; од устите на неговите странични лица излегуваат флорални мотиви кои се издигаат нагоре (споредиG50: 5 со 7) што ги одразува функциите на хтонскиот бог како ентитет кој ја создава но и повторно ја голта вегетацијата; на неговото теме се потпира централниот столб на бифората што соодветствува на митологемата за **главата на хтонскиот бог како темел на Космичката оска**. Над бифората се наоѓа уште еден аналоген лик, овој пат прикажан без врат и биста, со пар рогови над челото, од чии бочни усти исто така растат флорални мотиви. Согледан во релација со претходноелаборираните примери, вклучувајќи ги и луристанските, тој според својата горна позиција и поставеноста **над централниот столб** би требало да го претставува **многуглавиот небесен бог**, на што овој пат не би одговарала троглавоста, роговите и никнувањето билки од устите. Првиот елемент би можел да се оправда со невидливоста на неговото четврто (задно) лице, додека третиот – со примената на концептот на симетрија во однос на долната глава. Што се однесува на роговите, тие повеќе би соодвествувале на долниот лик, иако во овој случај добро кореспондираат со горните глави од луристанские „идоли“ (G50: 5 споредиG2: 2, 3). Нивната споредба со **накострешените прамени на долниот лик**, кои алудираат на **зраци**, укажува на неговиот евентуален соларен и небески карактер што воедно би можело да упатува на инверзијата на главите. Постојат два начини за оправдување на сложената и прилично добро зачувана иконографија на овој релјеф. Според првиот, мајсторот при неговата изведба

[311] Претставено е преку дрвото Jesus Patibilis од кое бил направен крстот за Христовото Распетие, а кое е само по себе полно со витална сила (M. Elijade, *Istorija*. II, 307; L. Koenen, *Augustine*, 176-187).

[312] Е. Лафазановски, *Македонските*, 84, 85; Н. Чаусидис, *Космолошки*, 272; друга средновековна варијанта на преданието: G. Lechler, *The Tree of Life*, 370.

користел и реинтерпретирал некаква древна паганска предлошка. Според вториот, тој само ги комбинирал сетот од фантастични мотиви присутни во црковната пластиката од негово време при што доследната космолошка иконографија се појавила сама од себе, случајно или како резултат на некаква внатрешна законитост.

c) Лик со две или четири глави како симболи на категориите *горе* и *небеско*, наспроти ликот со три глави како *долу* и *хтонско*

Во архаичните митско-религиски системи не постоеле секогаш цврсти канони, поради што често се јавуваат недоследности, односно одредени елементи носат различно, па дури и спротивно значење. Таков е случајот и со бројот на главите на митските ликови или божествата опишани во текстовите или прикажани на ликовни претстави. Во оваа прилика може да се даде предлог во однос на прашањето на **четириглавите** и **триглавите** претстави кои се јавуваат на луристанските бронзи и на нивните аналогии. И покрај честите недоследности, кај нив може да се забележи тенденција за прикажување на **врховниот небески бог со две или со четири глави или лица**, ориентирани според основните насоки, и на **хтонскиот со три лица**. Без разлика на разните конкретни оправдувања за ваквата нивна бројна застапеност, сметаме дека во основата на овој однос стои **опозицијата на парните и непарните броеви**, особено на броевите 4 и 3. Притоа **бројот 4** се зема како **парен** број кој ја одразува **завршеноста**, **совршеноста**, **стабилноста**, **сеопфатноста** и **сеприсутноста**, додека **бројот 3** како негов **потенцијал**, кој ја застапува **непарноста**, **незавршеноста** и **несовршеноста**. Таквото значење на овие броеви е одразено и во лексиката. Така, во латинскиот јазик, лексемата *trivium* означува **раскрсница на три патишта**, но и назив за **понизок степен на настава** (оттука и *тривијален* – обичен, прост), додека *quadrivium* означува **раскрсница со четири патни правци,** но и **повисок степен на настава** (*quaternitas* – квантитативно и квалитативно надминување на тријадните структури).[313] Како заклучок може да се извлече следната опозициска парадигма: *тројно - хтонско - материјално – нижо : четворно - небеско - спиритуално - вишо*, иако во пракса нејзината доследната примена не може секогаш да се очекува.

Видовме дека кај некои „идоли со протоми“ четири лица се оформени и на дното, кај нозете на тамуприкажаниот лик (G11: 1, 4), а умножени се и на потставките во вид на шише, исто така лоцирани на дното од гарнитурата (G12: 3 – 6).[314] Согледани заедно со двете или со имплицитните четири лица на врвот, тие формираат композиција составена од мултиплицирани парни ликови прикажани и на горниот и на долниот крај од столбовидниот објект.

Таква констелација наоѓаме на средновековниот **скиптар од Sutton-Hoo** во Англија каде што, на обата краја, се групирани по четири човечки лица, при што на едниот од нив (најверојатно горниот), над главите е формиран ротирачки прстен со елен на врвот, додека на долниот – дел во вид на чинија (G43: 1, 2).[315] **Три од прикажаните антропоморфни лица се брадести**, додека **пет се голобради**. На едното од лицата има индиции за намерно оштетување на окото што, заедно со изротираната ориентација на долните четири лица, се поврзува со **Один**. Притоа се има предвид митското дејствие во кое тој го жртвува едното свое око и потоа ќе виси обесен на светото дрво Игдрасил. Изнесени се неколку хипотези околу намената на предметот. Според едни тој се користел како **скиптар** (тежок нешто над 3 кг) кој некоја важна личност (најверојатно крал) го држела во раката. Според втората, се работело за **церемонијален модел на точило** за острење или **алатка за добивање оган** која, судејќи

[313] J. Dynda, *The Three-Headed*, 68-71; за хтонскиот предзнак на магиските постапки изведувани на раскрсници и нивната врска со тројната Хеката: S. I. Johnston, *Crossroads*; придавката *четириаголен* (τετράγωνος) во старогрчкиот јазик носела метафорично значење на “совршен“ (H. G. Liddell et al, *A Greek-English*).
[314] E. de Waele, *Bronzes*, 99 (Fig. 80: No. 120), 102, 103; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 164.
[315] M. J. Enright, *The Sutton Hoo*; P. Mortimer, *Michael*.

според степенот на зачуваност, не била воооштo употребувана. Современите реплики покажале дека предметот можел и сам да стои поставен на некаква рамна подлога и тоа потпрен на бронзениот дел оформен кај долните лица во вид на чинивче. Тоа можел да биде олтар во некаков култен простор.[316] Отуството на значителни разлики меѓу овие лица може да укажува на тоа дека тие му припаѓаат на **еден ист сеопфатен и сеприсутен митски лик т.е. божество** при што горните глави ги одразуваат неговите **светлосни, создавачки и прогресивни аспекти**, додека долните – **хтонските, уништувачките и регресивните**. Нивното структурирање во две групи по четири би можело да ја претставува **сеприсутноста на врховното (и единствено?) божеството и во небеските и во хтонските предели на вселената**.

d) Идентификација на хтонскиот бог на стандардите и на другите луристански бронзи

На некои од луристанските предмети, како што се **„идолите со протоми“** (G11) и **ажурираните игли** (G46: 1 – 6) гореелабориранатa „долна глава“ е исто така удвоена т.е. прикажана на обете лица од предметите. Ако прифатиме дека се работи за иконографски елемент со определено значење, тогаш би се работело за претстава на некаков дволик т.е. двоен митски лик со хтонски предзнак. Тоа би можела да биде редуцираната претстава на лик кој на стандардите од истиот тип се јавува уште еднаш, но овој пат со целата своја фигура. Тука ја имаме предвид фигурата од нивната долна половина, со раце свиени во полукруг, нозе со раширени колена кои формираат ромб и со перки наместо стапала кои се притоа врзани (D34; D35; D37). И него би можеле да го третираме како двоен бидејќи е претставен на обете лица од стандардите.

Овие долулоцирани глави или цели фигури добро соодветствуваат со **Ахриман** кој е во релација со нижните зони на вселената и елементите врзни за нив (**земја и вода**). Најчеститот **лавји изглед** на овие глави добро се вклопува во оваа идентификација ако се земе предвид дека лавот е креација на Ахриман, па дури бил и претставуван со глава на ова животно.[317] Во разни текстови се упатува на неговото настанување од наведените два елементи коишто Зрван ќе ги создаде уште пред раѓањето на неговите синови. Но, притоа сепак не треба да се заборави дека во некои текстови **земјата**, **водата**, и **растенијата** се определуваат и како **домени на дејствување на Зрван**, па дури и како **елементи создадени од него**.[318]

Во претходните глави (глава VI) овие слики ги споредивме и со двете комплементарни хипостази на иранскиот бог **Vāy** или **Vayu** и тоа, од една страна со **Vāy i vēh** (Добриот Вај) – **чувар и стимулатор на животот** и од друга со **Vāy i vattar** (Лошиот Вај) – **демон на смртта и извлекувач на човековата душа**.

Лошиот Вају го идентификувавме на **двојната фигура од долниот дел на „идолите со протоми“** прикажана со **врзани нозе** (D34 – D37) и тоа во релација со неговата функција поврзана со „носењето на оние кои се врзани“ (carrying off those who are bound).[319] Во овој случај (како впрочем и во други култури), епитетот **„врзани“** се однесува на **мртвите**, и тоа како метафора на нивната **неподвижност**, но и на **доживувањето на смртта како „заробување“ и „одвлекување“ на човекот од овој свет**. Во нашиов случај, на прв поглед, фигурата со врзани нозе не би требала да го прикажува Vāy бидејќи тој не е „врзаниот“ туку „врзувачот“. Сепак, оправдување за тоа би можело да се побара

[316] P. Mortimer, S. Pollington, *Remaking*; P. Mortimer, *Michael*; сметаме дека е оправдан критичкиот став на претходните автори во однос на согледувањата на M. J. Enright (M. J. Enright, *The Sutton Hoo*; M. J. Enright, *The Sutton Hoo sceptre*); T. K. Ruffin, *Sutton Hoo*, 27-30.

[317] R. C. Zaehner, *Zurvan*, VIII, IX; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 129, 130, Fig. 25, 26; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 53, 55; J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*, 192.

[318] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 70-75.

[319] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 84.

во **изедначувањето на богот на смртта со самите мртви** т.е. неговото претставување како **нивна парадигма** односно како **прв покојник** (види стр. 319).

Ако се земат предвид хипотезите дека **Vāy** некогаш имал статус на **врховен бог**, **индиферентен во однос на доброто и злото** и дека фигурирал како **хипостаза на Zurvan – Spihr**,[320] тогаш тој би можел да стои и зад **централниот дволик бог претстевен преку стожерот и врвот на стандардите**. За староста на овој бог т.е. неговата припадност на индоиранските традиции најдобро зборува **индискиот Вају** кој е сличен на иранскиот не само според името, туку и според функциите. Во овој случај треба да се одбележи дека обата лика се врзуваат за **ветрот** и дека се претставувале со **илјада очи** што нив ги прави блиски со **Аргос** (со илјада очи на телото), со **Бореас** (дволик бог на ветровите), но и со некои други бифацијални митски ликови од Медитеранот.[321]

7. Споредба на обележјата на Јанус и на неговите еквиваленти со централниот лик од луристанските стандарди

На почетокот од оваа глава ги нотиравме поклопувањата меѓу италскиот Јанус и централниот лик од луристанските стандарди и тоа не само на ликовно ниво туку и на ниво на значењето и функциите на обата лика. Во рамки на компаративната анализа видовме дека со овој лик од стандардите интерферираат и двоглавите ликови од другите древни култури. Согласно овие индиции, го конципиравме и ова поглавје во рамки на кое најпрво ќе ги определиме функциите на Јанус, потоа секоја функција ќе ја проследиме кај неговите еквиваленти и на крајот ќе ја побараме во иконографијата на луристанските стандарди.

а) Дволикост

Дволикоста на главното божество од луристанските стандарди треба да се смета за негова многу важна особеност затоа што се јавува на најголемиот дел од овие предмети (илустрации на „идоли со протоми“ на кои се гледаат обете глави: G11: 4; C13: 4 – 6; C24: 6, 7; на „идолите“: G2: 5 – 7; G3: 1 – 3, 6; G5: 1 – 3). Блискоста на ова божество со **италскиот бог Јанус** е евидентна и може да се аргументира преку неговите бифацијални ликовни претстави (G51; G52: 4, 5, 8; G53: 1), преку епитетот *Geminus* (во значење на двоен, парен, близнак) и преку други обележја на неговиот култ. Во научните трудови кои се однесуваат на Јанус (и на другите италски дволики богови) преовладува убедувањето дека неговата дволикост се должи на **релациите со вратата** т.е. **вратите** и нивното **чување**. E. Simon овој став го поткрепува со други двоглави или троглави митски ликови (од Блискиот Исток, Египет и Грција) кои носеле аналогна функција (Кербер, Ортрос, Герион).[322] Сметаме дека двете негови лица не смеат да се сведуваат на некаков единствен домен, туку треба да се третираат како продукт на разни процеси на семиотизација кои се случувале како во дадената, така и во другите култури каде што се присутни ликови со ова обележје. Сознанијата на досегашните истражувачи покажуваат дека тие симболизирале разни категории кои се однесуваат на **просторот**, **времето** или некои други аспекти и домени на ова божество.

Видовме дека кај **источномедитеранските дволики култни статуи** од типот **херми**, надвор од кругот на римскиот Јанус, се комбинираат лица на **разни машки божества** т.е. **митски ликови**: Зевс и Дионис, Хермес и Хераклe, Дионис и Сатир или Силен и Аполон. Од **двополовите варијанти**, особено се истакнуваат дволиките претстави од монетите и атичките арибали од крајот на 6. и првите децении на 5. век пред н.е. Во античкиот период ќе бидат чести таквите претстави со Дионис и

[320] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 82, 125-127; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 201, 203, 237.

[321] За индискиот Вају: В. Н. Топоров, *Ваю*, 220.

[322] „Janus ist doppelköpfig, weil er als Türgott die Funktion eines Wächters hat.“ (E. Simon, *Ianus*, 622).

G51


1


2


3


4


5


6


7


8


9

Аријадна, но и со други парови: Хермес и Хестија, Пријап, Пан или Сатир со Менада, Тритон и Либија,[323] Атис и Кибела, Пријап или Хермес и Афродита, Дионис и некоја од неговите партнерки, елеузинските Theos и Thea и други (G20: 5 – 9; G21).[324] Од бифацијалните митски ликови претставени со **целото нивно антропоморфно тело** се издвојува гигантот **Аргос** и северниот ветер **Бореас** (G20: 1 – 4). Бифацијалните митски ликови C. N. Deedes, ги става во основата на античките **театарски маски** – при што комичната ја поврзува со демоните на плодноста, додека трагичната со убиениот бог.[325]

Кај источномедитеранските примери е чест **комплементарниот однос** меѓу овие ликови и тоа не само на ниво на **полот** (G20: 7; G21:8, 11), туку и **возраста** (млад маж, голобрад, со црна коса и/или брада и старец со седа коса и брада) (G20: 8, 9; G21: 7), како и на расните обележја (негроиден маж и девојка од белата раса) (G21: 11).[326] Според некои толкувања, дволикоста на овие претстави **не мора секогаш да одразува некаква двојност** т.е. одредени **два аспекти** на прикажаниот лик. Така, во случајот на еднополовите претстави, може да се работи за повторување на ликот на истото божество поради дуплирање на неговата моќ или нејзино насочување во две различни сфери (G20: 5, 6; G21: 6, 9).[327]

Двојноста се јавува и кај некои други богови од хеленскиот круг, но претставена не само преку нивното лице и глава, туку и преку удвојувањето на други делови од телото. Таков е веќеспоменатиот Apollo Tetracheir од Лаконија кој, според изворите, освен четирите раце, бил и tetraotos (со четити уши) што може да упатува и на неговата некогашна дволикост т.е. двоглавост.[328] Таков е и Херакле од Baris (Isparta) во Pisidia (G22: 2, 3).

- Гледање, надгледување

Ориентираноста на двете лица во спротивни насоки упатува на уште една функција присутна кај Јанус и кај неговите еквиваленти, а тоа е моќта на **надгледување** и **контролирање** во космолошки рамки, односно **следење** и **раководење** со климатските и другите процеси во вселената, од што би произлегувале и соодветните функции на овие богови. Храмот на **Janus Geminus** на форумот кај Argiletum **се отварал во време на војна**, а **се затварал во мир** и тоа поради апотропејската функција на овој бог **да го чува градот** од воените напади на околните народи, а веројатно и од други невољи (G52: 1 – 3, 6). Тој го претставува фокусот на овој мистичен систем на заштита од каде неговата апотропејска моќ се ширела радијално во сите насоки.[329] Постојат показатели дека оваа функција ја носел и етрурскиот бог **Culsans**, на што укажува пронаоѓањето на негова статуета закопана кај северната порта на градот Кортона (G22: 7), како и неговиот теоним во кој е наводно содржано значењето *врата*.[330]

Функцијата на **чувар** и **надгледувач** е присутна и кај источномедитеранските бифацијални митски ликови. Така, кај **Аргос Панoптес** таа е дополнително нагласена преку **очите расфрлени по неговото тело** и улогата на **чувар на Ио** (G20: 1 – 3). Таков лик бил присутен и на **Сардинија**, за што сведочи наоружаната фигурина со два пара очи и два пара раце на кои се расфрлени дополнителни очи (G22: 6). Аналогна функција е проектирана и врз неидентификуваниот лик кому му припаѓале двата

[323] A. B. Cook, *Zeus*. II, 388-391; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 208-210, 216-223.
[324] J. Marcadé, *Hermès*, 608 – 611; A. B. Cook, *Zeus. II*, 338 – 340; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 217, 223.
[325] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 223-226.
[326] J. Marcadé, *Hermès*; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 216, 218, 222.
[327] J. Marcadé, *Hermès*, 615, 616.
[328] J. Marcadé, *Hermès*, 614; B. C. Dietrich, *Some Evidence*, 12.
[329] R. Taylor, *Watching*, 7, 8; A. Audin, *Janus*, 71-74; E. Simon, *Ianus*, 623; за храмот: V. Müller, *The Shrine*; за неговите претстави на монетите: F. Barenghi, *The temple*; A. B. Cook, *Zeus*. II, 354-358.
[330] *Culsans* 2019.



1



2



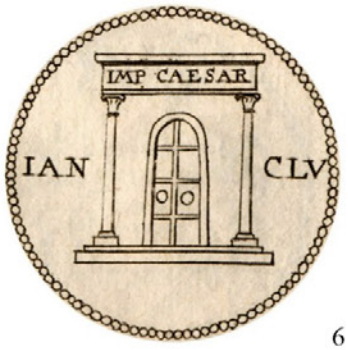
3



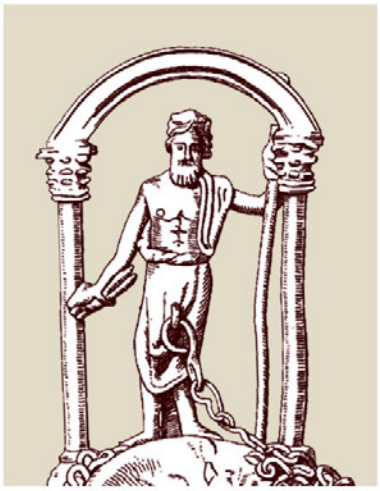
4



5



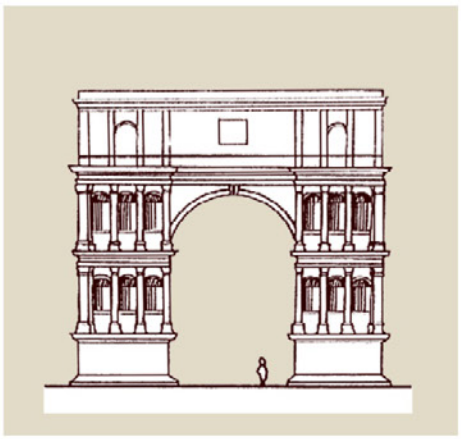
6


7



8


9


10


11

пара очи од **хеленските киликси**, за кои се верува дека биле наменети да го чуваат и штитат пијалокот налеан во нив и симпозијастот кој го пиел (G21: 1 – 3).

Улогата на набљудувач е особено јасно акцентирана кај нордискиот **Хејмдалр**, претставен како **вечно буден стражар на боговите** кој никогаш не спие.[331] Слична функција е одразена и во митот за хиндуистичката божица **Деви**, која со своите очи непрестајно демне над постоењето на космосот (спореди со Тридеви – G34: 6). Се верувало дека ако барем еднаш трепне, за момент би исчезнал целиот свет, заедно со сите останати богови.[332]

На функцијата *надгледување* идеално соодветствуваат примерите со четири лица или глави поради нивната ориентација кон четирите страни на светот т.е. четирите насоки на просторот. Најексплицитно оваа функција е претставена кај словенскиот врховен бог **Свантовид** и тоа не само преку неговите **четирилики идоли**, туку и **теонимот** во кој е содржано значењето *гледање не сѐ* или *гледање насекаде* (G40 – G43). Присутна е и кај четириглавиот балтски **Перкунас**, но и кај посочените хиндуистички богови чии лица (а очевидно и нивните дејствувања) се ставени во релација со **страните на светот** (G37). Истата функција е одразена и кај **четириглавите херми** кои, стоејќи на раскрниците, имале улога **да ги штитат четирите патни правци** кои оттука се разгранувале (G39: 3, 4, 7, 8).

Во Авеста, лик со мултиплицирани очи е **Митра**, претставен како помошник на Времето кој има **илјада уши** и **десет илјади очи**.[333] Гледањето како функција е нагласено и кај **Зрван**, што може да се заклучи врз основа на *Persian Rivâyat*, каде што тој е претставен со **седум лица** при што **секое со по три очи**.[334] Акцентирањето на очите кај овие два лика коинцидира со христијанските **херувими** и **сефафими** чии тела се исто така **покриени со очи**. Ова обележје, заедно со мултиплицираните крилја, па и некои други заеднички компоненти, упатува на некоја нивна исконска блискост со крилестите претстави на Зрван (F14: 1 – 5).

Оваа функција, проектирана на централниот дволик (а некаде и четирилик) бог од луристанските стандарди (C13: 4 – 6; G5: 5, 6) добро би соодветствувала на неговиот статус на врховен бог, идентификацијата со Космичката оска, како и со хипотезите за **апотропејската функција** на овие предмети (види стр. 595, 684).

- Близанци

Иако римскиот **Јанус** нема некаква непосредна симболичка и наративна врска со **Ромул и Рем** нивната релација е мошне веројатна, со оглед на статусот на Јанус како главен митски покровител и заштитник на градот Рим, а на близнаците како негови митски основачи. Во крајна инстанца, може да се работи за две различни епифании на еден ист митски лик при што двете лица на Јанус всушност би биле лицата на Ромул и Рем. Покрај другите факти, на оваа релација би упатувало и тоа што во градот **Tusculum**, Јанус бил идентификуван со божеските **близнаци Диоскури**.[335] На некои римски **републикански денариуси** од 2. век пред н.е. Диоскурите се претставувани во вид на глава со две младешки голобради лица (G51: 5) кои тешко можат да се издвојат од некои слични голобради варијани на Јанус (G51: 6, 9).[336]

---

[331] G. Dumézil, *Gods*, 127.

[332] У. Норман Браун, *Индийская*, 320, 321.

[333] "We sacrifice unto Mithra, the lord of wide pastures, who is truth-speaking, a chief in assemblies, with a thousand ears, well-shapen, with ten thousand eyes, high, with full knowledge,10 strong, sleepless, and ever awake." (Yasht 10. 7); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 239.

[334] "God said to Zoroaster, 'Zurvan has seven faces, and on each face three eyes; ...`." (Hormazyar, ii, p. 53, 1. 10), според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 29, 408, 409.

[335] A. Audin, *Janus*, 79-82.

[336] На некакви релации меѓу Ромул и Рем и Доискурите упатуваат истражувањата на A. B. Cook (A. B. Cook, *Zeus. II*, 436-444).

На некои **медалиони** од времето на Комод, Јанус е прикажан со **четири нозе**.[337] Ова би можело да се разбере како остаток од некоја негова постара ликовна предлошка во која тродимензионалната култна претстава на Јанус (слично на Хеката G29: 8) ја сочинувале две човечки фигури споени со своите грбови, што би имплицирало на партиципирањето во неа на **два одделни лика**.

Според зороастриската религија, парот близнаци стојат во самата основа на вселената. Тоа е **Духот на Доброто** (the Spirit of Good / Holy Spirit) т.е. **Орамазд** и **Духот на Злото** (Spirit of Evil / Destructive Spiritт) т.е. **Ахриман**. Ова е експлицитно претставено во следните искази на Зороастер: "In the beginning the two Spirits who are the well-endowed (?) twins were known as the one good, the other evil, in thought, word, and deed. Between them the wise chose the good, not so the fools. And when these Spirits met, they established in the beginning life and the absence of life that in the end the evil should meet with the worst existence, but the just with the Best Mind." Најстариот пишан извор во однос на овие содржини е Eudemus of Rhodes (4. век пред н.е.).[338]

Како што видовме, создател т.е. родител на овие близнаци е **Зурван** т.е. **Времето**. Тоа би можело да значи дека **токму тој стои зад столбовидниот лик со две лица од стандардите**, и тоа како ентитет во кој се сплотени, обединети, а можеби и сè уште нерасчленети и непројавени, **двата духа** т.е. **двата приципа** (спореди со F12: 1 – 3).

b) Овен

Овенот е присутен во култот на **Јанус** и тоа како **жртвено животно**. На една монета од Палермо, претстава на бифронс е комбинирана со овен, веројатно укажувајќи на животното кое секоја година му се жртвувало на овој бог.[339] На разни начини ова животно се поврзува и со нордискиот **Хејмдалр** и тоа врз основа на некои митови, но и етимологијата на неговото име.[340] Видовме дека тоа се јавува и на некои од многуглавите келтски споменици (G32: 9).

Оваа компонента не може непосредно да се стави во релација со луристанските стандарди каде што овенот не е присутен. Но, таква врска може потенцијално да се проектира во однос на **козорогот** т.е. **муфлонот** кој е мошне чест на овие предмети и тоа врз база на сличните впечатливи и спирално свиени рогови. Таквата разлика може да се оправда со големата географска и хронолошка оддалеченост меѓу споредуваните култури и специфичните локални еколошки средини во кои тие се развивале, во чии рамки секако егзистирале и различни видови животни. Козорогот т.е. муфлонот најчесто се јавуваат на „зооморфните стандарди" и тоа во симетричен пар формиран лево и десно од некаков централен елемент (B1; B2; B5 – B10). Особено е важно што е присутен и на „идолите" кои се тема на оваа глава и тоа како алтернација на мултиплицираните антропоморфни лица прикажани на нивниот врв (G4: 1, исто комбинирање на „идолите со протоми G10: 2).

c) Хермафродитност

Иако во граѓата, не е експлицитно изразена хермафродитноста на Јанус, таа би можела да се пронајде во бројните аспекти на неговата поврзаност со божиците **Јунона** (дури и епитет *Junonius*), **Дијана** и **Веста**.[341] Овие божици можеби не се само негов **женски пандан** (на пример во рамки на нивната хиерогамија), туку ги одразуваат и **женските аспекти на самиот Јанус** односно женската

[337] E. Simon, *Ianus*, 621.
[338] (Yasna 30. 3-4), превод според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 3, 4; R. C. Zaehner, *The Dawn*, 181, 182, 198; *Zurvanism 2019*, (The "twin brother" doctrine).
[339] A. Audin, *Janus*, 86; *Janus* 2019, 5.1.
[340] G. Dumézil, *Gods*, 131-138.
[341] *Janus* 2019, 4.2.6; 4.2.9; 5.6; 8.1; Ž. Dimezil, *Drevna*, 259; E. Simon, *Ianus*, 618.

компонента која партиципирала во неговата некогашна хермафродитност. Според некои толкувања, во основата на името на божицата **Diana** всушност стои **Iana – женска форма на Ianus** (парови *Dianus - Diana*, *Ianus - Iana*). Видовме дека кај источномедитеранските бифацијални претстави не се ретки двополовите варијанти кај кои се јасно потенцирани различните полови обележја на двете лица (G20: 7; G21: 8, 11).[342] A. B. Cook смета дека двете различни лица кај овие претстави би можеле да одразуваат и **разни манифестации на една иста сила**, било да е таа божеска или човечка.[343] Аналогно на Јанус, и етрурскиот бифацијален бог **Culsans** имал свој **женски пандан – Culsu**.[344]

Повеќе извори јасно укажуваат на **хермафродитноста на Зрван**, главно преку митското дејствие за зачнувањето и раѓањето од негова страна на синовите Ормазд и Ахриман и тоа во време кога, освен него во вселената немало никој друг кој би можел да ја понесе функцијата на негова сопруга т.е. мајка на неговите синови. Врз основа на ваквото логичко согледување на овој мит, **Eznik of Kolb** заклучува дека Зрван бил хермафродит. За ова прашање дискутира и **Theodore Abū Qurra**, фаворизирајќи го ставот дека тој сепак имал жена. Тоа се споменува и во **Acts of Anāhīδ** при што, во рамки на дискусиите за настанокот на огнот и на ѕвездите, се пласира ставот на Магите (Magians) дека и Ормазд, како и неговиот татко Зрван, е хермафродитен, „како што велат и Манихејците“.[345] Во **Dēnkart**, аналоген карактер му се доделува на Ормазд и во врска со зачнувањето и раѓањето на небескиот свод (firmament).[346] Хермафродитноста на Ормазд е присутна и во **Greater Bundahishn** каде што тој е претставен како **татко и мајка на создавањето** (is both father and mother to creation). R. C. Zaehner смета дека “... this is another Mazdean attempt to monopolize a myth which springs from a Zervanite source”.[347]

На **хермафродитноста на главниот лик од стандардите** укажале повеќемина истражувачи и тоа главно на „столбовидните фигурини“ каде што, кај главната фигура, се јавува комбинирање на машки и женски телесни обележја и тоа дојки и пубис во комбинација со брада или пак стилизиран фалус комбиниран со дојки и раце упатени кон нив (F19; F29; C25). Во претходните глави укажавме на неговото присуство и кај „идолите со протоми“ и „стандардите – статуети“ (D9; D11).

d) Опозиција во однос на божество со комплементарен карактер

Постојат индиции за одредени опозициски т.е. комплементарни релации меѓу Јанус и други богови како што е **Марс** и **Сатурн**,[348] при што во првиот случај се наметнува опозицијата **мир – војна**, а во вториот најверојатно **небеско – хтонско**. Во овие релаци може да се вклучи и **Какус** (Cacus) со оглед на неговиот хтонски предзнак и поврзаноста со две различни порти на градот Рим (види подолу). Како опонент на Јанус можел да се јави и **Аргос**, без разлика што според дволикоста е всушност негов еквивалент (G20: 1 – 3).

На луристанските стандарди овие односи можат да се препознаат на неколкуте „идоли“ каде што **горниот крај** е оформен во вид на **глава со две лица**, додека **долниот е** во вид на **единечна или триплицирана зооморфна или зооантропоморфна глава** која, според погоре претставените толкувања, би можела да му припаѓа на некој хтонски опонент на „луристанскиот Јанус“ (G3: 4; G4: 1, 2, 5). Сметаме дека ваквиот опозициски однос меѓу двоглавиот митски лик како застапник на позицијата **горе** (како **небеско**) и троглавиот како застапник на позицијата **долу** (како **хтонско**), бил

[342] J. Marcadé, *Hermès*, 608 – 611; A. B. Cook, *Zeus. II*, 338 – 340; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 232.
[343] “diverse manifestations of the same power, whether divine or human” A. B. Cook, *Zeus. II*, 387, 388.
[344] E. Simon, *Ianus*, 618; I. Krauskopf, *Culsans*.
[345] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 63-65, 73, 155.
[346] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 128,129, 369-371.
[347] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 128, 318.
[348] *Janus* 2019, 6; 7 (за Сатурн); 5.5 (за Марс); C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 24.

добро претставен во топографијата на Рим. Првиот негов член го застапувал **Јанус** кој престојувал во **Argiletum, кај porta Janualis**, чиј бифацијален изглед е претставен преку називот **porta Gemina**. Вториот член е **Какус** кој престојувал во месноста **Saline, кај porta Trigemina** чиј назив упатува на неговиот **троен т.е. троглав изглед**, меѓу другото во релација со чудовишниот **триглав Герион** (G30: 7) и присуството на мочуришта и пештери. На оваа опозиција би упатувала и етимологијата на Какус, во значење на **слеп**, и тоа во опозиција со **многуликоста на Јанус** особено нагласено претставена преку **многуокоста на Аргос Панoптес** (G20: 1 – 3) и неговиот еквивалент од Сардинија (G22: 6).[349] Видовме дека слично комбинирање, овој пат и со многу јасен космолошки аспект, имаме на Збручскиот идол каде долулоцираниот троглав хтонски лик е комбиниран не со бифацијална туку со тетрафацијална композиција претставена на неговиот врв (G40: 4).

Овој опозициски однос може да се евидентира и кај некои **источномедитерански бифронси** каде што едниот од двата лика со обележја на **старец** (со бела т.е. седа коса и брада) би можел да носи **хтонски предзнак** означувајќи го **замирањето и смртта**, додека **младиот лик** (со црна коса и брада) би носел **небески карактер**, како симбол и персонификација на **раѓањето, растењето и животот** (G21: 7, 10). Како што напомнавме, C. N. Deedes ваквите претстави ги става во основата на обредите на годишно жртвување на деифицираниот крал при што едниот негов лик (или едното лице на неговата бифацијална маска) го кодира **умирањето на стариот крал**, додека другата – **раѓањето на новиот**.[350] Кај грчките керамички вази моделирани на ваков начин едниот лик е **машки и брадест**, често со **хтонски предзнак** (Силен, Dyonisos Chtonios, или лик со негроидна глава, можеби на Плутон), додека другиот – **машки и голобрад** или **женски**, можеби со **небески предзнак** (G21: 11).[351] Во некои случаи се работи за претстава на **Boreas** (персонификација на северниот ветер) прикажан како крилест демон со две глави (G20: 4) од кои едната е со **руса брада**, а другата со **кафена**.[352] Опозицискиот однос е јасно изразен и кај посочените **хеленски киликси** каде се претставени два пара **џиновски очи**, едните **темни** или на **темен фон**, а другите **светли** или на **светол фон** (G21: 1 – 3).

Мошне е важно што и на скандинавскиот **Хејмдалр** му е својствен епитетот **„бел бог“** што, со оглед на неговиот карактер на **прв бог**, би требало да се однесува на неговата **седи влакна** како симбол на **староста** т.е. **исконноста**.[353] Но, притоа не е исклучено овој епитет да ја одразува и неговата поврзаност со **светлината** и **небото** што може да имплицира на постоењето на **негов опонент**, можеби со епитетот **„црн бог“** како што е тоа случај со словенскиот пар **Белобог** и **Црнобог**.[354] Хтонскиот противник на Хејмдалр може да се препознае во ликот на богот Локи, против кого тој се бори за време на дејствијата од **Ragnarök** при што, на крајот, тие заемно ќе се убијат. На хтоничноста на Локи укажува и неговата етимологија која некои ја поврзуваат со значењето **„пламен/оган“**, додека според други - со **јазлите, заплеткувањето** т.е **врзувањето**.[355]

Дволикиот бог од **блискоисточните печати** (**Usmi** и неговите варијанти) истовремено го претставувал и стариот бог кој симболички се жртвувал, но и новороденият, инкарниран во фигурата на новиот обоготворен крал (G17: 1 – 6; G18: 1, 2).[356]

---

[349] За овие податоци, со нешто поинакви интерпретации: A. Audin, *Janus*, 66-69, 71.

[350] C. N. Deedes, *The Double-Headed*.

[351] J. Marcadé, *Hermès*, 617, 618.

[352] J. Gagé, *Sur les origines*, 27, 28 (двоглавоста веројатно ги одразува позитивните и негативните аспекти на овој „персонализиран ветер“ чиј здив носи студ, но и плодност).

[353] G. Dumézil, *Gods*, 131 (иако карактерот на „прв бог“ на кој укажува Димезил е донекаде дискутабилен).

[354] За словенскиот пар: Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 141, 142.

[355] За дејствијата во рамките на Ragnarök: (Prose Edda, Gylfaginning. 51), според S. Sturluson, *The Prose Edda*, 77-81. За етимологијата на Локи: E. Heide, *Loki*.

[356] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 196.

е) Четириликост

Покрај доминантната дволикост, на Јанус му е својствена и четириликоста. Одразена е преку поставување претстава на **Janus Quadrifrons** или **Quadriformis** на **Forum Transitorium** во Рим, во **храм со четири врати** и тоа според традициите (веројатно етрурски) на градот **Falerii**.[357] Се смета дека три такви херми изворно стоеле на **Pons Fabricius** или кај **храмот на Асклепиј** кој се наоѓал на ближниот Тибериев Остров (G39: 7, 8). На Јанус му била посветена и **четиристраната триумфална арка** (**ianus Quadrifrons**) на крстопатот кај **Velabrum – Forum Boarium** во Рим, со четири премини ориентирани кон страните на светот (G52: 10, 11).[358] Четирилики претстави на Јанус биле присутни и на некои **римски монети** и тоа во вид на статуа на богот прикажан со стап во раката, три видливи лица, а очевидно и уште едно на задната страна (G39: 2).[359] Интересни и сè уште загадочни се примерите каде челната глава не е човечка туку животинска (веројатно говедска – G39: 1) што би соодветствувало на примерите од Блискиот Исток (G36: 3, 5, 6), вклучително со некои луристански примери (G4: 1, 6; G6: 1; G10). Постојат претпоставки за постоење и на **четирилика претстава на етрурскиот Culsans** кој би можел да стои зад троликата глава од еден етрурски скарабеј (G29: 3 четвртата невидлива поради тоа што е задна).[360]

Фрагментираната камена херма со пар брадести и пар голобради глави е откриена во Kreuzwegstein, Niederkerschen (Луксембург) (G39: 4),[361] а сличен споменик, овој пат со четири брадести глави, се чува во Народниот музеј во Софија (G39: 3). Вториот се идентификува со **Хермес Тетракефалос** иако неговата хеленска (па дури ни античка) припадност не е сосема сигурна.[362] Една таква четириглава херма се наоѓала кај месноста Керамиеикос во Атина. Тука треба да се спомнат и четворните варијанти на хекатеоните – мултиплицирани статуи или херми на божицата Хеката. Многу се поретки од тројните и потипични за Мала Азија (**Meter Tetraprosopos**) (G39: 11). Истото божество се јавува и во фрма на релјефи каде четирите глави се поставени една покрај друга, ориенитрани во иста насока (G39: 12).[363]

Врз база на бројни историски извори современите истражувачи ја истакнуваат големата важност на **четворниот/четворообразниот бог** (quadriform god) **во религискиот систем на Зрванизмот**. Овој епитет му се дава на **Зрван** при што во специфични извори и во современите толкувања четирите негови компоненти или аспекти (тетради/tetrads) се идентификуваат со разни категории. Во некои зороастриски примери тоа е тетрадата **Ормазд, Светлина (Простор), Религија и Време (Ohrmazd, Light /Space/, Religion, and Time)**. Во манихејството, кај Таткото на Величието (Father of Greatness) оваа тетрада е составена од **самиот бог Зрван, Светлината, Моќта и Мудроста** (namely God himself /Zurvän, Light, Power and Wisdom), во некои преводи алтернирана е со категориите **Сезнаење и Добрина** (Omniscience, Goodness). Разликите кај двава примери се помируваат во фактот што обата се базираат врз општата зрванитска предлошка каде што оваа тетрада била составена од категориите **Време, Простор, Мудрост и Моќ** (Time, Space, Wisdom, and Power) односно последното алтернирано со **персоналноста на Креаторот**. Сите заедно тие конституираат **еден Бог со четири**

[357] *Janus* 2019, 4.2.2; 9; A. B. Cook, *Zeus. II*, 373 (таква претстава на монетите на Хадријан: Fig. 280); E. Simon, *Ianus*, 620.
[358] (Servius, *Commentarius in Vergilii Aeneida* 7.607; Isidorus, *Origines* 8.11; Augustinus, *De Civitate Dei* 7.4); според *Quadrifrons* 2014; A. B. Cook, *Zeus. II*, 360; R. Taylor, *Watching*; Н. Чаусидис, *Македонските*, 559, Д44: 9.
[359] E. Simon, *Ianus*, 621, 622.
[360] I. Krauskopf, *Culsans*, 161.
[361] F. Hettner, *Provinzialmuseum*, 33 (No. 42).
[362] Г. И. Кацаров, *Антични*, 53, 54 – Обр. 38, 39; Н. Чаусидис, *Митските*, 459.
[363] *Monumenta (Vol. X)* 1993, no. 53 (од Beskaris Hüyük, Турција); N. Eda Akyürek Şahin, *Eskişehir'den*.

личности со прилично обележени заемни разлики.[364] Посочените, но и некои други извори покажуваат дека во рамки на зрванизмот и манихејството Зрван е **четвороликиот Татко на Величието** (*τετραπροσωπος πατηρ του μεγεθους*). Постојат индиции дека и дел од зороастријците (со полузрванитски предзнак) го претставувале Зрван како **тетраморф** конституиран од наведените четири категории.[365] Притоа останува отворено прашањето дали овој епитет бил соодветно манифестиран (замислуван и претставуван) и во **визулените медиуми** – како **лик т.е. фигура со четири лица**.

Во некои текстови, четирите лица на Зрван како персонализирано Време се поврзуваат и со одредени **временски категории** како што се: Бесконечно време, Конечно време, Тек на судбината и „Идеална“ година (Infinite Time, Finite Time, The course of Fate, The “ideal” year).[366]

Врз основа на **Theodore bar Konai** и други неирански извори, може да се заклучи дека во оваа тетрада партиципираат категориите **Ašōqar**, **Frašōqar** и **Zarōoqar**, како и самиот **Зрван**. Притоа се предлагаат разни толкувања на овие термини и тоа во релација со одредени космички елементи (**оган, вода, земја и атмосфера**) или со хипостазите и функциите на ова божество (**зачнување, раѓање, опаѓање, бесконечност**) поврзани со етапите од постоењето на вселената и на човекот. Притоа односот на Зрван со останатите три елементи се толкува по аналогија со христијанското Свето Тројство, односно како **четири личности во еден Бог** при што **Зрван е вечниот извор** од кој останатите три вечно произлегуваат. Се предлагаат и други елементи како партиципанти на Зрвановите тетради: The Tetrad of Being; The Tetrad of Becoming; The Tetrad of Matter; The Tetrad of Time (uncertain); The Tetrad of Order (justice); The Tetrad of Fate; The Tetrad of the Castes и др.[367] Во **„Песната на Магите“** (‘Song of the Magians’) зачувана кај Dio Chrysostom е претставена една варијанта на зрванитските тетради оформена во релација со Медитеранските култури. Се работи за слика на **Зевс** прикажан како **возач на квадрига** во која се впрегнати **четири коњи** чии што специфични карактери и боја, ставени во релација со одредено античко божество (Зевс, Хера, Посејдон, Хестија), покажуваат дека се работи за застапници на елементите од горепретставените тетеради. **Зевс** е тука прикажан како **еквивалент на Зрван** во улога на **управувач на Вселената** (материјланиот свет) претставена преку кочијата и тоа со посретство на четирите коњи како симболи на **четирите космички елементи и принципи**.[368]

Во **Големиот Бундахишн** се наоѓаат и предлошки кои би можеле да се применат во **просторното толкување** на четириликите претстави од Луристанските бронзи, соодветни на прикажаните индиски, балтски и словенски примери. Функцијата на централен лик лоциран во **центарот на вселената**, изедначен со **Космичката оска**, би ја носела персонализираната **Поларна ѕвезда** („Клинецот на небото“) во релација со четирите созвездија ориентирани според страните на светот.[369]

Четириликиот зрванитски врховен бог ќе биде воведен и во ортодоксниот Маздаизам со цел да ги измири двете инаку неизмирливи религии. Присутен е во **Indian Bundahishn**, претставен како врховно и примордијално божество кое го персонализира **Времето**, според својот статус **позиционирано над Ормазд и Ахриман**. Претставен е како **тетраморф** (tetramorphous) при што

[364] C. Zaehner, *Zurvan*, 205-210, 214, 219.
[365] C. Zaehner, *Zurvan*, 214.
[366] C. Zaehner, *Zurvan*, 111, за последната категорија 134.
[367] C. Zaehner, *Zurvan*, 228-231.
[368] C. Zaehner, *Zurvan*, 226-228.
[369] “For it is said that Tištar is the commander of the East, Satvēs commander of the South, Vanand commander of the West, and Haptōring commander of the North. The Pole Star, which is called the `Nail in the middle of the sky`, is the commander of the commanders.” (Greater Bundahishn 26. 11); C. Zaehner, *Zurvan*, 147, 148, 163.

неговите ликови ги претставуваат веќепосочените четири категории: **време, простор, мудрост и моќ** (time, space, wisdom and power) кои се содржани во него.[370]

Веќе напомнавме дека византиските извори го нарекуваат манихејскиот Зрван **„четирилик татко на величието“** (*τετραπροςωπος πατηρ του μεγεθους*).[371]

Четворниот Зрван, иако самиот надвременски и надматеријален, се подвргнува на ограничување за да го оформи и насочи Космосот.[372] Оттука тој не е само **бог на небото** и на **спиритуалните** и **прогресивни аспекти**, туку и **бог на земјата**, **животните** и **растенијата**, бог на **регресијата** и на **смртта**.[373] Во овој контекст би можеле да се толкуваат примерите присутни на луристанските бронзи и приложените аналогии каде што мотивот на **четири лица** е **дуплиран и на горниот и на долниот дел од издолжените предмети** при што горните би ги симболизирале небеските и духовни аспекти и функции на богот, додека долните – оние поврзни со сферите на земското и материјалното (G11: 1, 4; G12; G43: 1, 2).

Според **Persian Rivâyat**, Зрван има **седум лица** (со по три очи на секое) и **седум имиња**, што се смета за изолиран податок од релативно доцнежно време. Врз основа на наводите, тие ги претставуваат одделните **аспекти** и **функции** на богот т.е. начелата од кои тие произлегуваат.[374] Случајно или не, оваа слика коинцидира со едниот од идолите на Западните Словени кој исто така имал седум лица, но и со некои луристански стандарди каде на горниот дел се прикажани две или имплицитни четири лика, додека на долниот уште три.

f) Врховно божество

Јанус бил најважното божество во архаичниот римски пантеон на што, покрај другото, укажува неговото често повикување (заедно со **Јупитер**) преку епитетот **татко на боговите** и **бог на боговите** (*diuum deus*).[375] Некои епитети заеднички за Јанус и Јупитер (и Зевс), во некои случаи упатуваат и на мешањето и **зближувањето** на нивните култови и **претопувањето на двата бога**.[376] Врховен карактер имал и **дволикиот бог** на етрурската метропола **Volsinii**, за што говори неговиот епитет "deus Etruriae princeps".[377]

Скандинавскиот **Heimdallr**, како и Јанус, е врвен не по својата големина и сила (summus) туку според првичноста (primus). Инфериорен е во однос на Один, слично како што е Јанус инфериорен во однос на Јупитер.[378]

Ова соодвествува на аналогниот статус на **дволикото и четириликото божество на луристанските стандарди**. Иако придружен со други антропоморфни и зооморфни ликови, тој на нив го зазема **централното место** што го одразува ваквиот негов статус и во религискиот живот на луристанците. Се појавува на повеќето вакви предмети што може да се земе како втор доказ на неговото **превосходство** во рамките на нивната иконографија, а веројатно и на планот на нивната

[370] C. Zaehner, *Zurvan*, 91-93.
[371] C. Zaehner, *Zurvan*, 54.
[372] „Thus the fourfold God suffered limitation in order to form and direct the Cosmos.“ (C. Zaehner, *Zurvan*, 235).
[373] C. Zaehner, *Zurvan*, 241, 242.
[374] “God said to Zoroaster, ‘Zurvan has seven faces, and on each face three eyes; and he has seven names: the name of the one is ‘Godly’ (bestowing); the second ‘Zurvan’; the third ‘He who makes old’ ; the fourth `Fate`; the fifth ‘the Cherisher (?)’; the sixth ‘the Adversary’; the seventh *yo-framnana* (`he who has two commands`).” (Hormazyar, ii, p. 53, 1. 10), според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 29, 408, 409.
[375] *Janus* 2019, 2.3; 4.1; A. B. Cook, *Zeus. II*, 337.
[376] A. B. Cook, *Zeus. II*, 327, 328.
[377] A. Audin, *Janus*, 86.
[378] G. Dumézil, *Gods*, 126, 127.

религиска намена. Очевидно е дека тој бил не само материјален т.е. визуелен, туку и **симболички и теолошки стожер на стандардите**, без кој не можел да функционира нивниот иконографски и симболички систем.

g) Прабожество, бог-старец

Јанус е прабожество, **најстар бог на римјаните** (постар и од Јупитер), а наводно и прв крал на Лациум, од што произлегува и неговата функција на **застапник и покровител на почетоците** т.е. **премините** од една состојба во друга.[379] Кај „источно-медитеранскиот Јанус“ предзнакот на прабожество треба да се бара во именувањето на дволикиот учесник во процесијата во Филаделфија како **Кронос**, со оглед на таквиот карактер на овој бог.[380] Истиот предзнак можеле да го носат и другите дволики претстави од Источниот Медитеран кај кои едниот од двата лика е често прикажуван како старец (G20: 3, 8, 9; G21: 7, 10).

Аналогно на Јанус, и скандинавскиот **Heimdallr** е прв бог, роден на почетокот од времето, предок на некои од боговите (а некаде и на сите), прокреатор на класите и основач на општествениот поредок.[381] Со оглед на тоа, епитетот **„бел бог“** би можел да се однесува на неговата **седа коса** како знак на **староста** т.е. **примордијалноста**.[382] Dimezil смета дека ведскиот и праведски (pre-Vedic) еквивалент на овие богови е ***Dyaus**.[383] Функцијата на прабожество ја носи и сумерскиот **Anshar/Ashur** кој го создал Anu, а тој пак – богот Еа.[384]

Ова интерферира со нашите толкувања за **примордијалниот карактер на централниот антропоморфен лик од луристанските стадарди** кого го обележуваат карактеристики на митски лик или примордијален бог што се појавува на почетокот од создавањето на светот (како прачовек, макрокосмички пра-џин или пра-фалус) кој со своето тело дури учествува и во неговата креација (D2).

Приложените толкувања и паралели сосема се поклопуваат со главните обележја на **Зрван** кој е претставен како **прабожество** т.е. **исконски бог** кој постоел **пред создавањето на вселената**. Според некои толкувања ваквиот карактер е одразен и во неговиот **теоним** кој се поврзува со авестиската лексема *zrvan-* или *zruuan-* (пехлевиско *zurwan*) која се врзува за авестиското *zauruuan-* (старост, изветвеност), *zaurura-* (изветвен, стар) изведено од протоиндоевропскиот корен **ǵerh2* (станува стар). Се смета дека дури и идентификацијата на Зрван со времето, во неговата апстрактна смисла, е всушност подоцнежна и се базира на изворното многу поконкретно значење кое се однесувало на „животниот век на човекот“ и стареењето како **најочевидни манифестации на постоењето на времето и неговата дејствувачка моќ**. Ова е одразено и во името на авестискиот демон **Заурва** (пехлевиско Зарман, Зарван) кој претставува еден вид **персонификација на староста**.[385]

Во рамките на **манихејството** Зрван го носи статусот на **„првиот човек“**, едносушен (consubstantial) со **Таткото на Величието** (Father of Greatness),[386] што го става во истата група со Пуруша, Имир и Гајомард.

---

[379] *Janus* 2019, 4.2.1; A. B. Cook, *Zeus. II*, 335; Ž. Dimezil, *Drevna*, 258 – 260.

[380] A. B. Cook смета дека причина за тоа е јануарскиот термин на одржување на обредот и мешањето на термините Chronos и Kronos (A. B. Cook, *Zeus. II*, 374). За овие аспекти види и C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 230.

[381] G. Dumézil, *Gods*, 126-129.

[382] G. Dumézil, *Gods*, 131,

[383] G. Dumézil, *Gods*, 128-130.

[384] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194.

[385] A. Lubotsky, *Avestan*, 73-78; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 48, 93.

[386] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 21, 22, 112, 113.

Поради споменатите белези, **Јанус** носи статус на бог од категоријата **deus otiosus** (присутна и во други индоевропски пантеони) кој го означува некогашниот уранскиот бог кој се повлекол од овој свет, препуштајќи го ваквиот свој статус на други богови.[387] Очевидно е дека аналоген карактер носи и Зрван, барем во општи рамки, кој раѓајќи ги своите синови се повлекува од вселената препуштајќи им го ним владеењето со неа.[388] На овој карактер укажува и следната компонента – „татко креатор".

h) Татко, креатор

Примордијалниот карактер на **Јанус** е одразен и во неговото третирање како **прататко** и **создадел на луѓето**. Иако епитетите *diuum patrem (partem) Ianuspater*, *татко на боговите* (or part of the gods) се однесуваат и на другите римски богови, во однос на Јанус тие имаат ексклузивен статус. Денес се смета дека тие не биле само знак на респект кон него, туку и одраз на неговиот примордијален карактер. Таквиот карактер произлегува и од епитетот *Duonus Cerus* (Бог Креатор).[389] Непосредниот **машко-оплодувачки каратер на Јанус** е одразен во неговиот епитет *Condivus* – сејач, придвижувач (*iniciator*) на човековиот живот, фактор задолжен за оплодувањето.[390]

Кај **источномедитеранските двојни ликови** ова обележје е изразено преку **фалусовидноста на хермите** (а во тие рамки и на двоглавите) односно изедначувањето на glans penis со човековата глава. Ова обележје добро се вклопува во силноизразените дионизиски обележја на овие претстави со оглед на важното место на машкиот полов орган во култовите и обредите на Дионис и поврзаноста на атрибуциите на **Хермес** и на **Dionysus Chthonius** (G21: 6).[391]

Како што веќе напомнавме, **Heimdallr** е предок на боговите и на човештвото, но и прокреатор на класите и основач на општествениот поредок.[392] Видовме дека оваа функцијата ја носи и сумерскиот **Anshar/Ashur** кој го создаде Anu, а тој пак – богот Еа.[393]

На стандардите, оваа функција ја одразува **фалусот** од полово-репродуктивниот иконографски слој (како **примордијален макрокосмички фалус**) кој преку стапувањето во хиерогамија со вулвата прикажана под него ќе партиципира во создавањето на вселената. На оваа функција упатува и **макрокосмичкиот лик чии делови на телото интерферираат со космичките елементи** (тело – axis mundi, раце – зооморфно небо, нозе – земја). Особено е важно што во контурите на фалусот и на овој макрокосмички лик е интегрирана бифацијалната претстава на централниот антропоморфен лик од стандардите. Во најчиста форма, најблиска на претставите на Јанус, и притоа ослободена од другите иконографски елементи, таа е претставена на „идолите" (G1 – G3). Сметаме дека преживувањето кај овие стандарди само на лицата и фалусовидниот облик, проследено со губење на сите останати иконографски елементи, може да се должи на важноста на оваа функција на главниот луристански бог.

i) Време

Јанус е непосредно поврзан со временските циклуси, и тоа особено со нивните **почетни точки**, **премините** во нов циклус или во некој негов нареден стадиум и тоа: **првиот ден од годината**, **првиот ден во месецот и утрото како почеток на новиот ден**. Ваквиот карактер го одразуваат и **12-**

[387] *Janus* 2019, 2.3.1; M. Eliade, *Aspects*, глава: *Deus otiosus*.
[388] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, §4 (72), при што авторот сепак не се согласува со ваквиот предзнак на Зрван.
[389] *Janus* 2019, 4.1; 4.2.1; J. Frazer, *The Golden Bough*, Ch. XVI.
[390] "In fact Janus himself first, when pregnancy is conceived,... opens the way to receiving the semen" (*Janus* 2019, 2.1; 4.2.7; Ž. Dimezil, *Drevna*, 260). За овие функции на Јанус: C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 230.
[391] J. Marcadé, *Hermès*, 606, 607 – Fig. 11; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 218, 219, 221, 222.
[392] G. Dumézil, *Gods*, 126 - 130.
[393] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194.

те жртвеници на Јанус, наменети за почетоците на секој месец во годината.[394] **Двете глави на Јанус** се симболи на **минатото** кое тој има моќ да го дознае и **иднината** што може да ја предвиди.[395]

На стандардите овој временски аспект е јасно одразен преку **прстенот од зооморфни протоми** што го окружува централниот бифацијален лик и кого тој најчесто го држи во рацете. Ако се согласиме дека овој **двојнозооморфизиран прстен** го претставува **небескиот круг** – во кој се одвива времето, тогаш неговото држење во раце ја одразува функцијата на овој лик како **двигател и раководител на времето** (E10; G10; G11; G53: 8).

Овие односи се уште поексплицитно одразени на една друга категорија луристански бронзи – **ажурираните алки** и **псалии** во вид на тркало (B28). Видовме дека на оваа група предмети се содржани сите споменати елементи, но организирани во нешто поинаква композиција. **Кругот** (небо и време) е тука застапен преку јасно претставениот прстен или тркало, (второто опремено и со повеќе спици и отвор за осовината), при што, во некои случаи, антропоморфниот лик не е поместен **во кругот** (како кај стандардите), туку е **изедначен т.е. втопен во него**, односно **самиот го гради прстенот или тркалото со своето тело**. Ако овие два објекти го претставуваат **небото** и **времето**, тогаш, во овој случај, антропоморфизацијата на тркалото може да се разбере како слика на **Богот-Небо** и на **Богот-Време**.

Непосредното телесно **изедначување на италскиот Јанус со времето** е одразено преку стариот кип (можеби ксоанон), што се наоѓал во едниот од неговите храмови, кој **со прстите од десната рака го покажувал бројот 300, а со оние од левата – 65** (збирот на двата броја = денови во соларната година).[396] Ваквото евоцирање на годината преку рацете упатува и на нивното изедначување со двете половинки на небото според кои таа се следи и се мери. Ова е повод за вклучување во овие односи на **митскиот лик со раце во вид на зооморфни протоми** присутен на некои типови стандарди (E17). Според нашите анализи тој ги претставува **двете тенденции** на небото и на небеските циклуси и **двата аспекти** на богот на небото и на времето. Едната негова рака ја претставува и води **прогресивната половина од временскиот циклус** (од утрото до пладнето и од пролетта до летото), додека другата – **регресивната** (од вечерта до ноќта и од есента до зимата). На прикажаните ажурирани алки оваа дуална зооморфна компонента е присутна преку **двете животни** кои го градат тркалото со своите тела (B28: 1, 4) или се легнати или застанати на него (B28: 2, 3, 6 – 10). Како и на стандардите, повторно се поставени симетрично, лево и десно од централниот лик и, се чини, натаму под негова контрола.

Двете лица на Јанус и неговото покровителство врз времето, спуштени на рамништето на човековиот живот, добиваат карактер на **персонификации на младоста и староста**, **растењето и стареењето**, а во крајна инстанца и на **раѓањето и смртта**.[397] Кај „источномедитеранскиот Јанус“ овој аспекти може да се согледа преку ликот маскиран со бифацијална маска од процесијата во Филаделфија која е одржувана во исто време како и онаа во чест на римскиот Јанус – на почетокот од месецот (Јануари) но и на годината.[398] Кај другите источномедитерански примери овие комплементарни аспекти на времето можеле да бидат кодирани преку комбинирањето кај бифацијалните претстави на **младото и на старото машко лице** (G20: 8, 9; G21: 7).[399] Посочениве

[394] *Janus 2019*, 2.1; 2.2; 5.1; 5.2.; 5.3; Ž. Dimezil, *Drevna*, 259, 262; C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 229.
[395] R. Taylor, *Watching*, 11, 12.
[396] *Janus* 2019, 2.1; 3; Ž. Dimezil, *Drevna*, 262 (древните поети и мислители го претвориле овој бог во „бог на годината“); R. Taylor, *Watching*, 36; претпоставки за аналогна поза на рацете и прстите на статуетата на етрурскиот Culsans од Cortona: *Culsans* 2019.
[397] *Janus* 2019, 2.2.
[398] A. B. Cook, *Zeus. II*, 374.
[399] C. N. Deedes, *The Double-Headed*.

аспекти соодвествуваат на иконографијата на плочката од Cincinnati и неколкуте стандарди каде **две бисти (на млади луѓе) се појавуваат од раменатa на главниот лик (старец со брада)** во рамки на композициите кои најверојатно го претставуваат Зрван со неговите два сина (F2; F26; F28).

На овие аспекти сосема добро соодветствува нордискиот **Heimdallr** кој се поврзува со рабовите на времето.[400] Слична е состојбата и со месопотамскиот дволик **Usmu** кој заземал истакнато место во новогодишните ритуали поврзани со смртта и препородот на божеството со кое бил изедначауван кралот (G17; G18).[401] Ликовите со две лица се поврзани со новогодишните ритуали во кои важно место имале жртвувањата насочени кон **преродбата на кралот** кој пак е услов за благосостојба на заедницата. Според некои толкувања, во одредени случаи се работи за ритуална маска што кралот ја облекувал при овие обреди која требала да го симболизира и стариот и новиот препороден бог со кои тој се идентификувал.[402] Од словенските примери овој карактер најдобро го одразува цевчестиот **коскен предмет од Волин** на кој се претставени 12 човечки глави (G42: 9). Нивниот број секако алудира на календарскиот т.е. годишниот аспект на врховниот бог, обично на вакви предмети прикажуван со 4 лица, што би одговарало на посочените календарски аспекти на Јанус.

Јанус носи карактеристики и на **вечниот бог**, претставуван како **татко на Ајон**, но и како **самиот Ајон** (the father of Aion or Aion's very self).[403] Според ова обележје тој се доближува до богот Зрван.

Во рамките на древноиранската култура **Зрван е еминентната персонализација на времето**, божество кое ги овоплотува речиси сите негови аспекти. Прво самото негово име значи *време* при што следниве два епитети ги определуваат неговите клучни облици: *zrvan-akarana* како безгранично (безпочетно и бескрајно) време и *zrvan - darəγōō-χuaδāta* како „Зрван на долгото Владение“ (време чие автономно владение трае долг период).[404] Вториот аспект е манифестиран и преку **персонализираните категории Spihr** и **Vāy** кои можат да се сметаат за епифании т.е. идентичности на Зрван.[405] Во **Dēnkart** се вели дека **името на Духот Vāy е „Тркало“** кој е всушност **небескиот свод**, исто така наречен и Spahr.[406] Едната од горенаведените тетради на Зрван вклучува и категории поврзани со времето (Infinite Zurvān; Zurvān of the long Dominion; the Course of Fate; the Ideal Year) при што последната се јавува како манифестација на Зрван на долгото Владение, исто како што и материјалната креација е манифестација на конечниот Простор.[407]

Во **Dēnkart**, **Тркалото** т.е. **небескиот свод**, очевидно сфатени во нивната динамичка т.е. временска димензија, се стават во **самиот почеток на создавањето на сите други космички елементи**, очевидно како нивни неодминлив предулсов: “From the Wheel (the firmament), through the Creator’s fashioning, is derived becoming, the hot and the moist, the first origin of material creatures. From becoming, the hot and the moist, (comes) the movement of becoming, the four elements which are wind (air), fire, water, and earth. From the movement of becoming (comes) the settling of becoming, mixed forms. From

[400] G. Dumézil, *Gods*, 126, 127.
[401] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194-197, аналогни блискоисточни примери 200, 202, 204, 243.
[402] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 194-200.
[403] A. B. Cook, *Zeus. II*, 336, 337.
[404] “*zrvan – akarana* and *zrvan - darəγōō-χvaδāta*, that is ‘boundless Time’ and ‘Time whose autonomous sway lasts for a long time’.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 57).
[405] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 126, 127.
[406] “ … the Spirit Vāy whose name is the Wheel, that is the firmament, and it is also called Spahr.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 127, 146, 148, 378).
[407] “The Ideal Year will, then, be the ‘manifestation’ of Zurvân of the long Dominion, just as the material creation is the ‘manifestation’ of finite Space.” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 134).

the forms of the elements bodies are derived."[408] Пред нападот на Ахриман тие биле статични – во постојана пладневна позиција.[409]

Ако се земе предвид **идентификацијата на Небото т.е. Тркалото со Зрван и неговото тело** тогаш овој однос, може да се земе како предлошка во толкувањето на иконографијата на посочените **луристански ажурирани алки и псалии** (B28). Во тој контекст, тркалото не би го претставувало само небото или само времето, туку и **целиот материјален Космос**. Аналогно на наведените текстови, главниот лик со антропоморфна или јарешка глава би можел да застапува некоја од двете Зурванови епифании. Од една страна тоа би можеле да бидат **Zurvān of the long Dominion** или пак **Spihr** или **Vāy** како негови конкретни епифании, затоа што телото на овој лик е изедначено со самото тркало.[410] Од друга страна, тоа би можел да биде и **Zrvān akarana** затоа што главата како негов клучен дел е сепак **надвор од тркалото** односно **надвор од конечното време** што тоа го симболизира. Ако се прифати второво толкување, тогаш **ликот поместен во тркалото** би го застапувал **Zurvān of the long Dominion, Spihr, Vāy** или пак **Ормазд** и **Ахриман** затоа што тие, како и тој, се внесени т.е. ограничени со обрачите на тркалото. **Парните и симетрични зооморфни и антропоморфни елементи** вклопени во обрачот или поставени над него би можеле да ги застапуваат **дуалните принципи** (добро – зло, прогрес – регрес, светлина – темнина) персонализирани во ликовите на Ормазд и Ахриман или некои нивни еквиваленти (на пример **Мудроста** како позитивен и **Аз** како негативен принцип). Исто така, тоа би можеле да бидат **добриот Spihr** (goodly Spihr) и **лошиот Spihr** (evil Spihr).[411] Во зороастриските традиции **небескиот свод се дели на два аспекти** т.е. на добра и лоша половина, претставени преку **двете облеки на Spihr**, едната како симбол на дневното и другата – на ноќното небо. Манифестација на оваа дихотомија се од една страна **сосвездијата т.е. зодијакот** чија предвидлива динамика е манифестација на **редот и на позитивното начело** и од друга **планетите** чие што неправилно движење се сметало за манифестација на **негативното начело**.[412] Внатрешноста на некои од посочените луристански предмети е оформена во вид на тркало кое со спици е поделено на **6 секции** (B28: 1, 4). Ваквата расчленетост би можела да се стави во релација со аналогното **расчленување на небото во 6 секции** или со **шестте креации спроведени во 6 сезони** (six gāsānbār seasons).[413]

Истата концепција може да се идентификува и на луристанските **"идоли со протоми"**, во констелацијата формирана во нивната горна половина составена од **еден централен антропоморфен лик (со две лица) и пар симетрични животински протоми што тој ги држи во рацете а кои формираат околу него круг** (G10; G11).

Според R. C. Zaehner, **концепцијата за Зрван како време**, конечно и бесконечно, од кој произлегуваат сите останати нешта во Вселената, во иранските религии (пред сè зрванизмот) е дојдена од страна и тоа можеби од **хеленистичкиот свет** или, уште поверојатно, **од Индија** при што за второво како доказ тој приложува наводи од Упанишадите кои потекнуваат од околу 500 г. пред н.е.[414] Горепосочените толкувања на антропоморфните симболи на времето, на луристанските бронзи не би

[408] (*Dēnkart*, Madan. 120. 22); според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 146.

[409] "Till the Aggressor came the Moon and Sun and stars stood still and did not move, and time ever passed in purity and it was always midday."(Greater Bundahishn. 29.12) според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 148.

[410] За Spihr како *ras* – „Тркалото" ("The Wheel"); "the Spirit Vāy whose name is the Wheel, that is the firmament (Spihr), and it is also called spahr": (*Dēnkart*, Madan. 207.17; 205.18) според R. C. Zaehner, *Zurvan*, 111, 112, 126, 127.

[411] "Spihr bestows (good things) on the material world. He who gives in abundance is callcd the goodly Spihr; and he who gives them sparingly is called the evil Spihr. The things bestowed reach (men) through Time who is Väy of the long Dominion, whether it be the instrument of Zurvān or of Ohrmazd" (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 127, види и 244).

[412] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 123,124.

[413] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 135, 144.

[414] R. C. Zaehner, *The Dawn*, 197, 198.

оделе во прилог на оваа концепција, туку би укажувале на неговата поголема старост. Ставајќи ги овие факти во еден поширок глобален историски контекст се наметнува еден сосема поинаков пристап во објаснувањето на овие традиции. Според него, изворот на овие традиции би можел да се бара во некакво **заедничко индоариско јадро** што егзистирало пред или во текот на диференцијацијата на древноиндискиот и древноиранскиот етнокултурен комплекс. Тоа би можело да се датира во **втората половина на 2. мил пред н.е.,** или уште поточно во последните векови на милениумот, кое би соодветствувало на најстарите луристански бронзи. По одвојувањето, секоја од двете култури ќе продолжи оваа концепција да ја развива независно една од друга што во Иран ќе резултира со зрванизмот, а во Индија со посочените упанишади. Се разбира, не е исклучено дека во подоцнежно време ова заедничко јадро можело да мотивира и **секундарни заемни влијанија меѓу овие култури**. Во овој круг може да се вклучат дури и балканските манифестации на истиот систем претстевни преку грчката филозофија и некои сè уште недоволно проучени балкански религиски традиции (Питагора, Орфизам) преку присуството на Индоаријците на Балканот или пак на Кимеријците во Мала Азија и на источните грчки осторови.

Најголема пречка во прифаќањето на оваа хипотеза е стереотипот дека *не е можно, во толку ран период да постоела толку развиена и софистицирана концепција за времето*.

ј) Космос

Според постарите извори и материјалните наоди, кај **Јанус** не се експлицитно изразени космолошките аспекти. Но, нивното постоење, можеби во пораните (поезотерични и помистични) фази од почитувањето на овој бог, сепак може да се насети преку некои пишани извори. Кога од Грција во Италија доспеала идејата за категоријата **хаос**, тамошните интелектуалци, коишто очевидно имале увид во посочените архаични аспекти на Јанус, овој поим го препознале токму во неговиот лик (очевидно поради примордијалниот статус), па дури и во **етимологијата на неговиот теоним**.[415] Кај некои антички автори овој бог се третира како космос (**“Mundus”**),[416] а неговото настанување како бог (со функција на **покровител на поредокот во космосот** и **„оној кој ја врти неговата оска“**), се опишува како **трансформација од некаква аморфна топка**.[417] И оваа слика најдобро интерферира со претходноспоменатите луристански предмети во вид на антропоморфизирано тркало или алка (B28).

Како ирански еквивалент на споменатите аспекти на Јанус може да се земе поимот **Spihr** кој не го означува просто **ѕвезденото небо**, туку и **конечниот простор** – **материјалниот Космос**.[418] R. C. Zaehner предлага интерпретација според која “… Spihr, the body of Zurvān of the long Dominion, that is the Cosmos, is begotten by the Infinite Zurvän and born of his Fortune …”.[419] Во овие релации се вклучува и **Vāy** како еквивалент на Зрван и Spihr.[420]

Ако Јанус некогаш бил **олицетворение на хаосот**, односно **невообличениот** и **нерасчленет космос**, тоа значи дека тој можел да партиципира и во митовите за **создавањето на светот од телото на првиот бог т.е. првиот човек** (од типот на Пуруша, Гајомард и Имир). Сепак, кај овој италски бог се поизразени **небеските аспекти** (како што видовме врзани за времето) ставени **во опозиција со земјата и хтонските сфери**. Овој однос е присутен во еден мит за неговиот **договор со Сатурн** за некаква поделба на ресорите во кој, со оглед на хтонската природа на Сатурн, небеските секако му

[415] *Janus* 2019, 1, фуснотиа 5 и 6; A. B. Cook, *Zeus. II*, 336.
[416] (Serv. Verg. Aen. VII, 610; Macrob. Sat. I, 7, 18 - 28); A. B. Cook, *Zeus. II*, 335, 336;
[417] (Ovid. Fast. I, 104).
[418] “Spihr, then, thus conceived, is not merely the starry firmament, but finite Space, in other words the material Cosmos” (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 112).
[419] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 129.
[420] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 125-127.

припаднале на Јанус. Оваа митологема би можела да се идентификува на **луристанските „идоли“** каде, наспроти **двете лица во горниот дел** (луристанскиот еквивалент на Јанус), **во долниот е оформена глава со зооморфни белези** (луристански еквивалент на хтонскиот Сатурн) (G4: 2, 5; G11).

k) Небо

Некои антички извори, како што е Варон, упатуваат на **Јанус како на небески бог**.[421] Небескиот аспект на Јанус преживеал во претставите за него како *caelestis ianitor aulae* – **вратар на небеската палата** *(*gatekeeper of the heavenly mansion) кој ја има можноста **да ги гледа двете порти на небото – источната и западната**. Во прилог на тоа говорат и некои анализи на неговото име кое, во сооднос со Diana, би можело да укажува на релацијата **Ianus – Dianus – Divianus**. A. B. Cook заклучува дека Јанус (и неговиот старобалкански еквивалент **Zan**) „was *ab origine* the divine Sky and nothing more“. Ова би било во релација со **Dian** – акузативната форма на **обоготвореното небо на Персијците**.[422] Постојат укажувања дека **арките посветени на Јанус** не се негови амблеми и атрибути туку **стварна копија (симулакрум) на блескавото небо** со кое тој бил во непосредна врска (G52: 4, 5, 8, 10, 11). Постоеле мислења дека тој **самиот го означува небото како небески свод**, на што, меѓу другото, упатува фактот дека римјаните со ист збор го означувале богот *(Ianus)* и и неговите арки (*ianus)*. Градењето на **двојната порта на Јанус** (*ianus Geminus*) и нејзиното покривање со бронза всушност имало за цел доследно да се заокружат архаичните митски претстави за небескиот свод создаден од бронза и потпрен на четири столбови (G52: 10, 11).[423] Под арката на Јанус (*ianus Geminus*) била поставена негова **бронзена статуа** висока пет лакти која гледала на исток и на запад.[424]

A. Audin смета дека арките на Јанус и Вертумнус се **врата на небото** (porte du ciel) низ која богот на Сонцето продира во светот на луѓето.[425] Ние сметаме дека таа, барем на почетокот, го претставувала **самиот небески свод** по кој се одвива движењето на сонцето и другите динамички процеси на небото. Како посреден аргумент за тоа можат да се земат некои **монети** и **медали од времето на Комод** на кои фигурата т.е. статуата на дволикиот Јанус е наткриена со балдахин (со два, а некаде и со видливи 4 столбови) кој би бил соодветен симбол на небеската калота (G52: 4, 5, 8).[426] E. Simon смета дека присуството на балдахинот е последица на трендот на негово воведување во култните претстави, особено специфичен за времето на Антонините. Според неа тој не мора да се однесува на Јанус како бог на вратите затоа што на прикажаниот балдахин и нема врати кои би можеле да се заклучат или отклучат.[427] Оваа контрадикција може да се објасни со разните толкувања на арките над италските дволики богови, уште во античкиот период, кои можеле да се разликуваат во разните места на почитување на овие богови или разните фази од нивниот култ. Во секој случај, компаративниот материјал не го исклучува небескиот карактер на овие елементи.

Ваквата **двојна небеска природа** и улогата на **надгледувач (и раководител) на движењето на сонцето** (изгревот на исток и залезот на запад), на стандардите можела да биде претставена не само преку **двете лица на централниот лик** што го зафаќал нивниот стожер, туку и преку **двата протоми што тој ги држи во рацете** – едниот како симбол на прогресивната половина од небескиот круг, заслужна за раѓањето и прогресот на соларните циклуси, и другиот – на регресивната, заслужна за замирањето и регресот (E1: 2, 4; E10; C16 – C18).

[421] J. Frazer, *The Golden Bough*, Ch. XVI.
[422] *Janus* 2019, 2.2, фуснота 41; A. B. Cook, *Zeus. II*, 335 – 353; J. Frazer, *The Golden Bough*, Ch. XVI.
[423] A. B. Cook, *Zeus. II*, 354-361, релации и идентификација на Јанус со „небескиот покрив“: 364, 365.
[424] A. B. Cook, *Zeus. II*, 365, 366; за функцијата “чувар на портите“: Ph. Ackerman, *The Oriental*, 223, 224.
[425] A. Audin, *Janus*, 88, 89.
[426] A. B. Cook, *Zeus. II*, 365 (Fig. 261-263).
[427] E. Simon, *Ianus*, 621.

Во овие управувачки аспекти на луристанскиот бог добро се вклопува и еден пасус на **Valerius Mesaala** кој истражувачите на Janus го вклучуваат во своите анализи: „Оној кој го создава сето и кој управува со него, држејќи ја заедно со силата на сеголтачкото небо тешката природа на земјата и водата ...“.[428] Небеската природа на Janus е имплицитно зацртана во неговите релации со **времето кое се одвива и се огледува според небото** (всушност небото е материјализирано време).[429] Одраз на оваа функција е **Iupiter Tigillus** кој „како греда го држи светот сплотен и го потпира“, при што врската со Janus се воспоставува ако се земе предвид дека во бројни случаи станува збор за две форми на еден ист бог.[430]

На еден **медалион на Комод**, императорот е претставен во обличје на Janus (со две лица) кој **во раката држи арка**, при што низ неа поминуваат персонификации на четирите годишни времиња упатувајќи се кон момчето што ја симболизира новата година (G53: 1, варијанта со Јупитер, со една глава 2).[431] На оваа слика Janus е јасно прикажан како **„оној кој го држи небото“** и како **„оној кој управува со него“**.[432] Како што видовме, оваа митска слика може да се идентификува на еден тип бронзени фигурини од културата Villanova (G53: 3, 4; E12: 6; види стр. 349). Со оглед на нивната експлицитност и припадноста кон железнодобните култури од Апенинскиот Полуостров, можеме да ги третираме како **парадигма на подоцнежните италски традиции** претставени во претходните пасуси.

Некои од наведените функции можат да се препознаат и кај **Heimdallr** кој видовме дека е поврзан со рабовите на просторот и времето, кој стои **на границите на Земјата**, **на крајот од Небото, на долниот крај од мостот што води до небото**. Во споредба со другите нордиски богови тој е најнепосредно поврзан со небото.[433] Со небескиот карактер би било во согласност Димезиловото поврзување на овој бог со **пред-индискиот** (pre-Indian) **Dyauh**.[434]

Со Heimdallr, и поконкретно со чинот на **неговото раѓање**, би можела да се поврзе една иконографска констелација од луристанските стандарди. Станува збор за мотивот на **човечка глава прикажана меѓу раширените зооморфизирани нозе на некоја митска родика** (D29; D30: 6 – 11). На еден примерок таа е прикажана со **две заемно претопени лица**, што ни дава повод новороденият лик што таа го застапува да го идентификуваме со главниот дволик бог од стандардите (G54: 1, 2). Врз основа на други луристански сцени, оваа родилка може да се стави во релација со водата или со земјата (G54: 3, 4; D23; види стр. 285). Посоченава композиција коинцидира со реконструкцијата на G. Dumézil на **митот за раѓањето на Heimdallr** (и на неговиот предведски еквивалент Dyauh) од некоја слична **акватичка божица изедначена со морето** и со неговите **пенливи бранови претставени како**

[428] "He who makes and rules everything, keeping together with the force of the allcovering heaven the heavy nature of earth and water collapsing into the deep with the light nature of fire and wind escaping into the boundless high." (Valerius Messala augur's definition, apud Macrobius *Saturnalia* I, 9, 14, според: *Janus* 2019, фуснота 6). Преземено од A. B. Cook, *Zeus. II*, 335: He who fashions all things and rules them too has linked together, on the one hand water and earth, heavy elements slipping downwards into the abyss, on the other hand fire and air, light elements escaping upwards into space, by means of the sky put round about them: thus the great potency of the sky has bound together two unlike forces. Превод: „Оној кој ги создава сите нешта и управува со нив, свразни заедно, од една страна, водата и земјата, тешките елементи се лизгаат надолу во бездната, од друга страна, огнот и воздухот, светлите елементи, кои бегаат нагоре во космосот/просторот, со посредство на небото ставени во ротација од негова страна: така, великата сила на небото ги обединува двете разновидни сили.“

[429] За трансформацијата на Janus од бог на небото во бог на времето: A. B. Cook, *Zeus. II*, 336.

[430] A. B. Cook, *Zeus. II*, 363-365 ("like a Beam, he kept the world together and supported it").

[431] A. B. Cook, *Zeus. II*, 371 – 373 (Fig. 276), сличен тип медалиони на Antoninus Pius и на Комод, со претстава на Јупитер со громова стрела – Fig. 277 – 279.

[432] За божеството кое со своите раце го држи небото и управува со него: L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*.

[433] G. Dumézil, *Gods*, 126, 127, 130.

[434] G. Dumézil, *Gods*, 128.

G53



1



2



3



4



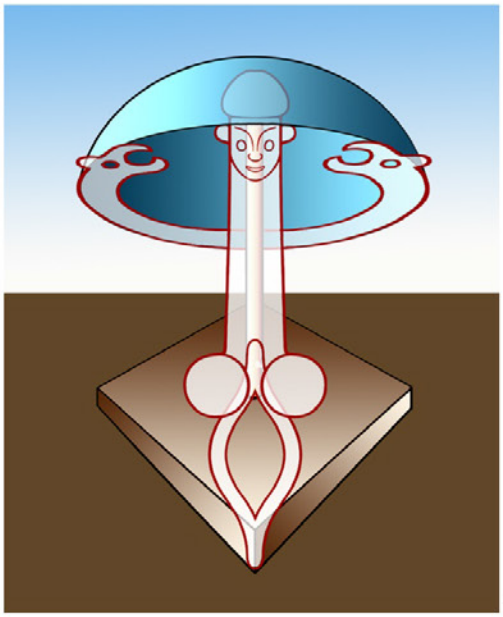
5



6



7



8

животни (коњи, овци, овнови).[435] Последниов елемент може да се идентификува со **зооморфните нозе на родилката** кои се всушност најнепосредните предизвикувачи на раѓањето. Иако на луристанските стандарди припадноста на овие нозе-протоми не е јасно определана, познати се примери (главно скитски и ранословенски) каде се тие оформени во вид на слични рогати или некакви други животни (G54: 5, 10, 11). Најблиска на наведената реконструкција би била златната плочка од **Vettersfeld** (најверојатно скитска по потекло) која прикажува **џиновска риба** (= вода) **чија што опашка завршува во вид на пар лачно свиени протоми на овен**, кои се очевидно еквивалентни со **раширените зооморфни нозе на митската родилка**, а можеби и со **зооморфизираните пенливи бранови од митот за Heimdallr** (G54: 6, 7).[436]

Најсоодветната иранска паралела за небескиот бог е **Зрван** и тоа преку категоријата **Spihr** која е непосредно врзана за него. Иако во рамките на зороастрискиот и зрванитскиот религиски систем овој поим и лик има пошироко значење, тој **првенствено го означувала небескиот свод** (firmament), а дури **секундарно Космосот** и некои други категории. Се работи за небескиот свод како место каде што се наоѓаат ѕвездите кој, следствено на тоа, управува со човековата судбина ("it is the seat of the stars and therefore controls the fate of man").[437] Spihr всушност го претставува телото на Зрван (Време) кој, иако по суштина е бесконечен и нематеријален, преку оваа негова хипостаза добива овоплотување кое е ограничено т.е. дефинирано во просторна и временска смисла. Според тоа, Spihr носи и значење на **овоплотување на Бесконечното време (Зрван) во Конечно време сфатено и како облик (Небески свод)**. Но, некаде тој се нарекува и **ras (Тркало)** што го проширува претходното значење на небото и во неговата хоризонтална и подинамична проекција – како **Небески круг** или **Небеско тркало**. Во Големиот Бундахишн се вели дека "From Time the firmament was fashioned, the body of Zurvān of the long Dominion, the good destiny of the gods".[438]

l) Космичка оска

Поврзаноста на **Јанус** со **Космичката оска** е застапена во некои научни толкувања каде се укажува на неговите врски со **дабот** и некое **друго свето дрво**.[439] На овој аспект, а воедно и на некакви релации со луристанските стандарди, може да упатуваат претставите на **свештениците од колегијата Салии** за кои се знае дека го почитувале овој бог. Станува збор за сцени од римски монети каде што нивни претставници се придружени со симболички предмети идентификувани како **кадуцеи**. Во едниот случај навистина станува збор за кадуцеј кој прикажаниот лик го држи во раката (H25: 2), но во вториот се работи за поинаков предмет (според толкувањата candelabrum) со конусен постамент (малку налик на луристанските стандарди) поставен пред него на подот (H25: 3).[440] Не е излишно да се напомене дека, и самиот Јанус носел стап за потпирање, на што укажува Овидиј,[441] но и неговите претстави од монетите (G52: 4, 5, 8 споредби со 9 – гема).[442]

Сепак, најевидентиот доказ на оваа релација се **култните статуи на Јанус** и на неговите источномедитерански, балкански, келтски и словенски еквиваленти кои се оформени во вид на **столб** кој сам по себе сугерира на **Космичкиот столб** како една од варијаните на Космичката оска. Според A. Audin, генезата на дволиките столбови во Месопотамија може да се следи преку парот **култни столбови како маркери на изгревот и на залезот на сонцето** кои најпрво ќе се трансформираат во

[435] G. Dumézil, *Gods*, 129-140; J. Frazer, *The Golden Bough*, Ch. XVI.
[436] Подетално толкување на предметот: Н. Чаусидис, *Космолошки*, 174, 175
[437] R. C. Zaehner, *Zurvan*, 88, 89.
[438] (Greater Bundahishn, 3.6); R. C. Zaehner, *Zurvan*, 111-113, цитат: 333; И. Л. Крупник, *Зурванизм*, II.2 (56-62).
[439] J. Gagé, *Sur les origines*, 13, 17-24.
[440] A. B. Cook, *Zeus. II*, 377 – Fig. 283, 284.
[441] (*Qv.fast.* i. 177); според A. B. Cook, *Zeus. II*, 385.
[442] За стапот како заедничко обележје на Јанус и на источните дволики богови: F. Kinal, *Der Ursprung*, 9.

G54


1


2


3


4


6


5


10


7


11


8


9

еден столб со две торза за на крај да се сплотат во **еден столб со две лица кои гледаат во спротивни насоки**.[443]

На **луристанските стандарди** овој аспект е застапен мошне транспарентно – преку нивниот **централен стожер со дуплирани, а некаде и мултиплицирани лица на врвот**. Кај „столбовидните фигурини“, и покрај сè уште јасно видливата столбовидност, тој е метаморфозиран во човечка фигура која, поради својата издолженост, всушност може да ја претставува **антропоморфизираната Космичката оска** овоплотена во **макрокосмичкиот џин** или во некоја варијанта на **Атлант** (C26 – C28). Кај „идолите“, столбовидноста е присутна во најчист облик (G1 – G5), додека кај “идолите со протоми“ е дополнета со парот **свиени протоми** кои најверојатно го симболизирале **небескиот круг што е потпрен на космичката оска** (прикажана во вид човек) **и ротира околу неа** (G53: 6, 8; E10). Кај некои варијанти на последниов тип, во преден план е ставена **фалусовидноста на стожерот** на стандардите која исто така може да се разбере како слика на макрокосмичкиот фалус и воедно една од епифаниите на Космичката оска (D2; D3).

m) Соларни аспекти

Соларните аспекти кај **Јанус** не се особено потенцирани и покрај тоа што, како што видовме, неговиот лик бил во непосредна врска со почетните етапи на временските циклуси. Во овој случај најрелевантни би биле **утрото** (како почеток на денот), **првиот ден од годината** (како како раѓање на Богот-Сонце) и клучните **преодни моменти на годишниот циклус** (летен и зимски солстициум кога започнува растот или опаѓањето на силата на сонцето).

Оваа компонента е соодветно претставена и на стандардите. Во нашите анализи идентификувавме неколку сцени во кои сонцето се појавува низ неколку симболички претстави. Кај „зооморфните стандарди“ го идентификувавме присуството на **соларниот циклус** прикажан преку **разни кружни елементи наредени на телото на парот животни исправени на задните нозе**, почнувајќи од врвовите на нивните опашки па сè до роговите (B19 – B22). Претпоставивме дека на највисоката точка од овие стандарди, меѓу главите на двете животни, била означена и **кулминацијата на соларниот сиклус** (пладне, летен солстициум) застапена преку **антропоморфизираниот соларен диск** т.е. **главата на Богот-Сонце**. Застапена била преку дискоидниот или ажурираниот додаток на иглата која се наденувала низ шупливиот стожер или низ алките формирани меѓу нозете на животните (B45 – B47). Кај „зооморфните стандарди со човечка глава“ посочениот елемент ќе се интегрира во овие предмети и на материјално ниво така што ќе се излева како нивни составен дел (C1 – C5). Присуството на човечката глава кај последниве два типа стандарди ја претставува едната од двете клучни сцени кои го евоцираат митот за цикличната егзистенција на божеското Сонце. Првата, која го прикажува **во предните шепи** на парот животни и **меѓу нивните разјапени муцки**, може да се толкува на неколку начини: како **апотеоза т.е. глорификација** на соларниот бог; како **напад** врз него т.е. негово **прождирање**; како момент во кој тој **преминува** од надлежноста на едното животно, кое ја реализира прогресивната фаза од соларниот циклус, кон другото задолжено за регресивната (C1: 2, 5). Втората сцена ја идентификувавме на „идолите со протоми“ и тоа како приказ на **раѓањето на соларниот бог** т.е. појавувањето на неговата глава меѓу раширените нозе на родилката, претставени реално (D17) или оформени во вид на зооморфни протоми (D29 споредиси со D30) и тоа како приказ на изгревањето на сонцето или новиот почеток на годишниот соларен циклус.

Два аргументи укажуваат на врската **меѓу главата прикажана меѓу шепите и муцките на двете животни** и **бифацијалниот лик од стожерот на стандардите**. Едниот се однесува на генезата на вториов од наведените ликови кој на овие предмети ќе се појави преку трансформирањето на првиот, така што главата од „зооморфните стандарди“ и „зооморфните стандарди со човечка глава“ кај

[443] A. Audin, *Dianus*; *Janus* 2019, 2.3.2.

„идолите со протоми“ ќе се претвори во столбовидна фигура со две лица. При тоа нејзиниот врат и тело ќе се оформи од предните шепи на животните над кои таа била прикажана, но под влијание на „идолите“ или на некои други фалусовиндни предмети (C1; C15). Вториот аргумент се состои во фактот што обете глави, и онаа меѓу шепите на животниоте и онаа меѓу нозете на родилката, се **со две лица** т.е. прикажани се на обете страни од стандардите.

n) Капа

Видовме дека централниот лик од стандардите е речиси редовно прикажан со капа, **полусферична** (во релација со glans penis G2; G7), **со остар врв и околен венец** (E21: 5 – 7) или во вид на **цилиндар** (E10; E16; E17). Иако овој атрибут не е типичен за Јанус, тој е вообичаен за неговите источномедитерански еквиваленти и тоа во вид на **петасос** – исто така капа со широк венец (G20: 3; G21: 4; G51: 9). Според I. Krauskopf, таква капа носел и етрурскиот Culsans (G29: 3).[444] A. B. Cook, повикувајќи се на R. Eisler, укажаува на **небескиот карактер на овој елемент**, особено распространет на Блискиот Исток, како што е **тијарата на Zeus Oromasdes** или **ѕвездениот шлем на Мен, Атис** или **Митра**. Врз основа на тоа заклучува дека такво значење имал и **петасосот на античките митските ликови со две лица** како што се **Хермес**, **Аргос** или **Јанус**.[445] F. Kinal ја третира капата на бифацијалните ликови како една од неколкуте компоненти заеднички за Јанус и за дволиките богови од Блискиот Исток.[446]

Ваквиот космички карактер на капата е најакцентирано претставен кај **доцнобронзенодобните обредни капи од Средна Европа** изработени од златен лим (E21: 2 – 4). Притоа, нивната **калаота** ја претставува **небеската купола** расчленета на неколку небески нивоа, на што укажува иконографијата на овие предмети организирана во концентрични кругови, додека издигнатиот **шпицест врв** интерферира со **Космичката оска** којашто се протега низ нејзиниот центар. Овие капи според својот облик интерферираат со три луристански стандарди од типот „столбовидни фигурини“, оформени во вид на фигура на човек кој на главата носи речиси идентична таква капа (E21: 5 – 7; види стр. 368). Структурирана е аналогно – во концентрични зони кои се протегаат степенесто од нејзиниот долен и периферен дел кон центарот кој воедно ја претставува и највисоката точка. Ова е уште еден аргумент во прилог на **космолошкиот предзнак на централниот лик од стандардите** и идентификацијата на горниот дел од неговата фигура со високите зони на вселената.

8. Културно-историска интерпретација на сличностите меѓу Јанус и другите митски ликови и божества вклучени во компаративното истражување

M. Grimal бил убеден дека потеклото на Јанус, и пошироко – на италските бифронси, треба да се бара **на Истокот**, пред сè во некои многу стари култови од територијата на Сирија. Според него, некаде меѓу 23. и 13. век пред н.е., преку кападокиските и хетитските цилиндрични печати ќе бидат обновени сумерските варијанти на овие ликови во кои можат да се препознаат некои обележја на подоцнежниот источномедитерански **Аргос**. Потоа, со посредство на Етрурците, овие традиции ќе доспеат до Апенинскиот Полуостров. И други истражувачи веруваат дека кај римјаните Јанус дошол **со посретство на етрурците** и тоа конкретно преку нивниот бог **Ану**.[447] Според некои антички извори, пак, Јанус е донесен во Италија од страна на **Перебијанците** (Perrhebians) и тоа преку Јонското

[444] I. Krauskopf, *Culsans*, 156.
[445] R. Eisler, *Weltenmantel*; A. B. Cook, *Zeus. II*, 382-386.
[446] F. Kinal, *Der Ursprung*, 9.
[447] J. Gagé, *Sur les origines*, 4, 5, 31; A. Audin, *Janus*, 85.

Море.[448] C. N. Deedes, прифаќајќи ги теоритите на W. Ridgeway, во генетската линија на италскиот и на источномедитеранскиот Јанус исто така ја вклучува **Мала Азија**. Притоа на **Хетитите** и на **Фригијците** им ја дава улогата на **трансмитери на вавилонските предлошки на овој бог** со чие посредство тој ќе премине на Европска почва. Таква улога им дава и на **Пелазгите**, овој пат како пренесувачи на **Критско-египетските компоненти на овој лик**. Потоа, преку Егеја, **со посредство на Пелазгите од Тесалија и Арголида,** на **Етрурците од Лидија** и на **Микенците**, овој бог ќе доспее во Италија.[449]

Индикативно е што во топонимот **Argiletum**, со кој се именувало едното од местата на почитување на Јанус во Рим, е содржано името на **Аргос** – едниот од неговите источномедитерански бифацијални еквиваленти. На некакви дамнешни релации меѓу овие два лика укажуваат и древните преданија за оваа локација. Во нив се зборува за **убиството на Аргос**, после што тука му е изградена гробница, светилиште и света шума поради што и местото било наречено според неговото име.[450] На некакви источни релации, упатува и сличноста на овој топоним со лексемата *ἄργιλος* која се поврзува со старобалканските, па дури и со кимериските традиции, при што на нејзиниот религиски предзнак укажуваат светите пештери покрај Авернското езеро кај Cumae чии жители (наводно Кимеријци) со овој збор ги нарекувале своите подземни живеалишта.[451]

Генезата на дволиките италски богови **E. Simon** ја бара во некои мотиви од **бронзените котлиња увезени од Ориентот**. Како повод за тоа ја зема рачката од едно такво котле од **Vetulonia**, обликувана во вид на двојна брадеста глава, која во раниот 7. век пред н.е. можела да ја инспирира фантазијата на Етрурците (G22: 8).[452] Два елементи не одат баш многу во прилог на оваа хипотеза. Најпрво тоа е фактот (апосторфиран и од самата авторка) дека најстарите засега познати претстави на двоглавиот етрурски Culsans **не се постари од 3. век пред н.е.** односно многу се подоцнежни од овие котлиња. Вториот се однесува на нејзиното уверување дека еден ликовен елемент присутен на предмет увезен од друга далечна култура, поттикнувајќи ја „фантазијата“ на неговите нови корисници, **може да еволуира во божество со врховен статус и култ**. Таков процес би бил поверојатен ако, заедно со предметот, се увезени и митско-религиските содржини поврзани со него или пак, доколку во културата во која се нашол, веќе постои митски лик т.е. божество со сличен изглед.

P. F. Bober смета дека Келтите го оформиле својот многуглав (во случајот триглав) бог како хтонски придружник или еквивалент на Цернунос врз основа на ликовните претстави и легендите за Герион што ги собрале од италската култура во текот на нивниот престој во Северна Италија. При тоа, го остава отворено прашањето за уделот во овој процес на соодветните грчки предлошки.[453]

Иако во досегашните истражувања на генезата на Јанус и на другите бифацијални митски ликови од Медитеранот не биле вклучени луристанските стандарди, сметаме дека токму овие предмети можат да дадат значаен допринос во расветлувањето на ова прашање, особено ако се земат предвид и другите иконографски релации меѓу Блискиот Исток и Медитеранот па и Конкретно Апенинскиот полуостров апострофирани во претходните глави од оваа книга. Посебно значење тука има присуството на неколку примероци на луристански стандарди приложени во светилишта од Егејскиот регион, на кои, патем, е прикажан и тукаобработениот бифацијален митски лик (H14: 2, 3; види стр. 637).

[448] J. Gagé, *Sur les origines*, 6, 31.
[449] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 220, 221, 227, 228, 242, 243; аналогна концепција предлага и F. Kinal (F. Kinal, *Der Ursprung*).
[450] A. Audin, *Janus*, 63-66.
[451] Подетално за ова: Н. Чаусидис, *Македонските*, 885-888.
[452] E. Simon, *Ianus*, 619, 620.
[453] P. F. Bober, *Cernunnos*, 42.

Глава X

КАРАКТЕР И НАМЕНА НА ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ



X. КАРАКТЕР И НАМЕНА НА ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ

1. Досегашни теории за карактерот и намената на луристанските стандарди

Кај досегашните истражувачи на луристанските стандарди нема несогласување околу нивниот генерален култен т.е. симболички карактер. Но, и покрај тоа, до сега се изнесени различни хипотези во однос на поконкретната намена на овие предмети. Некои од нив се нешто подетално разработени и поткрепени со одредени аргументи, додека други се сведуваат на обични досетки или асоцијации претставени со една или две реченици или пак манифестирани само преку именувањето на овие предмети.[1]

Формата на луристанските стандарди го наведе **M. Rostovtzeff** на заклучокот дека тие стоеле вертикално и тоа како **врвови на некакви објекти** („tops of implements“). Како најверојатна му се чини идејата дека се работело за стандарди, за што како паралели приложува примери од Египет и Вавилон каде што, според него, секое божество имало свој стандард чиј врв бил оформен во вид на неговото тотемно животно или симбол. Тој посочува и конкретни вавилонски примери на кои се присутни композиции што се во општи црти слични на оние од луристанските стандарди и тоа со глави на две хералдички ориентирани животни и диск меѓу нив. Наведува и слични скитски стандарди со претстава на животно или на божица која господари со две животни. Врз основа на овие согледувања заклучува дека луристанските стандарди **го следеле покојникот за време на погребната процесија**, а потоа биле **оставани во гробот** поради негова **заштита од злите демони**. Во истиот контекст предлага уште една претпоставка според која тие би припаѓале на **погребни кочии**. Овој автор не се согласува со толкувањето на R. Dussaud (види подолу) дека се работи за амулети, иако притоа смета оти нивниот **апотропејски** т.е. заштитен карактер е очевиден.[2]

[1] Сожет преглед на овие теории, со приложена литература, но без поопширни експликации или цитати: O. W. Muscarella, *Bronze*, 139.

[2] “We may therefore suggest that the aigrette-like ornaments were tops of standards which accompanied the deceased during the funeral procession and were afterwards placed in the grave. The standards with their figures protected the deceased against the evil demons. However, another explantation may be suggested also. They might have belonged to funeral chariots.” (M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 49).

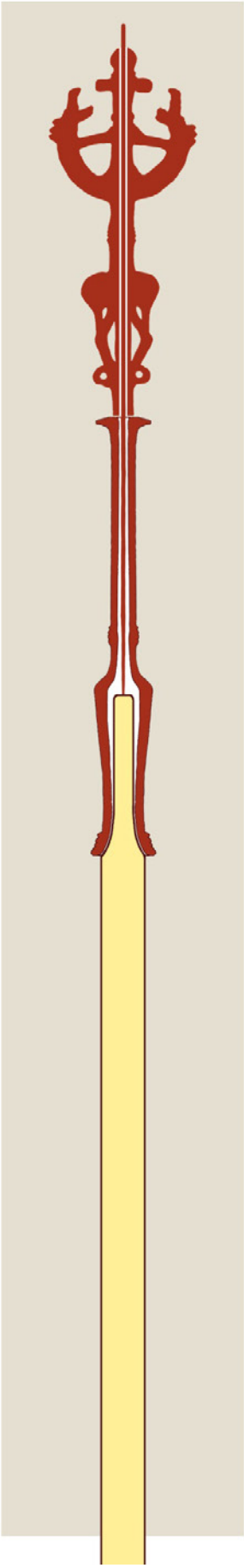
H1



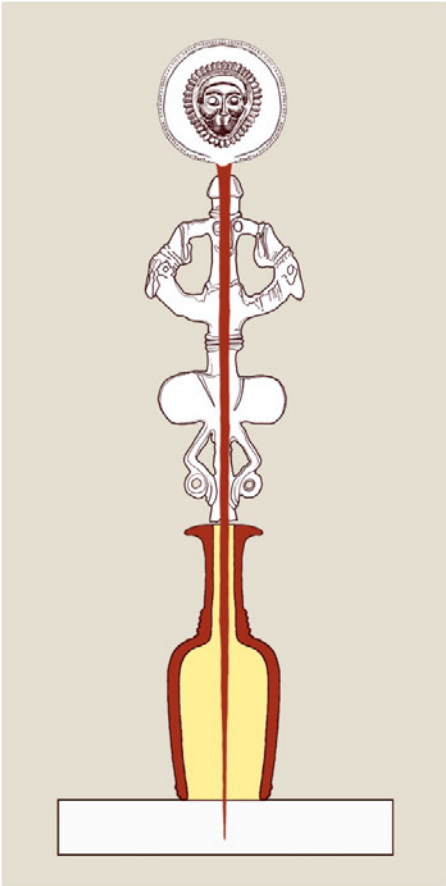
1



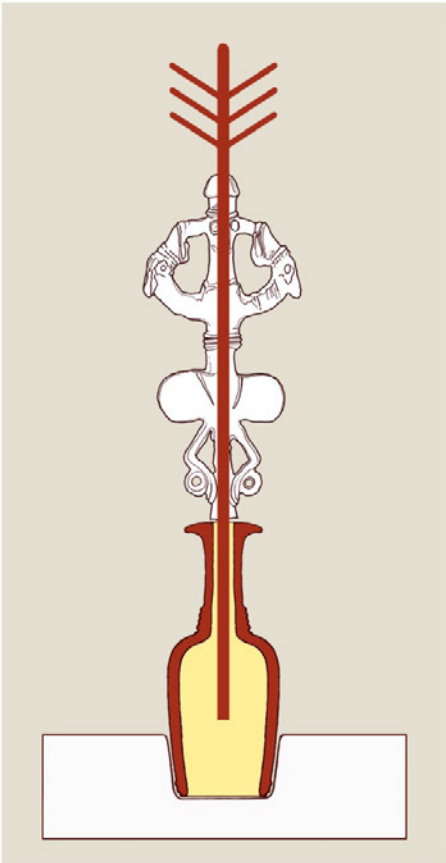
2



3



4



5

Слично толкување предлага и **S. Przeworski** кој, врз основа на формата на стандардите и гарнитурата што ја сочинувале заедно со останатите елементи (потставката во вид на шише и иглата што ги поврзувала), претпоставува дека тие, со помош на посочената игла протната низ нив, биле **прицврстувани на некаква дрвена основа**. Смета дека е можно ваквите гарнитури да биле фиксирани на **страниците од кочиите** и тоа со намена околу нив да се намотуваат ремените од уздите („to wind the reins round"). За разлика од хипотезата на M. Rostovtzeff, во оваа не се прецизира карактерот т.е. намената на кочиите.[3] Се чини дека слично толкување подоцна предложиле и **R. M. Carless**,[4] но и **H. Frankfort**. Ставот на вториов автор во однос на намената на луристанските стандарди (кои ги нарекува „pole tops") може да се согледа од следниве реченици: „The group, like the pairs of antithetical animals, was, for instance, highly effective **as the finial of the four poles of the funerary car** on which a chief was buried. The composition of such splendid pieces need not be questioned too closely". Притоа, ваквиот став го поткрепува со аналогни примери од долината на реката Кубан, на север од Кавказ.[5]

R. Dussaud се произнесува критички во однос на горепретставените хипотези на M. Rostovtzeff.[6] Смета дека внесувањето во нив на кочиите не е основано бидејќи се базира на кочии пронајдени во Кападокија кои се разликуваат од наодите од Луристан и Персија.[7] Не им оди во прилог ни обликот и димензиите на елементите што ги сочинувале овие гарнитури.[8] Тој смета дека луристанските стандарди се всушност **идоли кои биле одлагани во гробовите**,[9] при што секој покојник во гробот бил придружуван со таков предмет положен зад главата, паралелно со оската на неговото тело.[10]

C. Lancaster, во рамките на своите митолошко-астролошки толкувања на иконографијата на луристанските стандарди се чини дека им дава некаков **талисмански карактер** при што дури и ги нарекува "talismans".[11] **Ph. Ackerman** исто така ги именува овие предмети како **„талисмани",** сметајќи дека нивната функција била насочена кон **осигурување на наклонетоста на боговите** („to assure the favor of the gods"). Притоа предлага две можности за нивно користење. Кога биле поставени на потставките, морале **да стојат вертикално на некаква рамна површина**, додека според втората можност би биле **носени во раце поради ритуални цели** за што како аргумент споменува „некои бронзи" ("as some of the bronzes actually show") кои во текстот не се конкретно прецизирани.[12]

Во својот преглед на теориите поврзани со намената на луристанските стандарди, **O. W. Muscarella**, ги наведува и научните називи на овие предмети кои на одреден начин укажуваат и на

[3] "Therefore I presume that the fittings were affixed to the wooden base by means of a pin which passed through both the central trunk and the support. It is possible that they were affixed to the sides of the chariots, and served to wind the reins round." (S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 234, 259).

[4] R. M. Carless, Notes on Luristan Bronzes, *Apollo* 82/No 41. 1965, 31 (според: O. W. Muscarella, *Bronze*, 139).

[5] H. Frankfort, *The Art*, 344-348, цитат 345.

[6] R. Dussaud, The Bronzes of Luristan. A: Types and History // A. U. Pope, *A Survey of Persian Art* I, 1938/1964, 258 (според: O. W. Muscarella, *Bronze*, 139); R. Dussaud, *Haches*, 258.

[7] "On a essayé souvent d'expliquer ces figures comme des ornements de chars, trouvés en Cappadoce. (...) Nous nous sommes laissé entraîner à dépasser le cadre des haches à douilles parce que les trouvailles du Louristan ou des autres régions de la Perse devaient être distinguées de celles de la région de Nihavand." (R. Dussaud, *Haches*, 258).

[8] "Cette pièce, complète avec son support en forme de bouteille, apporte la démonstration, grâce aux dimensions de ce dernier, que de tels objets n'étaient pas fixés, comme on l'a cru, sur un timon de char." (R. Dussaud, *Haches*, 268).

[9] "En réalité, ce sont des idoles qu'on déposait dans les tombes." (R. Dussaud, *Haches*, 258).

[10] "Chaque mort est accompagné dans la tombe par un de ces symboles, placé debout, dans l'axe du corps, derrière la tête." (R. Dussaud, *Haches*, 268). O. W. Muscarella ги класифицира толкувањата на овој автор во категоријата "apotropaic talismans" (O. W. Muscarella, *Bronze*, 139).

[11] C. Lancaster, *Luristan*, 94-98.

[12] Ph. Ackerman, *The Luristan*, 12; Ph. Ackerman, *A Luristan*, 3.

ставот на истражувачите во однос на нивниот карактер и функција. Покрај другите го споменува и **A. Godard**, кој наводно ги нарекувал **"protectors of troops"** што, во превод буквално би значело **„заштитник на трупите/војските"**.[13] Но, во делата на A. Godard стандардите всушност се нарекуваат **"protecteur de troupeaux"** што на англиски би требало да се преведе **„protector of the flocks"**.[14] Како и да е, во делата на A. Godard не пронајдовме некаква поартикулирана експликација која би го аргументирала предложениот назив и соодветната функција што тој би ја одразувал.

Кај некои автори може да се насети поврзувањето на овие предмети со **тотемните симболи** ("totem simbols"). Еден од нив е **W. Nagel**,[15] додека кај **H. Frankfort**, овој назив е повеќе одраз на неговите асоцијации ("… and the effect recalls totem poles") отколку на артикулирана теза насочена кон вистинската функција на овие предмети.[16]

H. Potratz смета дека димензиите на луристанските стандарди (чија височина се движи од 10 до 20 цм) не одат во прилог на нивното користење како стандарди во вистинската смисла на зборот. Тој мисли дека потставките во вид на шише (кои ги нарекува „kleine Untersetzer in der Form von umgekehrten Süssweingläsem"), и покрај тоа што биле шупливи, им обезбедувале одредена стабилност на овие предмети поради дебелината и тежината на нивните ѕидови.[17] Според него би можело да се замисли присуството на таква гарнитура **во аглите или нишите на просториите за живеење** чии што ѕидови притоа би им обезбедувале дополнителна стабилност.[18] Големата фреквенција на стандардите од една страна и нивните мали димензии од друга го наведуваат на претпоставка дека тие спаѓаат во категоријата **„мали култни симболи"** ("kleine Kultsymbole"). Според него овие предмети го претставувале главниот дел на **домашните олтари присутни во секоја куќа** од луристанскиот регион слични на оние во кои, подоцна во Русија и другите подрачја од „Источната црква", ќе стојат домашните икони.[19]

P. R. S. Moorey го користи терминот "finial" само како неутрален назив кој не имплицира однапред на некоја конкретна функција на луристанските стандарди. Која и да била нивната намена, според него секако не се работело за структурни елементи од некакви посложени објекти туку за **предмети кои, заедно со потставките, функционирале засебно** („self-suficient"). Тој ги прифаќа согледувањата и претпоставките на H. Potratz дека малите размери на овие артефакти не дозволувале нивно користење како воени стандарди или стандарди наменети за процесии („battle or processional standards"). Во прилог на тоа ги наведува асирските примери познати врз основа на претставите од релјефите, но и според ретките наоди (некои дури пронајдени и во Луристан) кои, според својата форма и хронологија, не соодветствуваат на луристанските стандарди. Му се чини веројатна тезата на H. Potratz дека се работи за **симболи со култен карактер слични на иконите од христијанска Европа** („cult symbols, comparable to the icons of Christian Europe"). До култниот карактер на овие предмети тој се обидува да се доближи споредувајќи ги со сличните по форма мали култни објекти во вид на зооморфни хераладички претстави присутни на цилиндричните печати од „митаниски стил" („Mitannian Style") од околу 1500-1200 г. пред н.е. Во овие компарации ги вклучува и „домашните богови" (household gods) како што се **терафимите** (*teraphim*) од Стариот Завет кои, покрај религискиот карактер, функционирале и како статусни симболи. Смета дека последнава паралела би можела да го

[13] O. W. Muscarella, *Bronze*, 139.

[14] A. Godard, *Bronzes*, 82-88; A. Godard, *The Art*, 49 (Fig. 19).

[15] W. Nagel, *Altorientalisches Kunsthandwerk*. Berlin, 1963, 56 (според O. W. Muscarella, *Bronze*, 139).

[16] H. Frankfort, *The Art*, 345.

[17] H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39.

[18] "Vielleicht darf man sich die Aufstellung solcher Ständerlinge zudem in Ecken oder Nischen von Wohnräumen vorstellen, wo eine zusätzliche Standfestigkeit durch die Wände gewährleistet war." (H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39).

[19] „Die Stangenaufsätze sind also kleine Kultsymbole, deren Häufigkeit es nahe legt, sie als von Hausaltären Alt-Luristans stammend anzuschcn, so wie bei uns Mutter-Gottes-Bilder oder in Russland Ikonen entsprechend verwendet werden." (H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, 20); H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39; H. Potratz, *Die Luristanbronzen*, 208.

објасни присуството на луристанските стандарди како **дел од погребната опрема** („grave furnishings“).[20] P. R. S. Moorey нема дилеми дека стандардите биле комбинирани со потставки во вид на шише или конус и дека биле заемно спојувани со бронзени игли коишто поминувале низ обата предмети. Но, за разлика од H. Potratz, тој смета дека високите пропорции на овие предмети и нивната тежина **не овозможувале стабилно стоење во вертикална позиција** на овие гарнитури, дури и ако иглата би била подолга, така што нејзиниот врв би се забивал во подлогата т.е. земјата на која стоел стандардот. За да се обезбеди оваа стабилност, **подставката**, според него, морала **делумно да се набие в земја** или пак **да се надене на некакво колче или блок**. Прашање е дали оваа стабилност можеле значително да ја подобрат двете мали алки формирани на дното од некои стандарди (кај врвовите на опашките на двете животни) кои поверојатно биле наменети за **обесување на некакви приврзоци или реси** („streamers“).[21]

E. de Waele смета дека луристанските стандарди се композитни предмети кои се уникатни во рамките на Блискиот Исток. Иако му се чини веројатен нивниот симболичен, вотивен и погребен карактер, сепак смета дека функцијата и натаму им останува неразрешена. И тој се согласува со посоченият став на H. Potratz дека малите димензии не одат во прилог на тезите за користењето на овие предмети како стандарди наменети за битки, воени паради или за верски поворки. Му се чини поверојатна нивната употреба како **индивидуални, фамилијарни или племенски тотеми**,[22] а можеби и како **инсигнии на високите општествени класи**.[23] Анализирајќи ја формата и пропорциите на бронзените потставки на овие предмети, посредно допира и некои аспекти на нивната намена како дел од посложени гарнитури. И тој забележува дека некои од овие потставки се толку тесни а високи што не би можеле да ги држат стабилно стандардите насадени на нив. Притоа, очевидно се согласува со претпоставките на претходните истражувачи дека **со долниот дел тие биле заривани в земја**. Оваа констатација ја дополнува и со претпоставката дека, губејќи ја својата изворна функција, овие предмети подоцна можеби воопшто и не биле поставувани вертикално туку **се прилагале во гробовите во лежечка позиција**.[24]

E. Haerinck и **B. Overlaet** сметаат дека луристанските стандарди функционирале како **„лични амблеми“ на покојниците**.[25] Бидејќи ваквиот карактер го извлекуваат од фактот дека се наводно откривани во гробови на воини, може да се претпостави дека и ова толкување го предлагаат во воен контекст – како **лични амблеми на воините**. Претпоставуваме дека воениот карактер на гробовите пак, го базираат врз тоа што во нив, покрај стандардите, било пронајдено и оружје. Вториот од авторите, поттикнат од ваквото комбинирање со оружје, сугерира на можноста стандардите да биле оставани **само во машките гробови**.[26] Во истиот труд тој потенцира дека “The shape of the supports indicates that they **were placed on top of something**. Their symmetry indicates that they were to be seen from front and back.”[27] Во друга своја статија овој автор изразува став дека “… the idols that were found

[20] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 140-142; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 29.

[21] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 142.

[22] “Ces objets démontables du Luristan sont uniques et sans parallèles dans les arts du Moyen- Orient ancien. Ils avaient sans doute un caractère symbolique, votif ou funéraire, mais leur fonction exacte reste débattue. Ils sont bien trop petits pour avoir été utilisés comme étendards de batailles, de parades militaires ou de processions religieuses. L’hypothèse la plus vraisemblable est qu’il s’agissait de totems individuels, familiaux ou tribaux.” (E. de Waele, *Bronzes*, 109, 114).

[23] “D’autre part, les étendards et les idoles tubulaires peuvent être interprétés comme des totems ou des insignes d’appartenance à une classe sociale élevée.” (E. de Waele, *Bronzes*, 276).

[24] E. de Waele, *Bronzes*, 120.

[25] “Comme on a découvert ces idoles dans des tombes de guerriers, on imagine qu’elles correspondaient à des sortes d’emblèmes personnels.” (E. Haerinck, B. Overlaet, *Les montagnards*, 151).

[26] ”The association in tombs of idols with armament, suggesting that they were only placed in male burials, could support his view.” (B. Overlaet, *Luristan Bronzes*).

[27] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.

in tombs must be regarded as **personal emblems or sacred items of the deceased**. They were not votives, in the sense that votives are given to obtain a favour from the gods or spirits or to indicate the gratitude of the donor."[28]

L. vanden Berghe ги именува стандардите со терминот **"funerary idol"**,[29] а ги третира како *"Totenkult* objects",[30] што во рамките на германската стручна терминологија значи **„култ на мртвите"**. Притоа овие предмети ги смета како **"an important part in the funerary cult"**.[31] Ваквиот карактер го втемелува врз откривањето на гробот во Tattulban (веројатно и уште некои гробови) во кој, покрај други бронзени предмети и керамички садови, бил затекнат in situ и еден стандард од типот „идоли со протоми" и тоа заедно со неговата бронзена потставка. Предметот бил положен покрај скелетот на инхумираниот покојник кој бил легнат на левиот бок, во полузгрчена положба (H10: 3, 7, 8).[32]

При определувањето на карактерот и намената на луристанските стандарди **O. W. Muscarella**, тргнува од фактот дека сите пет примероци на вакви предмети, откриени при археолошки ископувања до негово време, потекнувале од гробови. Врз основа на тоа, тој го дава следниот заклучок: "Thus, pending future excavated evidence to the contrary, we may tentatively conclude (based on incomplete information) that finials and standards were deposited in tombs, but not necessarily in shrines."[33] Од овој исказ може да се насети одредено **преферирање на гробниот карактер** на овие предмети иако во наредниот пасус не се исклучува претпоставката „that horse bits and master-of-animals standards, inter alia, **were deposited in temples as well as tombs**" иако таа, според него, сè уште не се темели врз емпириски факти туку врз исказите на очевидци.[34] Но, пронаоѓањето на стандадарди, односно нивни потставки, во нефунерарен контекст (кањон Tang-i-Hamamlan) го наведува на можноста за користење на овие објекти и како **функционални предмети во рамките на населените места**, во прилог на што одат оштетувањата што на нив биле настанати уште во времето на нивното користење.[35]

2. Изглед и конструкција на луристанските стандарди

Формата, изгледот и иконографијата на луристанските стандарди како и постоењето на две лица јасно покажуваат дека, без разлика на намената, овие предмети биле предназначени да стојат **вертикално, наденати на некаков стожер и да се гледаат од двете страни (условно и од предната и од задната)**.[36] На тоа исто така укажува нивната конструкција и **вертикалниот тунел** што се протега долж корпусот (H1: 2, 3), додека кај „зооморфните стандарди" – двете **алкички** и/или **цевчестиот додаток** оформени меѓу двете симетрични животни (H2: 3, 4, 7, 8). Постојат индиции, некаде поткрепени и со конкретни примери, дека повеќето типови стандарди биле **комбинирани со бронзени потставки во вид на шише** (H3: 1; H10: 8; H11: 2; H12: 1, 2) **или конус** (вториве многу поретки – H3: 6; E17: 6; B44: 6, 8). Како исклучок донекаде можат да се сметаат „идолите" (G1 – G3) и „столбовидните фигурини" (C26 – C28) чие што комбинирање со вакви потставки, барем според нашите согледувања, засега не е потврдено со примери. Ова коинцидра со фактот што наведените два типа имаат нагласено цевчеста и помалку профилирана т.е. разгранета форма која, комбинирана со

[28] B. Overlaet, *Čale Ğār*, 119.
[29] L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265, 266.
[30] L. Vanden Berghe, *Luristan: Vorgeschichtliche Bronzekunst aus Iran.* Exhib. cat., Museum fur Vor- und Fruhgeschichte, Munich, 1981, 60 (според: O. W. Muscarella, *Bronze*,139).
[31] L. Vanden Berghe, *Excavations*, 268.
[32] L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265-268.
[33] O. W. Muscarella, *Bronze*, 138.
[34] O. W. Muscarella, *Bronze*, 138.
[35] O. W. Muscarella, *Bronze*, 138, 139; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 21, 22.
[36] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*.

потставка, **би била засенчена од нејзината многу посложена контура**. Во овој контекст е индикативно што „столбовидните фигурини“ се единствениот тип стандарди (можеби и дел од „стандардите статуети“) кои немаат две лица туку предна и страна и опачина (C26 – C28; C33).

Спојувањето на стандардот со потставката се изведувало со помош на некаков **тенок и издолжен елемен**т кој се протнувал низ двата објекти (тенка шипка, стапче, подебела игла). Кај „идолите со протоми“, „столбовидните фигурини“, „стандардите статуети“, и кај некои други типови оваа осовина се провирала низ **тунелот оформен по целата должина на нивниот корпус** и потоа продолжувала низ **шупливиот врат и корпус на потставката** (H1: 1 – 4; H3: 5). Кај постарите стандарди („зооморфни стандарди“ и некои „зооморфни стандарди со човечка глава“) овој елемент се провлекувал **низ двете алки** оформени кај предните и задни нозе на двете животни (H2: 3, 4, 8). Се чини дека кај повеќето од овие стандарди посочената осовина била сокриена во **тенка цевка оформена од свиен лим** која пред тоа се вглавувала во потставката и, протната низ споменатите алки, се протегала вертикално до горниот раб на стандардот (H2: 7). Познати се неколку примери каде наведеното цевче е зачувано како автентичен дел на потставката (H2: 1, 2, 5, 6) и/или на стандардот (H2: 3, 4, 8).[37] Причините за постоење на ова цевче можат да се бараат на три нивоа – механичко, визуелно и иконографско. **Механичкото** би било мотивирано со потребата да се обезбеди цврстина, што имплицира дека самата осовина не била доволно цврста (бронзена но тенка или од органски материјал, и тоа најверојатно дрво). **Визеулното ниво** би имплицирало дека таа, според својот волумен, материјал и боја, не се вклопувала во глобалната композиција на гарнитурата, па затоа морала да се обложи т.е. сокрие со подебел бронзен елемент. **Иконографскиот аспект** пак би бил мотивиран од потребата да се потенцира вертикалниот стожер на гарнитурата кој видовме дека имал и соодветно иконографско значење означувајќи ја „Космичката оска“ или „Дрвото на животот“. Се чини дека овие цевчиња од свиен лим во некое време започнале да се изработуваат и во техника на леење, при што нивниот врв се обликувал во вид на човечка глава – иконографски елемент кој пред тоа доаѓал преку иглите со „украсна“ глава (H2: 11 спореди со 3 и со G8; G9; B45; B46). Изнесовме претпоставка дека токму од овие елементи, со време ќе се оформат стандардите од типот „идоли“ (види стр. 473).

Присуството на посочените цевчиња (од свиен лим или леани) може да се смета за *differentia specifica* за „зооморфните стандарди“ и некои „зооморфни стандарди со човечка глава“ затоа што кај „идолите со протоми“ и другите типови овој елемент веќе постои излеан како нивни интегрален дел, па оттука неговото присуство не би имало никаква смисла (H2: 9, 10). Всушност, произлегува дека шупливиот корпус на последниве стандарди настанал така што ова цевче започнало да се излева монолитно, заедно со стандардот, што би бил уште еден показател дека првите два наведени типови се постари од останатите. Според веќеспоменатите претпоставки, функцијата на посочената **осовина** можеле да ја остваруваат разни **бронзени игли со „украсна“ глава** (H1: 4; H2: 7; H3: 1, 4, 5) чиј врв дури можел да се забива во подлогата или во некаков друг носач на кој стоела гарнитурата, со што би се обезбедила нејзина поголема стабилност (H1: 3 – 5).

Сепак, недостигот на доволен број примери на вакви комбинирања и сомнителната автентичност на некои од постојните, предизвикаа **сомнежи кај дел од истражувачите**. Отсуството на такви внатрешни осовини кај повеќето стандарди едни истражувачи го објаснуваат со незаинтересираноста на дивите копачи или трговците со антиквитети (главни снабдувачи со овие предмети) за прибирање на овие неатрактивни елементи. Ваквата состојба и пронаоѓањето на неколку стандарди *in situ*, без такви осовини (H10: 3, 7, 8; H11: 1, 2, 7; H12: 1, 2), ги навело другите истражувачи на претпоставка дека кај поголемиот број случаи оваа функција ја вршел **елемент од органски материјали** кој во текот на столетијата се распаднал во земјата. Најверојатно се работело за **дрвено стапче** или **гранка** која, судејќи според иконографските анализи на E. Porada, **можеле да**

[37] Примери: E. de Waele, *Bronzes*, 118 (Fig. 95), 119, 121 (Fig. 97); P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 167 (No. 209).

H2



завршуваат во вид на некаков флорален мотив кој би го симболизирал „Дрвото на животот“ (H1: 5; бронзени верзии на истиот мотив: B30: 5, 6 споредиси со B47: 8). Според нашите анализи, на оваа позиција добро би соодветствувале и иглите на чиј горен дел била претставена човечка глава (H1: 4; H3: 5). Ова особено би се однесувало на „зооморфните стандарди“ (H2: 7) што ќе послужи како предлошка за излевање на оваа глава кај подоцнежните типови („зооморфните стандарди со глава“ и „идолите со протоми“) заедно со стандардот – како негов интегрален дел (H2: 9, 10).

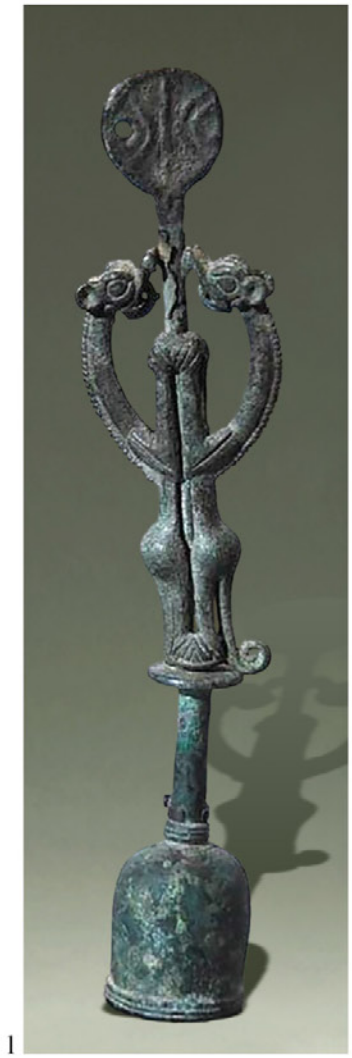
Како што веќе напомнавме, **комбинирањето на стандардите со потставка** тешко може да се прифати во однос на **„идолите“** (G1 – G3) и на **„столбовидните фигурини“** (C26 – C28) затоа што нивниот мал волумен и недоволно расчленетата цевчеста контура би биле целосно засенчени од многу повпечатливата силуета на потставките. Но, од друга страна, обликот на овие типови, тунелестиот отвор долж нивниот корпус и иконографијата блиска или идентична со некои од останатите стандарди е доволен индикатор дека и тие биле комбинирани со истите потставки. Решение за оваа некомпатибилност може да се најде во наденувањето во посочените типови стандарди на игли чијашто украсна глава со својот впечатлив волумен и иконографија **би ја компензирала нивната маргиналност** (H3: 4; H12: 6). Всушност, во една таква гарнитура овие стандарди, во некоја смисла, би функционирале како **„помошен елемент“** на кој се потпира доминантниот, застапен преку главата на украсната игла. На иконографско ниво овие стандарди би го носеле значењето на **„Космичката оска“** (кај „идолите“ во вид на **столб** или **персонализиран фалус** H12: 6) или на **„атлант“** (кај „столбовидните фигурини“ и кај „идолите со протоми H3: 4, 5) на кои се потпира **небото** претставено во вид на **диск** (кај иглите со дискоидна глава H3: 4, 5) или во вид на **зооморфизиран прстен** (кај иглите со ажурирана глава составена од два лачни протоми H12: 6).

Еден примерок од Лувр покажува дека функцијата на овие гарнитури можеле целосно да ја вршат и **„украсните игли“** со ажурирана, дискоидна или друга глава (често со иконографија слична како на стандардите) така што биле наденувани директно на потставката во вид на шише, без присуство на стандард (H3: 2).[38] Причината за ваквото комбинирање може да се бара во поголемата мобилност, помалата тежина или помалата цена на ваквите гарнитури.

Кај голем дел страндарди, од речиси сите типови, на долниот дел се наоѓаат **две прстенчиња**, најчесто оформени од **свиените врвови на опашките на двете животни** или од нивните закржлавени остатоци (H1: 2 – 5; H2: 7, 9, 10; H3: 1). Видовме дека, според едни истражувачи, тие можеле да служат за **врзување** (со некакво јаженце или ремче) **на стандардот за потставката** (H4: 1) или за подлогата на која тој или целата гарнитура биле поставени (H4: 2). Според други, тие биле ползувани за **обесување на некакви привзоци или висулци** кои, со оглед на отсуството на такви примери кај конкретните наоди, најверојатно биле од органски материјали (H4: 5). Индикативно е присуството на аналогни алки и кај „**украсните“ игли** и тоа оние со ажурирана глава (овој пат почесто со една таква алка отколку со две H4: 3, 4), чија што намена би можела да се објасни на истите два начина – за обесување на споменатите висулци или за прицврстување на иглата (за стандардот, за потставката или независно од нив – за облеката или косата на која била наденатa). Примерокот што тука го приложуваме секако говори во прилог на ваквите решенија (H12: 3).

Обликот на потставките во вид на шише, односно нивнот долен крај, даваат можност за **две форми на фиксирање на овие гарнитури**. Рамната линија на долниот венец овозможува нивно **стабилно стоење на рамна подлога** (набиена земја, под, платформа, постамент, маса, олтар, полица, ниша) дури и без потреба за дополнително фиксирање за неа (H2: 7). Тоа го обезбедува и ширината на основата на овие предмети и дебелината т.е. тежината на нивните sидови, на сметка на горниот дел кој е потенок и полесен. Но, ова не може да се каже и за **потенките потставки** поради нивната значително потесна основа и повисоките пропорции (H2: 6; H3: 5). Овие два облика се можеби индикатор за два различни начини на фиксирање на гарнитурите со стандарди – едни наменети за

[38] A. Godard, *Bronzes*, 84, Pl. LI: 194.



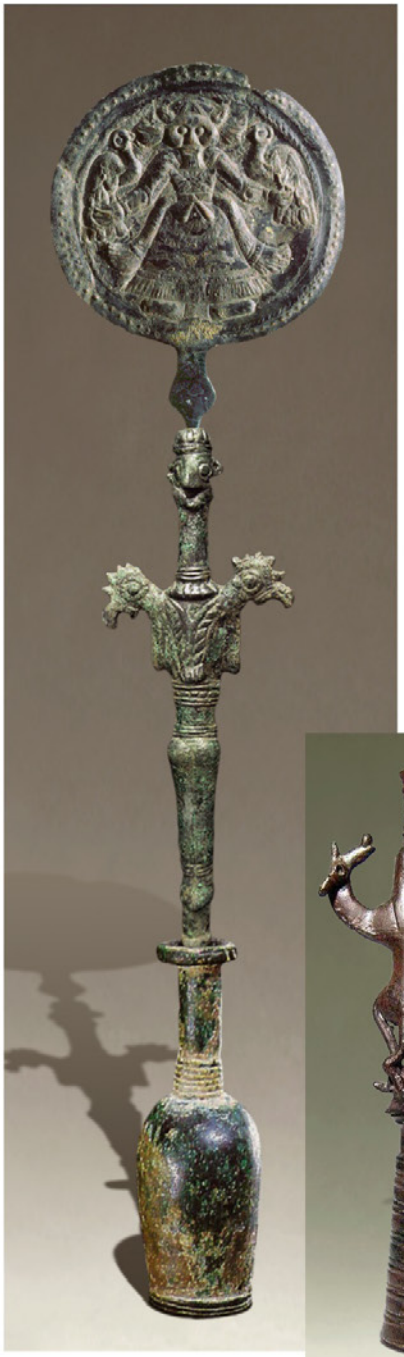
1



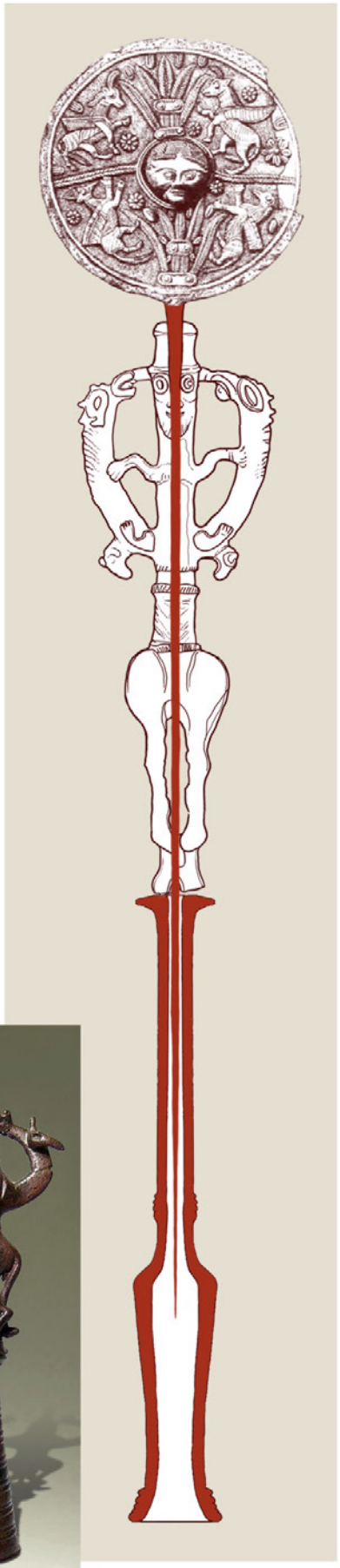
2



3



4

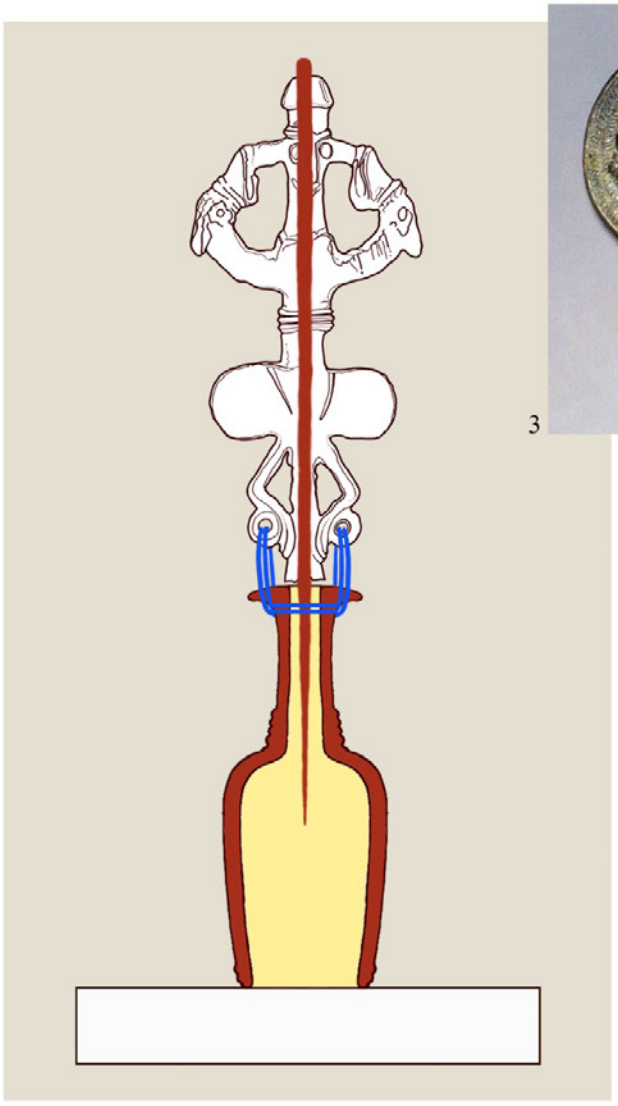


5

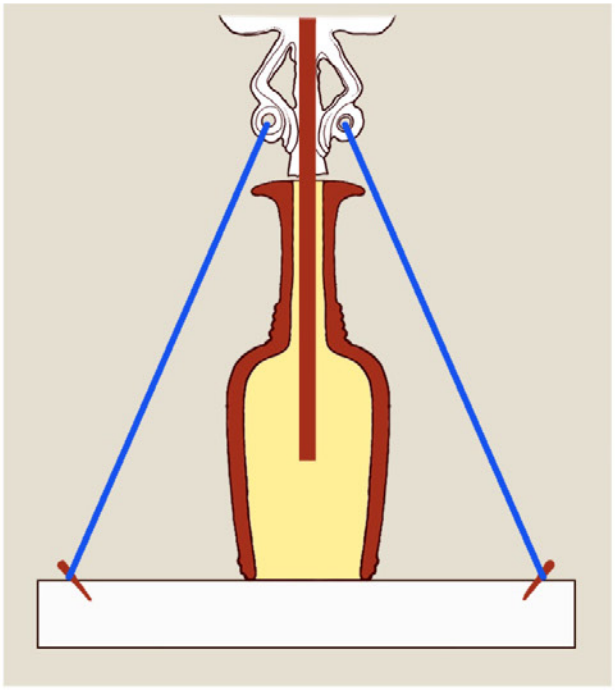


6

H4



1



2



3



4



5

едноставно **поставување на рамна подлога** (без дополнително фиксирање H2: 7) додека вторите за **наденување на дрвен стап** чиј горен крај би можел сосема успешно да се внесе во шуплината од потставката (H1: 2, 3). Во прилог на оваа претпоставка прилагаме случајно одбран пример на стадард со слична форма, но од римскиот период, за кој нема дилеми дека бил насаден на стожер (H3: 3). Од технички аспект не може да се исклучи **всадувањето на некаков издолжен држач и во пошироките потставки**, со тоа што пречникот на нивната внатрешна шуплина би барал значително зголемување и на неговата дебелина, а со тоа веројатно и на височината (H1: 1). Ова не би соодсветствувало многу на пропорциите на самиот стандард бидејќи би се добила комбинација од дебел и висок стожер на чиј врв е насаден мал односно речиси незабележителен стандард (H1: 1 спореди со H5: 1), освен ако над него не би била наденатa некаква повпечатлива „украсна игла“.

3. Археолошки контексти на луристанските стандарди

a) Луристанските стандарди и кочиите

До сега не е пронајдена соодветна археолошка поткрепа на посочените претпоставки за користењето на луристанските стандарди како **додатоци на кочиите**. Ваквите хипотези се појавија во првите фази од истражувањето на овие предмети кога дури се сметало дека тие потекнуваат од Мала Азија каде што, меѓу другото, се пронајдени слични предмети кои биле сметани за делови од кочии.[39] Како евентуален индикатор во прилог на оваа хипотеза можат да се земат **подоцнежните антички кочии од Медитеранот** кои се често украсувани со бронзени додатоци со сличен облик, составени од централен антропоморфен лик и два симетрични зооморфни протоми (H5: 6, 7, 8).

Но, во меѓувреме се појави еден наод кој, иако сам по себе не може да се земе како аргумент во прилог на оваа теорија, сепак сугерира на претпазливост во однос на нејзиното целосно отфрлање. Се работи за стандард кој припаѓа на еден специфичен поттип од групата „идоли со протоми“ кој се чува во колекцијата на **Reza Abbasi Museum во Техеран** (H5: 9; H6: 5; стандарди со аналогна форма E17). Преку ниска кружна потставка тој е фиксиран на централниот носач на минијатурна бронзена кочија на кој е надоврзан и дел приспособен за нејзино влечење. Кочијата има четири тркала наденати на две осовини при што над секоја од нив е фиксирано по едно брознено садче со мал стомак и тесен и долг врат.[40] Овој предмет покажува дека на луристанските стандарди не им биле туѓи **постапките што вклучуваат движење** кое можело да се реализира или евоцира на разни начини – преку нивно носење во раце од страна на луѓе кои би се движеле (можеби во некакви процесии) и тоа **пеш**, **јавнати на коњи** или **качени на запрежни коли**.

b) Луристанските стандарди и садовите

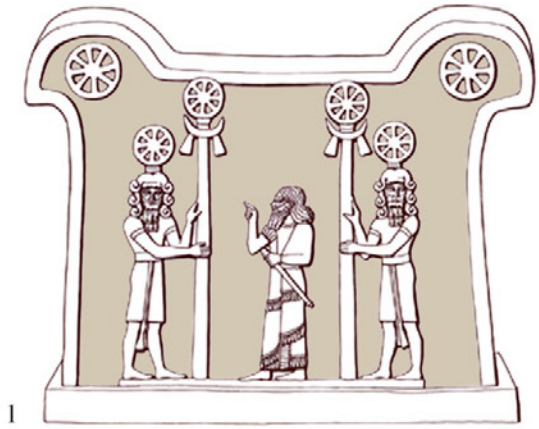
Постојат примери каде што луристанските стандарди, поточно елементи од нив, се **влезени во состав на садови од бронзен лим**, за чии **рачки** се употребени животни исправени на задните нозе кои се вообичаен дел на „зооморфните стандарди“ и „зооморфните стандарди со човечка глава“ (H7: 1 – 4, 6 спореди со H2: 3, 4, 7, 8; H12: 1, 2; B1 – B3; B5 – B10). Кај некои од садовите е евидентно дека ваквото комбинирање е изведено во минатото – уште при нивната изработка, но има и такви за кои е изразено сомнение за современо компилирање реализирано од страна на денешните продавачи на антиквитети, со цел да се зголеми атрактивноста на предметот, а со тоа и неговата цена (H7: 3).[41] Овие

[39] M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 49; S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, 234, 259.

[40] Не успеавме да пронајдеме други податоци за предметот, освен неговата фотографија и местото на чување (*Bronze Votive* 2020).

[41] Примери: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 144, 218, 276, 277 (Fig. 27: 522), 280, Pl. 82: No. 522; P. R. S. Moorey, *Towards*, 114; E. de Waele, *Bronzes*, 98 (No. 114, Fig. 79, фуснота 5); со две рачки: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 84 (No. 416); O. W. Muscarella, *Bronze*, 141 – фуснота 4; B. Overlaet, *L'histoire*, 30 (Fig. 5); R. Ghirshman, *The Art*, 78 (Fig. 103).

H5



1



2



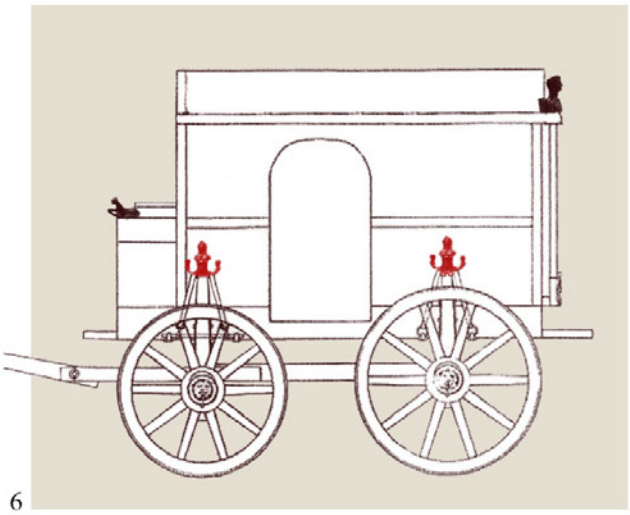
3



4



5



6



7



8



9

констелации до сега не биле користени во откривањето на карактерот т.е. намената на стандардите затоа што се сметало дека посочените зооморфни елементи во нив не се присутни во својот автентичен т.е. интегрален контекст. Несогласувајќи се со ова мислење, во наредните редови ќе се обидеме да го покажеме обратното.

Причината за ваквото комбинирање може да се бара на **профано т.е. механичко** или на **сакрално т.е. иконографско ниво**. Притоа, првата опција би можела да се должи на обично компилирање спроведено од страна на изработувачот на садот кој животните од постоечкиот стандард ги споил со реципиентот **поради прагматски или естетски причини**, односно затоа што таквата комбинација му се видела соодветна т.е. згодна или убава. Ова можело да се реализира преку земање на двете животни од некој постоечки стандард или пак за таа прилика да се употребат такви животни намерно излеани според модели кои вообичаено биле користени за леење на „зооморфни стандарди“. Според втората опција, компилирањето можело да има и **иконографско т.е. митско-симболичко покритие** при што истите две животни од стандардите би биле поставени на садот **за да ја заштитат или облагородат на магиски начин течноста што се чувала во него**. Притоа можело да се работи за **светиот пијалак** (на пример **сома** или **хаома**) кој, според ведската и иранската митологија, се создава од **сокот на истоименото растение**. Тоа пак, според митовите, расте на **митската планина** (во ригведските химни „највиоката планина“, а во Авеста митската планина Хара) која ја симболизира Космичката оска т.е. „столбот на небото“ и „папокот на земјата“.[42] Во подоцнежните пехлевиски текстови хаомата ја застапува **Хом** – **„дрвото на бесмртноста“** кое го придружуваат разни животни како класификатори на трите зони на вселената.[43]

Во прилог на втората опција говори еден од ретките археолошки документирани контексти во кои **луристански стандард е пронајден in situ**. Се работи за збирен наод составен од повеќе бронзени предмети (мечеви, бодежи, секира, разни бронзени садови) кои се приложени во светилиштето **Sangtarashan** така што најверојатно биле закопани во заедничка јама (подетално за светилиштето види подолу) (H8: 4, 5, локација на наодот во рамки на светилиштето: 2, 3). Во средината на овој збирен наод, означен како “Lot 6”, е констатиран еден „зооморфен стандард“ (H9: 1) чиј цевчест стожер бил внесен во бронзена ситула (H7: 5) и заедно со неа во уште еден бронзен сад (H9: 10 – 12), сите пронајдени во лежечка позиција (H8: 4).[44]

Сметаме дека оваа констелација укажува на обредна постапка при која **стандардот, заедно со бронзеното цевче** на кое тој бил наденат, **се внесувал во ситулата** во која пред тоа или потоа била ставена одредена содржина. Со оглед на малата височина на цевчестиот стожер ни се чини логично тој во ситулата да се внесувал **наденат на дрвено стапче** бидејќи без него би пропаднал во грлото на садот и немало целосно да се гледа (H7: 5; H9: 10, 11). Врз основа на обликот на садовите (особено оние со долги изливници H9: 6, 7, 9, 12) голема е можноста тоа да била **течнос**т, најверојатно некој **свет пијалок**, и тоа можеби иранската хаома или некој нејзин еквивалент. Земајќи ја предвид идентификацијата на **стожерот на стандардите** со **„Космичкото дрво“** или **„Дрвото на животот“**, оваа постапка може да се разбере како чин на **сакрализација на светиот пијалок** преку негово симболичко контекстуализирање со „Центарот на вселената“ каде што, според митските претстави, се најинтензивно присутни светите сили кои треба да го осветат пијалакот.[45] Особено е интересно што

[42] Н. Чаусидис, *Македонските*, 395, 397, со приложена литература.

[43] Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 124; М. А. Васильев, *Язычество*, 121-124; Н. Чаусидис, *Македонските*, 397.

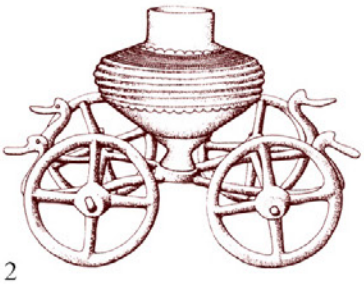
[44] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 101 (Lot 6), Pl. 13 – Pl. 19, Pl. 22a; Z. Hashemi, *The Bronze*; M. Malekzadeh et al, *Bronzes*; B. Overlaet, *Čale Ǧār*, 121; речиси иста ситула: P. Amiet, *Les Antiquités*, 53 (No. 85); обид за толкување на култниот т.е. обредниот и симболички контекст на предметите (стандардот можеби користен при ритуални опходи): А. В. Мельченко, *Луристанская*, 195-197, 199, 200.

[45] M. Eliade, *The Sacred*, Chapter 1.

Н6



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

меѓу светските колекции на луристански бронзи се наоѓаат **бронзени садови** (со рачки во вид на вакви животни) чија што форма е речиси идентична со оној од Sangtarashan (H7: 3, 4 споредi со 5). Кај едниот примерок животните се поставени бочно од вратот и устината на садот (H7: 3), додека кај вториот се над нив, дополнувајќи ја единствената лачна рачка – позиција која е уште поблиска на садот од Sangtarashan (H7: 4).[46] Согледувајќи ги заедно може да се заклучи дека се работи за две изведби на една иста симболичка констелација при што во првите два случаи парот животни од стандардот, наместо да се внесат во грлото на садот, биле прицврстени за неговиот корпус т.е. интегрирани во неговото тело и неговата иконографија.

Сметаме дека изнесовме значајни аргументи за преиспитување на мислењето дека првиот сад (H7: 3) е резултат на современо компилирање при кое, на еден автентичен луристански бронзен сад му се прицврстени како „рачки“ пар животни преземени од некој исто така автентичен „зооморфен стандард“.[47]

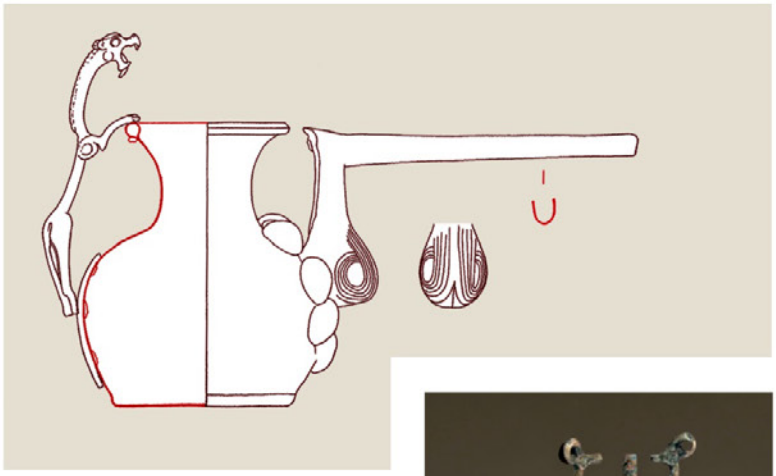
Прифаќањето на нашите предлози би укажувало дека двете животни од горепосочените луристаски садови со рачки во вид на животни (H7: 1 – 4, 6) како и стандардот внесен во ситулата од Sangtarashan (H7: 5) би можеле да се поврзат со парот **митски животни – чувари на „Космичкото дрво“**,[48] кои во овој случај би биле и **чувари на светиот пијалок**. Во ригведските химни оваа функција ја врши **Gandharva** (подоцна умножен во вид на посебна категорија митски ликови), додека во иранската митологија тоа е **Gandarewa**. Се работи за хибридни зооантропоморфни суштества кои со слично име (**Кентаур** – *κένταυρος*) се присутни и во грчката митологија, па и подоцна – во средновековните апокрифни традиции (**Китоврас**) и тоа, во последниот случај, со сосем аналогна функција – како **чувар на лековитата билка во Едем**.[49] Тука е важно да се потсетиме дека на „зооморфните стандарди“ како и на други луристански бронзи, (особено иглите со дискоидна глава) истите животни фланкираат вертикален стожер или фитоморфен мотив кој видовме дека го симболизирал токму „Дрвото на животот“ или „Космичкото дрво“ (H7: 7, 8) при што второто со својата аксијална симболика е еквивалентно на митската планина (види стр. 136).

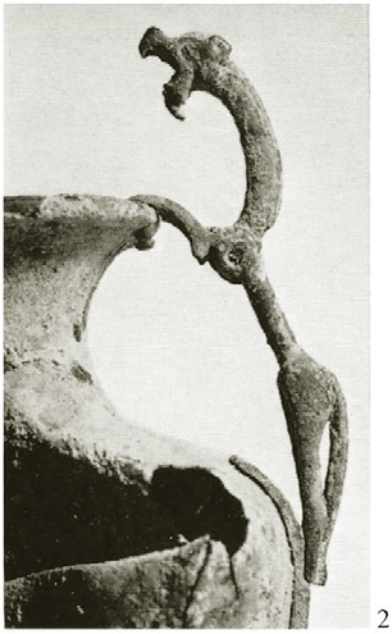
Како иконографски паралели за **комбинирањето на сад и вертикален стожер** би можеле да се наведат бројни железнодобни привrзоци од **централниот Балкан** на кои бокал со една рачка е поставен на врв од стилизирано растение (H7: 9, 10). Се работи за варијанта на т.н. **„гроздовидни привrзоци“** (cluster pendants) во чија основа се наоѓаат митските претстави за култниот пијалак кој е налеан во сад и поставен на врвот од „Космичкото дрво“ со цел, наоѓајќи се во „Центарот на вселената“ и блиску до небото, да биде облагороден од тамуприсутните свети сили.[50] Слична митска слика е присутна и меѓу луристанските бронзи, овој пат оформена како **игли со глава во вид на растителен плод** (афионова чушка, калинка) кој воедно асоцира и на садче (H7: 11, 12).[51] Во овој случај нерасчленетиот стожер на иглата повеќе асоцира на „Космичкиот столб“ со садче на врвот.

Како да се објасни присуството на другите предмети од прикажаниот збирен наод од Sangtarashan? Впечатливо е што во средиштето на јамата, покрај стандардот поместен во двата сада, се констатирани **уште неколку бронзени садови**, додека сите тие, од четири страни биле **обиколени со оружје**, пред сè неколку **мечеви** (swords) и **бодежи** (daggers), но и по една **секира** и **алатка за копање** (pickaxe). Освен тоа, еден меч бил положен под садовите со стандардот, додека друг допрен до

[46] Првиот предмет бил изложен на “Exhibition of Persian Art at Burlington House London” во 1931 г. (*Persian* 1931, 14 – No. 21Z); вториот е колекциониран во Cincinnati (R. Ghirshman, *The Art*, 78 – Fig. 103).
[47] B. Overlaet, *L'histoire*, 30 – Fig. 5; D. Delfino, *Um conjunto*, 124 – Fig. 4.
[48] За чуварите на Космичкото дрво: А. В. Подосинов, *Символы*; К. А. Щедрина, *Две змеи*, 319, 325, 326.
[49] Н. Чаусидис, *Македонските*, 406, 408, 409 (Г9: 1), 904 (Ж17: 1, 2), 905.
[50] Н. Чаусидис, *Македонските*, 165 (Б8: 1-7, 12), 168 (Б10: 1-6), 188, 189, 389-401.
[51] За предметите: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 188 (No. 299), 189, 190 (No. 302), Pl. 48: 299, 302.

H7


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11


12

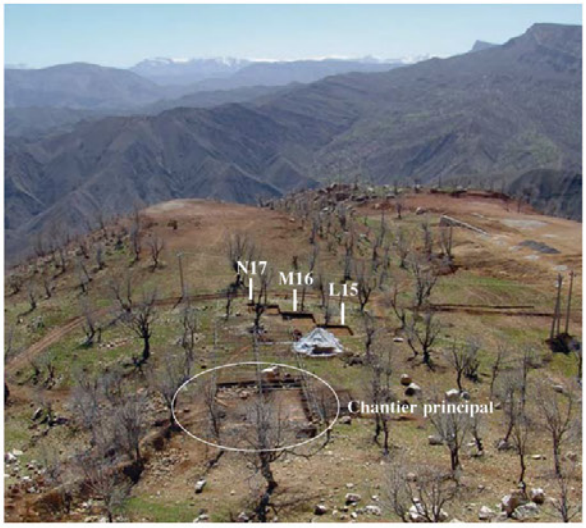
големиот сад (можеби изворно бил поставен над него) (H8: 4, 5).[52] Ваквото позиционирање укажува дека **во фокусот на обредната постапка биле садовите** (H9: 6 – 9) **и тоа особено оние со стандардот** (H9: 11, 12), додека оружјето било поставено околу нив со цел **на магиски начин нив да ги заштити од некакви негативни фактори** и тоа од сите четири страни, оддолу, а веројатно и одгоре. Оваа заштита, во крајна инстатнца, би требала да се однесува на **течноста за која биле наменети,** но на посреден начин затоа што, со оглед на лежечката позиција на садовите, таа при закопувањето не можела да се наоѓа во нив. Се чини сосема веројатно дека **оружјето ги обиколувало садовите и за време на траењето на ритуалот** на подготовка, либација или ритуално пиење на пијалокот. Можеби тоа било носено од луѓе задолжени „да стражарат“ над обредот или било само по себе распоредено околу просторот каде тој се одвивал, на што укажува пронаоѓањето, на друга локација во светилиштето, на два меча во ваков контекст – **со сечилата забодени в земја** (H8: 6).[53] Аналогна магиска функција може да стои и зад уште една комбинација констатирана во рамки на истиот ансамбл (“Lot 6”) – **бодеж пронајден со сечилото внесено во внатрешноста на еден сад од типот „гобеле“** (H9: 4, 5).[54] Предлошките на ваквото тежнеење за заштита (со оружје) на светиот пијалок можат да се побараат во посочените митски чувари на светиот пијалок.[55]

Сома се подготвувала од **сокот на некое сè уште дискутабилно растение**, најверојатно еферда (*Ephedra*) кој пак се добивал преку негово толчење и цедење, а потоа и мешање со вода, со некаков алкохолен пијалок или друга течност.[56] Како потенцијален индикатор за реализацијата на првата од наведените постапки може да се земе пронаоѓањето во кругот на светилиштето Sangtarashan на **минијатурен аван и толчник**.[57] Присуството во истиот збирен наод на **четири бронзени садови со долг изливник** (“pitcher”, наречени уште и “teapots with long spout and base pouch” H9: 6, 7, 9, 12), а во целото светилиште на дури 17 такви садови, може да укажува на силното акцентирање на **обредот на либација**, доколку се земе предвид ставот дека овие садови служеле за вакви обредни постапки.[58] Се чини веројатно **дека ситулата во која бил ставен стандардот** (H7: 5; H9: 11) веројатно била наменета за **сместување на сокот од светото растение**, додека другите садови – за негово мешање т.е. разблажување со други течности, либација и за налевање во чаши од кои би се напивале луѓето присутни на обредот.

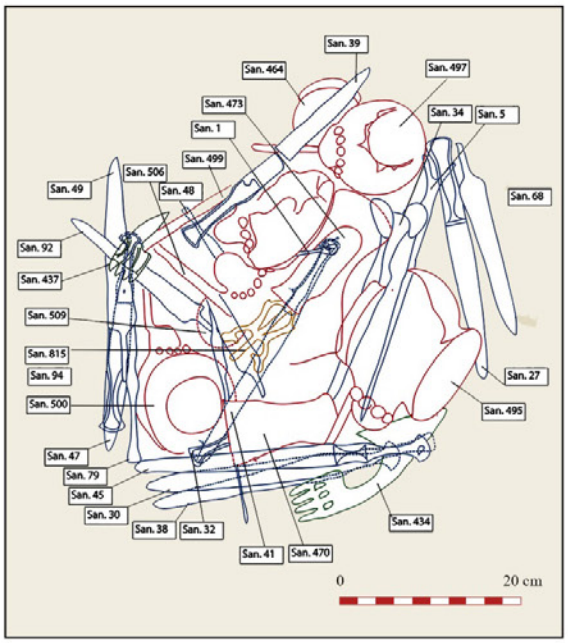
Како да се објасни закопувањето на овие предмети во заедничка јама? Посоченият обред веројатно се изведувал еднаш во годината, а можеби и уште поретко, па во тој контекст не би било неверојатно, по неговото завршување, сета опрема да се „испраќала“ на „оној свет“ – матичното место на светиот пијалак. Зад чинот на закопување на опремата не мора да стои само тежнеењето за **дистанцирање** на пијалокот и на сета опрема поврзана со него **од светот на луѓето**, туку и за негово **прилагање како дар т.е. жртва за боговите** – чин кој често се споменува во ригведските химни во однос на сомата. Во рамките на овој контекст добива специфична намена и **оружјето** со кое се придружени садовите – за **да го штити пијалокот при неговиот премин меѓу световите** кој се сметал за особено опасен. Предметите во рамки на “Lot 6” и тоа особено мечевите, формираат

[52] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 101 – Lot 6, Pl. 13 – Pl. 19, Pl. 22a; Z. Hashemi, *The Bronze*; B. Overlaet, *Čale Ğār*, 121.
[53] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 127 (Pl. 5); B. Overlaet, *Čale Ğār*, 119 (Fig. 7).
[54] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 101, 138 (Pl. 16: 169, 170).
[55] За обредното забивање на орудија и оружје во земја (меѓу другото и мечеви и ножеви) и тоа поради апотропејски и други обредно-магиски причини: Ю. И. Ожередов, *Ритуальное*.
[56] Подетално за оваа фаза на дробење, цедење и филтрирање на светиот пијалок, со соодветни примери: Н. Чаусидис, *Македонските*, 386-389.
[57] B. Overlaet, *Čale Ğār*, 121.
[58] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 80, 81, 101; како садови за либација: B. Overlaet, *Čale Ğār*, 121, 127; R. Ghirshman, *Invasions*, 3, 4; B. Goldman, *Luristan Pitchers*.

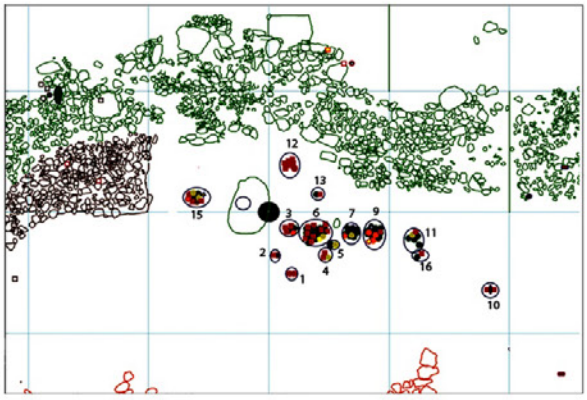
H8


N17
M16
L15
Chantier principal

1


San. 39
San. 464
San. 497
San. 473
San. 34
San. 5
San. 1
San. 499
San. 506
San. 49
San. 48
San. 68
San. 92
San. 437
San. 509
San. 815
San. 94
San. 27
San. 500
San. 495
San. 47
San. 79
San. 45
San. 30
San. 38
San. 32
San. 434
San. 41
San. 470
0
20 cm

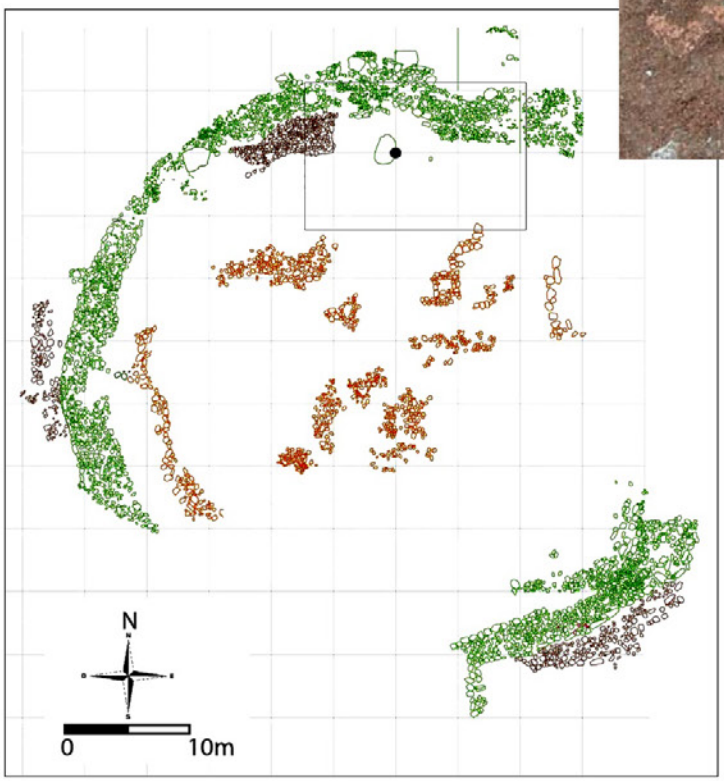
4


12
13
15
3
6
7
9
11
2
5
4
16
1
10

2



5


N
0
10m

3



6

релативно правилен четириаголен габарит (H8: 4) кој упатува на можноста сите предмети, пред закопувањето, да биле **сместени во дрвен ковчег** со димензии од околу 50 см.[59]

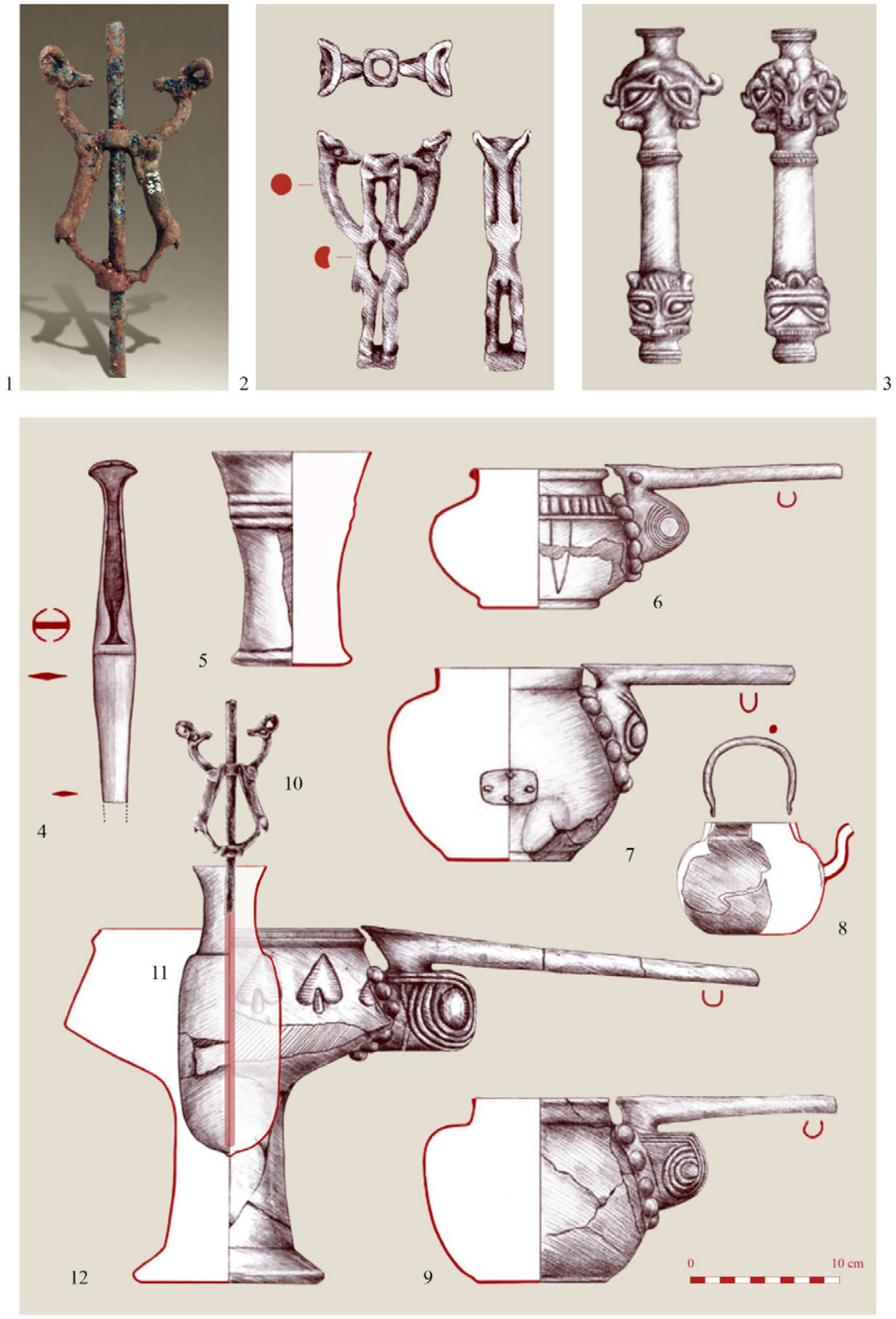
Како парадигма за посочената култна т.е. магиска употреба на мечевите во ова светилиште можат да се приложат **тибетанските култни сечила од типот kīla** т.е. **phurba** за кои зборувавме во едната од претходните глави (G16: 4, 6, 8 – 10; стр. 492). Нивните сечила (кои во разни случаи се определуваат како меч, бодеж, копје или клин) во текот на обредните постапки се забодуваат во земја и тоа поради специфични култно-магиски цели: **стабилизирање** т.е. **фиксирање** на некој елемент или феномен на даденото место (на пример поставување темели на зграда); **осветување** на определено земјиште; **заштита** на одредена парцела т.е. простор или процес од натприродни негативни фактори преку негово **обиколување** со неколку кили (најчесто 10) забиени в земја и поврзани со конец т.е. јаженце во одредена боја.[60] Овие примери даваат мошне убедливи парадигми за присуството на толкав број мечеви во посочениот "Lot 6" кои при изведбата на ритуалот на осветување на свештениот пијалог, можеби проследен и со чин на некакво жртвување, веројано биле **забиени во земјата околу местото на кое тој се изведувал** (H8: 4 – 6). Еден од начините на магиска употреба на килата се состои во нејзино **внесување во садови** со ориз или други зрна, или пак во садови со вода и потоа нејзино пиење поради лекување.[61] Оваа постапка коинцидира со присуството во светилиштето Sangtarashan на еден бодеж во внатрешноста на сад (H9: 4, 5).

На релациите меѓу овие предмети и мечевите од Sangtarashan укажуваат и некои нивни посредни иконографски релации. Тука мислиме на приказот на **многуглаво божество** (Vajrakilaya) на горниот крај од рачката на килата и на **демонско суштество** на долниот (змејот Makara), од чија разјапена уста излегува сечилото (G16: 4, 8, 10). Во претходните глави укажавме на присуството на аналогна констелација и на некои **луристански мечеви** (G16: 3, 5, 7; види стр. 489). Мошне е индикативно честото присуство на **две преплетени змии** (наги) на сечилото на тибетанските кили (G16: 6, 9), особено ако се земе предвид важноста на овој иконографски елемент во следењето низ време и простор на култните предмети слични на луристанските стандарди (H23 – H30; види стр. 643 и натаму).

Претставениот наод од Sangtarashan не би бил единствениот индикатор за комбинирањето на луристанските стандарди со садовите. Вториот таков пример е веќепосочената **минијатурна кочија од Reza Abbasi Museum во Техеран** каде во придружба на централно поставениот стандард се наоѓаат пар бронзени садови кои со своите издолжени пропорции дури и наликуваат малку на ситулата од Sangtarashan (H5: 9 споредi со H7: 5).[62] Како паралели за овој наод можат да се приложат бројни примери на **минијатурни кочии од бронза и керамика**, на чиј корпус е оформен сад т.е. реципент (често во форма на птица). Бронзените примероци се особено својствени за **доцнобронзенодобните и железнодобните култури на Средна Европа** (H6: 2, 3), **Балканот** (H6: 7 – 9) и **Апенинскиот Полуостров** (H6: 1 – керамички примерок, 10), додека во **Егејскиот ареал** и на **Блискиот Исток** се почести **керамичките верзии** (H6: 4, 6).[63] Како пример најблизок на луристанскиот (во географска, хронолошка и културолошка смисла) можеме да ја земеме керамичката кочија со четири сада од Milwaukee Public Museum која се поврзува со **културата Амлаш** и се датира околу 1000 год. пред н.е. (H6: 4). Сепак, луристанската кочија се разликува од сите нив затоа што кај неа централното место не го заземаат садовите туку стандардот што, во релација со наодот од Sangtarashan (H9: 10 – 12)

[59] Постојат информации за сличен наод откриен во Tang-i-Hamamlan, составен од дрвена кутија со разни луристански бронзи, меѓу другото и „some of the so-called `Gilgamesh` finials, standards, …" (според: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 16, 21, 53, 84, 108, 291; O. W. Muscarella, *Bronze*, 138, 139, 152, 156, 159, 189, 289, 290).
[60] R. Beer, *The Encyclopedia*, 246, 247; *Kīla 2020*.
[61] Kīla 2020; R. Beer, *The Encyclopedia*, 246, 247.
[62] *Bronze Votive* 2020.
[63] За овие предмети со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 24-26, 409, 411.

H9



повторно укажува на тежнеењето преку него садовите и нивната содржина да се стават во релација со „Центарот на вселената“.

И овој комплексен ритуален предмет може да се поврзе со **обредите на осветување на светиот пијалок**. Имено, среде ведските претстави за транспортот на сома помеѓу космичките зони се појавува и запрежната кола, т.е. кочијата. Се претпоставува дека **„бокалот полн со мед“ натоварен во кочијата на Ашвините** всушност ја претставува сомата. Според некои автори зборот *camasa* го означува и **возилото-сад** со кој таа била превезувана.[64] Во рамките на правилата за изведба на **обредот на жртвување сома** се барало растението за нејзина подготовка да се довезе на местото за жртвување **во две колички** (*havirdhana*) на кои во химните им се дава женски предзнак. Претставени се како „*две сестри*“, што може да се оправда со фактот што тие требале да ја **примат и носат на себе и во себе сомата** (*количка = женска утроба*). Овие колички се поставувале паралелно на олтарот (*mahavedi*) под објектот за либација, токму како што паралелно взори се издигнуваат на небото сонцето и младата месечина. Се чини дека овие препораки упатуваат на обратната насока на транспорт на светиот пијалак – неговото **вознесување со помош на „сончевата“ и „месечевата кочија“** од земјата и светот на луѓето (жртвеното место) кон небото и боговите. Судејќи според споменувањето на изгревот на сонцето и младата месечина може да се детектира изедначувањето на патеката на движење на светиот пијалак со траекторијата на овие небески тела.[65]

Во едната од почетните глави од оваа монографија беа претставени **наоди од Апенинскиот Полуостров**, синхрони на луристанските бронзи, кои според својот карактер и контекст прилично соодветствуваат на наодот од Sangtarashan и на другите горепретставени луристански садови со **рачки налик на „зооморфните стандарди“**. Се работи за една категорија **керамички и бронзени садови за течност** (култура Villanova, 8 – 7. век пред н.е.) над чија устина бил фиксиран **ажуриран додаток потпрен на стожер** (од керамика или бронза A12: 1 – 7, 12, 13) кој според својата иконографија е мошне близок на луристанските стандарди, особено на „идолите со протоми“ (C16 – C19), но и на некои луристански игли со кружна ажурирана глава (C20; A5: 5). Тргнувајќи од формата на овие садови и од фактот што се главно пронајдени како прилози во женски гробови, се смета дека тие биле вклучени во некакви обреди на либација (според нас можеби и осветување на течноста во нив) реализирани од страна на свештенички или жени со повисок општествен статус (види стр. 73).[66] Покрај неколкуте други, ова е уште еден показател за постоењето на некакви релации меѓу Луристан и Италија.

c) Луристанските стандарди и погребувањата

Овој контекст на луристанските стандарди е всушност најдобро докажан, а според некои истражувачи и единствениот на кој упатуваат фактите. Тој е јасно потврден и соодветно документиран при археолошките ископувања на неколку погребувања. Во гробот број 4 во **Tattulban** е констатирано приложување на таков предмет во гробната јама, во лежечка позиција, пред скелетот на покојникот и тоа во горната зона од неговото полузгрчено тело (H10: 2 – 5, изглед на стандардот: 7, 8, други наоди: 1, 6, 9).[67] Слична констелација е откриена и во гроб бр. 6 во **Khatunban** (H12: 1, 2).[68] „Зооморфни

[64] P. V. Sharma, *Original*, 113 (дождот како „возило“ со кое сомата се спушта од небото), 114 (медот во колата на Ашвините), 119 (camasa).

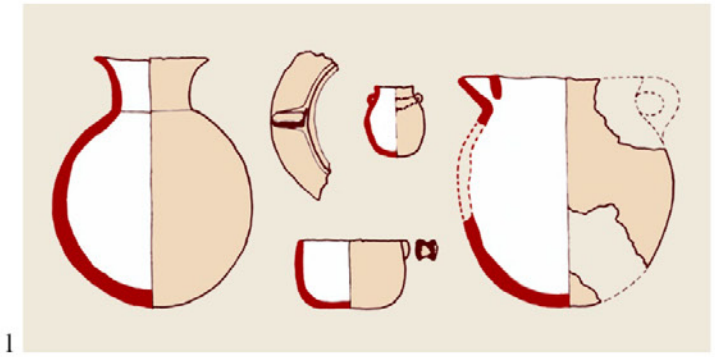
[65] (*Rigveda* X.13); коментари: Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа IX – X*, 422, 423; Т. Я. Елизаренкова, *О Соме*, 327, 333, 336. 337; M. Ježić, *R'gvedski*, 131, 172, 173, 182, 259; Ф. Б. Я. Кёйпер, *Труды*, 68, 69; Н. Чаусидис, *Македонските*, 409, 411.

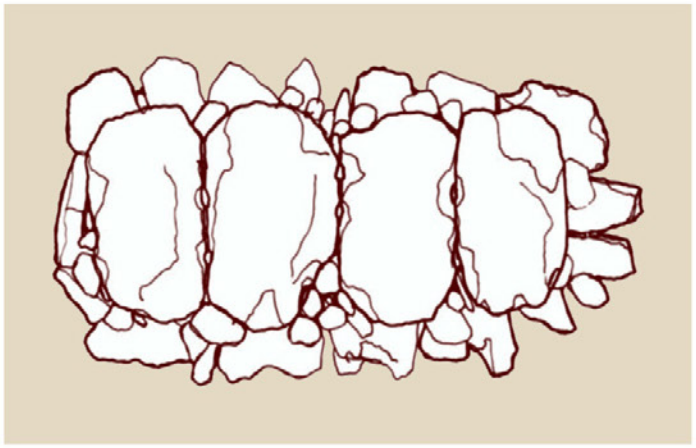
[66] B. Bagnasco Gianni, *Presenza*, 437; A. Rathje, *The Ambiguous*, 115, 116; S. Haynes, *Etruscan*, 22-24; T. Trocchi, *Ritual*, 789, 790; P. von Eles, *Le ore*, 153-155.

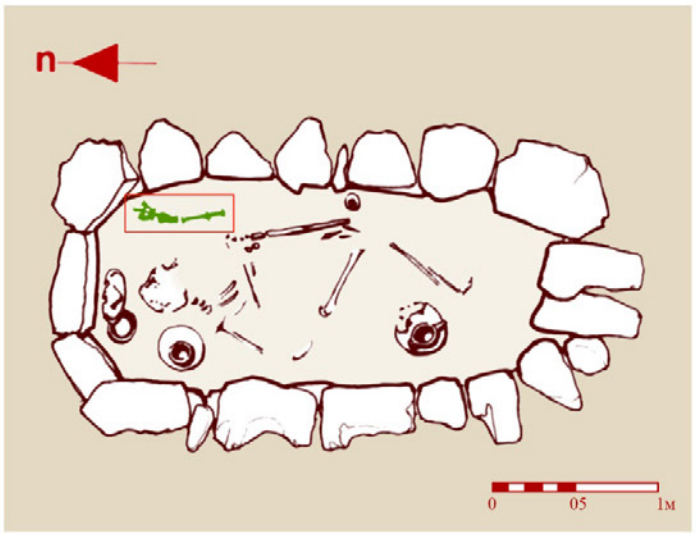
[67] E. Haerinck, B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*, 131 (Fig. 6: 23), 134; L. Vanden Berghe, *Excavations*, 264-268; B. Overlaet, *The Early*, 189, Fig. 156.

[68] E. Haerinck et al, *Finds*, 114, 115, 148 (Pl. 8).

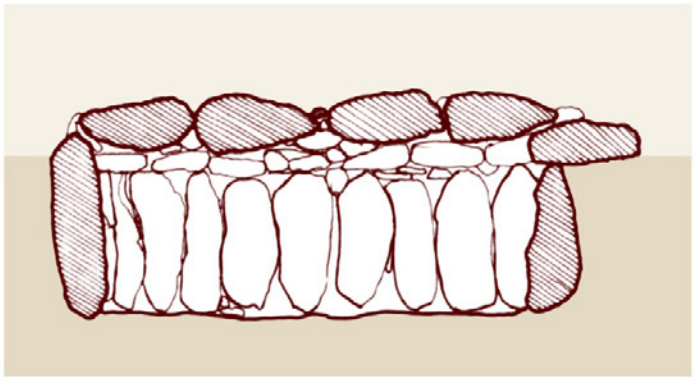
H10

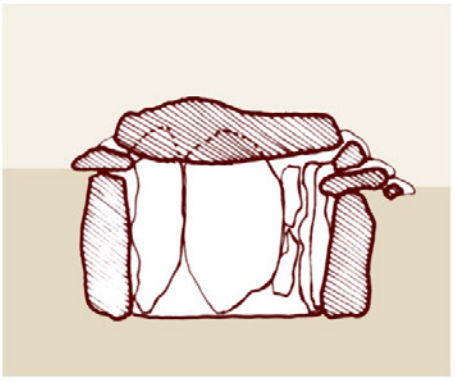

1


2



3

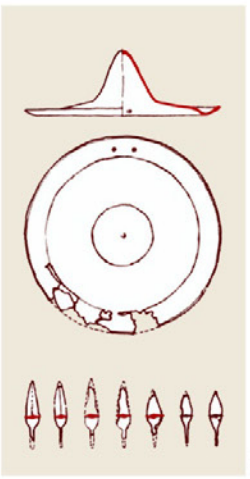

4


5

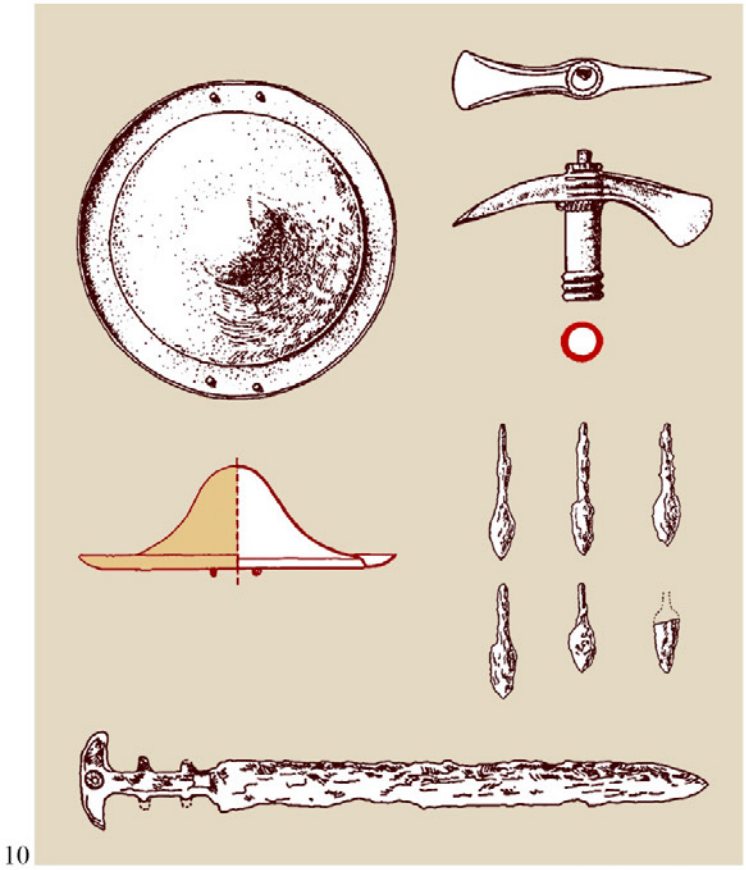

6


7

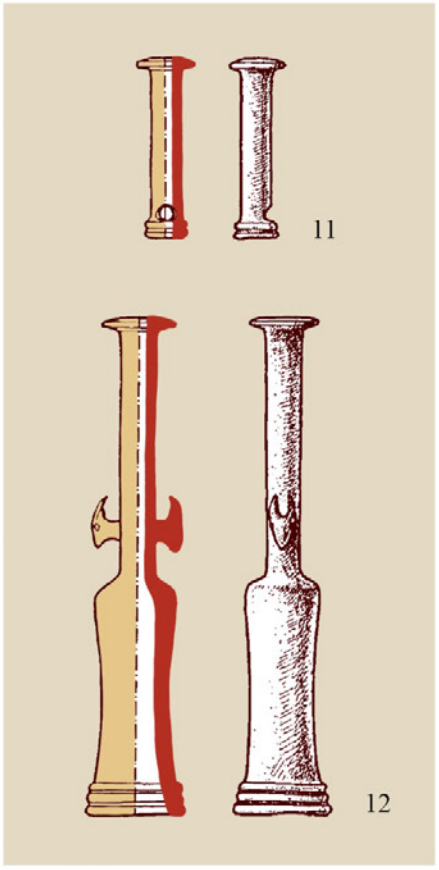

8


9

H10

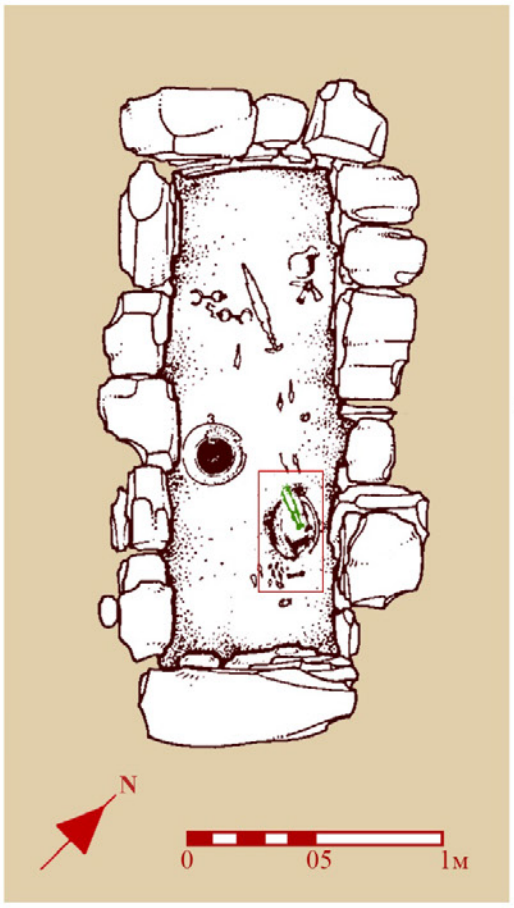


10



11

12



13



16



15



14

стандарди“ се пронајдени и во некрополата **Bard-i Bal** (кај Pusht-i-Kuh) и тоа во гробот број 17 и гроб број 68. Контекстот на стандардот, пронајден заедно со потставка, од гробот број 17 (H11: 2, датиран во железно време IB – IIA) не е толку јасно дефиниран затоа што во внатрешноста (подлабока од вообичаеното, со степенест влез) се пронајдени остатоци од најмалку 6 индивидуи од кои три мажи, една жена и две деца (H11: 1 – 6).[69] Вториот стандард од гроб број 68, е сличен но помал од претходниот, исто така со потставка која е делумно зачувана (H11: 7).[70]

Фунерарниот контекст всушност се насетувал и пред откривањето на тукапосочените гробови и тоа врз основа на посредните иформации добиени од страна на нелегалните ископувачи. При инспекцијата на Y. Maleki на еден нелегално ископан гроб во **Chashmeh Mahi кај Hulailan**, таа во него ја констатирала следнава ситуација (која не е исклучено да била инсценирана пред нејзиното доаѓање): “In this grave a `master-of-animals` finial on its support had been placed near the head with a baked-clay tripod bowl. Another such vessel, but broken, lay at the feet. Near the waist was a bronze flange-hilted dagger and another tripod vessel”.[71]

Ако се прифати ставот дека бронзените потставки во вид на шише (bottle-shaped support) биле комбинирани со стандарди, тогаш во овој попис можат да се спомнат уште две погребувања во кои биле констатирани вакви предмети.

Првата потставка е пронајдена во гроб бр. 80 од некрополата кај **Gul Khanan Murdah**, но без никакви траги од стандард (H10: 12 – 15). Отсуството на стандард во овој интактен гроб се оправдува со нејзиното можно комбинирање со стандард или некаков друг објект изработен од нетраен материјал. Во истиот гроб бил пронајден и еден краток цевчест предмет (short tubular support) со отвор на долниот дел кој, судејќи според обликот, најверојатно бил дел од уште една потставка што е изгледа секундарно адаптиран за некаква друга намена (H10: 11, 16).[72]

Бронзена потставка, со нешто поинаква форма, е откриена и во гробот бр. 53 од некрополата **Chamahzi Mumah** (H11: 9 – 11). Во овој случај таа била комбинирана со железна статуета (пронајдена во силно кородирана состојба) која се чини прикажувала фигура на човек во стоечка поза, со голема глава, една рака испружена долж телото и друга поставена попречно. Иако статуетата е пронајдена одделно од потставката, се смета дека била споена со неа, на што укажува присуството на кородиран железен сегмент во внатрешноста на вторава, но не во тенкиот дел, каде што вообичаено се поставуваат стандардите, туку во широкиот кој функционира како база (H11: 9, 11 спореди со H2; H3). Ваквото комбинирање на потставката и статуетата остава впечаток на импровизација, и тоа поради непропорционалноста на аранжманот и особено поради неговата нестабилност односно неможноста тој сам за себе да стои на некаква рамна подлога (освен ако не бил всаден во неа или пак држан во рака).[73]

За разлика од наодот во **Tattulban**, отсуството во последниве два гроба на скелетни остатоци во in situ положба и затекнатата позиција на посочените предмети во рамките на гробот не дозволуваат изведување заклучоци во однос на карактерот и намената на опишаните потставки и профилот на покојниците. И покрај неможноста за определувањето, врз основа на остеолошкиот материјал, на биолошкиот и општествениот статус на починатите, таква можност ни понуди приложувањето во двата гроба на исти предмети кои воедно се поклопуваат и со прилозите од гробот во Tattulban. Имено, освен неколкуте керамички садови, тука пред сè го имаме предвид оружјето кое во трите гроба е

[69] B. Overlaet, *The Early*, 69 (Fig. 48), 70, 185 (Fig. 153: BB 17-50/51), 187, fig. 133-154, pl. 184; B. Overlaet, *The Chronology*, 12, 24 (Pl. 5), 25 (Pl. 6).
[70] B. Overlaet, *The Early*, 185 (Fig. 153: BB 68-19); B. Overlaet, The *Chronology*, 25 (Pl. 6: 11).
[71] Y. Maleki, Une fouille en Luristan, *Iranica Antiqua* vol. IV, 1964, pp. 1 ff., pl. III. 1-4. (цитирано според: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 143).
[72] E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, 154, 156, 168-170, Pl. 107, Pl. 126; B. Overlaet, The *Chronology*, 16.
[73] E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, 30, 31, Fig. 48, Fig. 49, Pl. 66.

застапено со меч, штит и неколку стрели, а во Gul Khanan Murdah и Chamahzi Mumah и со бронзено орудие или оружје во вид на комбинација од секира и тесла (axe-adze) (H10: 6, 9 спореди со 10 и со H11: 8).

За жал, во литературата што ни беше достапна не пронајдовме егзактни факти во однос на полот и возраста на покојниците во чии гробови биле оставени овие предмети. Врз основа на посочените прилози констатирани во гробот од Tattulban (пред сè оружјето H10: 6, 9), се претпоставува дека се работело за возрасен покојник од машки пол. Ако прифатиме дека наведените потставки од Gul Khanan Murdah и Chamahzi Mumah исто така биле составен дел на луристанските стандарди, тогаш и ансамблите во овие два гроба упатуваат на мошне слични погребни констелации зад кои можел да стои обичај на приложување стандарди во гробови на возрасни мажи со нагласен статус на воини. Но, согледувањето на овие три наоди во релација со Lot 6 од Santarashan т.е. комбинирањето на стандард со садови, мечеви и слична секира (H8) може да укажува на друга можност според која присуството во гробовите на стандарди и оружје имало и култно-магиски предзнак насочен кон заштитата на покојникот (кој не мора да бил маж ниту воин) и/или означување на неговиот свештенички а не воен статус.

Сумирајќи ги посочените факти и претпоставки можеме да заклучиме дека присуството на овие објекти во гробовите можело да биде мотивирано од **социолошки причини** односно интенцијата да се означи општествениот статус на покојникот (владетел, воин, свештеник) или пак од **религиски причини** насочено кон обезбедување на **позитивниот исход на неговата задгробната судбина**. Во вториот случај го имаме предвид **успешното патување кон оној свет**; **заштита при тој премин** од разни негативни фактори; **одделување на душата од телото**; **повторно раѓање** т.е. **реинкарнирање** на душата во друго тело; **бесмртност** и т.н. (види натаму). Ако ги прифатиме толкувањата во однос на наодите од Lot 6 од Santarashan, тогаш не би било исклучено главната компонента на овие замислени дејствија да се реализирала преку светиот пијалок приложен во гробот.

Моделите што ги предлагаме коинцидираат со претпоставките на **R. Ghirshman**, кои исто така упатуваат на фунерарниот предзнак на луристанските стандарди. Според него бифацијалниот лик од „идолите со протоми“ го прикажувал **Sraosha** – богот на правдата кој, заедно со **Mithra** и божицата **Rashnu**, учествувале во **судењето на душите** при нивниот премин преку **мостот Chinvat**. Ова би било добро оправдување за приложувањето на вакви предмети во луристанските гробови.[74]

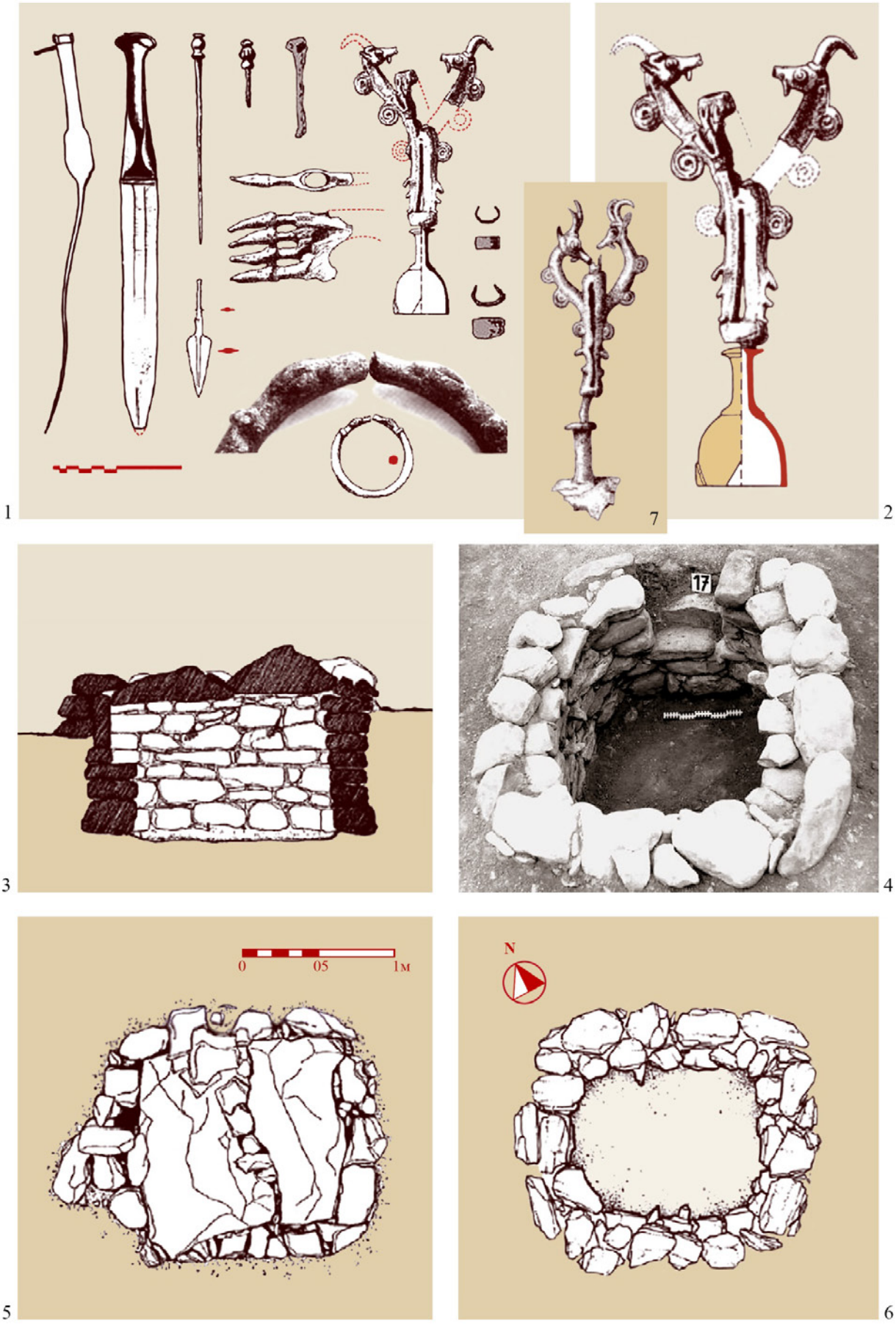
d) Домашен или јавен карактер на луристанските стандарди

Останува отворено прашањето дали луристанските стандарди служеле пред сè за **погребни цели** или се работи за предмети со симболички, култен, знаковен или сакрално-утилитарен предзнак користени **надвор од фунерарните сфери** кои во одредени случаи биле прилагани и во гробовите. Во прилог на втората опција говори тоа што кај одредени стандарди се констатирани **скршеници** или **друг вид оштететување** настанати уште во древното минато кои укажуваат дека, барем дел од нив, имале поконкретна намена односно дека партиципирале во некакви подолготрајни т.е. постојано повторувани динамични дејствија.

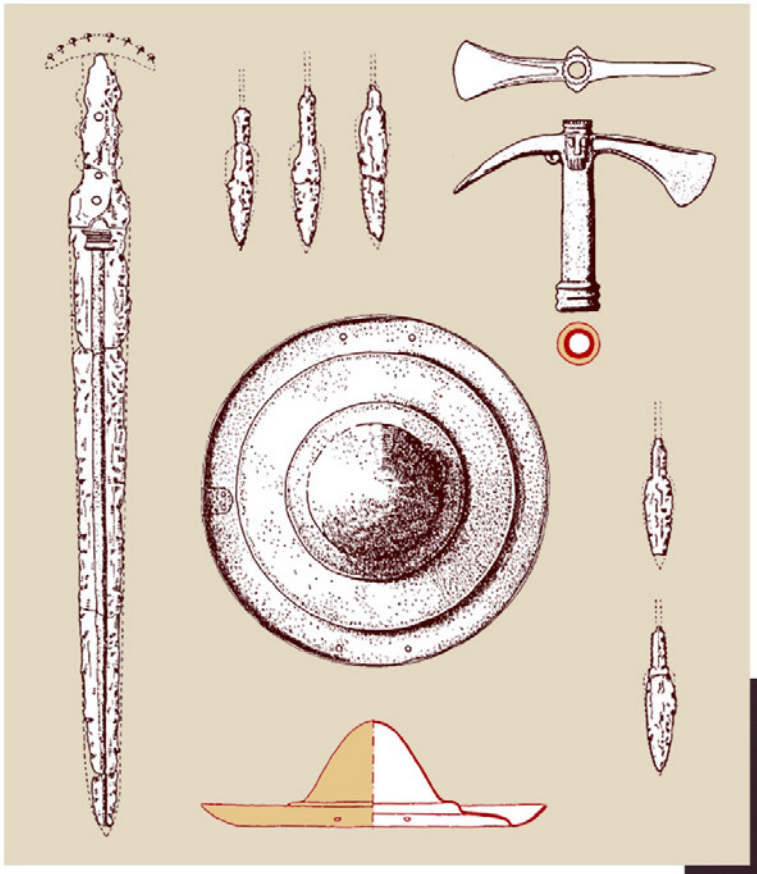
Мораме да се согласиме со заклучокот на претходните истражувачи дека **малите димензии** на луристанските стандарди (височина главно меѓу 10 и 20 цм[75]) од една страна, и нивната **голема фреквенција** од друга, не одат во прилог на тоа дека се работи за **ексклузивни предмети** наменети за некакви **јавни настани** од **воен** (паради, триумфи, битки), **општествен** и **религиски карактер** (помасовни процесии, обреди или други церемонии) или пак за нивно **поставување во јавни објекти** (монументални дворци, храмови или олтари). Причина за тоа е што овие предмети со своите мали

[74] R. Ghirshman, *The Art*, 44, 45.
[75] H. Potratz, *Luristanbronzen*, 39.

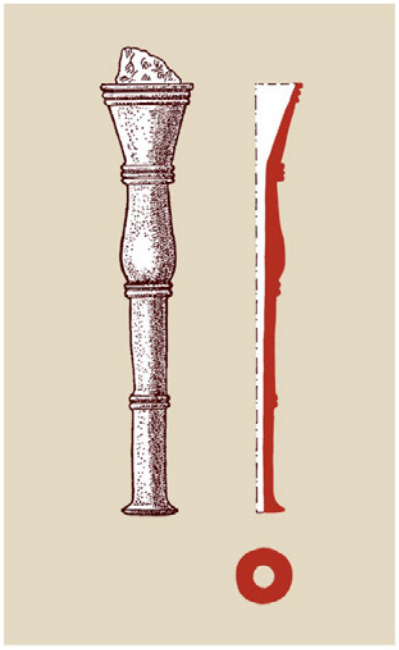
H11



H11



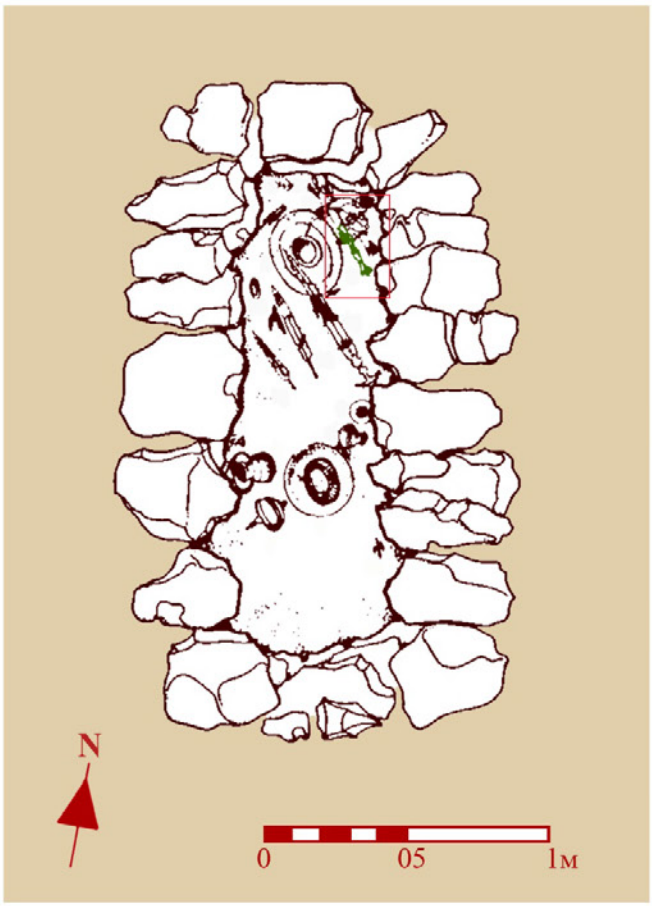
8



9



11



10

H12



1 2 3 4 5 6

димензии **не би биле добро видливи од поголема далечнина** т.е. не би можеле да ја остваруваат својата знаковна, симболичка и религиска функција во рамките на некој настан со помасовен карактер или во простор со поголеми димензии. Во текот на некаква битка или триумфална процесија, врз основа на нив не би можела лесно и јасно да се согледа припадноста на дадената воена единица, а во рамки на обредот да се идентификува соодветното божество или религиското значење на церемонијата. Конкретните наоди покажуваат дека блискоисточните стандарди за јавни намени (воени, религиски или други) имале поголеми димензии (H5: 1 – 4, пример кој се врзува за Луристан – 5).[76]

Овие факти значително го стеснуваат полето на претпоставки околу намената на овие предмети и тоа во **сфери со поинтимен карактер** кои се однесуваат на ниво на **фамилијата** и **домот** и тоа како лични предмети користени од страна на **една индивидуа**, одредено **семејство** или **род**. Во прилог на тоа говорат и некои археолошки факти, иако сè уште во недоволен број и со недоволен степен на егзактност.

Во наоѓалиштето **Baba Jan** се пронајдени два стандарди од типот „идоли“ од кои едниот е специфичен по тоа што има глави на обата краја, додека другиот според попречно канелираниот корпус (H12: 4, 5).[77] Откриени се во градба која најверојатно имала станбен карактер, што евентуално би можело да упатува на користењето на овој тип предмети како еден вид **“домашни идоли“**. Пронаоѓањето на луристански стандадарди, односно потставки за нив, во кањонот **Tang-i-Hamamlan** (Tang-e Homāmlān), заедно со други бронзени предмети (дел од нив скршени), иако во конкретниот случај укажува на депо на метален отпад, исто така оди во прилог на користењето на овие објекти и **во населените места**. Фактот што дел од стандардите биле оштетени уште во времето на нивната употреба зборува дека, барем некои од нив, имале некаква поконкретна функција,[78] односно партиципирале во некакви динамични активности.

H. Thrane во еден свој труд соопштува информација, добиена од нелегални ископувачи, за уште еден збирен наод од разни луристански бронзи (меѓу кои и стандарди), **пронајден во нефунерален констекст**. Откриен е 1957 г. во веќеспоменатиот кањон **Tang-i-Hamamlan** каде што, при нелегелни ископувања, била откопана **градба од камен** во чиј агол е констатирана дрвена кутија со разни луристански бронзи, меѓу другото и „some of the so-called `Gilgamesh` finials, standards, …”. Изнесени се претпоставки дека би можело да се работи и за **светилиште** (shrine) како она во Surkh Dum.[79]

Споменувајќи го светилиштето **Surkh Dum** (Sokhdom-i-Lori) треба да се каже дека и покрај тоа што во него не се пронајдени стандарди, на нив посредно би можело да упатува присуството на бројни **игли со „украсна“ глава**, особено ако се земе предвид хипотезата дека овие игли, заедно со потставките во вид на шише, влегувале во состав на гарнитурите чиј главен дел биле стандардите (наводно реална таква гарнитура: H3: 1; хипотетични комбинации H1: 4; H2: 7; H3: 4, 5; H12: 6).[80] Прифаќањето на ова мислење би наведувало на претпоставка дека, поради одредени причини (најверојатно симболички, култни или магиски), во светилиштето биле оставани само иглите, без другите два елементи од овие гарнитури.

[76] T. Ornan, *Idols*, 95, 96 (Fig. 2), 107 (Fig. 13); луристански примери: F. Sarre, *Altpersische*.
[77] C. Goff, *Excavations*, 38, 56 (Fig. 14: 26), 64; O. W. Muscarella, *Bronze*, 137, 152; G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119 (No 244).
[78] O. W. Muscarella, *Bronze*, 138, 139.
[79] H. Thrane, Archaeological Investigations in Western Luristan: Preliminary Report o f the Second Danish Archaeological Expedition to Iran, *Acta Archaeologica* (Copenhagen) 35, 1964, 153, 156, 159 (според: P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 16, 21; O. W. Muscarella, *Bronze*, 138); B. Overlaet, *Čale Ğār*, 129.
[80] E. F. Schmidt et al, *The Holmes, 488, 489*; B. Overlaet, *Čale Ğār*, 129-135.

Во едното од претходните поглавја детално го претставивме археолошкиот контекст на еден „зооморфен стандард“ откриен на локалитетот **Sangtarashan** кој, според досегашните резултати, функционирал како светилиште со две фази на егзистенција (H8; H9). Во текот на првата фаза, датирана во Железното време I – II, на локалитетот била формирана кружна структура од камења со дијаметар од 55 метри (H8: 1, 3). Во нејзини рамки биле констатирани 16 компактни депозити од наоди, главно составени од бронзено оружје и садови, најверојатно зариени во јами, кои B. Overlaet ги толкува како *favissae* (H8: 2). Во рамките на втората фаза, датирана во Железно време II – III, врз претходната структура била оформена нова, со четириаголни контури, во која се исто така констатирани бројни прилози но овој пат не сконцентрирани во групи, туку расфрлени низ сета површина.[81] Освен наведениот стандард (H9: 1, 10), на локалитетот се откриени уште два од кои еден од типот „зооморфни стандарди“, сличен на претходниот (H9: 2), и еден од типот „идоли“, подетално претставен во претходните поглавја, со три животински (најверојатно говедски) глави на горниот крај и една или две на долниот (најверојатно лавји) (H9: 3).[82] До завршувањето на нашава монографија не ни беа достапни публикации во кои би биле презентирани деталите и околностите на откривањето на последниве два стандарди.

е) Личен карактер на луристанските стандарди (низ парадигма на фурката)

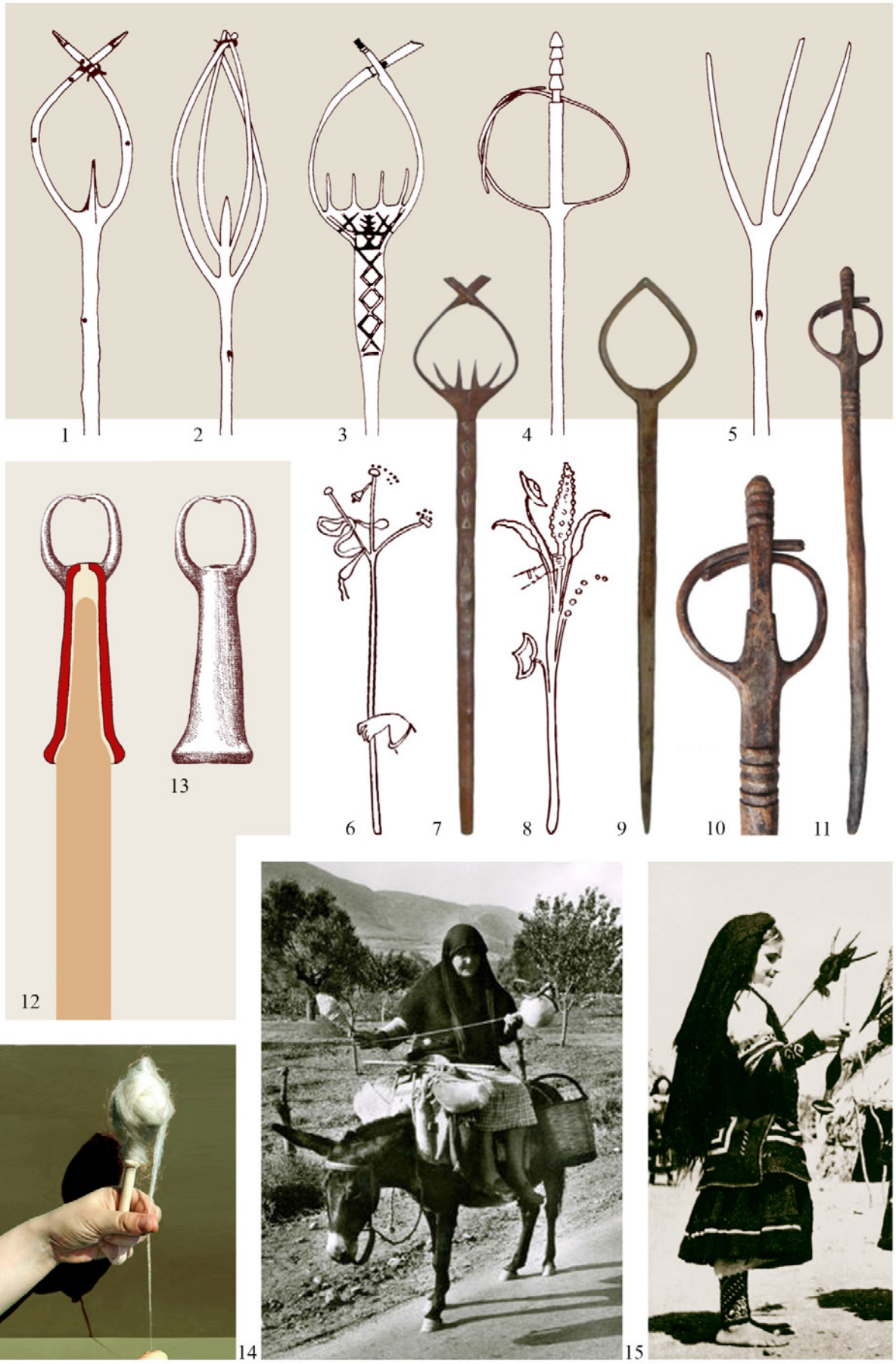
Сметаме дека на ова место мора да се разгледа можноста луристанските стандарди да имале и **статус на лични предмети** и тоа не само во рамки на погребниот обред туку и како **дел од секојдневната опрема** т.е. **секојдневниот живот на одредена индивидуа**. Формата и големината на овие предмети не остваат простор за претпоставки околу нивното евентуално користење како накит, дури ни со амулетски карактер. Но затоа пак, даваат одредени индиции за функционирањето како **лични утилитарни предмети** кои, покрај својата прагматска функција, имале и **симболичен и магиски карактер**. Отсуството на конкретни археолошки факти кои би оделе во насока на ваквиот карактер го компензираме со една хипотеза базирана на компаративниот пристап.

Димензиите и обликот на луристанските стандарди дозволуваат претпоставка според која тие можеле да служат како **фурки – предмети користени од страна на жените при предењето** и тоа конкретно наменети за закачување на предивото (волна, лен, памук и др.) од кое потоа се извлекувал и засукувал конецот. Споредбите со ваквите предмети зачувани во современиот фолклор на разни народи од Европа и Азија, и пред сè од Балканскиот Полуостров, покажуваат одредени сличности со стандардите на ниво на формата и димензиите. Се работи за издолжени дрвени предмети чиј врв има два или три краци (наменети за наденување на предивото) при што бочните се неретко свиени во лак или прстен (H13: 1 – 5, 7, 9 – 11). Корпусот им е оформен во вид на стап и тоа во две варијанти – подолг, наменет за држење под мишка или наденат на појас (H13: 16) и пократок соодветен за држење во дланка (H13: 14, 15). Во нашите претходни истражувања се обидовме да побараме докази за ваквиот карактер на некои бронзени предмети од групата „македонски бронзи“ кои припаѓале на железнодобните култури од Средниот Балкан, синхрони на луристанските бронзи (H13: 12, 13).[83] Притоа укажавме на можноста, зад фурката да се крие реалната предлошка на **античкиот тирс** (H13: 6, 8).[84]

Во релација со овие предмети би можеле да се издвојат три евентуални варијанти на употреба на луристанските стандарди како фурки. Кај првата, наменета пред сè за **предење надвор од куќата**, стандардот би бил комбиниран со **високата потставка наденатa на долг стап** кој, аналогно на

[81] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*; Z. Hashemi, *The Bronze*; B. Overlaet, *Čale Ğār*, 119-123.
[82] M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 85, 86.
[83] Н. Чаусидис, *Македонските*, 357-368.
[84] Подетално со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 368-373.

H13



фоклорните примери, би се држел под мишка или наденат на појас (H1: 2, 3 спореди со H13: 16). Кај втората варијанта, наменета за **работа дома**, стандардот би се крепел на пократка потставка која би стоела покрај предилката, поставена на подот или на некаква масичка (H2: 7). Кај третата варијанта стандардот, наместо со бронзена потставка, **би бил комбиниран со пократка дрвена рачка** наменета за држење во дланка.

Врз основа на античките пишани извори и особено на етнографската граѓа, пред сè во рамките на словенскиот и балканскиот фолклор, може сосема јасно да се следи **нагласената симболичка и магиска функција на фурката** која постои паралелно и неразделно со утилитарната. Овој предмет отсекогаш функционирал како симбол на **половиот, социјалниот и личниот идентитет на жената**, па дури и како нејзин еквивалент. Паралелно со практичната функција, се сметало дека таа е **сакрален предмет** кој има мошне силна **магиска моќ** насочена кон облагородување на предивото што на неа било поставено и негова заштита од разни негативни фактори. Се сметало дека овие магиски својства дејствуваат и надвор од процесот на предење така што присуството на фурката, покрај некоја индивидуа или во рамките на одреден простор и настан, значело нивна сакрализација односно **исполнување со некаква света компонента** (општа благодат, плодност, просперитет, среќа). Се верувало дека овие својства директно **се пренесуваат и на жената** додека таа преде или ја држи т.е. носи фурката, при што овој предмет функционира како **апотропеон** т.е. сретство кое и неа ја штити од било кое зло, без разлика дали тоа би потекнувало од реален човек и животно, од природата или од некоја виша сила. Жената која држи фурка се сметала **за свето суштество** кое не смее да биде на никаков начаин загрозено или повредено, при што евентуалниот таков чин би соодветствувал на напад врз божество или свештено лице.[85]

Во рамки на овие фолклорни традиции има факти кои даваат можност за најнепосредно поврзување на фурката со доминантниот докажан археолошки контекст на луристанските стандарди – нивното присуство во гробовите. Имено, во словенските и балкански традиции постоело тежнеење жената да биде придружувана од нејзината фурка и на „оној свет“ поради што таа **се набодувала над нејзиниот гроб**, покрај надгробниот крст или наместо него, како еден вид надгробно обележје. Се смета дека зад овој чин стои тежнеење за означување на полот и статусот на покојничката, а со оглед на силниот апотропејски карактер на овој предмет, и верувањето дека со тоа **ќе се заштити гробот од кражби и скрвнавење**, но и **нејзината душа** во текот на опасниот премин меѓу „овој“ и „оној свет“.[86]

Во овој стадиум на истраженост предложеното толкување може да се смета само како хипотетичен модел затоа што од една страна не може да се аргументира со доволно докази, а од друга се коси со доминантните ставови (исто така недоволно докажани) за **еминентно машкиот**, па дури и **воен карактер** на луристанските стандарди.

Ретките гробни наоди на **стандарди комбинирани со оружје**, како што е оној од **Tattulban** (со меч, штит и стрели H10: 6 – 9), кои во основа ја побиваат нашата претпоставка, би можеле да се релативизираат на два начини. Според првиот би се работело за **трансформација на изворниот женски предзнак** на овие предмети кон **машките** или кон **полово неутралните сфери**, проследено со губење на нивната утилитарна функција (како фурка) на сметка на сакралната (како симболичен предмет). Во прилог на тоа повторно би оделе фолклорните традиции во кои фурката, на симболичко ниво, носи статус на **„оружје“ со кое жената може физички и магиски да се брани**, при што се верувало дека ударот со фурка, без реазлика на неговата реална силина, може да биде дури и смртоносен. На оваа релација би упатувало и сличното комбинирање на женскиот и воениот предзнак на античкиот тирс кој, меѓу другото и не е толку различен од фурката (H13: 6, 8 спореди со 1 – 5, 7, 9 – 11).[87] Постојат повеќе причини поради кои **оружјето можело да се најде и во женски гроб**. Една од

[85] Подетално, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 358-362.
[86] Н. Чаусидис, *Македонските*, 377; Ц. Ђ. Поповић, *Босанско-херцеговачке*, 167.
[87] Н. Чаусидис, *Македонските*, 372, 373.

нив е **ритуалното убивање на вдовицата,** на гробот на нејзиниот сопруг, за време на чинот на неговото погребување, проследено со оставање во нејзиниот гроб на оружјето со кое е тоа реализирано. Ваков обичај постоел кај железнодобните заедници од Централниот Балкан (синхрони на луристанските бронзи) на кој јасно укажува известувањето на Херодот.[88] На него упатуваат и одредени **археолошки наоди** и тоа преку **присуството на оружје** (меч, копје, боева секира) **во гробови со покојнички**, некои од нив со јасни траги на насилна смрт. Потврден е и во бронзенодобните култури на Источна Европа и северозападна Азија, а до скоро постоел и во рамките хиндуистичката култура.[89]

На карактерот на луристанските стандарди како лични предмети упатува и нивното **присуство во светилиштата од Егејскиот ареал** (H14: 1 – 3; види стр. 637), ако се земе предвид дека во истиот период во нив биле пред сѐ прилагани предмети од таков карактер и тоа главно женски накит, а веројано и облека. Во нашиов случај овие постапки би можеле да се објаснат преку концептот на остварување на молбата на верникот (здравје, лечење, обезбедување плодност, анулирање на негативна магија) преку **оставање на неговите лични предмети во светилиштето** кои, функционирајќи како негови еквиваленти (според концептот *pars pro toto*), би обезбедиле подолготрајно позитивно дејство врз него на светите сили присутни во тој простор.[90]

f) Апотропејски карактер на луристанските стандарди

Видовме дека неколкумина од досегашните истражувачи ја апострофираат апотропејската функција на луристанските стандарди формулирана преку нивното **идентификување со талисманите**. Дури и присуството на овие предмети во гробовите е оправдувано со **заштитата на покојникот** од разни негативни фактори. Сметаме дека таквиот карактер на стандардите не треба да се третира сам по себе ниту пак врзан за одредена тесна сфера, туку во рамки на сите потенцијални контексти претставени во претходните поглавја и тоа како елемент за заштита на евентуалната кочија (H5: 9), пијалакот што се наоѓал во садот (H7: 1 – 6), предивото и предилката (H13), покојникот и гробот во кој е погребан (H10; H10a; H11; H11a), домот, семејството и родот, а евентуално и на целата населба и поширокаата заедница.

Во прилог на ваквиот карактер би оделе и некои елементи од иконографијата на овие предмети и тоа конкретно поврзани со **бифацијалниот лик** од нивниот централен стожер. Ако се согласиме дека овој лик има некакви глобални или понепосредни релации со италскиот **Janus**, и останатите гореелаборирани бифацијални митски ликови, тогаш во прилог на апотропејската фукција на луристанските стандарди би можеле да се приложат и други аргументи. Во пишаните извори се јасно акцентирани овие функции на Janus кој е претставен како **чувар и заштитник на куќните врати**, на **градските**, па дури и на **небеските порти**, како и на сите објекти и процеси поврзани со **границите, меѓите и преминувањето од еден простор или еден статус во друг**.[91] Некои истражувачи укажуваат на почитувањето на **Janus** со епитетот **Conservator** (заштитник, стражар) што потоа ќе се пренасочи кон **Iupiter Conservator**.[92] Функцијата на чувар на вратите ја носел и дволикиот етрурски бог **Culsans**.[93] Сличните релации во однос на влезовите во некои градби и границите и меѓите се својствени и за источномедитеранскиот **Хермес** прикажуван со две, три или четири лица. Уште во 6. век пред н.е. во Атина се наоѓал троглав и четвороглав идол на овој бог кој најверојатно стоел на

[88] (Herodotus 5. 5).
[89] Подетално, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 758-760, 875; Н. Чаусидис, *Свештеничка*.
[90] Н. Чаусидис, *Македонските*, 15, 28, 59, 130, 131, 163, 307, 466, 569, 573, 579-582, 665, 673, 675, 858; I. Kilian-Dirlmeier, *Anhänger*; J. Bouzek, *Graeco-Macedonian*. Пошироко за овој концепт: J. Whatmough, *Rehtia*, 224-226.
[91] Ž. Dimezil, *Drevna*, 258, 259; *Janus* 2019, 2.1, 5.4, 8.2.
[92] A. B. Cook, *Zeus. II*, 327.
[93] *Culsans* 2019.

некоја раскрсница за да ги штити патиштата што таму се вкрстувале. Не се ретки примерите кога се поставувал покрај влезовите и портите, некогаш во пар покрај довратниците, очевидно како нивни чувар и заштитник.[94] Функциите чување, набљудување и контролирање можат да се оправдаат и кај **Аргос** и тоа преку неговиот карактер на чувар на Ио, дволикоста, мултиплицираните очи и особено епитетот *панoптес* – оној кој сè гледа.[95] Аналогна улога имал и нордискиот **Heimdallr** кој во митовите е претставен како чувар т.е. стражар на боговите кој гледа и дење и ноќе поради што и никогаш не спие.[96] Во контекст на овие функции на луристанските стандарди, како најсоодветна парадигма, во хронолошка и географска смисла, би бил иранскиот бог **Митра** кој својата заштитна функција исто така ја остварува преку мноштвото очи со кои набљудува сè наоколку, штитејќи и од напред и од назад.[97]

Овие релации коинцидираат со претпоставките искажани од повеќемина истражувачи за користењето на луристанските стандарди како домашни идоли што во овој контекст би значено насочување нивната апотропејска функција кон заштитата на живеалиштето и станарите.

g) Луристанските стандарди во светилиштата од Егејскиот регион

Колку тоа и да изгледа неверојатно, присуството на луристански стандарди во култни објекти (со исклучок на Sangtarashan) е најсигурно потврдено на локации оддалечени повеќе илјади километри од Луристан и тоа во **Samos**, **Philia** во Тесалија и **Axos** на Крит (H14: 1 – 3). Се работи за стандарди откриени во неколку светилишта од Егејскиот ареал, кои се воедно и едни од ретките археолошки документирани наоди од овој вид воопшто.

Во **светилиштето на Хера** на островот **Самос** се пронајдени повеќе бронзени предмети кои со поголем или помал степен на сигурност можат да се класифицираат во категоријата луристански бронзи (приврзоци, сад, ѕвонци, зооморфни фигурини H14: 7, 8, 11), меѓу кои се наоѓа и фрагментиран стандард од категоријата „идоли со протоми“ (H14: 2); сад идентичен на еден примерок од споменатото светилиште Sangtarashan (H14: 7, 8 споредi со 12, 13); ажуриран приврзок (H14: 6 споредi со B28).[98] Од овој остров потекнуваат уште два наоди кои би можеле посредно да се вклучат во овој преглед. Се работи за фрагментирани глави од игли со две животни и централно стилизирано дрво кои, како што видовме, можеле да бидат во состав на гарнитурите со стандарди (H14: 4, 5 споредi со B30: 5, 6).[99] Во светилиштето на Atena Itonia во **Philia** во Тесалија е пронајден примерок од категоријата „зооморфни стандарди“ кој, врз основа на типологијата на објектот и хронологијата на светилиштето, се датира во 9. век пред н.е. (H14: 1 спореди со B2; B5; B6; B8).[100] Постојат индиции за уште еден луристански стандард пронајден на култно место во Егеа. Тоа е примерокот на „идоли со протоми“ од музејот во Heraklion на Крит (според формата датиран во крајот на 8. и 7. век пред н.е.) за кој се смета дека потекнува од **Axos**, лоциран на истиот остров (H14: 3 спореди со C13: 4 - 6; C16 – C20). Притоа, како поточни локации се посочуваат акрополата на локалитетот, каде што се наоѓало

[94] S. Reinach, *Mercure Tricephale*, 65; J. Marcadé, *Hermès*, 613, 614, 616.
[95] C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 212-217.
[96] G. Dumézil, *Gods*, 126, 127.
[97] A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*, 827, 828, “protecting behind, protecting in front, a watcher and observer all around” (Yt. 10.46).
[98] U. Jantzen, *Ägyptische*, Pl. 74; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 25-27; P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 191, 192 (Fig. 2: 1); O. W. Muscarella, *Archaeology*, 658, 678 (Fig. 3); B. Goldman, *Luristan Pitchers*.
[99] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 18-22, Taf. 7; P. R. S. Moorey, изразува сомнеж во однос на припадноста на вториот примерок (H14: 4) кон луристанските бронзи, сметајќи го за нешто подоцнежен од нив и произведен во регион кој е поблиску до Самос: P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 191, 192 (Fig. 2: 2).
[100] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 12-14 (Taf. 5); нешто порано датирање: S. G. Schmid, *Εισηγμένα*, 240, 241, 247 (Εικ. 2).

H14



светилиште на некое машко божество, или, уште поверојатно, храмот лоциран во долниот град кој изгледа бил посветен на некое женско божество.[101]

Овие наоди го навеле S. G. Schmid на констатација дека во егејскиот ареал луристанските бронзи гравитираат кон **светилиштата посветени на женските божества** (Хера, Атена, Афродита-Астарта и Артемида).[102] Присуството на овие и на некои други предмети од Блискиот Исток на истите локации (H14: 6 – 8, 11) навело некои истражувачи нив да ги третираат како индикатори на силниот удел на ориенталните (во тие рамки и на луристанските) предмети во формирањето на грчкиот геометриски стил и други обележја на древногрчката култура.[103]

Посочените луристански стандарди се исклучително важни за нашево истражување поради тоа што, покрај наодите од Sangtarashan, се работи за единствените археолошки документирани вакви предмети кои укажуваат на нивната **култна употреба надвор погребните сфери**. Но, од друга страна, тие се и проблематични затоа што ваквата констатација се однесува на географски ареал кој е оддалечен речиси 5000 километри од Луристан – матичното јадро на овие предмети. Оваа контрадикторна состојба **O. W. Muscarella** ја „разрешува“ со една единствена реченица преку која **целосно ги елиминира овие наоди од своите анализи** кои се однесуваат на намената на стандардите: “The deposition of the standard on Samos cannot inform us about customs in Luristan”.[104] Без разлика на некои проблематични аспекти на овие наоди, сметаме дека на ова место мора да се разгледаат опциите на кои тие имплицираат, и покрај сета нивна условност т.е. спекулативност.

Како наведените стандарди, заедно со другите луристански предмети, можеле да се најдат во егејските светилишта кошто се толку оддалечени од нивното матично подрачје?

При одговорот на ова прашање би била клучна **припадноста на луѓето** кои ги оставиле овие предмети во посочените светилишта и **мотивите за ваквата нивна постапка**. Според едната од веќепредложените опции би можело да се работи за **Хелени** (ние би додале: и **припадници на некои други местни етноси од егејскиот ареал**).[105] Иако оваа можност на прв поглед се чини како највероватна, таквиот нејзин карактер би можел да се намали преку одговорите на следните две потпрашања:

Како еден припадник на егејските култури можел да се снабди со предмети од луристанската култура кои воедно имаат и нагласен култен предзнак?

Кои би биле мотивите, токму тие предмети, кои не се дел на неговата култура, да ги приложи во светилиштето?

На првото потпрашање некако и може да се одговори. Тој со предметите можел да се стекне при некакво свое **патување во Луристан** или регионите од неговото соседство и тоа како резултат на **подарок**, **размена** или **плен**. Можел да ги добие и **во својата матична средина**, некаде во Егејскиот ареал, преку **посредници** кои ги донеле од матичните области на овие објекти. И покрај веројатноста на овие одговори тие не даваат задоволително објаснување во однос на мотивацијата – *зошто припадник на егејските култури би приложил како дарови во светилиште култни т.е. симболички **предмети кои припаѓаат на една туѓа и многу оддалечена култура**?*

Како една од опциите може да се земе **заветот на некој локален воин** од повисок ранг за прилагање во светилиштето на дел од пленот добиен при неговото учество во некаква воена акција реализирана во Луристан или неговото опкружување. Но, врз основа на достапните пишани извори, не ни е познат воен поход кон оваа област, од првите векови на 1. мил. пред н.е., во кој би учествувале

[101] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 14-18, 23, Taf. 6.
[102] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 25, 26, 28, 29.
[103] B. Segal, *Greece*; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 26, 27; за оваа тема во поопшти рамки: W. Burkert, *The Orientalizing*.
[104] O. W. Muscarella, *Bronze*, 139.
[105] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 27.

H15


Претпоставена балканска рута на Кимеријците
Новочеркаска к.
Сабатиновска к.
Белозерска к.
Черногоровска к.
Кобанска к.
Движење на Кимеријците кон југ поч. на 8. век пред н.е.
КРИМ
КАВКАЗ
УРАРТУ
Напад на Кимеријците врз јонските и еолски градови. 644 г. пред н.е.
АСИРИЈА
ФРИГИЈА
ЛИДИЈА
Antandros
Cimmeris
Philia
Ephesus
Samos
Rhodes
Axos
Кимеријци во асирските извори 714 г. пред н.е.
Al Mina
ФЕНИКИЈА

1



2

припадници на егејските култури. Како многу поверојатни ни се чинат хиопотезите според кои овие дарови би биле оставени од страна на **автохтони трговци**, **морнари** или **платеници** и тоа како **благодарност за успешното враќање од некое нивно ризично патување**. Во прилог на оваа теза не би одело следното согледување. Според него, изборот на приложените предмети, како и божеството на кое посочените светилишта биле посветени, укажуваат на тоа дека нивните прилагачи **добро го познавале карактерот и значењето на даруваните објекти**, што повеќе би упатувало на припадноста и на дарителите и на даруваните предмети на една иста култура.[106]

Да го разгледаме сега вториот модел според кој присуството на наведените луристански предмети во егејските светилишта би требало да се поврзе со **припадниците на некои странски популации**. И оваа можност е веќе разгледувана од претходните проучувачи при што фокусот, се разбира, бил ставен на припадниците на некој од ориенталните етноси. Во прилог на оваа опција е наведувано присуството во светилиштата и на накит кој, ако се прифати дека е дел од личната облека на дарителите, би одел во прилог на нивното непосредно присуство на даденото место.[107] O. W. Muscarella, ја разгледува можноста овие предмети да се резултат на дарувањата на припадниците на **високата класа (владетели)** на некои блискоистични народи т.е. држави. Во прилог на тоа тој приложува неколку такви примери (поврзани со **фригиски** и **асирски владетели**) потврдени врз база на пишани извори и археолошки наоди откриени во светилиштата од егејскиот ареал.[108] Во оваа прилика не треба да се забораваат ни известувањата на Херодот за **даровите на Хиперборејците во светилиштето во Делос**, затоа што и во овој случај се работи за етнос кој егзистирал на локација која е прилично оддалечена од Егеја при што дарувањето било реализирано преку лично присуство на ходочасници или преку посредници.[109]

Независно од карактерот на посочените ориентални наоди и мотивите за нивното присуство во егејските светилишта, O. W. Muscarella, ја преферира следната траса на нивното пристигнување во Егеја: ***Северозападен Иран – Асирија – Северна Сирија – Источен Медитеран***, но не преку копното на Анадолија (H15: 1).[110] И P. R. S. Moorey, се решава за слична рута: ***Месопотамија – Сирија – Феникија – Егеја*** и тоа по морски пат, преку **Кипар** и **Родос** (H15: 1).[111] Се чини дека некои автори, во рамки на своите истражувања на релациите меѓу Урартру и Етрурија, не ја исклучуваат тука ни црноморската рута (***Суза – Луристан – Азербејџан – Урарту***) во која на **Самос** му се дава особено важна улога. Во рамки на рутата ***Ал Мина (сириско крајбрежје) – Кипар – Етрурија***, важно место му се дава и на **Крит** од каде видовме дека потекнува едниот од наведените стандарди (H14: 3).[112] Со оглед на тоа што во светилиштето во Philia во Тесалија, покрај луристанскиот стандард, се констатирани бројни железнодобни наоди карактеристични за **Македонија** и **Бугарија**, S. G. Schmid упатува на можноста според која и стандардот (H14: 1) тука би доспеал преку посочените земји т.е. копнениот дел на Балканот. Притоа, оваа траса ја поткрепува со наводните **релации меѓу железнодобните бронзени предмети од Луристан, Кавказ, Бугарија и Македонија**.[113] Не исклучувајќи го постоењето на дел од оваа рута (особено ***Кавказ – Северно Прицрноморје – Бугарија – Македонија*** – H15: 1), сметаме дека евентуалните луристански компоненти во неа не биле вклучени **на ниво на конкретни предмети** туку на некакви **поглобални нивоа на културата** (симболички и митско-религиски систем, иконографија, стил). Во копнениот дел на Балканскиот Полуосторв до сега

[106] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 27; O. W. Muscarella, *Archaeology*, 674.
[107] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 27-29.
[108] O. W. Muscarella, *Archaeology*, 675.
[109] (Herodotus 4. 33-35); Н. Чаусидис, *Македонските*, 892-894.
[110] O. W. Muscarella, *Archaeology*, 672-674.
[111] P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 194, 195.
[112] K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*, 151, 159-166; R. Ghirshman, *Invasions*, 5.
[113] S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, 24.

не се евидентирани конкретни примероци на луристански бронзи, поради што присуството на такви предмети во Егеја, барем засега, не може да се смета за резултат на оваа рута.[114]

За разлика од претходниот модел, во овој случај имаме можности за едно поконкретно решение. Тоа се **Кимеријците** кои од страна на неколкумина истражувачи се апострофирани како едни од потенцијалните носители на луристанските бронзи (види стр. 703). За овој етнос (старогрчки *Κιμμέριοι*, акадски *Ga-mir*) имаме скудни и не секогаш јасни пишани информации, така што нивната најстара татковина, јазик и култура денес не се доволно прецизно дефинирани и соодветно аргументирани. Врз основа на историските настани и локалната топонимија забележени во грчките пишани извори се претпоставува дека тие ги населувале севернопонтските степи околу **Днестар**, **Меотија** (крајбрежје на **Азовското Море**) и **Крим** со неговата околина, додека на исток се протегале сè до **Волга** и **северното касписко крајбрежје**. Во изминатите децении археолозите се обиделе присутвото на овој етнос во посочените региони да го поврзат со некои археолошки култури кои би им соодветствувале од хронолошки и географски аспект (H15: 1). Кимеријците можеле да се најдат во Луристан во текот на нивниот поход од наведените региони кон Западна Азија и тоа **во првите години на 8. век пред н.е. или нешто пред тоа**. Како причина за тоа се посочува нивното потиснување од страна на Скитите, по што тие ќе се придвижат на југ и, **преминувајќи го Кавказ, ќе навлезат во Предна Азија и Западна Анадолија** (H15: 1). За овие настани, почнувајќи од 714 г. известуваат асирските клинести записи, при што се споменуваат неколку клучни факти, меѓу кои и „земјата Гамир“ и подрачјето што таа го зафаќала (според едни мислења во Северното Прицрноморје, според други во денешна Грузија, а според трети во Северна Ерменија и Мана). По нападот и **војните со Асирија и Урарту** тие ќе се насочат кон **Мала Азија**, а по **уништувањето на Фригијците и Лидијците**, овој поход ќе заврши на нејзиниот западен брег. Во текот на 644 год. пред н.е. **ќе бидат освоени грчките градови во Јонија и Еолија**, како и некои од **островите во источниот дел на Егејското Море** (H15: 1). Последниве настани соодветствуваат во глобални рамки на посочените наоди од егејските светилишта и тоа како од хронолошки така и од географски аспект (на пример, **Самос**, наоѓалиштето на најголоемиот број луристански бронзи, е оддалечен само **40 км од Ефес** – едниот до градовите освоени од Кимеријците). Присуството на луристански предмети во светилиштето **Philia** во Тесалија и на **Крит** би биле индикатор на слободното движење во текот на овој период на Кимеријците низ егејскиот ареал за што говори присуството на нивниот етноним во егејската топонимија и хомонимија (на пример Kimmeris како едно од имињата на градот Antandros во Троада H15: 1). Кон крајот на 7. век пред н.е. тие ќе бидат **поразени од страна на Скитите** и потоа од **Лидијците**, по што во Мала Азија веројатно ќе започне нивното постепено **асимилирање** од страна на местните етноси, на што упатува отсуството на пишани информации за нив во наредниот период. Во 6 – 5. век пред н.е. не може да се потврди присуството на овој етнос ни во Мала Азија ниту во Северното Прицрноморје, барем не под етнонимот Кимеријци.[115]

Во светилиштата на Самос, на Крит и во Philia се присутни предмети од неколку региони кои се поклопуваат со движењето на Кимеријците и тоа од **Кавказ**,[116] **Урарту** (H14: 11 спореди со 10)[117] и **Северозападен Иран** (H14: 9), вклучително со **Луристан** (H14: 1 – 8).

[114] За релациите меѓу луристанските бронзи и синхроните бронзени предмети од централниот и западниот Балкан, како и за нивниот карактер: Н. Чаусидис, *Македонските*, 852-854, 876, 877, 880, 881, 895, 896, 905.
[115] Основни податоци: A. Ivantchik, *Cimmerians*; S. R. Tokhtas'ev, *Cimmerians*; J. Bouzek, *Cimmerians*; преглед и дискусија за современата состојба на истражување: А. И. Иванчик, *Современное*; M. J. Olbrycht, *The Cimmerian*; В. Паркер, *О чем*; I. G. de Boer, *The Cimm. Invasion*; од постарите трудови особено внимание заслужува: И. М. Дьяконов, *История*, 228 – 254; наш преглед: Н. Чаусидис, *Македонските*, 877-885.
[116] P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 192, 194.
[117] O. W. Muscarella, *Archaeology*, 689-702; K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*.

Како во рамките на овој модел стоиме во однос на мотивацијата, односно дали е логично странци, и тоа конкретно припадници на окупаторот, да принесуваат дарови во светилиштата на земјата т.е. народите што ги окупирале?

Повеќе настани овековечени во историските извори покажуваат дека во минатите епохи вакви постапки не само што постоеле, туку биле и вообичаени. Така, на пример, при **балканскиот поход на Ксеркс**, неговите маги извеле жртвување на бели коњи во **реката Стримон** со цел да ја омилостиват.[118] Овие постапки се базираат на верувањето дека боговите од едно географско подрачје ја задржуваат својата надлежност и моќ без разлика на промената на политичкиот господар на таа територија, поради што се дури и помоќни од боговите на окупаторот. Поради тоа новиот господар изразувал почит кон нив, во најмала рака за да ја обезбеди успешноста на својата воена акција или своето владеење со тоа подрачје.[119]

4. Иконографски и функциски паралели на луристранските стандарди

Во ова поглавје ќе им обратиме поголемо внимание на неколку категории предмети кои не припаѓаат на луристанската култура. Прва причина за тоа е нивната форма, и карактер за кои сметаме дека покажуваат одредени релации со стандардите, додека втора – што се окружени со значителен број пишани информации кои се однесуваат на нивната изворна намена и значење. Потоа овие факти и согледувања ќе ги искористиме како компаративен материјал во толкувањето на иконографијата, намената и значењето на луристанските стандарди за чиј карактер и намена, од друга страна, немаме никакви поконкретни факти освен археолошките.

а) „Кадуцеи“ од Блискиот Исток

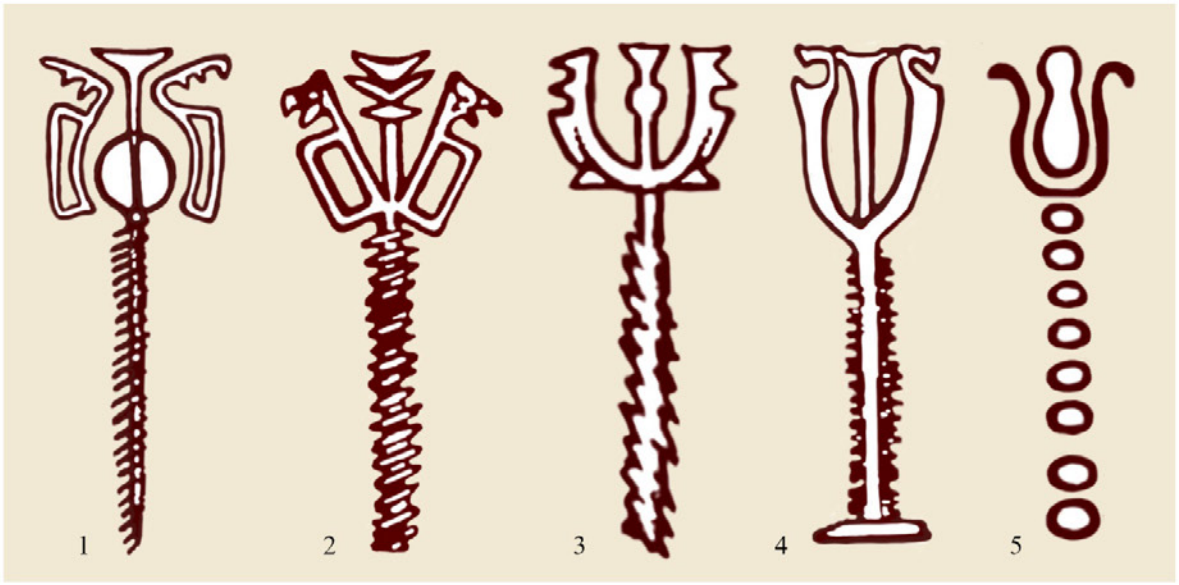
Како најблиски предлошки на луристанските стандарди, во географска и хронолошка смисла, можат да се земат т.н. **„кадуцеи“** присутни во **вавилонската и хетитската култура**, познати пред сè од нивните **претстави на цилиндричните печати** (H16 – H20).[120] Најфреквентни се на **вавилонските печати** од Средното Царство (Middle Empire) како и на **сириско-хетитските** (Syro-Hittuite), додека на **асирските** тие отсуствуваат т.е. заменети се со „Дрвото на животот“. На овие печати „кадуцејот“ се јавува во прилично разновидни варијанти кои се состојат од вертикален стожер, неретко расчленет на попречни сегменти, кој во горниот дел се разделува на два крака оформени симетрично во вид на стилизирани **протоми на животни** со глави свртени нанадвор. Меѓу нив се наоѓа некаков трет додаток кој во едни случаи наликува на **сад**, **плод од растение** или некаков друг заоблен елемент (H16: 1, 3, 5, 10; H17: 3, 6; H18: 2, 5, 6, 9; H19: 5, 7; H20: 1, 2), додека во други може да се разбере како продолжеток на стожерот кој е дополнет со **гранчиња** или **листови** (H16: 2, 9; H17: 4; H18: 1, 7, 8). Иако протомите често се идентификуваат како змии, високото ниво на стилизација (диктирано од техниката на изработка на печатите) не дозволува точно определување на видот на животните на кои тие би припаѓале. Во некои случаи се стилизирани до степен на целосна непрепознатливост (H16: 5; H17: 1, 5, 8; H18: 4). Кај бројни примери, протомите се придружени со по еден **правоаголен сегмент** (H16: 1, 2,

[118] (Herodotus 7. 113).

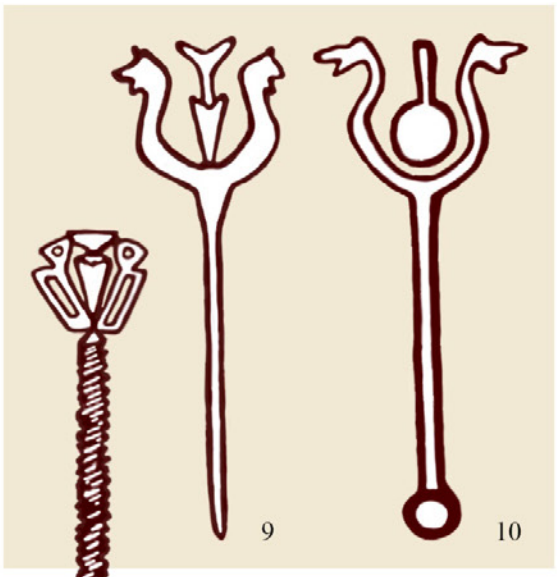
[119] За оваа пракса, со други примери: Л. С. Клейн, *Миграция*, 59.

[120] Овие мотиви се подетално обработени од страна на A. L. Frothingham, а во поопшти рамки и на W. H. Ward (A. L. Frothingham, *Babylonian*; W. H. Ward, *The Seal*). Во отсуство на автентичните називи за овие предмети, го прифаќаме кабинетниот термин „кадуцеј“ (caduceus) што го применува A. L. Frothingham и тоа врз основа на нивната сличност со **итало-римскиот кадуцеј** (*caduceus*) и со неговиот **хеленски претходник керикејон** (*κηρύκειον*).

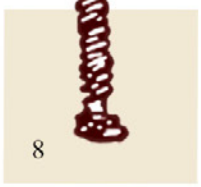
H16















H17



H18



1



2



3



4



5



6



7



8



9

8, 12; H17: 6; H18: 2, 5, 6, 9) за кој сметаме дека претставува стилизација на споените предни и задни нозе на прикажаните животни (H21: 1 – 4 споредi со H16: 2, 8).

Овие предмети, на печатите се јавуваат во три основни варијанти:

- Како голем објект кој стои на земја и се протега вертикално низ целата композиција (H16).
- Како помал објект кого го држат во една рака антропоморфни фигури (H17; H18).
- Како пократок и помасивен објект прикажан на грбот на зооморфни фигури (H19: 1, 2).

- Големи "кадуцеи"

Овие „кадуцеи" се обично поставени на земја, а се издигаат вертикално од дното на композицијата на печатите до нејзиниот горен раб (H16) или нешто пониско (H19: 7, 9; H20: 1, 2). Таквиот мотив е обично придружен од антропоморфни и зоомофни или хибридни фигури, неретко од обете страни, во некои случаи и симетрични (H16: 7; H19: 4; H20: 1, 2). Врз основа на обликот на централниот стожер, можат да се наведат варијанти со сосема рамни и нерасчленети примери (H16: 9, 10, 12; H19: 7, 9, 10; H20: 1, 2), а поретко и такви составени од наредени кружни или други сегменти (H16: 5; H19: 4, 5). Особено се чести назабените или нарецкани столбови за кои A. L. Frothingham смета дека всушност претставуваат **стилизација на змиите кои се густо обмотани околу нив** (H16: 1 – 4, 7, 8, 11).[121] Сметаме дека ваквиот облик може да се должи на користењето на **палмово стебло** при изработката на стожерот на овие реквизити или на **преврзување со некакви ленти или врвки** (спореди со понов пример од Индија H27: 9). На дното може да има проширување т.е. стопа (H16: 4, 7, 8), зашилен врв (H16: 1, 9, 11, 12; H19: 9, 10) или триаголен сегмент (H19: 7, 9) наменети за стабилно стоење на столбот врз подлогата, во последните два случаи веројатно реализирано преку негово набодување в земја. Овие детали покажуваат дека се работи за **реални култни предмети**, највероајтно изработени **од дрво**, кои биле конструирани за да стојат стабилно на соодветна подлога. Судејќи според височината на околните фигури, нивните димензии биле **нешто поголеми од височината на луѓето**, или пак **далеку повисоки**, ако се земе предвид дека на печатите, фигурите на божествата се прикажувале во натприродни димензии (H16: 6, 7, 11; H19: 4, 9; H20: 2). Иако горниот дел им е различен, заеднички за повеќето примери се двата краци кои, повеќе или помалку, наликуваат на животински протоми (H16; H19: 4, 5, 7). За варијантите кај кои на врвот се препознава сад, можат да се најдат бројни аналогии, на пример, во веќепосочените бронзени култни предмети од кругот на железнодобните балкански култури (H7: 9, 10), но и меѓу луристанските бронзи (H7: 11, 12).

Врз база на **вазата за либација на Гудеа** од музејот Лувр и натписот што ја следи, A. L. Frothingham го определува овој елемент како симболичка претстава на **Ningizzida** – божество со понизок ранг кое посредува во комуникацијата на овој владетел со соларниот бог **Ningirsu** (H21: 10, 11). Притоа мора да се наведе дека на посочената ваза стожерот е по целата должина намотан со преплетени змии што не може експлицитно да се идентификува и на „кадуцеите" прикажани на печатите.

- Помали „кадуцеи"

„Кадуцеите" од овој тип **ги држат во рака антропоморфни фигури** кои, според толкувањата, прикажуваат одредени **божества т.е. митски ликови** (H17; H18). A. L. Frothingham смета дека нивни примарен и главен носител е **Големата Мајка** и тоа поради сферата на животот и благодатта што обата ја симболизираат (H17: 1 – 3, 6, 9; H18: 1, 2, 4 – 7), додека **машкиот Бог-Сонце** во оваа смисла е секундарен (H17: 4, 5, 7, 8; H18: 8, 9).[122] Женска фигура со истите обележја се јавува и на керамичките релјефи (H18: 3). Ваквите „рачни кадуцеи" суштински не се разликуваат од „монументалните". Исто

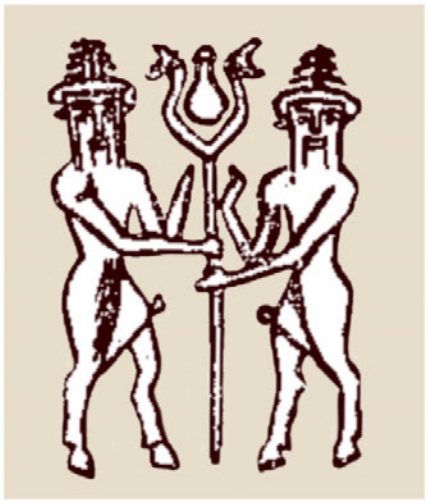
[121] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 192.
[122] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 194.

H19



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

H20



1



2



3



4



5



6



7

така можат да имаат расчленето или назабено стебло, на долниот крај стопа (H17: 4, 5; H18: 4, 8), но овој пат и топчесто задебелување (H17: 1, 3, 6; H18: 6), а на горниот – два протома и некаков централен мотив. Во истава група тој класифицира и други слични мотиви за кои сметаме дека не припаѓаат на истата категорија, туку функционирале како симболи со друг карактер и значење, на пример како симболи на громот, „Дрвото на животот“ и др. (H19: 3).

- Кратки „кадуцеи“ со лавји протоми

Оваа категорија може да се вклучи во нашава група само условно поради инаквите пропорции, малиот број примероци и специфичното комбинирање и тоа не со антропоморфна туку со хибридна зооморфна фигура (H19: 1, 2). Иако според W. H. Ward тие наликуваат на „вавилонските кадуцеи“, веројатно поради посочените разлики, A. L. Frothingham не ги вклучува во своето истражување.[123]

- Толкување на „кадуцеите“ од печатите и нивни релации со луристанските стандарди

Како што веќе напомнавме, на печатите може да се забележи релацијата меѓу мотивот на “кадуцеј“ (стожер дополнет со пар преплетени змии или пар други симетрични животински протоми) и Ningizzida, со оглед на тоа што истите мотиви го дополнуваат и телото на овој бог (H16: 13, 14 споредени со останатите). Во прилог на оваа врска говори и столбовидноста на неговата фигура за што најдобар доказ е посочената жртвена ваза на Гудеа во чиј натпис експлицитно се кажува дека столбот обвиен со змии е самиот бог Ningizzida (H30: 7, 8 споредени со 6 и H21: 10, 11; F17).[124] Овие релации добиваат свое заокружување во предложената **етимологија на теонимот на овој бог** кој буквално значи **„бог-скиптар за десната рака“** (Right-hand Sceptre God) што би бил показател дека тој е **еквивалентен со светиот скиптар** (во конкретниот случај дополнет со пар змии). Врз основа на оваа етимологија и натписите во кои се спомнува посочениот бог, може да се претпостави дека скиптарот т.е. „кадуцејот“ била едната од **епифаниите** којашто ја одразувала **самата суштина на Ningizzida** – да се наоѓа во десната рака на богот Nin-girsu, во улога на **посредник и патрон меѓу него и сумерските владетели** (Гудеа, а веројатно и некои други) и тоа самите по себе или во улога на застапници на човештвото.[125]

A. L. Frothingham ги смета за постари варијантите на „кадуцеи“ каде змиите се преплетуваат долж целиот стожер, додека оние кај кои тие се присутни само на врвот ги третира како подоцнежни, па дури настанати и под грчко влијание. Заменета во асирскиот период на овој мотив со **„Дрвото на животот“** го наведува на заклучок дека и кај постарите вакви претстави централниот стожер го означувал стеблото на истиот симбол.[126]

Истите компоненти (вертикален стожер придружен со пар симетрични животни) се присутни и на луристанските стандарди кои речиси сигурно функционирале како еден вид скиптри, жезла т.е. „кадуцеи“ (H26: 5, 8 споредени со 2, 6, 10, 11). И кај некои од нив, како и кај печатите, овие елементи **заокружуваат некаков единствен антропоморфен митски лик т.е. божество**, при што посочените (и разни други) елементи партиципираат во конституирањето на неговата хибридна фигура. Имајќи ја предвид оваа релација, можеме да го поставиме следново прашање кое би се однесувало на суштината на митските ликови и композиции од обата типа предмети:

[123] W. H. Ward, *The Seal*, 402, 403.
[124] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 181, 182 (Fig. 3), 192.
[125] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 181, 182; други етимологии: E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 61, 62, 67.
[126] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 192; за поврзаноста на Нингизида со “three of life” и “three of truth”, дури и на ниво на етимологија на неговиот теоним: E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 67, 69.

H21



1 2 3



4



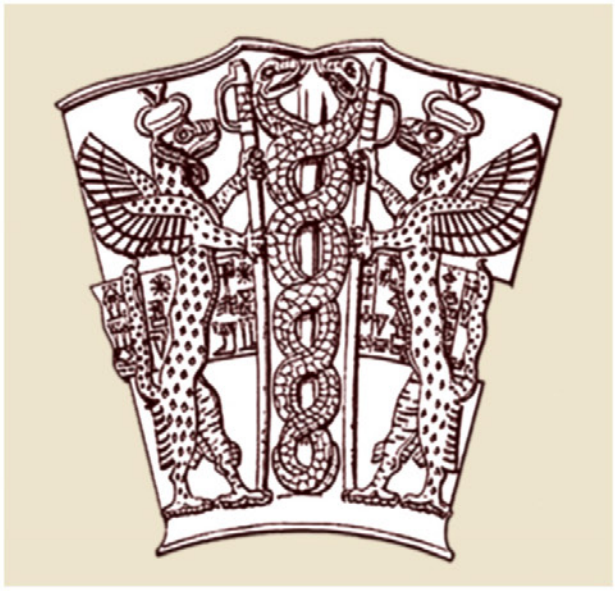
5 6 7



8



9



10



11

Дали основната функција на Ningizzida и на неговиот анонимен луристански пандан соодветствува на функцијата на ***Космичката оска*** *т.е.* ***Космичкиот столб*** *односно* ***посредувањето*** *т.е.* ***медијацијата*** *меѓу космичките зони, меѓу овој и оној свет, меѓу боговите и луѓето или меѓу двата комплементарни прицица (машкиот и женскиот)?*

Во прилог на одговорот на ова прашање може да се наведе споменувањето на Ningizzida како **посредник на Мајката Земја** и тоа преку функциите "Herald of the Earth" и "Throne-bearer of the Earth".[127] Посочените аспекти на **движење меѓу космичките зони** може да се детектира дури и во наредната реченица од древните натписи во која овој бог носи јасен соларен карактер: “The Sun which lifted itself up from the earth before thee, is thy god Ningizzida.”[128] Во пишаните извори е присутна **амбивалентнтата полова припадност** на овој бог која, според толкувањата, е застапена и преку различните полови на двете змии од неговите претстави.[129] Се работи за уште една компонента што го зближува овој бог и неговите претстави со главниот лик од луристанските стандарди. Тука ги имаме предвид примероците на некои „зооморфни стандарди“ кадешто едната животинска фигура има машки, а другата женски полов орган (B6: 1). Следна заедничка компоненета меѓу луристанските стандарди и „кадуцејот“ од блискоисточните печати е нивната **итифаличка компоненета** и значење. Според A. L. Frothingham ова значење е најнепосредно одразено на еден печат каде ваквиот мотив е **придружен со две итифалички фигури** (H20: 1, 2).[130] Оваа констелација мошне непосредно коинцидира со „зооморфните стандарди“ чиј централен дел, очевидно дополнет со некаков стожер застапен преку украсна игла или друг елемент, е фланкиран со зооморфни фигури со потенцирани фалуси (H20: 4) или фигури на еднорози (H20: 3; B6).

На еден печат „кадуцејот“ **се потпира на главата на стоечка фигура** чии дланки се споени на торзото (H19: 4, 5). Оваа слика коинцидира со основната шема на „идолите со протоми“ кај кои во долниот дел е прикажана антропоморфна или хибридна фигура од чија глава нагоре продолжува стожерот на стандардот кој е расчленет на пар протоми (спореди H19: 6 со 5).

На еден друг печат тој **се потпира на две симетрично поставени животни** свртени едно кон друго со задниот дел. Судејќи според издолжениот сегмент на главите се работи за рогати тревопасни животни или, уште поверојатно, за еднорози (H20: 5 спореди со 3 и со B6). Со оглед на тоа што врвот на стожерот на ваквите стандарди не е зачуван, овој мотив го компарираме со една хипотетична гарнитура што ја составивме од стандард и игла со украсен врв (H20: 4 спореди со 5). Доколу ја прифатиме како веројатна, разликата меѓу нив би се состоела само во обратната ориентација на животните – свртени навнатре наместо нанадвор.

На релациите меѓу луристанските бронзи и месопотамските печати упатуваат и други примери кои беа обработени во претходните глави: мотив на **две животни со една глава** (C11: 5 – 7 спореди со останатите); некои варијанти на **„разголената божица“** кај која краевите на облеката се претвараат во симетрични протоми што таа ги држи во рацете (E15); фигурата на „Етана“ или друг лик **од чии рамена растат змии** (F15; F17).

Заслужува да се спомне уште еден мотив од печатите каде во големиот „кадуцеј“ може да се препознае стилизирана човечка фигура чии **раце**, кренати во поза на орант, **завршуваат во вид на животински протоми** (H19: 7, 9). Фигурата со истото обележје ја иденитификувавме на една поткатегорија „идоли со протоми“ (H19: 8; E16; E17).

Со оглед на значителната **временска дистанца** меѓу повеќето од претставените цилиндрични печати (крај на 3 – 2. мил. пред н.е.) и луристанските стандарди (крај на 2. и почеток на 1. мил. пред н.е.) останува отворено прашањето дали тие сепак одразуваат некакви **понепосредни врски** меѓу

[127] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 189-191, 192; E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 66.
[128] Цитат: A. L. Frothingham, *Babylonian*, 189, за соларните и други обележја на богот, 189-192.
[129] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 191, 192; E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 62.
[130] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 176, 177, 179, Fig. 12; W. H. Ward, *The Seal*, 178 (No. 481).

културите на кои припаѓаат? Или пак станува збор за **посредни влијанија** кои во Луристан ќе добијат некакво ново значење, различно од она што овие митски ликови и претстави го имале во рамки на постарите блискоисточни култури. Како потенцијален индикатор за ова може да се земе **промената на змиските или змејски протоми** на раменатa на Ningizzida во **протоми на птици** (петли) кај луристанските стандарди (F17: 3, 8 спореди со 1, 2, 7). Но, во прилог на овој заклучок одат и аналогните претстави од другите луристански предмети (игли, тоболци) каде што раменатa на слична фигура исто така не се дополнети со змиски протоми, туку со протоми на животни од родот на мачките (F10).

Во периодот на Асирија и Персија нема да продолжи почитувањето на блискоисточниот „кадуцеј“ како култен предмет, ниту на Ningizzida како бог. Но, во обете форми, од **Вавилонија** тие ќе преминат во **Сирија**, кај **Хетитите** и во **Кипар** при што во првиот регион ќе се интегрираат во ликот и култот на младиот пролетен бог **Tammuz** (H15: 1, 2).[131] Според анализите на A. L. Frothingham, овие традиции ќе се овоплотат и во хетитската **„Хиераполска тријада на божества“** (Hierapolis triad), во која ќе партиципираат женско и машко божество, во сириските извори наречени **Atargatis** и **Hadad**, а во античките **Хера** и **Зевс**. Третиот лик – **Semeion**, загадочен по својот назив и карактер, очевидно не бил антропоморфен, туку најверојатно прикажуван во вид на „кадуцеј“. Во прилог на тоа говорат некои **монети на градот Хиераполис** (познат и како **Mabog**, во Сирија) ковани во римскиот период (3. век н.е.), на кои се прикажани т.н. „хиераполски божества“. За тоа јасно сведочи и придружниот натпис, како и парот животни на кои се боговите седнати, соодветни на оние споменати во изворите: божицата седи на лавови, додека богот – на бикови (H21: 5 – 9). Меѓу нив, во табернакул наткриен со фронтон, очевидно се наоѓа третото божество – енигматичниот Semeion кој според A. L. Frothingham е **изедначен со Хермес**. Има форма на вертикално наредени кружни мотиви потпрени на стожер во кои тој препознава стилизирана верзија на **стожер обвиен со две преплетени спирали** (= змии) кој ги носи главните обележја на раниот „кадуцеј“ од **жртвениот сад на Гудеа** (H21: 5 – 9 спореди со 10, 11).[132]

Иако A. L. Frothingham не ги разработува детално следните етапи од развојот на „блискоисточниот кадуцеј“, по неговото преминување од Вавилон во Сирија, кај Хетитите и на Кипар, може да се предвиди патеката на неговото натамошно ширење низ медитеранските култури. Најпрво тоа веројатно ќе бидат **западна Анадолија** и **Јонија**, потоа **Егеа** и **континетнална Грција**, а на крајот и **Италија** од каде што тој во наредните векови ќе се рашири низ сета **Римска империја** (спореди со H15: 2). Споредбите меѓу формата на блискоисточниот и на античко-медитеранскиот кадуцеј, согледани во контекст на оваа географско-хронолошка линија, може да укажуваат на уделот на првиот во константинуирањето на вториот (H26). Овие релации сега веќе воопшто не треба да нè изненадуваат, имајќи ги предвид сите други иконографски паралели меѓу овие оддалечени региони кои беа претставени во претходните глави.

Мошне е индикативно што медитеранскиот кадуцеј покажува повисок степен на сличност со најстарите „блискоисточни кадуцеи“ отколку луристанските стандарди, без разлика што од географски и хронолошки аспект вториве се многу поблиски на нив (H26). Ова ни говори дека, наспроти посочените блискости, релациите меѓу печатите и луристанските стандарди сепак имаат некаков посреден карактер.

b) Керикејонот и кадуцејот во грчко-римската култура

Почнувајќи од 6. век пред н.е. па сè до доминацијата на христијанството, во античките култури од Медитеранот се користени предмети со нагласен симбиолички и култен карактер, по форма блиски на луристанските стандарди како и на претходноелаборираните „кадуцеи“ од северозападна Азија

[131] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 203, 204.
[132] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 204- 209.

(H22 – H24; H25: 2 – 10; H26: 1, 7, 9). Судејќи според пишаните извори и ликовните претстави присутни на археолошките наоди, во науката преовладува ставот дека овие објекти ќе се појават во својот специфичен облик **нешто пред 6. век пред н.е.** и тоа во **древнохеленскот културен ареал**. Со експанзијата на хеленската, хеленистичката, а подоцна и на римската култура тие ќе бидат дисперзирани низ Медитеранот, Блискиот Исток и поголемиот дел од Европа.[133] Првиот од нив е хеленскиот **керикејон** (*κηρύκειον*) кој во најраните извори се споменува како **симбол т.е. ознака на глasниците** што, само по себе, значи дека постоел и барем некое време пред тоа.[134] Во прилог на тоа говори и неговото присуство во **Хомеровските епови** и тоа во сите случаи во рацете на **Хермес** претставен како **гласник** т.е. **пратеник** (H24: 1, 4, 7). Следното нивно јадро е **Италија** каде што, според сегашните согледувања, овој предмет доспеал од хеленската култура и тоа најверојатно преку **грчките градови на Сицилија и во Јужна Италија**. Италскиот керикејон, таму нарекуван **кадуцеј** (*cadu ceus*) е сличен на грчкиот, но во однос на него покажува и одредени разлики. Во неговиот изглед, карактер и значење е евидентен спојот на грчките и на новостекнатите италски компоненти и значења.[135] Носител на керикејон т.е. кадуцеј е и **Херманубис**, синкретистичко божество, **спој меѓу Хермес и Анубис**, кое ќе биде создадено во време на римското владеење со Египет (H24: 8 – 10; H32: 4). Не е јасно дали змискиот керикејон во рацете на овој лик треба да се смета за чисто грчко-римска компонента или и како резултат на слични египетски предлошки.[136]

Според некои согледувања, керикејонот на некој начин **ќе преживее дури и во христијанството** и тоа во обликот на **жезлото на православните епископи** кое, иако се смета за производ на *crux commissa* (крст во вид на „Т“), на врвот има пар симетрични змии свртени една кон друга (H25: 11 – 13). Не можеме да се согласиме со ставовите дека ваквиот облик бил мотивиран само од декоративни цели.[137] Во христијанските сакрални текстови се наоѓаат одредени содржини кои можеле да послужат како симболичка парадигма за присутството на двете змии. Теориите за генезата на посочениот мотив базирана на сличните западни т.е. европски христијански жезла не е уверлива бидејќи таму змијата е присутна во единечна форма. Не е исклучено одреден удел во тоа да одгирал и античкиот кадуцеј, секако не директно туку со посретство на средновековните и ренесансните традиции, вклучувајќи ги и оние поврзани со алхемијата (H25: 1).[138]

Медитеранските керикејони и кадуцеи, за разлика од блискоисточните „кадуцеи“, се со многу постандардизиран облик и димензии. Вообичаено се состојат од **прав стожер** чиј горен дел завршува во вид на **пар заемно преплетени брановидни шипки** формирани во вид на арапската бројка осум, но со отворен горен дел (H23: 6, 7; H24: 3, 4, 8). Оваа форма во науката се смета како основна т.е. изворна за керикејонот иако таа, со тек на времето, во Грција и во Италија ќе добие и одредени дополнителени елементи: претворање на извиените шипки во **преплетени змии** со глави свртени една кон друга (H23: 15; H26: 1, 9; H27: 2); **продолжување на стожерот** низ целата „осумка“ сè до отворените краци т.е. главите на змиите (H23: 8 – 10, 13, 16); **умножување не преплетувањата** (H23: 5, 8, 13, 14); дополнување на „осумката“ со **флорани мотиви** (тролистни палмети H23: 16; H24: 1, 2, 5 – 7, 9); дополнување на предметот со пар симетрични крилја (H22: 1; H26: 7).[139] Наспроти „азиските кадуцеи“ медитеранските се одликуваат и со прилично **стандардизирани димензии** кои најчесто не ја надминуваат должината на човековата рака. Во текстуалните и ликовните извори тие **секогаш се**

[133] За овие предмети: F. J. M. de Waele, *The magic*, 29-79; R. Bötzkes, *Kerykeion*; R. Boetzkes, *Das Kerykeion*; L. Preller, *Der Hermesstab*; A. L. Frothingham, *Babylonian*; F. Diez de Velasco, *Un aspecto*; C. Anghelina, *Rhabdos*.
[134] R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 14.
[135] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 340; F. J. M. de Waele, *The magic*, 78, 79.
[136] A. Benaissa, *The Onomastic*; J.-C. Grenier, *Hermanubis*.
[137] F. J. M. de Waele, *The magic*, 53.
[138] Ю. В. Маслова, *Символика*; К. А. Щедрина, *Две змеи*; *Кадуцей* 2020.
[139] Преглед на варијантите: F. J. M. de Waele, *The magic*, ненумерирана табела на крајот од монографијата.

наоѓаат во раката на некој митски лик или реален човек, а **никогаш не се поставени на земја или на некаков објект** (H24; H25: 2, 9). Исклучок се монетите, теговите и некои други предмети на кои тие се претставуваат одделно, како симбол, амблем т.е. знак (H25: 4 – 8).

- Називи и значење

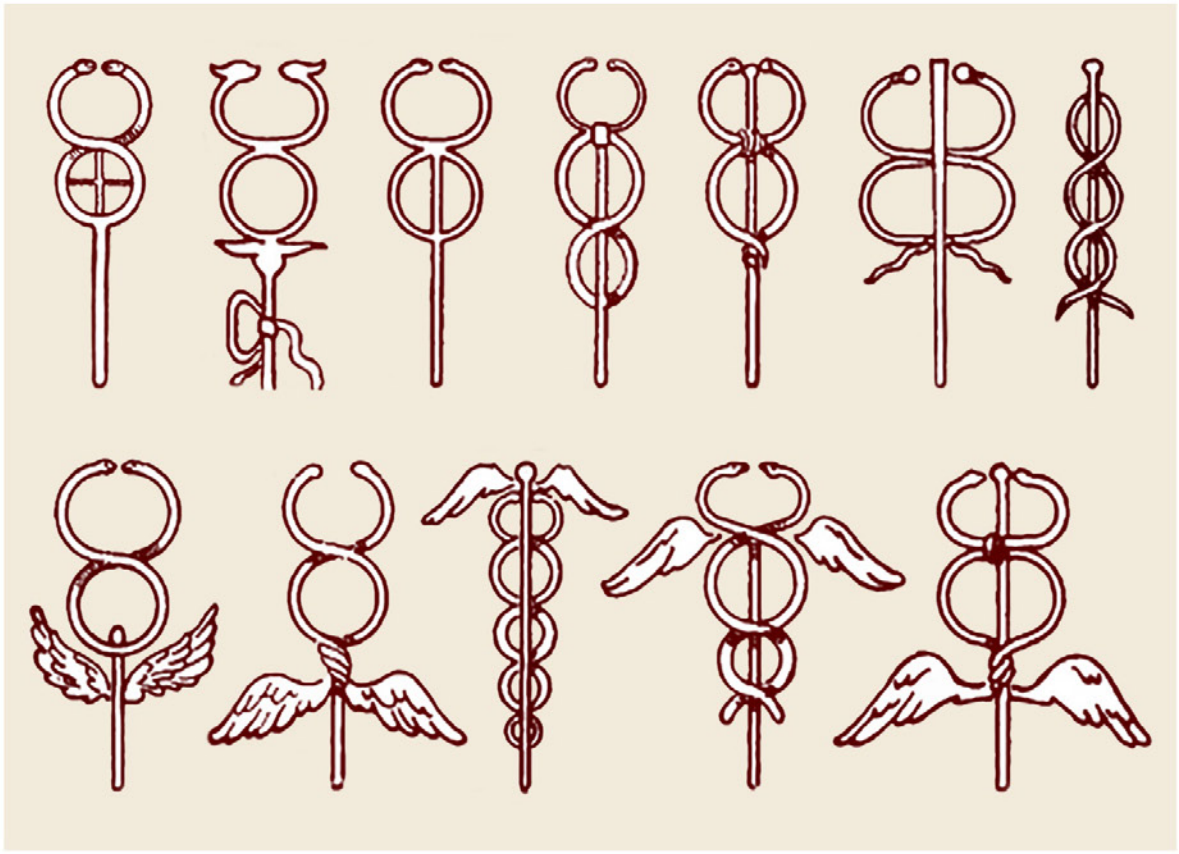
Во рамките на хеленската култура гореопишаниот стап со отворена „осумка“ на врвот се нарекува **керикејон** (*κηρύκειον*) – назив кој за прв пат се споменува во 5. век пред н.е. кај Херодот и Тукидит. Станува збор за придавка (adjective) изведена од старогрчкиот збор kēryx (*κῆρυξ*) во значење на **гласник**.[140] Одредени факти укажуваат на присуството на овој предмет и во Хомеровските епови, и тоа под терминот **рабдос** (*ράβδος*) како назив на **Хермесовиот стап**. Иако според некои толкувања би можело да се работи и за обичен стап, без никакви додатоци (аналоген на оној на Кирка и Атена), сепак, повеќето истражувачи се согласни дека станува збор за исти предмети или дека **керикејонот е еден вид рабдос**.[141] Во хеленските извори стапот на Хермес носи епитет **tripetēlos** (*τριπέτηλος*), поради што постојат убедувања дека и тоа е некаков синоним за керикејон.[142] Латинскиот еквивалент за лексемата керикејон е **кадуцеј** (*cadiceus*) и таа ќе функционира како негов главен назив во рамките на целата римска култура. Настанал од грчкото *κηρύκειον* и тоа прифатен во неговата дорска варијанта, најверојатно преземена од трговските градови во Италија и Сицилија.[143] Како синоним на кадуцејот се смета и латинското **вирга** (*virga*). Изнесени се мислења дека рабдос, керикејон, кадуцеј и вирга се всушност називи на еден ист предмет.[144]

- Примарноста на апстрактниот, змискиот или на фитоморфниот керикејон

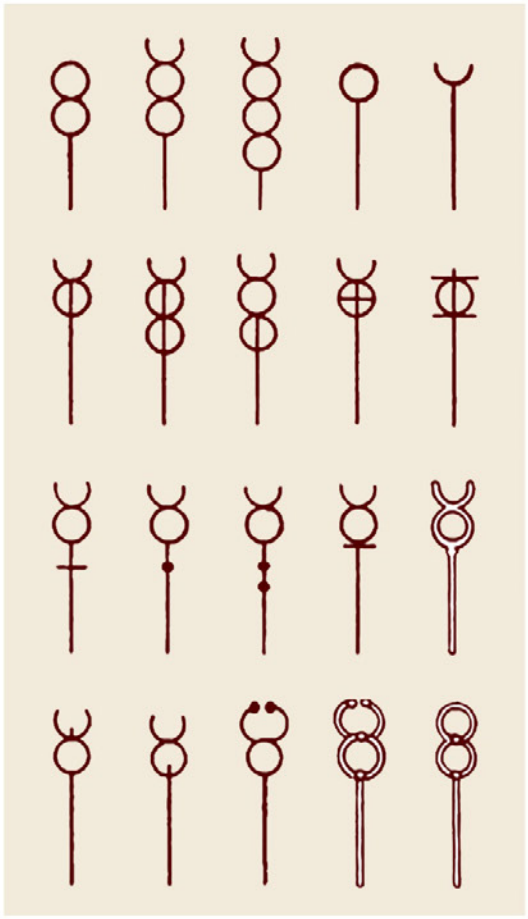
Поголем број од истражувачите сметаат дека **најстариот т.е. изворниот керикејон** имал форма на стап со врв обликуван во вид на **отворена „осумка“** (H23: 6; H24: 3, 4). Дури подоцна, кон средината на 6. век пред н.е., извиените и преплетени краци што ја формираат ќе добијат **изглед на змии** (H23: 15; H25: 10; H26: 9; H27: 2, ретка варијанта со глави на лебеди – 1). На ваквиот став ги наведува граѓата односно пишаните извори, ликовните претстави и археолошки откриените керикејони.[145] Некои од нив одат и натаму сметајќи дека керикејонот со „отворена осумка“ има свој претходник во **стапот со врв разгранет на два краци** (forked staff) со чие преплетување всушност таа и ќе настане (H23: 1, 3, 5).[146] R. Bötzkes и F. J. M. de Waele се убедени дека **змиите** се вклучуваат во обликот на керикејонот секундарно, како декоративни мотиви, без некое суштинско симболичко или друго значење.[147] Но притоа не ја исклучуваат можноста дека, по нивното појавување, во одредени средини (“namentlich in ungebildeten Kreisen”) тие ќе добијат **секундарно симболичко т.е. апотропејско толкување** кое, во крајна инстанца, ќе биде во склад со аналогниот карактер на

[140] (Herodotus 9.100.1; Thucydídes 1.53); R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 8, 9; F. J. M. de Waele, *The magic*, 35; C. Anghelina, *Rhabdos*, 219.
[141] R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 17-23; C. Anghelina, *Rhabdos*, 222, 223.
[142] C. Anghelina, *Rhabdos*, 223-225; F. J. M. de Waele, *The magic*, 41, 47-49; R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 30-32.
[143] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 340, 341; F. J. M. de Waele, *The magic*, 35.
[144] R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 25-27; F. J. M. de Waele, *The magic*, 35, 59, 60, 65, 66.
[145] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 338; F. J. M. de Waele, *The magic*, 35, 36, 77, 78; C. Anghelina, *Rhabdos*, 220.
[146] F. J. M. de Waele, *The magic*, 36-39, 44, 47-50, 77.
[147] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 339 („Näher liegt es uns natürlich, die Schlangenköpfe und -leiber für rein ornamentale, belebende Umgestaltungen der toten Windungen der Bekrönung des Kerykeions anzusehen, eine Annahme, zu der sich Analogien aus allen Zeiten beibringen ließen.“); F. J. M. de Waele, *The magic*, 78 (“Most probably the serpent-staff is a conventionalized eight-staff, at any rate the development is a question of decoration”). Со овие концепти се согласува и C. Anghelina (C. Anghelina, *Rhabdos*, 220).

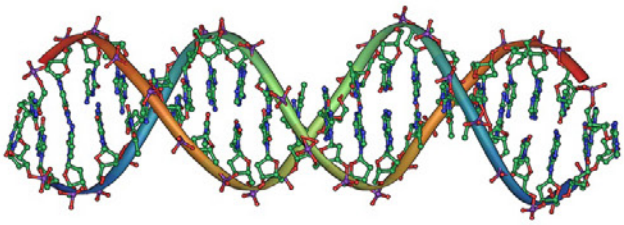
H22



1



2



3



4



5

примарниот керикејон. Сметаат дека со време ќе уследи и воведувањето на змиите во овие предмети како **засилувачи на нивната магиска моќ** ("a means of strenghtening the magic power of the staff").[148]

Не можеме во целост да се согласиме со изнесените ставови за секундарниот (декоративен т.е. орнаментален) карактер на змиите кај керикејонот. Бројни аргументи, претставени во наредните поглавја, укажуваат на **суштинската т.е. органска поврзаност на змиите со овој предмет** уште во почетните фази од неговото конституирање.[149] Но, од друга страна, изнесените факти не говорат ниту во прилог на спротивното гледиште – за апсолутната примарност на „змискиот керикејон" со чијашто стилизација би настанала „отворената осумка". Клучот за разрешување на оваа контрадикција може да се најде кај едниот од следбениците на изнесените теории според кого "… it is hard to believe that a prehistoric, original serpent staff could temporarily vanish from the artistic repertoire and then inexplicably reemerge in later times".[150] Оваа опција воопшто не ја сметаме за неверојатна, земајќи ги предвид бројните слични примери кога одреден археолошки предмет исчезнува од историската сцена и подоцна повторно одненадеж се појавува. Солуцијата ја гледаме токму во она што цитираниот исказ го негира. Во тој случај всушност и не би се работело за вистинско **исчезнување и појавување на змијовидниот керикејон** туку за негово **континуирано постоење**, но во некои сфери во кои современата наука нема увид. Тука мислиме на **пониските (рурални) слоеви на општеството**, некои посебни **маргинални етнички или религиски групи** во рамките на древнохеленската култура или нејзиното соседство кои не се доволно застапени во хеленските пишани и ликовни документи и во археолошките наоди. Исто така го имаме предвид и сосема веројатното моделирање на таквите керикејони пред сè во **органски материјали** кои се невидливи за археологијата.

Земајќи ги предвид овие елементи ни се чини поверојатно дека **„змијскиот керикејон" постоел паралелно со „апстрактниот"** и тоа не само во рамките на древнохеленската, туку и на другите култури кои во истото време егзистирале на териотријата на Грција и нејзиното опкружување. Во првите децении на 6. век, во хеленските ликовни документи ќе биде евидентирана само неговата „апстрактна варијанта" веројатно затоа што била **доминантна во рамки на елитните слоеви на таа култура** кои биле во фокусот на овие документи (H23: 5 – 10). Нешто подоцна (кон средина на 6. век пред н.е.) во истите слоеви, можеби како општ тренд на архаизација или враќање кон старите традиции, **ќе стекне популарност и змискиот керикејон**, веројатно освежен од влијанието на посочените маргинални култури (H23: 13 – 16). Поради тоа, со извесно задоцнување, и тој ќе се најде во ликовните претстави и во пишаните докуметни и на елитната хеленска култура и тоа во варијанти кои толку лесно и логично се вклопуваат во неговиот основен облик и митско-симболичките значења со што се добива впечаток дека му се иманентни, односно дека отсекогаш биле дел од него.

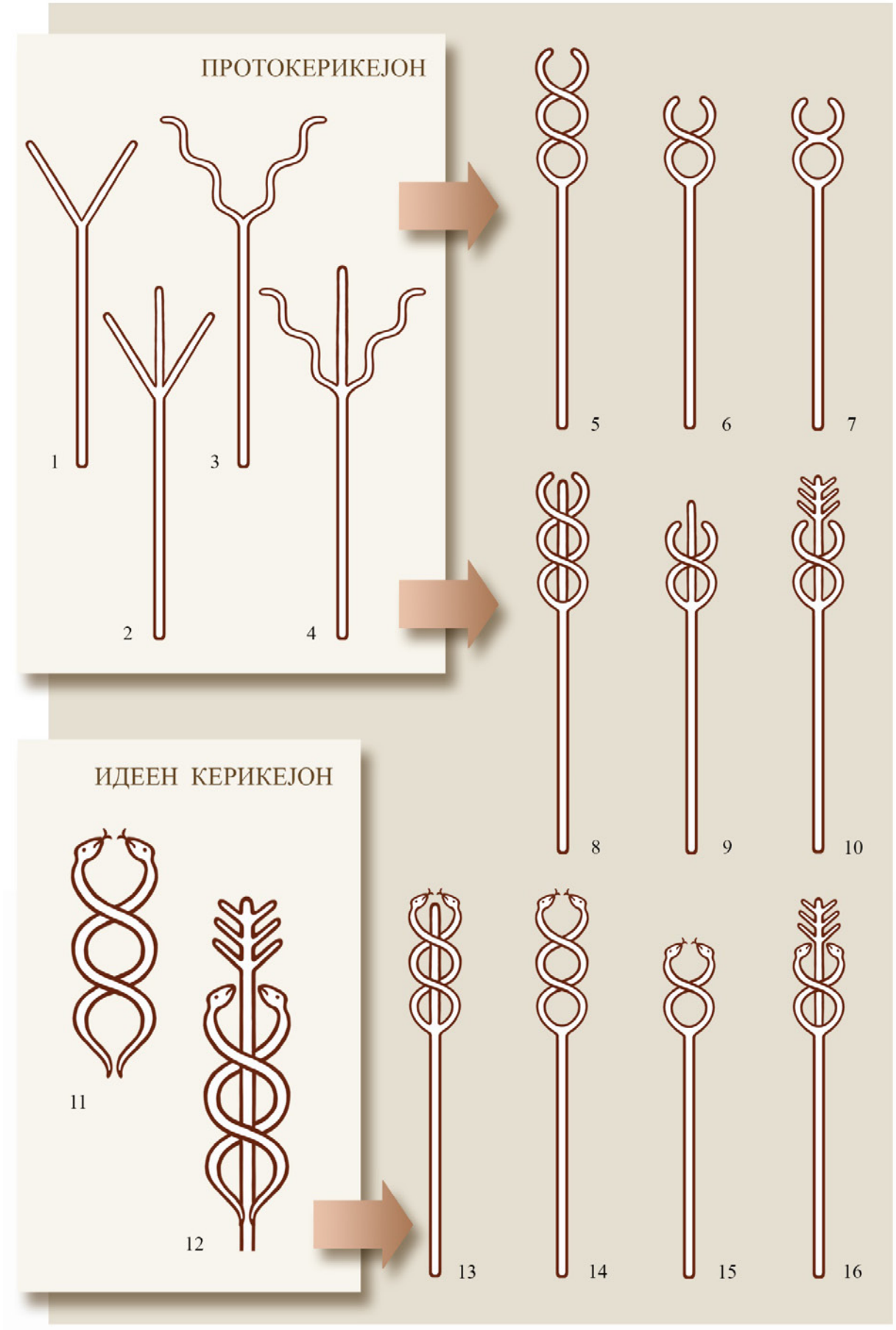
Во оваа **дихотомија меѓу зооморфното и апстрактното** се вклучува и третата опција во која, врз база на одредени ликовни и вербални факти, се изнесува претпоставка дека изворниот керикејон можел да има и **„растителна" предлошка** во вид на стапче со некакви гранки, ластари или листови на врвот. Од ликовните тоа се претставите во кои во едниот или во двата отвори на „осумката" се претставени тролистни мотиви (H24: 1, 2, 6, 7), додека од вербалните – **tripetēlos** (*τριπέτηλος*), едниот од неговите називи т.е. епитети во чиј корен се содржани значењата **(тројно) гранче, ластар, ливче (offspring)** (H23: 2, 4). И во овој случај се водат дискусии дали станува збор за исконско обележје кое ја одразува примарната флорална суштина на керикејонот или за негов секундарен додаток. C. Anghelina

[148] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 339; F. J. M. de Waele, *The magic*, 53, резимирајќи ги своите согледувања за развојот на Хермесовиот стап авторот (на стр. 77) ги наведува следните три негови основни облици: "the forked-staff, the eight-staff and the serpent-staff, as just without and later with wings."

[149] Критика на ваквиот пристап: A. L. Frothingham, *Babylonian*, 177-179.

[150] C. Anghelina, *Rhabdos,*220.

H23


ПРОТОКЕРИКЕЈОН
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
ИДЕЕН КЕРИКЕЈОН
11
12
13
14
15
16

смета дека тролистните додатоци на керикејонот се разултат на секундарното развивање на неговата форма при што изнесува и нова хипотеза во која растителниот аспект се става во самата основа на овој предмет.[151] Според него, предлошка на „отворената осумка“ на керикејонот се **трите ливчиња на детелината** и тоа како симбол на благосостојбата и богатството. Но, во прилог на оваа мошне радикална теорија се приложуваат доста скромни аргументи. Тие се однесуваат на посочената симболика на детелината и на нагласениот сточарски карактер на неговиот главен носител Хермес, имајќи предвид дека ова растение во минатото го претставувало едниот од најважните ресурси на сточарството.[152] Сметаме дека **фитоморфниот аспект** на керикејонот треба да се смета за **една од неговите примарни симболички компоненти** затоа што е содржан во самиот негов стожер како алузија на стеблото на дрвото и вертикалното стебленце на другите растенија. Но, конкретното третирање на листот од детелина како главна парадигма на „отворената осумка“ не ни се чини убедливо или, во најмала рака, недоволно аргументирано во конкретната студија. Мошне е индикативно што во едната од најстарите ликовни претстави на керикејон тој е дополнет токму со два тролисни мотиви. Тоа е коринтскиот пинакс со приказ на Хермес, Посејдон и Амфитрита, од втората четвртина на 7. век пред н.е (H24: 6, 7).[153]

- Автохтоно или егзотично потекло на керикејонот

Теориите за потеклото на керикејонот можат да се сведат на две групи од кои првата е насочена кон неговото **автохтоно потекло** и тоа сфатено во потесна смисла (конкретно во рамки на древните Хелени како етнос) или во поширока (на Хелените како припадици на индоевропската група народи). Втората пак го преферира неговото потекло од **ориенталните култури** од кои во обзир се земаат **Феникија, Вавилон, Египет**, а на посреден начин и **Индија**.[154] Главен и најубедлив застапник на ориенталните теории е **A. L. Frothingham** кој смета дека грчкиот керикејон е симплификација на ориенталниот чиј интегрален дел биле и змиите. **F. J. M. de Waele** детално ја претставува оваа концепција но сепак не ја прифаќа и тоа врз основа на два аргументи – дека изворниот грчки керикејон не бил со змии и дека неговите наводни ориентални аналогии исто така не се дополнети со змии при што и формата им е различна во однос на грчките.[155]

R. Bötzkes смета дека хетитската култура не може да се смета за извориште на керикејоните од средните и северните делови на Мала Азија затоа што во времето од кое потекнуваат таа веќе одамна не постои, а нивната некогашна територија е под влијание на Јонијците. Според него, керикејонот од Ликија и Киликија води потекло од западните подрачја на Мала Азија каде што во тоа време доминира културата на Јонијците.[156] Притоа тој не ги зема предвид претставите од монетите на градот Hierapolis т.е. Mabog (во соседна Сирија) каде што мотив мошне сличен на керикејон се појавува во нагласено религиски контекст кој се поврзува токму со хетитските традиции (H21: 5 – 9). Притоа тој, од една страна, е по форма близок и на грчкиот керикејон и на неговите блискоисточни аналогии, но притоа се јавува во контекст кој е сосема различен од хеленскиот (H27: 6 спореди со 1, 2).[157] Се согласуваме со

[151] F. J. M. de Waele, *The magic*, 41, 48, 49; C. Anghelina, *Rhabdos*, 223-225.
[152] C. Anghelina, *Rhabdos*, 225, 226.
[153] J. Chittenden, *The Master*, 100, Pl. XX-a; F. J. M. de Waele, *The magic*, 48.
[154] R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 6; R. Bötzkes, *Kerykeion*, 332-334; F. J. M. de Waele, *The magic*, 39-44.
[155] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 175-179 и натаму; F. J. M. de Waele, *The magic*, 42-44, 77, 78; овие аргументи ги прифаќаат и други автори: R. Bötzkes, *Kerykeion*, 333; C. Anghelina, *Rhabdos*, 220.
[156] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 333.
[157] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 206-209, Fig. 40; A. B. Cook, *Zeus* I, 582-589; K. Butcher, *Two Syrian*, 280, 281, 284 (Fig. 11 – Fig. 13). Ваквиот статус јасно е претставен во известувањето на Лукијан: „Between these two figures stands another golden image (xoanon) in no way resembling the rest. It has no shape of its own, but bears the forms of

A. L. Frothingham, дека овие монети, без разлика што се од понов датум (3. век н.е.), одразуваат некои многу постари традиции, вообичаено невидливи за науката, кои можеле да имаат значително влијание врз генезата на хеленскиот керикејон и на неговиот сосема веројатен малозаиски претходник.[158] Во прилог на тоа говори фактот што грчкиот керикејон за првпат се споменува **токму во изворите што се врзуваат за малоазиските Јонијци** кои се чини дека имале посебна улога во развојот и ширењето на овој предмет.[159]

Тезата на A. L. Frothingham за ориенталното потекло на хеленскиот керикејон и неговото **доаѓање во Грција преку источниот Медитеран и Мала Азија** е мошне веројатна, ако се согледа на ниво на општите трговски, културни, демографски па и духовни движења во првите векови на 1. мил. пред н.е. од кои дел беа претставени во претходните поглавја од нашава монографија (H15: 2). Но, за нејзино цврсто аргументирање се потребни уште докази и тоа ликовни претстави или фактички предмети, слични на хеленскиот керикејон но постари од него, кои би потекнувале од меѓупросторот меѓу Грција и Месопотамија. Хиераполските монети се многу веројатен индикатор на оваа линија кој сепак има една значителна мана. Од приказот на посочените монети **не може да се докаже дека светиот предмет во табернакулот е составен од преплетени брановидни шипки или змии** аналогни како кај керикејонот, а не од обични прстени или дискови (H21: 5 – 9 споредиси со 10, 11; H27: 6 споредиси со 1 – 3, 10). Лично веруваме во првите две можности и тоа поради нагласениот сакрален статус на предметот, „асирското потекло“ на неговите почитувачи и релациите со мотивот од чашата од Лагаш (H21: 10, 11). Доколку е така, неговиот неопределен облик може да се должи на стилизацијата изведена од страна на граверите што ги подготвувале матриците за ковање на монетите. Но, не може да се исклучи можноста, во времето на нивното ковање да била веќе заборавена изворната форма на овој култен предмет и неговиот исконски змиски карактер, особено имајќи предвид дека се работи за последните векови на антиката кои би биле временски мошне оддалечени од неговите евентуални блискиоисточни и хеленски парадигми.

Веќе напомнавме дека денес во науката доминира ставот според кој **италскиот кадуцеј настанал непосредно од хеленскиот**. Но се чини дека A. L. Frothingham во однос на ова имал поинаков став – за негово **директно потекло од Истокот**. Аргументите за тоа имал намера да ги изнесе во вториот дел од студијата за Хермес како змиски бог која не била реализирана поради неговата смрт.[160] Оваа теорија не ни се чини неверојатна ако се земат предвид бројни примери на непосредни (иако до денес не докрај јасни) релации меѓу Блискиот Исток и Италија и особено Етрурија, од кои неколку беа претставиени во претходните поглавја на нашава монографија (H15: 1, 2). Во секој случај таа не би ја исклучувала хеленската генеза на италскиот кадуцеј туку би укажувала на учеството на **две извориштa во неговото конституирање**.

- Иконографија и семиотика на керикејонот: мотив на пар змии преплетени околу централен стожер

Надоврзувајќи се на некои од досега изнесените толкување на обликот, иконографијата и значењето на керикејонот т.е. кадуцејот, во ова поглавје ќе се обидеме да ги претставиме нашите согледувања по тоа прашање.[161]

---

the other deities. The Assyrians themselves call it a sign: they have given it no special name, indeed they do not even speak of its origin and form ...“ (Lucian. *ib.* 31 ff.; според: A. B. Cook, *Zeus. I,* 582, 583).

[158] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 206-209.

[159] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 336, 337.

[160] “The next and concluding paper will take us to Italy at a very early dgte and will show the caduceus as the house-god of the early Latins and of primitive Rome; and the Etruscans as having brought to Italy the Hittite and Babylonian caduceus-god.” (A. L. Frothingham, *Babylonian*, 211); F. J. M. de Waele, *The magic*, 42.

[161] Преглед на постарите толкувања: F. J. M. de Waele, *The magic*, 40-44.

H24


1


2


3


4


5


7

6


10


8 9

Сметаме дека реалниот древнохеленски керикејон е продукт на две компоненти. Првата од нив би можеле да ја наречеме **пред-керикејон** или **протокерикејон** и тој би подразбирал некаков конкретен предмет кој послужил како база т.е. супстрат во неговото создавање (H23: 1 – 4). Втората компонента би ја сочинувал **идејниот** т.е. **архетипскиот керикејон** кој би означувал некаква **имагинарна митско-симболичка претстава т.е. слика** присутна во свеста (и потсвеста) на луѓето – припадници на хеленската култура или на одредени неекспонирании (архаични, езотерични или елитни) средини во рамките на хеленскиот географски и културен ареал или неговото соседство (H23: 11, 12).

Повеќемина истражувачи дошле до заклучок дека како база на реалниот керикејон послужил некој конкретен предмет, по форма сличен на него, кој имал одредени утилитарни (и симболички) функции кои првиов донекаде и ги задржал. Според некои од нив тоа е **овчарскиот стап** или **стапот за патување** (иако обата се значително подолги од него), **стапот на судиите**, на **учителите** и **воспитувачите на младите** или **владетелскиот** и **свештеничкиот жезол**. Согласно овие претпоставки неговото поврзување со Хермес не би било изворно туку секундарно.[162] Одредени истражувачи претпоставуваат дека врвот на тој стап бил разделен на **два или три крака** (H23: 1 – 4) кои, во некои случаи, биле и преплетени, така што од таквиот преплет потоа ќе се создаде и „отворената осумка“ на керикејонот (H23: 5 – 7, 8, 9).[163] Прифаќајќи го овој пристап сугерираме на можноста, во кругот на овие предлошки да влезе и **фурката**, за што во наредните поглавја прилагаме дополнителни аргументи (H13).

Прифаќањето на овој концепт би значело дека и митската слика на Хермес со керикејон во раката можела да се базира на соодветна реална предлошка: **гласник, пастир или судија со сличен стап во раката** (H24: 1, 4),[164] но и на **жена со фурка** која, видовме дека исто така се сметала за **неповредлива** како и гласникот придружен со керикејон (H13: 15, 16 спореди со H24: 3 – Ирида со керикејон).

Идејната (а воедно и идеална) слика на керикејон се состои од **три основни елементи** кои воедно ја конституираат и неговата семиотика. Тоа е **вертикалната оска** и **двете брановидни линии** кои се преплетуваат меѓу себе, а некогаш и околу неа. Ако го прифатиме ставот дека кај изворниот керикејон брановидните линии биле оформени во вид на **две змии** преплетени меѓу себе и околу централен стожер (или имплицитно ги сугерирале овие претстави) ги добиваме трите елементи околу кои може да се толкува неговата базична семиотика. Проектирани на ниво на реалноста брановидните линии интерферираат со парот змии кои се извиваат заемно и околу некаков вертикален стап или столб (H23: 11, 12). Реална т.е. природна парадигма на преплетените змии се **змиите за време на парење** (H27: 11) или на меѓусебна борба, што само по себе имлицира на соодветното значења и во рамки на оваа слика и тоа во насока на нивната **полова или некаква друга комплементарност**. Ваквиот предзнак на двата бочни елементи, во релација со стожерот, го става во преден план нивното **дуално значење** кое, поставено во поопшт контекст, одразува некаква **тројна структур**а составена од **два елементи со спротивно значење и еден централен кој е надвор од нивниот опозициски однос**. Прифаќањето на овие премиси би укажувало на слика која ја претставува **динамичката рамножа** на две компоненти со комплементарно значење.

Како и другите слики од ваков тип и оваа функционира како идејна матрица за препознавање, спознавање и толкување на разни елементи и појави. Проектирана на макрокосмичко рамниште таа интерферира со **структурата на вселената** со дуалните принципи кои владеат со неа (прогрес и регрес, живот и смрт, машки и женски принцип ...) и Космичката оска како симбол на неутралниот фактор кој ја обезбедува нивната динамика и рамнотежа. Може да биде манифестирана низ разни

[162] F. J. M. de Waele, *The magic*, 38-41; C. Anghelina, *Rhabdos*, 221, 222.
[163] F. J. M. de Waele, *The magic*, 38, 44-50; C. Anghelina, *Rhabdos*, 220, 221.
[164] F. J. M. de Waele, *The magic*, 72.

конкретни појави како на пример: изграв и залез, ден и ноќ, сонце и месечина, оган и вода, лето и зима и др. Согледана во **временски контекст** нејзината структура сугерира на **процесуалноста што се одвива долж линијата на времето** која во случајов би била претставена преку ползењето на змиите нагоре по стожерот. Последниов елемент ѝ дава на оваа слика и одредени **аксиолошки димензии** сугерирајќи на некакво издигнување (= прогрес) насочено кон зададена цел изедначена со врвот на нејзината вертикална оска.

На космолошко ниво преплетените змии би можеле да го одразуваат **пракосмичкиот хаос** предизвикан од судирот на двете комплементарни сили т.е. тенденци при што централниот вертикален елемент би го претставувал нивното **раздвојување, контролирање и урамнотежување** остварено преку Космичката оска како симбол на некој **виш божески принцип**. Тоа би давало смисла и оправдување за присуството на керикејонот т.е. кадуцеојот во рацете на **пратениците и гласниците** како симбол на нивната функција да обезбедат **рамнотежа и мир меѓу завојуваните страни**.[165] И покрај нагласената дуалност, оваа симболичка слика ја претставува организацијата на исконските принципи и сили кои **ги надминуваат моралните шеми**, а можат да се толкуваат не само од физички т.е. космолошки и природен аспект туку и од **психолошки**. Во последниов случај таа може да ги претставува корените на психата, архетипот на мајката и процесот на издигање на „Јас“ кон трансцендентната стварност.[166] Во тој контекст принципот на хармонија содржан во оваа слика би можел да се однесува и на **телесното и духовното здравје** на човекот како последица на урамнотежувањето на дуалните сили и принципи што владеат со него (живот – смрт, женски – машки принцип, креативно – деструктивно).

Прифаќањето на преплетениот пар змии како суштински дел од иконографијата и семиотиката на керикејонот и кадуцејот наметнува трагање по соодветни аналогии во други култури, без разлика на нивната географска или хронолошка блискост или оддалеченост во однос на хеленската и римската.

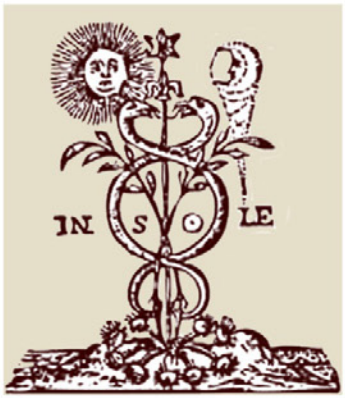
- Компаративна анализа

Мотивот на **преплетени змии** или на **преплетени змијовидни суштества** спаѓа во онаа категоријата слики кои се присутни во разни култури ширум светот и разни епохи, при што таквиот нивни општочовечки карактер може да се оправда на три начини кои притоа не мора заемно да се исклучуваат. Според првиот, тие би се базирале на **присуството на аналогни визуелни структури во природата** кои му се достапни на човекот од целата планета, како на пример змиите преплетени при парење и борба (H22: 4; H27: 11), или пак **слично преплетените стебла, гранки и ластари во растителниот свет** (H22: 5). Според вториот, би можело да се работи и за архетипски слики присутни во човекот како биолошки вид, можеби **базирани на структурата на ДНК** (H22: 3) или на некои други субкултурни архетипски структури зададени во неговата потсвест.[167] Според третиот концепт присуството на овој мотив во рамките на Стариот Свет (Медитеран, Европа, Блиски Исток, Индија, Далечен Исток) може да се должи и на одредени **конкретни интеракции помеѓу културите** што егзистирале во овие региони.

Блиски Исток

Првите примери што тука ги споменуваме веќе беа подетално претставени во претходните поглавја. Најпрво тоа е релјефната композиција од **жртвената ваза на Гудеа од Лагаш** – едниот од

[165] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 238.
[166] F. Diez de Velasco, *Un aspecto*, 42; J. L. Henderson, *Drevni*, 154, 156.
[167] За кадуцејот како архетипски симбол на трандсцендецијата во рамки на аналитичката психологија: J. L. Henderson, *Drevni*, 154-156.



1


2



3


6

9

7


4

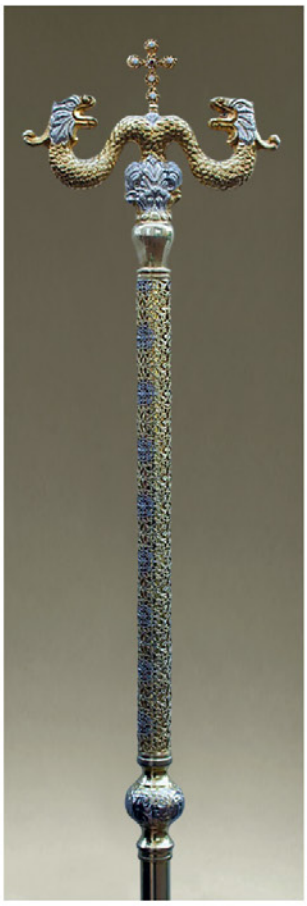

5


10


8

11


12


13

H26



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

најстарите и најсовршени примери на оваа слика (H21: 10, 11). Да потсетиме уште еднаш дека во натписот што е испишан на неа експлицитно се кажува дека столбот обвиен со змии е самиот **Ningizzida** – божество од понизок ранг кое посредува во комуникацијата меѓу наведениот владетел и соларниот бог Ningirsu.[168] Тука се и неколкуте претстави од вавилонските печати на кои двете змии, наместо околу стожер, се обвиваат околу стоечка антропоморфна фигура, која најверојатно го прикажува првото од наведените божества (H30: 7 , 8 спореди со 6).[169] Видовме дека во римскиот период вакви антропоморфни слики ќе се појават во рамките на медитеранските варијани на митраистичкиот култ и тоа како претстави на **Митра, Еон, Зрван** или **Ахриман** (H27: 7 спореди со 10; F13).

Присуството на слични мотиви треба да се очекува и во другите блискоисточни региони, на што упатуваат наредните примери. Првиот е декорацијата од рачката на кременовиот нож од **Gebel-Tarif** од периодот Naqada III (околу 3100 г. пред н.е.), на која се прикажани две преплетени змии со розети меѓу нив (H28: 6).[170] Следните наоди всушност заокружуваат една посебна група во која, наместо преплетени змии, се јавува пар митски суштества, во науката познати под кабинетниот назив **серпопард** (serpopard – кованица од serpent/змија и леопард). Се работи за хибридни ликови со тело на леопард или лав и вратови издолжени во вид на змии кои заемно се преплетуваат. Присутни се на некои предмети што припаѓаат на египетската култура од кои е најпозната прочуената **палета на кралот Нармер** (palette of king Narmer, преддинастички период H28: 9), уште една слична палета (H28: 10), но и некои други предмети. Изнесени се претпоставки дека во рамките на посочената култура овој мотив го симболизира **хаосот кој владее зад границите на Египет** кој треба да биде скротен од страна на кралот. Постојат и претпоставки дека мотивот е преземен од Месопотамија.[171] Таму пак, тој се јавува на **цилиндричните печати** од сумерскиот период (Uruk, Susa), но и од подоцнежните етапи, каде што, според некои толкувања, фигурира како “manifestations of the chthonic aspect of the god of natural vitality, who is manifest in all life breaking forth from the earth” (H28: 1, 2, 7, 8).[172] За нас е особено значајно што овој мотив се јавува и на луристанските бронзи. Конкретно се работи за еден бронзен опков од **тоболец за стрели (од Лувр)** во чии вертикално наредени касети мотивот е претставен два пати (H28: 3, 4). Иако се работи за пар зооморфни хибридни суштества, тие се придружени со пар човечки раце кои држат за опашки две тревопасни животни чии тела висат со главите надолу. Во касетата оформена помеѓу нив е поместена слична композиција чиј центер овој пат го зазема човечка фигура која во своите раце, раширени во иста поза како кај претходните композиции, држи птици исто така превртени со главите надолу (H28: 5).[173] Алтернирањето централните фигури од овие три композиции, заедно со посочените сличности, нè наведуваат на заклучокот дека парот преплетени животни од првите две композиции се всушност **епифанија на антропоморфниот лик од третата**. Ова оди во прилог на претпоставката дека и во рамките на луристанската култура преплетените животни (како варијанта на сцената со преплетени змии) функционирале како **зооморфен симбол на некое божество** со мошне висок статус.

Далечен Исток

Важно место во кинеската митологија зазема **примордијалниот брачен пар**, а воедно и **брат и сестра**, **Фу-Си** (Fuxi/Paoxi) и **Њујва** (Nüwa/Nügua). Претставени се во вид на хибридни

[168] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 181, 182 (Fig. 3), 192.
[169] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 184-186, Fig. 6 – Fig. 8.
[170] *Gebel el-Arak* 2020;T. Bunn, *Origin*, 615, 616 (Fig. 3) како наоѓалиште на предметот е наведен Jebel el Arak.
[171] M. Passanante, *Two Ivory*; T. Bunn, *Origin*, 615, 616 (Fig. 4); *Serpopard* 2020.
[172] M. Passanante, *Two Ivory*, 176-178; H. Frankfort, *The Art*, 14-17 (Fig. 7: B, D; foto: Fig. 8), цитат: 17; *Serpopard* 2020.
[173] За предметот: P. Amiet, *Un carquois*, Pl. XV; Pl. XVI; P. Amiet, *Les Antiquités*, 103-104; P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 24 (Fig. 5).

H27

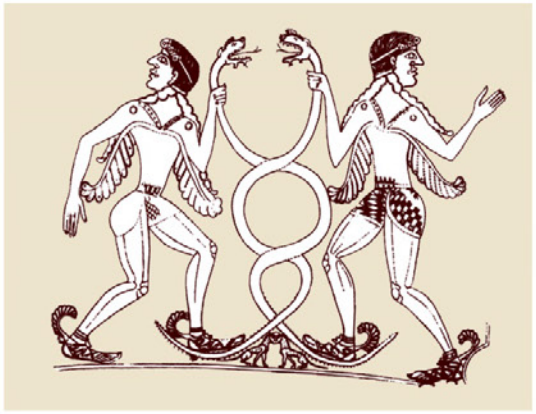

1


2


4


5


8

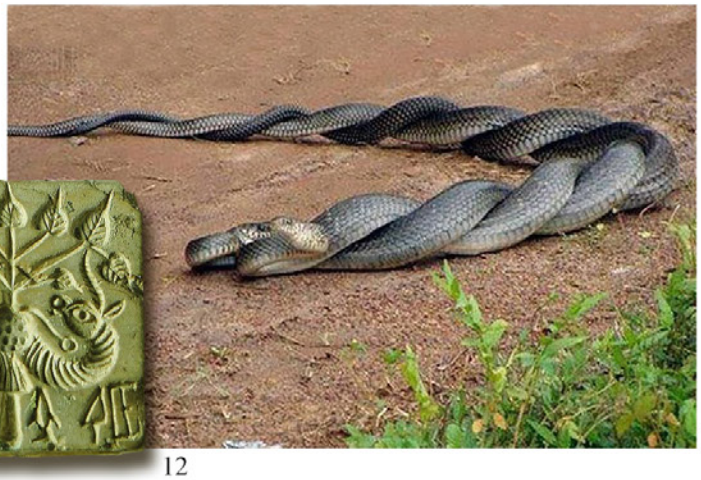

3


7


9


6


10


11


12

зоантропоморфни суштества чиј горен дел е антропоморфен (некогаш и со елементи на други животни), додека долниот – во вид на тело и опашка на змија. Во рамки на визуелниот медиум овие ликови се прикажуваат заемно преплетени со долниот змиски дел од телото. Најстарите примери на вакви претстави се **камените релјефи** во состав на некои гробници кои потекнуваат од првите векови на нашата ера. Се јавуваат и во форма на **виден живопис** од истото време или нешто порано, додека подоцна, во текот на 6 – 8 век н.е. се присутни и примери изведени **на свилена ткаенина** (H29: 3, 4).[174] Отсуството на стожерот меѓу преплетените тела на овие ликови донекаде го компензираат два елементи. Првиот е „Високото/Големото дрво“ (**Дзиенму/Jianmu**) по кое Фу-Си слегува од небото, додека вториот – митската планина Куњлуњ/Kunlun) на која ќе се соедини и ќе живее овој митски пар. Обата елементи, во митот го носат значењето на „Космичкиот центар“ и „Космичката оска“.[175]

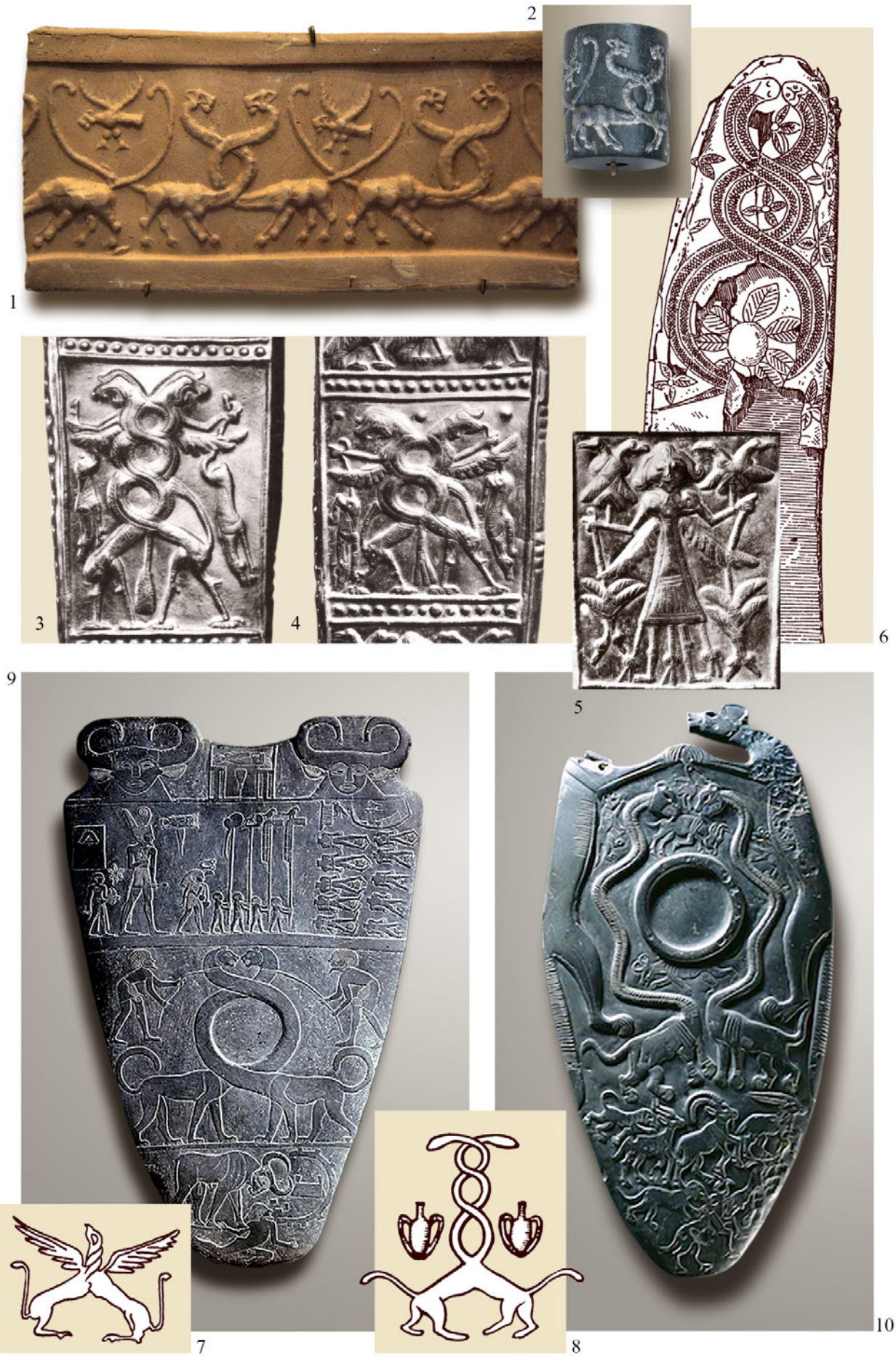
Кај овој митски брачен пар се присутни и **космогониските аспекти**. Фу-Си е **џин** кој по будењето од примордијалното јајце **ќе ги подели небото и земјата**, а од деловите на неговото тело ќе бидат создадени елементите на вселената. Њујва пак, е парадигматична божица **застапничка на женскиот принцип**, изедначена со **земјата** и нејзините **плодоносни и креативни функции**. Улогата на создавачи и уредувачи на вселената е означена со шестарот (или ножиците) и аголникот и со сонцето и месечината кои често се прикажуваат во рацете на овие ликови (H29: 3, 4), како и со преплетувањето на нивните опашки кое, освен брачната врска, го кодира и самиот акт на космогонијата.[176]

Покрај изгледот т.е. иконографските релации со керикејонот, во традициите врзани за овие ликови можат да се идентификуваат и одредени функционални компоненти кои се однесуваат на овој предмет и Хермес како негов носител. Фу-Си, како и Хермес, ја носи функцијата на **„културен херој“** кој ги изумува т.е. создава вештините што стојат во основата на човековата егзистенција и култура и тоа: пронаоѓањето на огнот и негово користење за готвење храна, припитомувањето на животните, создавањето на писмото, музиката, мерките и мерните инструменти, вештината на прорекнување, создавањето на луѓето од печена глина.[177] Причините за честото прикажување на овие ликови во погребните објекти се бара во нивната функција на **придружници и заштитници на душите на умрените** при патувањето на „оној свет“, како и нивната улога во **осветувањето** на гробниците и на погребните церемонии.[178] Овие аспекти најнепосредно концидираат со фунерарните функции на Хермес и на неговиот керикејон (види натаму).

Фу-Си и Њујва ги зближуваат со керикејонот и кадуцејот и толкувањата според кои нивниот необичен изглед и симетрично комбинирање се должат на третирањето на овие ликови како **симболи на машкиот и женскиот принцип** (**јин и јанг**) и нивното вечно тежнеење за сплотување но и за разделување кое што е воедно повод и предуслов на сето постоење. Освен преку различниот пол, комплементарниот однос на Фу-Си и Њујва е одразен и низ нивното дополнување со **сонце и месечина** и лоцирањето во **спротивните делови од гробниците** – Фуси во западниот (во релација со јанг и сонцето), а Њујва во источниот (во релација со јин и месечината).[179] Овие два лика **го сочинуваат совршеното начело Тао** кое, иако во ликовните претатави не наоѓа своја визуелна манифестација, имплицитно може да се идентификува со митското дрво и митската планина од вербалните форми на овој мит. Земајќи го предвид препознавањето на ова начело во „Космичкиот центар“, „Космичката оска“ и во неподвижната Поларната ѕвезда лоцирана во центарот на небото,

[174] Ю. Бай, *Иконография*; М. Кюнстлер, *Митология*, 79-102; *Фу Си* 2020.
[175] М. Кюнстлер, *Митология*, 79-85.
[176] Ю. Бай, *Иконография*, 335, 336; С. И. Блюмхен, *Три сюжета*.
[177] М. Кюнстлер, *Митология*, 79-102; Б. Л. Рифтин, *Фу-си*, 573; Ю. Бай, *Иконография*, 334.
[178] Ю. Бай, *Иконография*, 335.
[179] Ю. Бай, *Иконография*, 336.

H28



сметаме дека во нашиве компарации тоа би можело да се стави во релација со **стожерот на керикејонот т.е. кадуцејот**.[180]

Ликови слични на Фу-Си и Њујва се присутни и во **јапонската митологија**. Тоа е митскиот брачен пар **Izanagi** и **Izanami** кои поседуваат многу од космолошките обележјата и космогониските функциите на претходниот митски пар. Придружени се и со Космичкиот столб кого го обиколуваат два пати пред нивното брачно здружување.[181] И покрај тоа, во овој случај не можеме да ги земеме како непосредни визуелни аналогии на керикејонот т.е. кадуцејот поради отсуството на змискиот облик.

Индија

Слика мошне блиска на хеленскиот керикејон и на централниот мотив од садот од Лагаш е присутна и во хиндуистичките традиции. Првата од нив е претставена со **каменитe стели** познати како **nāgakal** („змиски камен“, snake-stone), особено популарни во јужна Индија, на кои е во релјеф претставена една, две или повеќе змии. Се работи за култни објекти кои и денес се изработуваат и поставуваат на свети места, најчесто во природата и тоа покрај светите дрвја (H29: 8, 9). Присутни се и постари примери во рамките на средновековните храмови (H29: 6, 7). Предмет се на **разни обреди**, најчесто изведувани од страна на жени, насочени кон плодноста, раѓањето, здравјето и благосостојбата во семејството, но и како профилакса од разни видови зло, вклучително и каснување од змии. Фигурите на змиите прикажани на овие објекти се идентификуваат како **наги** (*nāgas*) – божески суштества со **амбивалентна природа** кои имаат моќ да благословат, но и да проколнат. Во некои случаи се третираат како **епифании на божества**, главно со женски пол. За нас се најинтересни објектите на кои се претставени **две преплетени змии** (*piṇṇal nāga*) на чие значење најнеспоредно укажува намената на оваа варијанта. Имено, според толкувањата на каменоресците што ги изработуваат, **едната од прикажаните змии е од женски, додека другата од машки пол**, при што нивното преплетување означува дека се **брачен пар** односно сопруг и сопруга. Оттука и намената на овој тип камења е пред сè насочена кон стимулирање на брачните врски. Некогаш меѓу змиите се прикажува и мал **лингам** кој го сугерира дополнителниот благослов на Шива во однос на овие сфери. Сметаме дека тука не би требале да се исклучат и другите форми на комплементарност меѓу двете змии (**едната како носител на позитивното, а другата на негативното начело**). На тоа нè наведуваат верувањата дека нагите можат да предизвикаат и негативни дејствија: неплодност, болести, разделба на сопружниците и разни неприлики во семејството и тоа како одмазда за убивањето и другите форми на непочитување на змиите, како и неисполнувањето на религиските должности во однос на нивниот култ.[182] Мошне е интересно што на култните места кадешто се почитуваат „змиските камења“ се поставуваат и **дрвени култни предмети** кои се во основа слични на керикејонот и на луристанските стандарди. Оформени се во вид на вертикален стап насаден на земјен постамент, чиј горен дел има три крака од кои централниот е прав а бочните извиени. И овие предмети се сметаат за **маркери на божицата** почитувана во светилиштето, поради што се опкружени со разни култни дејствија кои пред сè се состојат од оставање разни прилози покрај нив (H29: 5; H26: 3 спореди со останатите).[183]

Мотивот на две преплетени змии често се прикажувал во долниот дел (врвот т.е. сечилото) на култните предмети од типот **kīla** т.е. **phurba,** специфични за тибетанскиот будизам и тантризам и особено нивните дрвени варијанти специфични за тибетанскиот шаманизам (G16: 6, 9). Присуството

[180] Н. Чаусидис, *Космолошки*, 375.
[181] Е. М. Пинус, *Идзанаки*; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 238.
[182] A. L. Allocco, *Fear*; A. L. Allocco, *Snakes*, 196-204, за варијантите со пар преплетени змии: 38, 219, 220; за овие објекти и нивните релации со кадуцејот: P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*, 615-620.
[183] A. L. Allocco, *Fear*, 235, 236 (Fig. 2).

на овој мотив е сосема логично, ако се земе предвид нагласениот аксиален карактер на овој предмет кој се изедначувал со Космичкиот столб забиен во главата на хтонскиот змеј (Makara) често претставен на дното од неговата рачка (G16: 4, 6, 8 – 10; види стр. 492, 566).

Третиот индиски пример има сосем поинаков карактер. Се работи за **симболичка слика** (поточно кажано апстрактна структура) која ја претставува доктрината на тантризмот во однос на **организацијата и функционирањето на човековото тело** – на материјалното и особено на суптилното т.е. енергетското. Во основата на оваа структура и на тантристичката доктрина воопшто, стои идејата за изедначеноста на човекот со вселената т.е. третирањето на неговото тело, со сите органи и функции, како микрокосмос и како „божјо тело“. Според оваа доктрина, во човековото тело постојат поголем број канали (**нади/nāḍi**) низ кои тече виталната енергија, како и центри (**чакри**) во кои е присутна во латентна форма космичката и божеската енергија. Најзначајни се три такви канали кои се воедно клучни и за нашево истражување. Првиот и главен е **Suṣumnā** и тој се протега во права линија вертикално долж рбетниот столб, додека покрај него се протегаат уште **два брановидни канали** од кои левиот е **Iḍā** и тој го претставува женскиот принцип и лунарното, додека десниот **Piṅgalā** е застапник на машкиот принцип и на соларното. Последниве два канали се извиваат и преплетуваат околу Suṣumnā при што местата каде што се спојуваат се нарекуваат чакри (cakra) од кои се најважни седум, наредени долж трите нади, почнувајќи од првата **Mūlādhāra**, лоцирана на дното од рбетот, па сè до седмата **Sahasrāra** на врвот од главата (H29: 1). Во рамките на овој систем физичката енергија на човекот **Kuṇḍalinī** се претставува во вид на **спирално свиена змија**. Таа престојува (во латентна форма) во основата на рбетниот столб и тоа кај гениталните органи и чакрата Mūlādhāra при што нејзината прва манифестација е сексуална. Со помош на јогата и други техники, таа може да се разбуди, после што започнува нејзиното **искачување долж централниот канал** сè до седмата чакра, проследено со отварање на јазлите на чакрите (**granthis**) низ кои поминува. Овој процес доведува до ослободување на човекот од разните ограничувања кои му ги задава неговата материјална, биолошка и психолошка природа што резултира со духовно усовршување на индивидуата и достигнување од нејзина страна на божеските рамништа.[184]

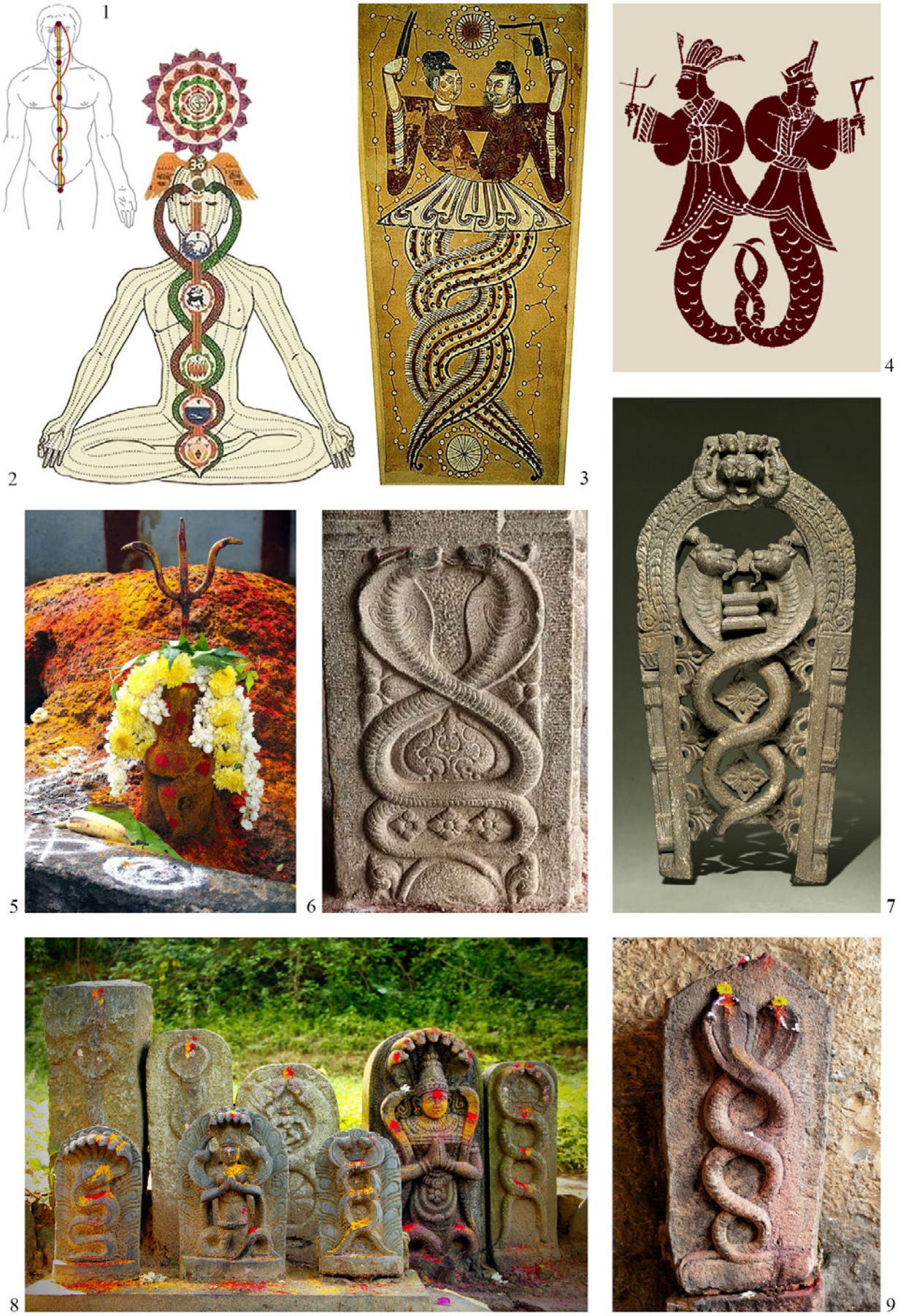
Во рамки на претставената структура трите нади не интерферираат непосредно со нашиот „идеен керикејон“ затоа што самите преплетени бочни канали (Iḍā и Piṅgalā) **не се претставени како змии** (H29: 1). Змиски изглед ѝ се дава на Kuṇḍalinī – енергијата која тече низ нив, која пак, од своја страна, се претставува како единечна а не како двојна. И покрај тоа, познати се бројни примери каде **бочните нади се претставуваат и како две змии преплетени околу централната Suṣumnā** што нè упатува на претпоставката дека како нивна парадигма веројатно послужила митската слика на две змии преплетени околу централен стожер (H29: 2).

Во хиндуистичката култура постои и четврт пример кој интерферира со формата и карактерот на керикејонот. Тоа е **брахманскиот жезол** (brahmadanda), исто така обиколен со змии, под кој се подразбира и бамбусовиот стап што го носеле аскетите. Неговиот изглед и назив очевидно интерферираат со претходниот систем, односно `рбетниот столб и трите нади кои се протегаат низ него.[185]

Најголемиот дел од сите гореспоменати индиски традиции се содржани во **trishula** култен предмет кој зазема место во разни хиндуистички и будистички религиски традиции. Има форма на **жезол составен од врв во вид на трозабец** насаден на дрвен стап чии странични краци се повеќе или помалку извиени, слично на луристанските стандарди и на сите други претставени паралели. Иако овие бочни краци главно немаат форма на животински протоми, контурите на некои примери упатуваат на таквиот нивни некогашен облик. Сепак, во некои случаи тие се дополнети со некакви

[184] M. Elijade, *Joga*, 232-252; R. Beer, *The Encyclopedia*, 135-148; релации со керикејонот т.е. кадуцејот: F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 16, 19, 20.

[185] A. Snodgrass, *The Symbolism*, 53, 54; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 238.



1 2 3 4 5 6 7 8 9

животински протоми (H27: 4). Во прилог на нивниот некогашен зооморфен карактер говори едната од најстарите ликовни претстави на овие предмети прикажана на еден печат од културата Харапа, датиран во 3. милениум пред н.е (H27: 12).[186] Формира композиција која е многу поблиска до луристанските стандарди отколку другите индиски примери со преплетени змии. Составена е од пар лачно извиени протоми на цицачи, најверојатно говеда (некаде толкувани како змии или змејови), кои фланкираат централен растителен мотив обликуван во вид на дрво со гранки на чии врвови се прикажани листови или кружни мотиви. Кај спојот на протомите и гранките се наоѓа диск дополнет со повеќе крукчиња.[187] За нас е особенио значајно што овој мотив на долниот крај завршува со краток стожер кој наликува на рачка што на целата претстава ѝ дава значење на некаков култен предмет наменет за насадување или држење во рака.

Во рамките на Хиндуизмот trishula главно се става во релација со **Шива**, при што симболизира **разни тројства** кои на некој начин се со него поврзани: волјата, знаењето и дејството (will, knowledge, action); трите гуни (rajas, sattva, tamas); трите принципи на постоењето (создавање, зачувување и уништување) персонифицирани низ ликовите на боговите Брахма, Вишну и Шива; владеењето на Шива врз „трите царства“ (небо, земја и подземје) и трите времиња (минато, сегашност, иднина); трите нади (Iḍā, Piṅgalā, Suṣumnā). Железни trishula се присутни во сите храмови на Шива во Индија (H27: 8, 9). Во раниот будизам овој симбол фигурирал како **еден од најраните аниконични симболи на Буда**.

Дополнителен аргумент за воведувањето на овој симбол во нашево истражување е **комбинирањето на trishula со пар преплетени змии** (skt. *sarpa-trishula*, tib. *sbrul-gyi rtse-gsum*). Во раниот Хиндуизам овој симбол фигурирал како **амблем на Shiva Lokeshvara** (“Lord of the Worlds”) при што едната змија била црвена додека другата бела, означувајќи ги, меѓу другото, соларниот и лунардниот канал на двете нади. Во Тибет трокракиот врв бил дополнуван со човечки череп и „знаменце“ направено од опашка на јак. Овој мотив (но со една змија) ќе биде прифатен и од **Mahayana Buddhism** и тоа како амблем на Bodhisattva Avalokiteshvara во неговата форма Simhanada.[188] Симболички предмети слични на кадуцејот, и уште повеќе на римскиот signum, биле присутни и во **културата на Кушан**, кои се стават во релација со светото оружје *paṭṭiśa* т.е. *pseudo-vajra*.[189]

Балкан

На крајот, враќајќи се назад кон керикејонот и кадуцејот ќе ги претставиме и примерите на „идејниот керикејон“ во рамките на неговиот главен географски ареал. Директно или посредно, преплетините змии покажуваат релации со дејствија поврзани со три ликови од **хеленската митологија** кои на прв поглед немаат директни релации со керикејонот. Првото се однесува на славниот тебански пророк **Тиресијас** (Teiresias) кој, одејќи низ шумата, видел две големи змии како се парат преплетени една со друга (споредиH22: 4; H27: 11). Зел стап за да ги раздвои но притоа со него ја повредил (или според други верзии ја убил) женката. Истиот момент од момче се претворил во девојка така што наредните седум години ќе го задржи женскиот пол. Осмата година пак наишол на змии кои се пареле па удирајќи ја едната, повторно се преобратил во маж.[190] Освен парот преплетени змии и стапот, во овој мит не се присутни други елементи кои непосредно би укажувале на некакви односи со керикејонот и Хермес. Но, такви релации наоѓаме во еден текст на **Хигинус** во кој, преку слично дејствие, се објаснува настанувањето на керикејонот и на неговата **миротворна** и

[186] R. Beer, *The Handbook*, 130.
[187] P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*, 615, 616, Fig. 7.
[188] R. Beer, *The Handbook*, 133, 134.
[189] H. Falk, *Kushan*, 19-28, 31.
[190] Подетално за митот, изворите и толкувањата: F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 13, 14; Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник*, 418; W. Burkert, *Structure*, 30.

медијаторска моќ. Разликите се состојат во тоа што носител на ова дејствие е **Хермес**, а продукт – неговиот керикејон кој ќе се создаде од обичниот стап со кој богот ќе раздвои две змии. Третата разлика е што овие змии не биле преплетени **поради парење** туку **поради меѓусебна борба**, што е во целосна согласност со улогата која тој стап потоа ќе ја добие, а тоа е моќта (на керикејонот) да обезбедува **помирување меѓу две завојувани страни**.[191]

Овој, како и другите митови за Тиресијас кои тука не ги наведуваме, се главно насочени кон опишувањето на настаните што ја условиле појавата на неговата **пророчка моќ**. Од нивната содржина може да се заклучи дека основна причина за тоа е **промената на полот** на главниот лик. Во тој контекст F. Diez De Velasco го разгледува и митот за **Бранхос** (Branchos) – еден друг лик со нагласена пророчка дарба и митски оснивач на пророчиштето Дидима. И во овој случај посочената дарба ќе биде предизвикана од половата амбивалентност на посочениот лик, овој пат манифестирана преку неговиот хомосексуален однос со Аполон.[192] Наведениот истражувач, во своите анализи вклучува и трет мит, кој се однесува на уште еден хеленски пророк и лекар. Овој пат тоа е **Мелампод** (Melampous) кој на**ведените способности ги добива непосредно од змиите кои, додека спиел, му ги исчистиле ушите со што му овозможиле разбирање на говорот на птиците** (**и на други животни**), а со тоа и **предвидување на идни настани**. Во последниов мит се содржани и други компоненти кои упатуваат на некакви можни релации со керикејонот и со парењето на змиите. Имено, змиите што на Мелампод му ги исчистиле ушите имале **легло во еден стар даб близу неговата куќа**, што претставува парадитматична слика на „Космичкото дрво“ во чии корења живеат змии, кои во овој контекст, меѓу другото, ја носат улогата на класификатори на долните зони на вселената.[193]

Овие митови сами по себе не презентираат некаков сеопфатен симболички систем кој би дал објаснување, осмислување т.е. оправдување за очевидните причинско-последични релации меѓу посочените дејствија и пророчките моќи на главните ликови. Ваквиот недостаток **F. Diez De Velasco** го дополнува преку компарирањето на овие митови со горенаведените **хиндуистички традиции** во кои тој ги идентификува истите клучни елементи и структури, но овој пат како делови од еден разработен и добро зачуван езотеричен митско-релиски систем. Најпрво тоа е **усовршувањето на главниот** лик чија што новостекната пророчка (и лечебна) моќ интерферира со наведените индиски **техники поврзани со тантризмот** и **будењето на Кундалини** чија крајна цел е трансформацијата на обичниот човек во супериорно надчовечко суштество со божески својства кое има моќ да ги надмине гранците што му ги задава природата и да ја осознае вселената со сите нејзини тајни. Втората компонента се **змиите** кои во обата случаи се симболи на моќта која непосредно ја условува посочената трансмутација. Третата компонента се **половите сфери** кои го заземаат клучното место во двете традиции – во обете средини означени со машкиот пол на едната и женскиот пол на другата змија. Притоа, особено значење во будењето на „змиската моќ“ на Кундалини им се дава на **хетеросексуалните и хомосексуалните техники** подигнати на ниво на **сакрални активности**. На крајот, тука се и **иконографските релации** односно интерференцијата на двете змии и стапот со кој се тие раздвоени (= парадигма на керикејонот) со трите нади и Кундалини од тантристичките традиции, како и **фалусите на Шива** (кај „змиските камења“ од јужна Индија) **и на Хермес т.е. Меркур** (кај грчкиот керикејон и римскиот кадуцеј) поставени помеѓу нив (спореди со H20: 6).[194]

[191] (Hyginus, *Astron.* 1I, 7, 2); F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 15.

[192] Подетално за митот, изворите и толкувањата: F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 15, 16; Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник*, 82, 83.

[193] Подетално за митот, изворите и толкувањата: Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник*, 251, 252; F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 13.

[194] F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 20-22; F. Diez de Velasco, *Un aspecto*, 43, 44; W. Burkert им дава на овие митови иницијациски предзнак (W. Burkert, *Structure*, 29, 30).

Некои од посочените релации F. Diez De Velasco ги зема како аргументи за претпоставка дека **системи слични на хиндуистичкиот постоеле и во Древна Грција** (би додале и во нејзиното Балканско, Егејско и Малоазиско опкружување). Но, според него "In the Greek case the information is hidden in the mythical language (in the literary or iconographical transmission), re-elaborated and transmitted in most cases by authors who are unaware of the real dimension of the facts they are relating." Причините за ова, меѓу другото, можат да се бараат во практикувањето на овие традиции во рамки на античките мистериски култови во кои постоела забрана за споделување на суштествените компоненти на култот со оние кои не биле во него посветени низ соодветни обредни постапки. Авторот смета дека карактерот на посочените сличности укажува на „.. the cultural adaptation produced in the social mentality in each country that seems to illustrate the archaism of the practices and permits us to refute a recent loan." [195]

На овие **хеленско – индиски релации** можеме да додадеме уште неколку, поврзани со светите „змиски камења" (nāgakal). Најпрво тоа се препораките за **почитување т.е. неповредување на змиите**, особено за време на нивното парање, кое се казнува со болест на очите, што интерферира со гревот на Тиресијас и слепилото како казна за тоа. Втората релација се однесува **на сечењето на дрвјата** во кои се пареле змии, присутни во индиските преданија и во митот за Мелампод.[196]

Сликата на преплетени змии не е присутна само на керикејоните, туку и кај други **ликовни примери** кои припаѓаат на древнохеленската култура. Една мошне интересна таква претстава е искована на еден **бронзен шлем од Крит** (7. век пред н.е., од Метрополитен музејот) на кој е претставена (два пати) сцена со две машки фигури, со пар крилја на грбот и по едно над обете пети (H30: 3, 5). Тие во раката држат по една голема змија кои заемно се преплетуваат во формат аналоген како кај керикејонот и другите горепретставени примери (H27: 3 спореди со останатите). F. Diez De Velasco ја споредува оваа претстава со друга, насликана на едно **олпе од Националниот музеј во Атина** (почеток на 6. век пред н.е.) која прикажува две поинакви крилести фигури (во вид на сфинги или сирени) што овој пат фланкираат фигура на Хермес со керикејон во раката (H30: 1, уште една таква претстава 2). Авторот укажува на можната симболичка еквивалентност на централните мотиви од овој и претходниот предмет при што изнесува претпоставка дека **парот преплетени змии од шлемот всушност го симболизираат самиот Хермес т.е. неговиот керикејон**. Во тој контекст ја наоѓа и смислата на парот крилести фигури во овие претстави: "To control the serpentine power is the task of the god and the winged beings are a represention of the ascension included in the rite".[197] Прифаќањето на ова толкување би значело дека **директната идентификација на Хермес и керикејонот била присутна и во Грција**, аналогно како во Месопотамија (**чашата од Лагаш, во релација со фигурата со преплетени змии од печатите** – H30: 6 спореди со 7, 8), а веројатно и во Хиераполското светилиште („симејон" како централен ентитет на божеската тријада H27: 6). За нашево истражување е значајно што во долниот дел на композициите од шлемот, во тријаголното поле под опашките на двете змии е поместена мала фигура која ни е добро позната од луристанските бронзи (H30: 4 спореди со 3, 5 и со C11; C12). Се работи за две животни од родот на мачките свртени едно кон друго, но со една заедничка глава – мотив чија што симетрична тројна структура и хтонски предзнак сосема соодветствуваат на неговата позиција во оваа сцена (види стр. 209.

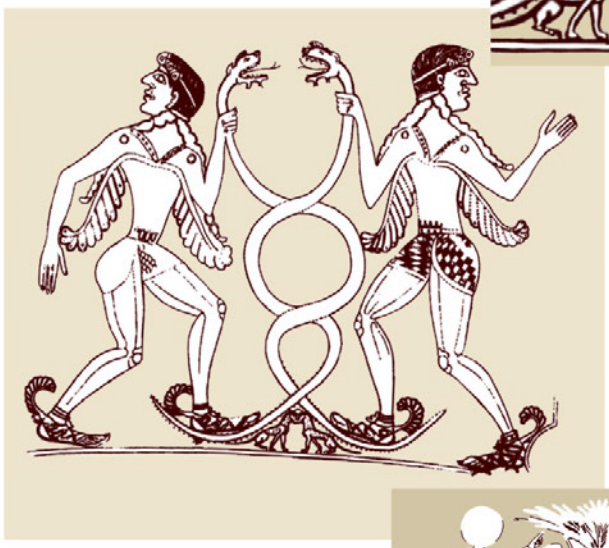
Мотивот на две симетрични змии, на Балканскиот Полуостров можат да се следат и низ други ликовни претстави со култен карактер. Иако сметаме дека се работи за традиции кои не се разликувале значително од горепретставените, во оваа прилика нема да ги допираме затоа што кај нив отсуствува преплетувањето – едното од клучните обележја на керикејонот, поради кое всушност и ги презедовме

[195] F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 24, цитат: 27; F. Diez de Velasco, *Un aspecto*, 43-45.
[196] F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 14; Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник*, 251, 252; A. L. Allocco, *Fear*, 231, 232, 245.
[197] F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 23; основни податоци и цртеж на предметот од Крит: W. Burkert, *Structure*, 32 (Fig. 2).


1

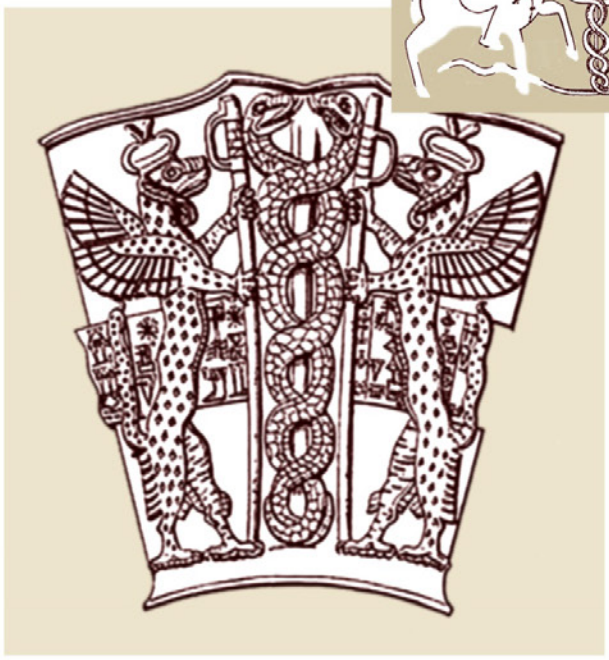

2


4


3


5


9


6


7


8

овие компарации. Корените на оваа слика на Балканот можат да се следат наназад до минојските фигурини кај кои значењето на централниот стожер го презема женскиот лик кој ги држи двете змии во рацете означувајќи го факторот кој ги конторлира комплементраните категории што тие ги симболизираат.[198]

На Балканот овие слики (вклучително со преплетот на змиите) се јавуваат и многу покасно – во доцните етапи на средниот век. Првата група такви мотиви се присутни на **стеќците** – средновековни камени надгробни споменици од Босна и Херцеговина. Застапени се со неколку прилично унифицирани претстави кои прикажуваат две симетрично преплетени змии (дополнети со пар крилја) (H31: 1, 3, 4, 6) и со уште неколку постилизирани или несиметрични варијанти (H31: 7, 8, 11). Во истиот период оваа слика се јавува и среде релјефната декорација на неколку **дрвени црковни врати од Македонија** (H31: 2, 5, 9). Притоа едниот од примерите е изведен во формат сличен на оние од стеќците (H31: 2 спореди со 1, 3, 4). Културниот и религискиот контекст на овие претстави се бара во три пристапи. Во рамките на првиот, тие се третираат како обични **декоративни мотиви**, додека според вториот – како **постари елементи секундарно вклопени во ортодоксниот христијански симболички систем**. Според третиот пристап нивната генеза се бара во рамки на **средновековните дуалистички ереси** (богомилство и други) кои во даденият период, или нешто пред тоа, биле распространети во обата региони.[199] За нас се особено индикативни релациите на овие мотиви со оние својствени за керикејонот т.е. кадуцејот и тоа со крилестоста на неговите змии и погребниот карактер на примерите од Босна и Херцеговина (спореди H31 со H22: 1; H26: 7).

Мотивот на преплетени змии се среќава и на **средновековните нагробни споменици од Мала Азија** и тоа во формат кој од една страна е прилично различен од претходните примери но од друга е многу близок до реалниот изглед на змии во тек на парење (H31: 10 спореди со H27: 11).[200] Во истиот регион (Cappadocia) е присутен и во црковниот живопис, конкретно од **пештерната црква Mavrucan 3**. Станува збор за фреско-композиција која ги прикажува светите воини Св. Георгиј и Св. Теодор како, јавнати на коњи, со своите копја прободуваат пар змии симетрично преплетени околу едно централно поставено дрво. Притоа, воедно и ги газат нивните опашки со копитата на своите коњи (H30: 9).[201] Земајќи ја предвид значителната сличност на овој централен мотив со горепретставените постари примери, локацијата на наодот и неговото мошне рано датирање (околу 600 г. н.е.) не ја исклучуваме можноста тие да имале одреден посреден удел во неговото оформување. Почнувајќи од средниот век па натаму мотивот на змии преплетени околу централен стожер ќе влезе во кругот на **најважните симболи на европската алхемија** (H25: 1). Посочениов процес најверојатно ќе се одвива со посретство на Хермесовиот керикејон т.е. Меркуровиот кадуцеј, земајќи ја во обзир големата улога на посочените богови во оформувањето на овие традиции. Двете змии на кадуцејот алхемичарите ќе ги толкуваат како **симболи на комплементарните начела** (сулфур и жива, машко и женско, суво и влажно, топло и ладно) кои тежнеат кон заемно помирување преку соединувањето во неговиот златен стожер (*coincidentia oppositorum* i.e. *coniunctio oppositorum*).[202]

Оваа слика на Балканот опстојува сè до современите етнографски традиции, како на пример схематизираните **орнаменти на обредните погачи** (H27: 5). Во Бугарија се евидентирани варијанти на такви преплетени змијовидни мотиви кои изработувачките од 19. век ги определувале као „маж и жена

[198] Примери, со анализа на композициите, идентификација на значењето, со приложена литература: Н. Чаусидис, *Македонските*, 72, 83-85, 940, 941, за божицата со пар змии во рацете: 121, 942, 943; на овие релации посочува и T. Bunn (T. Bunn, *Origin*, 616, 617, Fig. 7, Fig. 8).

[199] Анализа на композициите, идентификација на значењето и приложена литература: Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 342-348, T. L; примери од стеќците: M. Wenzel, *Ukrasni*, 258, T. LXXV; T. LXXVI.

[200] E. Esin, *The Conjectural*, Pl. VII: b; Н. Чаусидис, *Дуалистички*, 345 (T. L:10).

[201] C. Walter, *Saint Theodore*, 99, 100, Fig. 12.8; C. Walter, *The Warrior*, XI, 56, 125, Pl. 27, слична сцена Pl. 28.

[202] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 239.

Н31



прегрнати“, при што тој знак на погачата ја означувал (односно требал да придонесе кон) „слогата во куќата, сложната челад и среќата од таа слога“.[203]

* * *

По спроведените компаративни анализиа, ни се наметнува прашањето *зошто „реалниот керикејон“ не се поклопува потполно со „идејниот“?* Во одговорот на ова прашање може да се прифатат тезите на F. J. M. de Waele и R. Bötzkes според кои тој настанал од стап со некаков друг облик, карактер и функции кој на врвот имал два или три краци (H23: 1 – 4). Поради одредени причини тие во некои случаи ќе бидат преплетувани меѓу себе и околу стожерот така што постепено ќе добијат облик на „отворена осумка“ (H23: 5 – 10). Вклучувајќи го овој став во нашата концепција неа можеме да ја заокружиме со претпоставката според која грчкиот керикејон би бил всушност плод на интеракцијата и мешањето на „прото-керикејонот“ и „идејниот керикејон“ односно митско-симболичката слика на пар змии преплетени околу вертикален стожер (H23: 11, 12). Како продукт на овој процес ќе се случи откривањето на оваа архетипска слика во постоечкиот предмет кој можеби во даденият момент и го немал тоа значење. Во тој контекст може да се објасни и подоцнежното појавување на змиите кај грчкиот керикејон и тоа како дополнително доближување на затекнатиот „прото-керикејон“ кон архетипската слика (H23: 13 – 16). Кај овие подоцнежни варијанти може да се забележи и друг елемент на доближување кон идеалната слика. Имено, стожерот не завршува кај опашките на змиите (H23: 14, 15) туку продолжува да се протега нагоре меѓу преплетените тела, завршувајќи во пределот на нивните глави (H23: 13, 16).

5. Иконографски елементи и функции на луристанските стандарди во релација со керикејонот, кадуцејот и другите аналогии

а) Иконографски елементи

Ако **„**блискоисточните кадуцеи“ (од печатите и од другите примери) се споредат со луристанските стандарди и со медитеранскиот керикејон т.е. кадуцеј се покажува дека, без разлика на географската, хронолошката и културолошката оддалеченост, тие им се поблиски отколку луристанските стандарди. Во нивниот едноставен облик се во чиста форма зачувани трите елементи присутни на најстарата претстава од вазата на Гудеа составена од вертикален стожер обвиен со пар симетрични змии кои се извиени околу него и меѓу себе. При споредбата со луристанските стандарди е евидентно дека, иако основната структура им е во глобални рамки иста, во сите други аспекти тие прилично се разликуваат од „блискоисточните кадуцеи“. Нивниот стожер не е едноставен туку претворен во фалус, или во антропоморфизиран столб, додека од двете змии нема ни трага, туку наместо нив е присутен пар други животни или нивни протоми. Наспроти некои мислења, барем на прв поглед, **овие констатации не одат во прилог на настанокот на луристанските стандарди под влијание на овие постари месопотамски предлошки**.

Но, ова непоклопување може донекаде да се ублажи ако се земе предвид дека на месопотамските печати „кадуцејот“ сепак не се јавува во својата „идеална форма“. Парот протоми таму најчесто не наликуваат на протоми на змии туку припаѓаат на други животни и тоа најверојатно четириножни, ако се земат предвид четириаголните додатоци кои предложивме да се третираат како стилизација на нивните свиткани нозе (H21:1 – 4). И стожерот на овие „кадуцеи“ не е обичен стап туку неговиот врв е често дополнет со некаков заоблен елемент кој во некои случаи можел да се базира на

[203] Граѓата потекнува од селото Бяла Слатина и Дере-Махле, Бугарија (Д. Маринов, *Народна*, 376, Рис. 1к, 1м, 1н).

glans penis. Има примери каде што тој се потпира на пар симетрични животни (H20: 5 спореди со 4) или на главата на човечка фигура – констелации идентични како кај стандардите (H19: 4, 5 спореди со 6). Овие блискости укажуваат на некакви посложени релации меѓу луристанската и постарите месопотамски култури. Иако е сосема веројатно дека примарниот импулс за појавата на луристанските стандарди пристигнал од Месопотамија, некои претстави на печатите упатуваат и на неговото обратно дејство и тоа откако ќе биде променет под влијание на локалните луристански компоненти. Притоа староста на овој **повратен луристански бран** не мора да се датира стриктно според конкретните стандарди. Тој може да биде и нешто постар од нив ако се земе предвид дека зад иконографијата на овие предмети стојат некакви идеални иконографски парадигми кои морале да егзистираат барем малку пред појавувањето на овие предмети и тоа можеби во медиумот на органските материјали или пак во некој друг медиум кој е невидлив за современата наука. Насоките на овие влијанија можат подецидно да се определат само преку точното датирање на конкретните мотиви од печатите. Преку поставувањето на предложените компарации на една точна хронолошка скала би можело да се одговори дали конкретниот мотив **се зародил во рамките на вавилонската** или **некоја друга месопотамска култура**, **дали и кога преминал во Луристан**, **дали оттаму повторно се вратил во својата матична средина** и **дали луристанската култура имала свој удел во неговото менување**.

Визуелната сличност меѓу луристанските бронзи и медитеранските кадуцеи се чини дека е уште помала и помалку директна отколку онаа со месопотамските „кадуцеи“ иако, како што ќе видиме, на нивната поврзаност укажуваат бројни други посредни факти.

- Дволик бог

Важна заедничка компонента на луристанските стандарди, и постарите блискоисточни печти е дволикиот бог кој видовме дека е **централниот иконографски елемент на неколку типови стандарди**. На печатите тој се јавува во прилично **реалистичен формат** во вид на **целосна фигура на маж со две лица на главата** при што му е познато и името. Самиот факт што на луристанските стандарди оваа компионента е оформена поинаку – во вид на **столб т.е. фалус дополнет со две човечки лица** и што меѓу нив има хијатус од неколку векови, укажува на некакви посложени и во секој случај не директни месопотамско луристански релации.

Дволикиот бог е важна заедничка компонента и меѓу луристанските стандарди, грчкиот керикејон и италскиот кадуцеј. Во случајот со грчкиот керикејон тој не е застапен на иконографско ниво туку посредно – преку **Хермес** како главен носител и создавач на керикејонот кој, според некои толкувања функционитал дури и како негов **аниконичен еквивалент**. Оваа релација се базира на дволиките столбовидни идоли (херми) кои се сметаат за едни од најархаичните ликовни претстави на овој бог (види стр. 501). На италско тло застапник на оваа компонента е **Јанус**, но на еден сосема поинаков начин во кој не се непосредно вклучени кадуцејот и грчкиот Хермес со својот керикејон, што оди во прилог на некаква **паралелна генетска линија која води директно од Блискиот Исток**. При нашите елаборации на карактерот и функциите на италскиот Јанус во релација со бифацијалниот лик од луристанските стандарди, ги споменавме свештениците од колегијата Салии кои го почитувале овој бог.[204] Притоа прикажавме монети на кои тие се придружени со симболички предмети, идентификувани како кадуцеи кои, случајно или не, коинцидираат со двете основни форми на употреба на луристанските стандарди. Во првиот случај станува збор за типичен кадуцеј што претставениот лик **го држи во раката**, кој би соодветствувал со варијантата во која луристанските стандарди биле носени во раце така што нивната потставка (повисока и со потесно дно) би била наденатата на некаков стап (H25: 2 спореди со H1: 2, 3; H18). Во вториот случај, сличен но посложен

[204] A. B. Cook, *Zeus. II*, 377 – Fig. 283, 284; за релациите со Хермес: W. Burkert, *Greek*, 285 фуснота 59.

стандард (според толкувањата candelabrum) е **поставен на подот** пред свештеникот, што би коинцирало со варијантата кај која луристанските стандарди, насадени на потставка со пошироко дно, стоеле на некаква рамна подлога (H25: 3 спореди со H1: 4).

Вакви италско-луристански релации беа апострофирани повеќе пати во претходните поглавја, а на нив укажуваат и бројни други иконографски поклопувања меѓу Луристан и синхроните италски култури (културата Виланова и етрурската култура).

Дали Хермес како носител на керикејонот може да се смета за медитерански еквивалент на главниот бифацијален бог од стожерот на луристанските стандарди? Луристанските бронзи, вклучително со стандардите, биле присутни во Егеја и тоа во времето на појавата на првите керикејони. *Значи ли тоа дека тие директно влијаеле на нивното оформување?* Секако не, затоа што формата им е многу различна. Сметаме дека овие влијанија никако не се остваувале **на ниво на предмети** (како на тоа сакаат да гледаат археолозите) туку **на ниво на религиските феномени кои стоеле зад тие предмети**. Оттука зад овие релации може да стои некаков култ (можеби со ориентално потекло), во чија основа се наоѓал некаков бог со врховрн карактер (**Прото-Хермес, со две или повеќе лица**) прикажуван како столб и/или фалус, комбиниран со пар змии или змијовидни животни. Претставуван бил и аниконично, во вид на **столб или фалус преплетен со пар змии**. Го имаме во Луристан, во Индија, веројатно во Сирија, на западниот брег на Мала Азија, а потоа и во Италија.

- Пар симетрични животни

На ниту на еден од луристанските стандаради не се експлицитно прикажани змии. Но, на нив имлицитно упатуваат **екстремно издолжените вратови на двете животни**, при што таквото обележје се појавува уште кај „зооморфните стандарди“ кои се сметаат за едни од најстарите. Ако овие издолжени вратови ги третираме не одделно, туку како составен дел на животинските торза што на нив се надоврзуваат (особено оние од родот на мачките), добиваме животни кои по малку наликуваат на митските суштества од типот **серпопард** – со тело на цицач и вратови на змии, кои се добро познати на Блискиот Исток, вклучително со месопотамските печати (B7 – B10 спореди со H28). *Дали овој мотив влијаел на луристанските стандарди?* На стандардите имаме уште еден сличен мотив кој може да се сфати како продукт на претходниот. Тоа е мотивот на **две животни свртени едно кон друго** при што нивните **задни делови се одделени**, но **предните се спојуваат во едно** (C11; C12). *Можеме ли да го разбереме како преплетување на нивните предни делови кое довело до нивно претопување во една глава?* (C12: 1 – 3; H28: 7, 8).

Во сите други географски простори парот преплетени змии се јавува во сосема експлицитна форма: на **вазата на Гудеа** и другите **блискоисточни примери**, во **Индија** на камените релјефи, во сликата на надите и сусумна; кај керикејонот во **Грција** и кадуцејот во **Италија**. Индикативно е што на **„кадуцеите“ од вавилонските печати** преплетени змии не се јавуваат експлицитно, туку во вид на некакви други животни (H16 – H18 спореди со H21: 1 – 4) но од друга страна, обвиткани се околу човечка фигура (H30: 7, 8). Во **хиндуистисчката култура** се присутни и други категории култни предмети кои по својата структура се доближуваат на луристанските стандарди, до вавилонските и хетитски „кадуцеи“ како и до медитеранските керикејон и кадуцеј. И денес фигурираат како многу чести култни предмети кои се прикажуваат во рацете на некои божества или се поставуваат во култните места (H27: 4, 8, 9). За сите нив е заеднички централниот стожер кој на врвот се разгранува на три краци од кои страничните се извиени и во некои случаи повеќе или помалку наликуваат на протоми. Најстариот пример од Харапа укажува на некакви рани релации со Месопотамија (H27: 12 спореди со A15: 7).

- Централен столб, дрво или фалус

Централниот стожер на бројни луристански стандарди има форма на **еректиран фалус** на кој, на ниво на контурата, се распознава цилиндричното тело, glans penis и тестиси. Дополнет е и со други елементи и тоа главно човечка глава со две лица (D1 – D3). И овој елемент интерферира со **Хермес**, особено со споменатите **херми,** во чија основа е содржан обликот на еректираниот фалус. Во индиските традиции, на релјефните камени плочи (нагакал), двете змии некогаш се преплетуваат околу **лингамот на Шива**.[205] На чашата на Гудеа змиите се преплетуваат околу централно поставен стап или стожер (H21: 10, 11).

- Човечка фигура фланкирана од пар змии или други животни

На вавилонските печати се јавува човечка фигура околу која се преплетуваат две змии. Се смета дека таа го прикажува **Нингизида** (F17: 3, 5, 6, 8). На Медитеранот, во римскиот период, ваквата фигура ќе се појави во рамките на митраистичкиот култ, при што се смета дека таа го прикажува **Митра, Еон, Зрван** или **Ахриман** (F13; F17: 4). Во индиската култура парот змии во некои случаи се преплетени **околу вратот на Шива**.[206] Релациите на медитеранскиот керикејон со **Хермес** и **дволиките херми** покажуваат дека тој бил античкиот еквивалент на споменатите божества, при што се смета дека во пораните периоди, како божество, имал далеку поголема моќ.[207]

б) Функции

Врз основа на бројни пишани и визуелни документи може да се заклучи дека во античките медитерански култури керикејонот т.е. кадуцејот бил сметан за **свет предмет**, очевидно набиен со висок капацитет на **сакралност** т.е. **натприродна моќ**. Неговата сакралност и моќ можат да се објаснат на два начина. Според првиот, тие би **произлегувале од него самиот**, затоа што се негов суштествен дел,[208] додека според вториот би се базирале на **неговата идентификација со Центарот** (на вселената) во кој, според логиката на митското мислење, **светите сили се најинтензивни**.[209] Во тој контекст светоста и силата на керикејонот не би се должела на присуството на тие компоненти во него самиот, туку на неговата способност **„да ги донесе“** т.е. да го обезбеди нивното присуство на местото каде што се наоѓа, и тоа од некој друг простор кој не им е достапен на земските суштества („оној свет“, светот на боговите, небото, светата земја ...). Иконографијата на керикејонот ни сугерира дека таквата моќ се базира на тоа што **неговиот централен стожер ја претставува „Космичката оска“** (можеби замислувана во поконкретни форми – како „Космички столб“ или „Космичко дрво“) која во архаичните претстави за вселената е главниот елемент кој **ги поврзува зоните** на кои е таа расчленета.

Овие моќи, независно од тоа како се нашле во керикејионот, можеле да се насочат во неколку базични функции: стимулативна, апотропејска и медијаторска.

- Стимулативна функција

Оваа функција се базира на верувањето дека во керикејонот е содржана некоја **сакрална компонента која зрачи низ просторот во кој тој е поставен, пренесувајќи се на суштествата и**

[205] A. L. Allocco, *Snakes*, 219; P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*, 617.
[206] P. Granziera, *The Indo-Mediterranean, 617.*
[207] F. J. M. de Waele, *The magic*, 31.
[208] F. J. M. de Waele смета дека, за разлика од другите жезла на грчките гласници, кои својата магиската сила директно или индиректно ја добиваат од Зевс, “The power of the kerukeion is inherent to its shape and is not granted by the deity.” (F. J. M. de Waele, *The magic*, 78).
[209] За овој концепт на нехомогена т.е. концентрично распоредена сакралност на вселената: M. Eliade, *The Sacred*, 20-65.

објектите кои во него се наоѓаат и кои ќе остварат визуелен или тактилен контакт со овој предмет. Како резултат на тоа настануваат разни позитивни состојби: благодат, прогрес, плодност, среќа, успех, богатство и др. Постојат податоци или индиции за користењето на керикејонот и кадуцејот како култни предмети во рамки на одредени **религиски организации**, како елементи во **обредно-магиските постапки**, како **реквизити во танци** (веројатно со обреден карактер) и како **реликвии чувани во светилишните ризници**.[210]

Оваа функција е евидентна уште во Хомеровската химна посветена на Хермес во која Аполон му нуди рабдос на својот брат Хермес со збровоите "I shall give you a beautiful staff of wealth and prosperity, a golden one with three branches (τριπέτηλον)".[211] Античките извори нè известуваат за верувањата дека од Хермесовиот рабдос **се создаваат** (are produced) **сите материјални добра**, при што тој се јавува и како **извор на животната сила** која, меѓу другото, може да предизвика и **подмладување**.[212] Некои истражувачи веруваат дека воведувањето на **змиите** во керикејонот и преплетувањето на двата краци кои ги претставувале нивните тела имало за цел **да ја засили неговата магиска моќ**.[213] На стимулативната функција би се однесувало и **фалусното значење** на керикејонот, иако тоа не е претставено експлицитно, на ниво на неговата форма, туку посредно – преку итифаличките аспекти на Хермес како негов носител. На сцената од една грчка сликана ваза е прилично јасно означена оваа идентификација (H20: 6).[214] Можеме да се согласиме со заклучоците на F. J. M. de Waele, дека керикејонот функционирал како **симбол на силата** (emblem of power) при што таквиот карактер особено го носел **неговиот врв** (the top of the kerukeion is also a concrete expression of power).[215]

Подоцнежното воведување на керикејонот во римската култура како **симбол на трговијата** не треба да се смета како напуштање на неговата изворна т.е. исконска суштина, туку ставање во преден план на одредени аспекти од неговата **стимулативна функција**. Како резултат на тоа, во Италија кадуцејот ќе биде присутен на првите **монети**, на **теговите** и на **вагите** затоа што и неговиот носител **Меркур** пред сè бил третиран како **бог на трговијата** (H25: 2 – 8). Некои примери укажуваат на користењето на одредени златни и бронзени керикејони како **официјални градски тегови-еталони** кои биле чувани во храмовите и тоа со особена **почит достојна за реликвиите**.[216] Во тој контекст треба да се потсетиме дека керикејонот, заедно со Хермес како негов носител, е присутен уште во **сцените на мерењето на душите** од хеленските садови, каде што го заземаат централното место над големата вага која, покрај другото, е и иманентен симбол на трговијата (H32: 5, 6).

Со стимулативната функција може да се поврзат и **фитоморфните аспекти на керикејонот** и тоа епитетот *tripetēlos*, во релација со тролистното гранче, тролистната палмета или листот од детелина (the clover-leaf) како **симболи на изобилието**. Во овој контекст би можело да се разбере и присутството на тролитсните мотиви на некои ликовни претстави на керикејони, во кои се препознаваат ластари, пупки, `ркулци, или листови од ловор и детелина (H24: 1, 2, 5 – 7, 9). Покрај другото, ова би можело да се должи на нивниот карактер на **симболични поттикнувачи на**

[210] F. J. M. de Waele, *The magic*, 74; R. Bötzkes, *Kerykeion*, 338, 341.
[211] (*Hymn. Hom. Merc.* 528-532); коментар и толкување: C. Anghelina, *Rhabdos*, 219. R. Boetzkes (R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 29, 30) изразува сомнеж дека тоа не е керикејон (за оваа дилема види подолу).
[212] (Epiktetos, diss. III. 20, 12; Lucian, *Dial.Mort*. 23. 3); F. J. M. de Waele, *The magic*, 61, 62.
[213] F. J. M. de Waele, *The magic*, 52-54.
[214] За фалусните аспекти на Хермес: A. L. Frothingham, *Babylonian*, 176, 177, 179; F. J. M. de Waele, *The magic*, 30; за истото значење содржано во коренот на неговиот теоним (*herm, germ*): Н. Чаусидис, *Митските*, 359-365, 446-453; Н. Чусидис, *Отац хлеба*, 99-101.
[215] F. J. M. de Waele, *The magic*, 50.
[216] F. J. M. de Waele, *The magic*, 74, 75; R. Bötzkes, *Kerykeion*, 341, 342.

плодноста и изобилието.[217] Како последица на овој и другите споменати аспекти, кадуцејот во рамките на римската култура ќе прерасне во **симбол на среќата и судбината** во најопштата смисла на зборот.[218]

Ако се земе предвид дека двете змии на керикејонот т.е. кадуцејот ги застапуваат машкото и женското начело, тогаш идентификацијата на неговиот стожер со фалусот би значело нарушување на примарната функција на овој елемент како фактор на медијацијата и урамнотежувањето на двата комплементарни принципа и тоа во полза на машкиот. Ваквото фаворизирање (секако насочено кон сите сфери на плодноста) е сосема очекувано во рамките на патријархалните општества во кои се користени овие предмети.[219]

Посочените аспекти на стимулативната функција на керикејонот т.е. кадуцеојот можат да се идентификуваат и на луристанските стандарди и тоа застапени преку истите визуелно претставени симболи – фалусот и разните растителни елементи (гранка, дрво) кои најчесто се идентификувале со стожерот на стандардите. Обата симболи беа детално претставени во претходните глави (види стр. 249 и стр. 136).

- Апотропејска функција

Оваа функција се базира на верувањето дека моќите што ги поседуваат керикејонот т.е. кадуцејот можат да се употребат **за заштита од разни негативни компоненти на луѓето што го носат или просторот во кој тој се наоѓа**. Има јасни показатели дека биле носени како еден вид **амулети** т.е. **апотропеони** кои на нивниот носител му обезбедувале **заштита** т.е. **нерањливост**. Ова е особено јасно изразено кај гласниците и пратениците кои, според овие предмети, дури го добиле и своето име (лат. *cadiceator*) што, според анализите, укажува на преземањето на овие традиции од хеленската култура. Поради апотропејски причини овие предмети биле **поставувани на влезовите и на вратите**, а постојат индиции и за нивно користење за **обредно прочистување на куќата**. Врз база на компаративни анализи изнесени се претпоставки дека апотропејската (и стимулативната) моќ на керикејонот, меѓу другото, **се должи на преплетеноста или врзаноста** (plaiting or knotting) **на неговите краци**.[220] Еден антички извор укажува дека слични постапки се изведувале и **надвор од куќата** и тоа **на раскрсници** кои, патем, носат нагласена аксијална (и лиминална) симболика.[221] Отсуството на вакви известувања во постарите извори не треба да значи дека се работи за секундарни традиции туку дека во постарите извори тие едноставно не биле евидентирани. Впрочем, на тоа посредно упатува веќепосочениот стих од Хомерската химна во кој е содржана и апотропејската функција на трокракиот златен жезол што Аполон му го нуди на Хермес: "... a golden one with three branches (τριπέτηλον), to protect you against harm".[222]

Меѓу истражувачите на керикејонот и кадуцејот се води дискусија околу тоа **како овие предмети ја остварувале својата заштитна функција во однос на гласниците** коишто нив ги носеле во својата рака, односно дали неповредливоста на гласникот се должела на неговиот жезол. F. J. M. de Waele смета дека во Хомерските епови, гласниците ја добиваат оваа заштита **од некој фактор**

[217] F. J. M. de Waele, *The magic*, 41, 48; R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 30, 31.
[218] „ ... ein Symbol des Glückes und allgemein des Schicksals, der Fortuna" (R. Bötzkes, *Kerykeion*, 341).
[219] За некои аспекти на фалусот во рамките на овие предмети: J. L. Henderson, *Drevni*, 154, 156.
[220] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 338, 341; F. J. M. de Waele, *The magic*, 52, 69.
[221] " `At the end of the month Maimakterion they perform ceremonies of sending, among which was the carrying of the magic fleece, and there take place then throwings out of purifications at the crossways, and they hold in their hands the pompos (i.e. conductor), which they say is the kerykeion, the attribute of Hermes.' The object of the whole ceremony is 'to send out polluted things`." (Eustathius ad Od. XXII. 481. 1934-1935); според J. E. Harrison, *Prolegomena:* 45, 46.
[222] (*Hymn. Hom. Merc.* 528-532); коментар и толкување: C. Anghelina, *Rhabdos*, 219.

кој е надвор од жезолот, додека кај грчките гласници (почнувајќи од 7. век пред н.е.) таа доаѓа **од самиот жезол** т.е. неговата моќ, со својот облик да го одвраќа злото.[223] Во грчките градови се верувало во заштитната улога на керикејонот во однос на неговиот носител, па оттука и високото почитување на атенските гласници (*керикес*) треба да се бара во нивниот керикејон. Од друга страна, кадуцејот во италското т.е римското општество никогаш не бил знак на гласниците туку **трговски амблем**, па оттука ни римските гласници (*praecones*) не биле окружени со некаква посебна почит.[224]

- Медијаторска функција

Видовме дека **сакралноста** или **магиската сила** на керикејонот т.е. кадуцејот не мора да се базираат врз **нивното присуство во него самиот**, туку врз вториот од горенаведените концепти. Според него овие предмети, како симболи на Космичкиот центар т.е. Космичката оска, посочените компоненти ги добиваат од некое друго место при што нивната моќ се сведува само на можноста за **нивно трансферирање низ зоните на вселената** или, во конкретниот случај, од „оној свет“ т.е. светот на боговите кон земјата т.е. светот на луѓето. Овој концепт може да стои во основата на двете претходни функции на керикејонот т.е. кадуцејот – стимултативната и заштитната. Во тој контекст треба да се разбере и наведеното толкување дека, во некои случаи, сакралноста т.е. неповредливоста и почитувањето на гласниците не доаѓале од нивниот жезол туку директно од Зевс.[225] Притоа, оправданоста за присуството на овој предмет во нивната рака може да се бара само во **означувањето** или во **обезбедувањето** на ова божеско присуство.

Медијаторската фукција на керикејонот и кадуцејот е одразена во бројни аспекти и форми на **преминувањето** и **трансферирањето**, главно содржани во функциите т.е. домените на дејствување на **Хермес**, но и на римскиот **Меркур** кој ќе наследи голем дел од обележјата и функциите на претходниот. Под покровителство на овие богови се: **патниците** кои ги преминуваат географските и политички граници; **трговците** кои го реализираат преминот на робата (предмети) и на парите (вредност) од еден кај друг сопственик; **гласниците** и **пратениците** кои го обезбедуваат преминувањето на една порака т.е. информација меѓу два субјекти и помирувањето меѓу две сукобени страни; **крадците** кои го менуваат сопственикот на украденото при што и самите ги преминуваат границите што ги задава законот. Наведените богови не ги претставуваат овие функции само како нивни **покровители** туку и како **реализатори**. Така, и самиот Хермес е **бог – патник**, **бог – гласник** и **бог – посредник** кој ги пренесува пораките меѓу боговите или меѓу боговите и луѓето и посредува во разрешувањето на нивните спорови и конфликти. Тој е и крадец на Аполоновиот добиток. Воедно тој е и **психопомп** кој ги превезува душите на умрените меѓу „овој“ и „оној свет“, а преку една еминентно трговска постапка како што е **мерењето на вага** (*psychostasia*) ја одредува и нивната вредност, а со тоа и местото на престој на „оној свет“ (H32: 5, 6). Како заедничка компонента може да се земе и **амбивалентноста** т.е. **лиминалната („меѓународна“) позиција** на носителите на кадуцејот, која му е својствена и на Хермес. На експлицитен начин овој аспект го застапуваат Хермесовите херми – фалусовидните камења кои ги означувале **меѓите** меѓу имотите и **границите** меѓу земјите. Дете (= епифанија) на Хермес е **Hermaphroditos** – парадигма на **амбивалентноста т.е. неограниченоста на**

[223] “We now clearly see the striking antithesis between the rod of the Homeric herald, that receives its power from a being or a conception outside the object itself and the Greek herald, as we know him (i.e. since about the 7th century), who protects himself with the rod of evil-averting shape.” (F. J. M. de Waele, *The magic*, 70-72, цитат: 71).
[224] F. J. M. de Waele, *The magic*, 73, 74.
[225] R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen*. 1907, 74 (според: F. J. M. de Waele, *The magic*, 70, 71).

полот и родот.[226] На присуството на овие аспекти на медијација и премин кај керикејонот укажува и митот за неговата **замена со лира** која се случува меѓу **Аполон и Хермес**, за што ќе стане збор во наредното поглавје.

Динамичките аспекти од наведените функции можат да бидат кодирани и преку присуството на **крилја**, евидентирани кај керикејонот почнувајќи од 3. век пред н.е., кои се воедно и едното од суштинските обележја на Хермес (H22: 1; H26: 7). Во обата конктексти тие би соодветствувале на сите наведени аспекти на **движењето** и **преминот**, но исто така и на **брзото (= ефикасно) одвивање на процесите** на кои се однесуваат: брзо движење на пратениците и на гласниците, брзо преминување на душите на умерените на оној свет, брзо стекнување на трговците со добивка.[227]

Посочените медијаторски функции на керикејонот и кадуцејот на визуелно ниво се претставени со нивниот **стожер** кој, согледан во еден космолошки контекст, го добива значењето на **„Космичката оска“**. Во одредени средини тој можеби бил замислуван и во поконкретни форми – како “Космички столб“, “Космичко дрво“ т.е. “Дрво на животот“ и “Космички фалус“ и тоа во нивната космогониска, продуктивна, плодоносна и животодавна функција.[228] Сепак, космолошките аспекти на овие предмети можат да се насетат само во имплицитна форма. Еден од нив е епитетот „трипетелос“ кого L. Preller го објаснува во контекст на „драстичната демиуршка моќ на Хермес која ги проникнува трите пределе на природата“.[229] Истото значење може да го одразуваат и **трите бои на некои кадуцеи**: врвот златен, средината блескаво светла, а рачката црна.[230] Одредено космолошко значење можеле да носат и **крилата** кај кадуцејот, најчесто присутни како додатоци на парот змии, можеби како симбол на **синтезата на хтонското (змија) и уранското (крилја)** (H22: 1; H26: 7).[231]

Сите клучни **функции на керикејонот** се воедно и **функции на самиот Хермес**, од што следи и нивното заемно проткајување и идентификација – **Хермес како антропоморфизиран керикејон** и **керикејонот како аниконично божество**. Овој аспект нè враќа назад кон азискиот бог **Нингизида** кој **на вазата од Лагаш е всушност изедначен со стожерот обмотан со змии** (H27: 10),[232] а условно и кон **Хиераполскиот “знак“** (“симеон”) во кој е содржана истата комбинација на аниконичност и исклучителна сакрална вредност (H27: 6; H21: 5 – 11). Видовме дека, покрај A. L. Frothingham, до ова сознание доаѓа и F. Diez De Velasco, споредувајќи две ликовни претстави од хеленската култура. На обете се претставени **симетрични крилести фигури,** при што на едната тие го фланкираат **Хермес со керикејон во раката** (H30: 1, 2), додека на другата – **пар преплетени змии** (H30: 3, 5 споредиси со 6). Авторот смета дека “Hermes in the first case fulfils the same role as the serpents in the second and the kerykeion in the centre of the image seems to emphasize this significance.”[233]

Резултатите од анализите презентирани во претходните поглавја покажуваат дека повеќето од наведените категории можат да се идентификуваат на **централниот стожер од луристанските**

[226] F. Diez de Velasco, *Un aspecto*, 42, 43; F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 22, 23; M. Silver, *Taking*, 273; R. Bötzkes, *Kerykeion*, 341, 342. Во иранските традиции судии т.е. мерачи на добрите и лошите дела на покојниците се Mihr, Srōš (Sraōša) и Rašn (R. C. Zaehner, *Zurvan*, 103).

[227] F. J. M. de Waele, *The magic*, 54.

[228] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 238.

[229] „die durch die drei Naturgebiete hindurchreichende drastische und demiurgische Kraft des Hermes.“ (Ähnlich deutet die dreisprossige Rute Welcker, *Griechische Götterlehre*. Göttingen 1857 – 63, II 443)“ – цитирано според: R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 32; F. J. M. de Waele, *The magic*, 41.

[230] За ова обележје, без посоченото толкување: R. Bötzkes, *Kerykeion*, 340: “... die Spitze des Kerykeions golden, die Mitte hell schimmernd, der Griff pechschwarz gehalten ist (...). Denn damit stoßen wir entweder auf bloße Künstlerlaune oder geraten in das Gebiet eines abstrusen Symbolismus”.

[231] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 238.

[232] A. L. Frothingham, *Babylonian*, 181, 182.

[233] F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 23, Fig. 2, Fig. 3.

стандарди односно конкретните симболи во кои, кај разните типови тој е вообличен: **дрвото, некоја друга билка или гранка** (како симболи на Космичкото дрво кое се протега низ трите космички нивоа) (види стр. 136); **централно поставениот еректиран фалус** (изедначен со Космичкиот столб кој ги поврзува трите зони на вселената) (види стр. 249); **столбовидната фигура на човек** (со значење на макрокосмичкиот џин кој ја крепи вселената и од чиво тело таа е всушност и создадена) (види стр. 325).

- Погребна функција

Постојат индиции дека во некоја порана и поизворна етапа керикејонот бил сметан за **предмет кој има моќ да дава и да одзема живот**, на што укажуваат повеќе факти. Еден од нив е сцената на **подмладувањето на Protesilaos** со помош на рабдосот на Хермес,[234] која воедно имплицира и на моќта на овој предмет за **целосно контролирање на стареењето**, а во крајна инстанца, и на **траењето на животот**, **враќањето назад на животниот тек** па и **воскреснувањето**. Во прилог на овие функции можат да се наведат и некои ликовни претстави: на едно етрурско огледало е прикажана сцена во која Хермес го допира со својот долг стап мртвиот Кабир **за да го врати во живот** (H32: 3); на една гема керикејонот се држи **над главата на душата која оживува**; на друга гема, со него (свртен наопаку) се удира в земја, според некои претпоставки **за да се разбудат духовите кои таму престојуваат** (to awaken the spirits, by beating their dwelling, the earth).[235] Доколку се прифати симболичката релација меѓу **смртта** и **спиењето**, тогаш овие аргументи можат да се дополнат со стихот од „Илијада“ според кој рабдосот на Хермес има моќ **да ги натера луѓето да заспијат или да се разбудат**,[236] што во овој контекст го добива значењето на **моќ на убивање и оживување**.[237] Дихотомијата *живот – смрт* е во некоја смисла содржана и во **сцените на мерењето на душтите** каде задолжително се појавува Хермес, застанат над и зад вагата со керикејон во раката (H32: 5, 6). Се согласуваме со ставот на F. J. M. de Waele дека овој елемент не е резултат на произволност, без подлабоко значење, туку на одредена магиска намера.[238] Сметаме дека се работи за суштествен иконографски и симболички елемент кој **ги изедначува керикејонот и Хермес како епифании на „Космичката оска“, имлицитно кодирана во стожерот на вагата**. Овој стожер **ги разграничува животот и смртта** (и другите комплементарни процеси во вселената) претставени преку двата нејзини краци, го овозможува **нивното сменување**, но воедно ја обезбедува и **рамнотежата меѓу нив**. Предложените функции и значења добро соодветствуваат на формата на керикејонот чијашто тројно-симетрична структура и иконографија, патем, не е ни толку далеку од вагата.

Посочените функции на керикејонот добро се вклопуваат во ставовите дека **Хермес** како негов носител има карактеристики на **хтонско божество** и **владетел на светот на мртвите**. На ваквиот карактер, меѓу другото, упатува тоа што истиот стап (рабдос) го наоѓаме и **во рацете на Хад** кој, како и Хермес, **ги води со него мртвите во светот на темнината** (“brings the shapes of the dead men adown the hollow roadway of the dark region”).[239] Во прилог на оваа функција приложуваме два примери. На едниот, Хермес т.е. Меркур со својот керикејон е во група со останатите хтонски богови (Хад, Деметра, и Персефона при што од него е зачувана само бистата, без глава, но со керикејонот како

[234] (Lucian, *Dial.Mort*. 23. 3); F. J. M. de Waele, *The magic*, 62.
[235] F. J. M. de Waele, *The magic*, 59, 60.
[236] (Homeri, *Ilias* 24. 343, 344); F. J. M. de Waele, *The magic*, 34; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 239.
[237] За стапот кој убива (од сребро) и стапот кој оживува (од злато), како и други слични примери: F. J. M. de Waele, *The magic*, 65.
[238] F. J. M. de Waele, *The magic*, 56 (“ ... is an arbitrary movement, without deeper meaning; it may point to magic intention …”).
[239] F. J. M. de Waele, *The magic*, 31, 34, 59, 60, 64, цитат: 63.

негов специфичен симбол H32: 7). На вториот пример (во неговата грчко-египетска епифанија Херманубис) тој е прикажан со змиски нозе – обележје типично за хтонските богови (H32: 4).

Судејќи според изворите, во високите слоеви на хеленската култура овие функции на керикејонот ќе бидат **значително редуцирани** и тоа паралелно со смалувањето на рангот на Хермес кој, од **божество со највисок (ако не и врховен) статус**, ќе биде спуштен на ранг на **посредник на боговите**. Согласно тоа, и неговата **власт над животот и смртта** ќе биде сведена на улогата на **психопомп** т.е. **водител и превезувач на душите на умрените** од „овој“ на „оној свет“.[240] Сепак, сметаме дека не се работи за нова функција туку за ставање во преден план на едната од постоечките која, патем, е констатирана веќе кај Нингизида – претпоставениот месопотамски еквивалент на Хермес. Не можеме да се согласиме со ставовите дека керикејонот никогаш не бил сметан за инструмент на психопомпијата, особено во Италија каде што неговиот еквивалент Меркур бил пред сè бог на трговијата.[241] Во прилог на тоа говорат и некои банални примери кои не се однесуваат на сферите на магијата и религијата: керикејон носел императорот Комод, маскиран како психопомп; го носеле и слугите кои ги извлекувале мртвите гладиатори; дрвен керикејон држи во рацете и хеленскиот лекар кој со него ги води (во преносна смисла?) своите пациенти во подземниот свет.[242] Вергилиј споменува три функции на гласникот на боговите (секако Меркур) кои се поврзани со мртвите: водење на душите, нивно повикување и обновување на животот.[243] Се претпоставува дека **некои керикејони (со минијатурни димензии) биле приложувани во гробовите на гласниците** при што на нив било испишано нивното име.[244]

Ваквиот карактер и функции сосема му прилегаат на керикејонот, земајќи ја предвид особено неговата **аксијална иконографија** која во овој контекст добива значење на **„Космичката оска“** како **еминентен симбол на трансферот и преминувањето меѓу световите**.

Сцената со Хермес од лекитот од колекцијата во Јена

Во археолошката колекција на универзитетот во Јена се наоѓа еден лекит (датиран во 470 г. пред н.е.) на кој е насликана сцена која предизвикала бројни дискусии поврзани со фунерарните аспекти на керикејонот и на Хермес како негов носител (H32: 1, 2). Овој бог е таму прикажан како стои пред голем питос, кој е вкопан во земјата, држејќи **обично кратко стапче во десната рака и керикејон во левата** (од која се гледа само лактот). Притоа, над питосот се прикажани четири мали крилести човечки фигури од кои две летат нагоре, третата, свртена со главата надолу, паѓа кон неговата устина, додека горниот дел од четвртата штрчи над венецот на садот. Според вообичаените толкувања Хермес е тука претставен во улога на **психопомп кој ги повикува, спроведува или испраќа душите на умрените (= крилести фигури) од подземјето претставено преку питосот**. Најголеми дилеми буди присуството на **два стапа во неговите раце** и тоа особено што, според првиот впечаток, тој посочените дејствија ги врши со обичниот стап. Притоа, керикејонот е на одреден начин ставен во втор план, наспроти очекувањата дека тоа треба да го прави токму со него бидејќи е негов главен и постојан атрибут. Некои истражувачи оваа претстава ја третираат како доказ дека и енигматичниот Хермесов рабдос всушност немал форма на керикејон туку на обичен стап, аналоген како оној на Кирка и на Атена. Но, од друга страна, ваквиот став не го оправдуваат бројни други претстави (дел од кои беа наведени погоре) во кои слични дејствија Хермес врши токму со керикејонот.[245]

[240] F. J. M. de Waele, *The magic*, 30-33; F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 23.
[241] R. Bötzkes, *Kerykeion*, 341.
[242] F. J. M. de Waele, *The magic*, 76.
[243] (Verg. *Aen*. 6. 748); F. J. M. de Waele, *The magic*, 67-69.
[244] F. J. M. de Waele, *The magic*, 73, 74.
[245] J. E. Harrison, *Prolegomena*, 42-47; F. J. M. de Waele, *The magic*, 58, 62, 63; C. Anghelina, *Rhabdos*, 222, 223.

Иако оваа сцена главно се поврзува со Хермесовата улога на психопомп т.е. испраќач и водител на душите, постојат мислења дека тој тука има далеку поважна фукција. Согледувањето на оваа слика во контекст на орфичките верувања укажува дека крилестите фигури што летаат над питосот всушност ги означуваат **душите на умрените** кои се повторно разбудени т.е оживеани и воскреснати,[246] и кои очевидно, во дадениот миг, **заминуваат од подземјето** во некој друг простор, изгледа лоциран во горните предели на вселената.

Видливоста на лактот од Хермесовата лева рака јасно покажува дека во прикажаниот момент **се поткренати двете подлактици** што значи дека **се активни обете негови раце** (H32: 1, 2). Маргиналната позиција на керикејонот во рамките на оваа сцена не би морала да укажува на неговата пасивност или понискиот статус.[247] Тоа би можело да се должи на одредени сликарски правила и канони, како на пример препораките за прикажување на овој предмет во левата рака на богот и ориенитраноста на неговата фигура налево.

Претставените согледувања водат кон заклучокот дека **одредено дејство врз душите на умрените мора да имале обата стапа на Хермес**, чиешто прифаќање би имплицирало дека секој од нив имал и некаква **специфична улога поврзана со посмртната судбината на човековата душа**. До вакво сознание доаѓа и F. J. M. de Waele кој се обидува нивните функции да ги диференцира изедначувајќи го едниот со Хомеровскиот рабдос, наменет за одвраќањето на злото, додека вториот со обичниот стап кому му доделува функции поврзани со хтонските дејствија на Хермес, но и со просперитетот, богатството и другите позитивни нешта.[248] Мора да признаеме дека предложената специјализација не нуди можности за некакво поуверливо осмислување на сцената од Јена, освен можноста според која едниот стап би служел за будење на душите и нивно спроведување од подземјето, а другиот за нивна заштита од некои негативни фактори.

Имајќи го предвид комплементарниот предзнак и функции на Хермесовиот стап, таквата природа на Хермес, како и дуалната структура на самиот керикејон, помислуваме дека аналоген предзнак носат и двата стапа во сцената од Јена – **едниот како симбол и иницијатор на животот, а вториот на смртта**. Ваквото значење дава оправдување за двете преостанати крилести фигури од сцената од кои едната паѓа во питосот, а другата штрчи допола од неговата внатрешност. Комплементарниот карактер на двата стапа би го следел **концептот на вагата** во сцената со мерењето на душтите (H32: 5, 6), односно **оценувањето на праведноста на душите** и, согласно со тоа, нивното спроведување кон вечното престојувалиште на кое соодветствуваат: **доблестните кон Елисиј** (во сцената од Јена означени со фигурите кои летаат), а **недостојните кон Хад и Тартар** (претставени со оние кои паѓаат или се наоѓаат во питосот) (H32:1, 2). Земајќи го предвид позитивниот предзнак и високата сакралност на керикејонот, убедени сме дека тој во сцената од Јена **го обезбедува летањето на двете души нагоре**, додека паѓањето и потонатоста во питосот на другите две се должат на дејството на обичното стапче.

Вторава функција на Хермес и на неговиот стап може да се аргументира преку сличното дејствие од „Одисеја“ во кое тој, со помош на својот рабдос, **ќе ги внесе во Адот недостојните души на убиените просци на Пенелопа**.[249] Во други случаи оваа функција им се доделува и на други божества. Кај Пиндар тоа е **Хад со својот скиптар**.[250] Се чини дека во Италија ова дејство го остварувал и некој локален бог, веројатно етрурскиот **Charon**. На тоа укажува една ваза од

[246] F. J. M. de Waele, *The magic*, 56-60.

[247] J. E. Harrison смета дека во сцената е активен само обичниот стап и десната рака на Хермес во која тој се наоѓа (J. E. Harrison, *Prolegomena*, 44).

[248] F. J. M. de Waele, *The magic*, 60, 61.

[249] (Одисеја 24. 1-9); J. E. Harrison, *Prolegomena*, 45); аналогно на Хад кој со својот скиптар ги води душите во подземјето (F. J. M. de Waele, *The magic*, 64).

[250] (Pindarus. *Pythian* 4, 178); F. J. M. de Waele, *The magic*, 64.



1



3



4



5



2



6



7

Ватиканските музеи каде што, во првата од сцените тој е прикажан заедно со Хермес, обајцата со керикејони во раката, додека во втората – како ги предводи Хад и Персефона при нивното спуштање во подземјето.[251]

- Керикејонот на Хермес и лирата на Аполон

Во повеќето студии за керикејонот т.е. кадуцејот се спомнува и анализира **митот за трампањето на овој предмет со лира, реализирано меѓу Хермес и Аполон**.[252] Овој мит започнува така што Хермес му го краде добитокот на Аполон. Откако овој го дознава и потоа го пронаоѓа крадецот, Хермес му засвирува на својата лира. Фасциниран од инструментот и од музиката, Аполон решава да му го остави украдениот добиток во замена за лирата и обучувањето да се свири на неа. Митското сиже за сопствениците на керикејонот е комплементарно на претходното. Пред да стане сопственост и атрибут на Хермес, овој предмет му припаѓал на Аполон. Подоцна тој ќе се ослободи од него па, како еден вид замена, ќе ја добие Хермесовата лира.[253]

„Во митовите и народните приказни трампањето на предметите обично укажува на нивната симболичка еквивалентност или, во крајна инстанца, на раскривачкото (disclosed) значење на трампаните објекти“.[254] Во овој случај, на еквивалентноста на керикејонот и лирата укажуваат **аналогиите меѓу нивите функции**, но и **сличностите во формата** и **начинот на нивното создавање**.

Во ова и претходните поглавја претставивме бројни пишани извори, ликовни претстави, интерпетации и современи научни толкувања кои покажуваат дека керикејонот и кадуцејот ги симболизирале и на магиски начион ги овозможувале сите форми на преминување на разни видови граници и гранични состојби. Притоа беше особено силно изразена нивната улога на **клуч кој ги отвора преградите меѓу „овој свет“** (светот на светлината и на живите луѓе) **и „оној свет“** (светот на темнината на мртвите), како и **границите меѓу животот и смртта** и **доброто и злото**. Аналогни функции има и Хермесовата лира која, по преминувањето во сопственост на Аполон, ќе му биде доделена на Орфеј кој подоцна ќе ја употреби како магиско сретство со кое ќе успее **жив да помине низ вратите на подземјето и да се врати оттаму неповреден**. Оттука, лирата во антиката ќе биде сметана за единствениот инструмент кој е способен **да ги врати во светот на живите душите на умрените од подземјето**.[255] Во бројни студии е дискутирано за **шаманските аспекти** на Аполоновата и Орфеевата лира во чија основа се наоѓа моќта за **шаманско патување меѓу разните нивоа на вселената**: меѓу „овој свет“ и подземјето или меѓу „овој свет“ и небеските предели.[256]

Ако се земат предвид заклучоците од иконографските анализи на керикејонот според кои во неговата основа се наоѓа „Космичката оска“, „Космичкиот столб“ или „Космичкото дрво“, тогаш и посочените елементи можат да се земат како индикатор на **шаманските аспекти на овој предмет**. Во случајов, тие би биле во релација со „шаманскиот столб“ или „шаманското дрво“ со помош на кои шаманот го напушта „овој свет“ и преминува кон горните или долните регии на вселената. **Космолошка симболика има и Аполоновата т.е. Орфеевата лира**, означена преку вклученоста во неа на оклопот на желката, како еминентен симбол на земјата, како и седумте или дванаесетте жици во релација со бројот на планетите и знаците на зодијакот. Некои истражувачи ја сметаат за симбол на космичката хармонија и за „симболички олтар кој го соединува небото и земјата“.[257]

---

[251] F. J. M. de Waele, *The magic*, 64.

[252] F. J. M. de Waele, *The magic*, 34, 35; R. Boetzkes, *Das Kerykeion*, 29, 30; M. Silver, *Taking*, 264, 265.

[253] (*Hymn. Hom. in Herm.* 528 ff.); F. J. M. de Waele, *The magic*, 34, 35.

[254] К. Рахно, *Арфа*, 102 (цитат); D. Jaillard, *Configurations*, 167; M. Silver, *Taking*, 264-266.

[255] Постојат хипотези дека таквата моќ се должи и на тоа што лирата е изработена од оклоп на желка затоа што ова животно и реално поседува слична моќ: по престојот во својот оклоп (= гроб) во текот на зимата (зимски сон = смрт), тоа е способно напролет повторно да оживее. (К. Рахно, *Арфа*, 101, 102).

[256] К. Рахно, *Арфа*, 99, 100, 109.

[257] D. Jaillard, *Configurations*, 170-172; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 352.

Дополнителни индиции за идентификацијата меѓу Хермесовиот керикејон и Аполоновата лира може да се најде во еден многу подоцнежен извор – **циклусот епски песни за легендарниот херој Дигенис Акрит** (Digenes Akrites) создадени во 18 – 19. век, чија генеза досегнува до византискиот период (10 – 12. век). Ги наоѓаме во неколку песни кои се однесуваат на создавањето на неговата лира (*ταμπουράς*). Во едната се раскажува како **нејзините струни херојот ги прави од змии (бели за тенките, а црни за дебелите)** што коинцидира со змиите од керикејонот, особено земјаќи ги предвид толкувањата за нивниот комплементарен карактер.[258] Вториот елемент може да се земе како индикатор на симболичката идентификација меѓу корпусот на лирата и стожерот на керикејонот и покрај целосната морфолошка различност на овие делови. Тука ги имаме предвид песните во кои Дигенис **го прави корпусот на својата лира од стеблото на маслиново дрво** на чиј макрокосмички карактер укажува присуството на него на **животни карактеристични за одделните зони на вселената** (птици во крошната, змии во подножјето), што коинцидира со стожерот на керикејонот, сфатен како „Космичко дрво“ или „Дрво на животот“.[259]

Во овие песни е присутна и поврзаноста на лирата на Дигенис со **преминувањето**, манифестирана главно преку очевидните **релации со митот за Орфеј и Евридика**: херојот го изработува инструментот за да ја грабне ќерката на царот Леванди (= Евридика во подземното царство на Хад); тоа го прави според советите на еден разбојник (= Хермес); свирењето на неа ги восхитува сите животни (= Орфеевата музика ги буди животните). Дигенис за првпат свири на својата лира на свадба, што е настан со акцентирано лиминално значење кое се базира на преминувањето на младоженците од еден во друг круцијален стадиум на нивниот живот, особено изразено во однос на невестата затоа што е проследен и со напуштање т.е. промена на семејството и домот. Поради овие причини **бракот и свадбата** во традиционалните култури го добиваат значењето на **симболичка смрт и погреб** што посоченото дејство уште повеќе го зближува со лирата на Орфеј која е вклучена во дејствие во кое едно момче се обидува да ја извлече својата љубена девојка од светот на мртвите.

- Погребниот карактер на керикејонот и на луристанските стандарди

На хтонските аспекти од иконографијата на луристанските стандарди се осврнавме во повеќе наврати во претходните глави, при што ги разгледавме хтонските, а во тие рамки и фунерарните, функции на митските ликови и божества прикажани на овие предмети. Видовме дека нивниот погребен карактер доаѓа уште повеќе до израз ако се земе предвид дека повеќето од археолошки откриените вакви предмети се пронајдени како прилози во гробовите (види стр. 624).

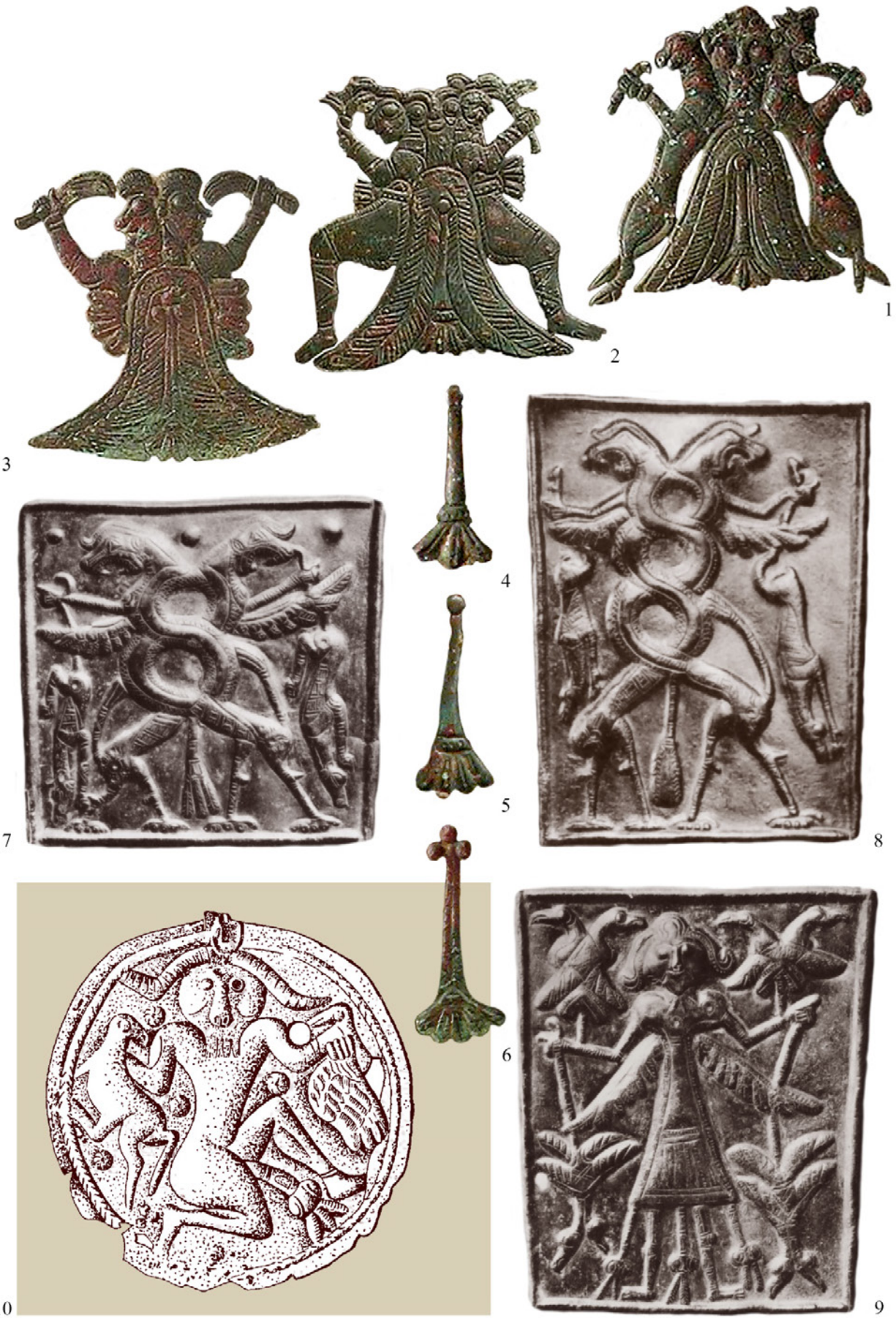
Во наредните редови ќе наведеме уште неколку интерпретации на иконографијата на луристанските стандарди, овој пат поврзани со оние ирански духовни традиции кои стриктно би се однесувале на нивните погребни аспекти. Тие добро соодвествуваат со базичната архитектоника на овие објекти врз која всушност се гради и нивната иконографија. Тука пред сè го имаме предвид стожерот изедначен со Космичката оска која, покрај другите нејзини значења, може да се разбере и како **мост** т.е. **патека** по која душите на умрените од „овој свет“ преминуваат на „оној свет“. Согледувањата претставени во претходните поглавја покажуваат дека сличен карактер имал и керикејонот кој, со својот иконографски, симболичкии и религиски статус, се чини дека им обезбедувал на покојниците, согласно нивните заслуги, премин во едниот од двата „оностранисветови“.

Неколкумина досегашни истражувачи апострофираат на некои елементи од иконографијата на луристанските стандарди кои, според нивните толкувања, можеле да учествуваат во остварувањето на

[258] К. Рахно, *Арфа*, 108, 109, аналогна песна од Понт, во чест на Јоан Цимиски – 110; Н. Л. Ручкина, *Генетические*, 189, 213, 215.

[259] К. Рахно, *Арфа*, 108,109, аналогна песна од Понт, во чест на Јоан Цимиски, со ловорово наместо маслиново дрво – 110; Н. Л. Ручкина, *Генетические*, 189, 213, 215.

Н33



посочените дејствија. Така, R. Ghirshman, идентификувајќи го на овие предмети **Sraosha**, укажува дека се работи за бог на праведноста кој, заедно со Митра и Рашна, учествува во **судењето на душте на мртвите при нивното преминување на мостот Чинват кој водел кон „оној свет“**. Врз основа на ова и други толкувања, тој изнесува претпоставка дека повеќето (ако не и сите) луристански предмети приложени во гробовите, биле осмислени од перспектива на погребната симболика.[260] Според него, во овој процес бил вклучен и **Зрван** кој (изворно) бил **бог на смртта** и **контролор на патиштата по кои душите на мртвите требале да поминат при своето патување кон мостот Чинват**. Во тој контекст, приложувањето во гробовите на предмети со претставата на овој бог би имало за цел **да ја придобијат неговата благонаклоност кон покојникот кој морал да дојде до тој мост**.[261] Смртта е под **целосно покровителство и контрола на Зрван** кој е во исто време нејзин **предизвикувач** (оттука и неговиот епитет **„уништувач на старци“**), но и оној кој на крајот од времето **ќе обезбеди сите луѓе да станат засекогаш бесмртни**. Функцијата на предзвикувач на смртта ја носи и богот **Вају** кој на стандардите е веројатно застапен преку хибридните ликови со хтонски предзнак. Во некоја смисла, тој и не треба да се смета за различен од Зрван туку како **негова епифанија** (за овие аспекти види стр. 319).[262]

Во оваа глава отворивме многу прашања, но воедно дадовме и многу предлози за нивно можно разрешување. Веруваме дека претставувањето и анализите на обемниот компаративен материјал кој вклучува предмети слични на луристанските стандарди, по потекло од речиси сите подрачја на Стариот Свет, ни обезбеди појасно позиционирање на карактерот, значењето и намената на овие загадочни луристански предмети. Како резултат на тоа нам, а веруваме и на читателите, ни се наметнаа бројни сознанија кои сметаме дека во оваа фаза е сè уште прерано да се фиксираат во форма на некакви заклучоци. Најдобар доказ за исправноста на овој став се следните согледувања кои ни се наметнаа на самиот крај од подготовката на оваа монографија, кога веќе беше целосно завршена нејзината финална графичка монтажа, поради што се решивме тука само накратко да ги назначиме.

Се работи за вертикален додаток во вид на гранче со плод на калинка кој се спушта од здолништето на централниот антропоморфен лик од една касета на луристанскиот тоболец од Лувр, придружен со уште два странични (H33: 9).[263] Сличен централен мотив, овој пат повеќе во вид на палмета, гранче или некаков дел од облеката, го зафаќа истото место и на композициите од другите две касети на тоболецот, но овој пат меѓу четирите нозе на преплетениот пар композитни зооморфни фигури за кои сметаме дека се епифанија на истиот лик (H33: 7, 8; види стр. 666). Првата сцена, особено во релација со фигурата од една друга луристанска игла (H33: 10) упатува на сосем веројатното фалусно значење на овој елемент, што не би било во колизија со доминантната плодоносна симболика на ова растение.[264] Во истиов контекст може да се протолкуваат и сличните мотиви во вид на палмети кои се протегаат меѓу крилјата на централниот лик од трите композиции на иглата од LACMA (H33: 1 – 6; види стр. 398). Сите нивни елементи упатуваат на претставите т.е. хипостазите на некој многу важен лик, според нас од митскиот циклус за богот Зрван и раѓањето на неговите синови, и тоа можеби токму самиот троединечен и хермафродитен Зрван (споредиги преплетените две животни H33: 7, 8 и пренагласените дојки на сл. 9 со F23: 9). Излегувањето на овој растителен мотив од пределот на гениталиите т.е. нозете интерферира и со посочениот мит за цвеќето што расте од колената на идниот владетел, можеби како земска епифанија на синот-наследник на Зрван (види стр. 162).

[260] “We believe that the identification suggested here throws light on the true significance of the multifarious objects placed in the tombs as last offerings to the deceased, most, if not all, of which are conceived in terms of a funerary symbolism.” (R. Ghirshman, *The Art*, 45); R. Ghirshman, *Notes VIII*, 41.

[261] R. Ghirshman, *Notes VIII*, 41.

[262] И. Л. Крупник, *Зурванизм*, 89-95.

[263] За предметот: P. Amiet, *Un carquois*, Pl. XV; Pl. XVI; P. Amiet, *Les Antiquités*, 103-104; P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 24 (Fig. 5).

[264] Цртеж на иглата: A. Godard, *The Art*, 23, 51, 52 (Fig. 27); за калинката и нејзините значења: E. de Waele, *Bronzes*, 256; S. Ayazi, *Luristan*, 36; D. de Clercq-Fobe, *Epingles*, 97-99.

Глава XI

ИСТОРИСКИ И ЕТНО-КУЛТУРНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ



XI. ИСТОРИСКИ И ЕТНО-КУЛТУРНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Оваа глава и нејзината содржина, отскокнуваат од базичните цели на нашава монографија. Се решивме сепак да ѝ дадеме место во неа поради две причини кои се поврзани со иконографските и семиотичките аспекти кон кои е таа фокусирана. Првата причина е нашето тежнеење да измоделираме некаква, **повеќе или помалку веројатна културно-историска и етноколтурна база** врз која би можеле да се постават сите оние конкретни анализи и интерпретации претставени во претходните глави. Втората причина се состои токму во обратното – сознанијата и имликациите што ги наметнаа истите тие анализи **да се искористат како дополнителни аргументи или индиции во согледувањето на историскиот и етнокултурниот амбиент во кој настанувале и се развивале луристанските бронзи и луристанските стандарди како дел од нив**.

1. Постојни теории за етно-културната припадност на луристанските бронзи

Во изминатиот речиси стогодишен период на истражување на луристанските бронзи биле предложени повеќе теории околу етничката и културната припадност на овие предмети, а во тие рамки и на стандардите.[1] Овие теории можат да се поделат во **три групи** од кои првата би ги опфаќала оние во кои како носители се предлагаат **заедници** (народи, култури, древни држави) **кои се сметаат за автохтони** односно присутни подолг период во подрачјето Луристан и поширокиот регион. Во втората група би се класифицирале оние според кои луристанските бронзи се продукт на заедниците кои во посочениот регион **се доселиле непосредно пред појавата на овие предмети**. Во третата би спаѓале теориите според кои луристанските бронзи се резултат на некаква **интеракција меѓу културата на новодоселените и на автохтоните популации од посочениот регион**. Всушност, сосема се ретки теориите кои би можеле да се вклучат во втората група затоа што во нив се најчесто содржани и концепции својствени за третата.

[1] Најдетален преглед на овие теории дава O. W. Muscarella (O. W. Muscarella, *Bronze*, 116, 117; O. W. Muscarella, *Bronzes*), а нешто поредуциран и P. R. S. Moorey (P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 9-12; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 19-21) и М. Н. Погребова (М. Н. Погребова, *Закавказье*, 169-175); наместо врзување на овие предмети за конкретен етнос S. Ayazi, дава краток преглед на древните популации кои во дадениот период егзистирале на територијата на Луристан (S. Ayazi, *Luristan*, 11, 12, 15, 16).

I1


1


2


3

4


5


6


7


8

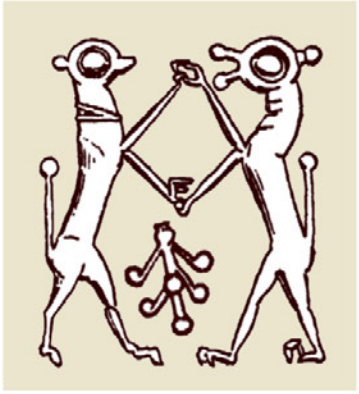

9


10


11


12


13


14


15

Значителен број истражувачи, во формата, стилот и иконографијата на луристанските бронзи гледаат влијанија на староседелските култури, манифестирани преку нивната сличност со **митаниските, еламските и други предноазиски цилиндрични печати и релјефи**, но и со некои други предмети од овој ареал (I1).[2] Убедени сме дека во прилог на овие релации одат и нашите анализи (I2; I3). Коментирајќи ги постојните теории за каситскиот или кимерискиот карактер на луристанските бронзи **E. de Waele** изнесува мислење дека иконографскиот репертоар на овие наоди одразува мошне древни и пред сè **автохтони традиции** кои не можат да се должат на некакви движења, агресии и доселувања од надвор.[3] **R. N. Frye** е убеден дека луристанските бронзи се изработувани од страна на мајстори кои припаѓале на **седентарните популации** (sedentary population of workers), но **за потребите на номадите**.[4] Според **H. Frankfort**, нема потреба репертоарот на луристанските бронзи да се смета за продукт на новодојденците во овој регион (Кимеријци, Скити, Медијци), туку на **местните металурзи** кои се решиле да ги задоволат потребите на своите нови ариски господари. И покрај оваа компонента, тој е спремен луристанската бронзена индустрија да ја третира како посебен локален феномен (со карактеристики на народна уметност) кој се развива во една провинциска средина распространета на релативно голема територија.[5] Дел од проучувачите (**O. W. Muscarella, P. R. S. Moorey, E. de Waele** и др.) во основа не веруваат дека врз база на досегапознатите факти е можно да се изведе егзактно и аргументирано определување на носителите на луристанските бронзи.[6]

Во наредните поглавја ќе ги претставиме постојните теории за етничката и културната припадност на луристанските бронзи и тоа групирани според главниот етнос или култура кои во нив се зема предвид.

а) Касити

A. Godard е главниот застапник на теоријата за припадноста на луристанските бронзи на Каситите. Како база за нејзино воведување тој зема одредени археолошки наоди, како и известувањето на Страбон според кое жителите на Загрос се „мигрирачки популации кои потекнуваат од брегoвите на Каспиского Море“.[7] Присуството на овој народ во Луристан тој го смета за резултат на преселба предизвикана од заземањето на нивната матична територија од некои непознати окупатори, по што ќе се случи неуспешен напад врз Еламците кои ќе успеат нив да ги потиснат во планинската периферија на своето кралство. Во наредните векови ќе следат и неколку напади на Каситите врз Вавилон (почнувајќи од вавилонскиот цар Samsu-iluna – 18. век пред н.е.) кои во 15. век ќе резултираат со основање на **вавилонско-каситска династија**, а потоа и нивно целосно владеење со ова кралство сè до

[2] На пример: E. Porada, *Nomads*, 21; E. Herzfeld, *Iran*, 161-166; A. Parrot, *Assur*, 131 (Fig. 153, Fig. 154); A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 (Fig. 169-c, 14).

[3] “... le répertoire iconographique des bronzes reflète une tradition originale, très ancienne, foncièrement autochtone, qui ne permet pas de supposer un mouvement d’immigration ou une invasion étrangère.” (E. de Waele, *Bronzes*, 276); за луристанските бронзи како продукт на автохтоните металурзи и нивните традиции: H. Frankfort, *The Art*, 343, 346.

[4] R. N. Frye, *The Heritage of Persia*. Cleveland & New York, 1963, 59 f (според: O. W. Muscarella, *Bronzes*, 120 – фуснота 7).

[5] “There is no need to assume that the newcomers in Luristan - be they Cimmerians, Scythians, or Medes - made these things themselves; in fact, the repertory of the Luristan bronzes, with its close affinities to Mesopotamian themes, suggests that the native metalworkers were set to supply the needs of their new masters. (...) The novelty of the bronzes would then represent the response of an established craft to the demands of the newly-arrived Aryan horsemen.“ (H. Frankfort, *The Art*, 343, 344, 348).

[6] O. W. Muscarella, *Bronze*, 117; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 19-21; E. de Waele, *Bronzes*, 276.

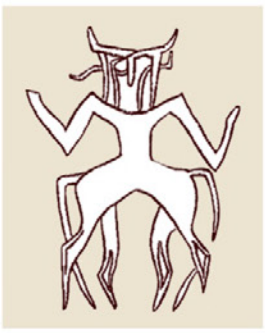
[7] A. Godard, *Bronzes*, 15, 16, 99.

I2


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


13


11


12


14

12. век пред н.е. Отсуството на луристански бронзи во Месопотамија во времето кога со неа владеат Каситите, A. Godard го оправдува со целосното прифаќање на месопотамскиот стил во нивната уметност и материјална култура и тоа на местото на линиско-геометрискиот кој, според него, им бил својствен пред тоа. Оттука релациите меѓу луристанските бронзи и овој народ тој ги поврзува со периодот на неговото **протерување од рамницата во планините**, кога усвоените месопотамски форми наводно ќе бидат напуштени и тоа под влијание на **"северниот дух"** ("de l'esprit nordique") кој повторно ќе стане доминантен во нивната култура. Северните обележја во овие предмети A. Godard ги толкува како продукт на влијанието на **новите популации пристигнати преку Кавказ** ("de nouvelles traces d'influence nordique"). Големото количество луристански бронзи и нивниот рапиден развој тој го објаснува со силната куповна моќ на Каситте базирана на одгледувањето и тргувањето со коњи и редовното снабдување на асирската војска со овие животни. Високиот квалитет на луристанските бронзи и некои нивни стилски обележја ги смета за резултат на дисперзијата на хетитските металурзи низ Блискиот Исток предизвикана со падот на Хетитското царство. Верува дека јазикот на Каситите бил **семитски** но дека, во текот на своето присуство во посочените региони, тие **ќе се смешаат со Аријците** доселени тука во претходните периоди.[8] Последнава претпоставка A. Godard, меѓу другото, ја засновува врз пишаните извори кои го потврдуваат присуството кај Каситите на **божества со индоариски теоними**: ***Šuriaš*** (Сурја), ***Marattaš*** (Марути), **Bugaš** (Бхага), а веројатно и ***Buriaš*** (според едни толкувања во релација со Вају, а според други со грчкиот Бореас).[9] Преземени се обиди, во контекст на оваа каситско-ариска релација да се толкува и иконографијата на некои луристански бронзи.[10]

Во истата година кога се појави монографијата на A. Godard посветена на луристанските бронзи (1931 г.), каситската теорија била промовирана и од страна на **M. Rostovtzeff**. Мошне е индикативно што притоа тој воопшто не ја споменува теоријата на својот претходник иако изјавува дека има увид во неговата нова книга. Наместо тоа се повикува на аналогната интерпретација на **V. Minorsky** со која истата година се запознал на конгресот на Персиска уметност во Лондон, а која потоа ќе биде публикувана во една кратка статија на посочениот автор.[11]

Од појавувањето па сè до последните децении на минатиот век каситската теорија ќе биде прифатена и промовирана од бројни истражувачи.[12] **E. Porada**, ја прифаќа делумно, сметајќи дека каситските (и митаниските) влијанија доминирале само во раната етапа од развојот на луристанските бронзи.[13] На сличен начин ја прифаќа и **L. Vanden Berghe**, поврзувајќи ги Каситите само со луристанските наоди од средното и доцното бронзено време.[14] Но, значителен дел истражувачи ја отфрлаат и тоа врз основа на неколку аргументи. Првиот се новите помлади датирања на луристанските бронзи и нивното хронолошко непоклопување со историските настани поврзани со

[8] A. Godard, *Bronzes*, 13-18, 99-101; A. Godard, *The Art*, 45, 46, 74, 75, 78, 82; Y. Godard, A. Godard, *Bronzes*; основни податиоци за Каситите, базирани на современите научни сознанија: R. Zadok, *Kassites*.

[9] И. М. Дьяконов, *Арийцы*, 44-46; И. М. Дьяконов, И. И. Соколова, *Касситская*; Л. С. Клейн, *Древн. миграции*, 3; G. Dumézil, *Dieux*, 26, 27.

[10] G. Dumézil, *Dieux*, 24, 25.

[11] M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 45, 51, 52; V. Minorsky, *The Luristan*; руска верзија на статијата: Б. Ф. Минорский, *Луристанские*.

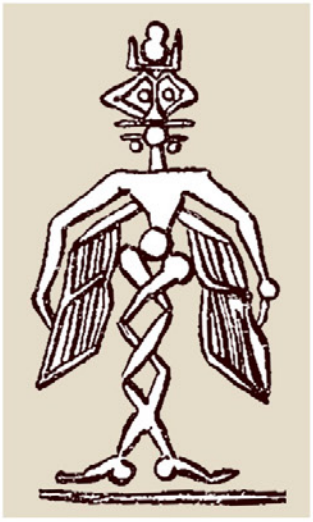
[12] На пример: C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie*, 479, 494, 495; И. М. Дьяконов, *История (1950)*, 145-148; не ја смета за неверојатна ни J. A. H. Potratz (J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, 78); листа на останатите автори што ја одобруваат: O. W. Muscarella, *Bronze*, 117; сожет преглед на ставот на другите истражувачи: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 169, 170.

[13] E. Porada, *The Art*, 81.

[14] L. Vanden Berghe, *Le Luristan*, 36 (според: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 170); за одредени релации меѓу некои луристански гробни прилози од раното железно време и доцната каситска керамика (Late Kasste pottery) но и други наоди: B. Overlaet, *The Chronology*, 10, 11.



1



3



4



2



6



5



7



8



10



9



11

Каситите, додека вториот – отсуството на овие предмети (или нивни стилски обележја) во Месопотамија во времето кога со неа владееле Каситите. Третиот аргумент е општиот став дека луристанските бронзи се резултат на континуирани процеси, а не на некаква ненадејна окупација.[15]

b) Кимеријци

Најсилен застапник и промотор на теоријата за кимерискиот карактер на луристанските бронзи е **R. Ghirshman** кој всушност ја прифаќа и ја развива идејата на неколкумина претходни истражувачи.[16] Ја засновува врз претпоставките за **доаѓањето на Кимеријците во Луристан** во првата половина на 8. век пред н.е. и нивната **симбиоза со Медијците**, блиски на нив според потеклото, во сојуз со кои потоа ќе ја напаѓаат Асирија. Тој ги третира Кимеријците како јавачи, воини и сточари, по потекло и култура мошне **блиски на Скитите**. Според него всушност се работи за продолжение на долга серија миграции кон северозападен Иран при чии постари бранови, во овој регион пристигнале Медијците и Персијците. Смета дека Кимеријците во овој поход се движеле заедно со Скитите, формирајќи со нив единствена конфедерација. Дури по доаѓањето до границите на кралството Урару тие ќе се поделат во две групи после што првиве ќе го нападнат Урартру и Асирија, а по неуспехот на оваа акција ќе продолжат кон Мала Азија. И покрај непријателскиот однос кон Асирија (стапување во сојуз со Медијците против неа), значителни одреди на Кимеријците ќе бидат вклучени во нејзината армија како платеници. Учествувајќи во ова својство во походите и грабежите на асирската армија тие, според овој автор, ќе се снабдат со постари **бронзени предмети со врежани клинести натписи** (од крајот на 2. мил. пред н.е.) кои биле прилагани како **вотивни дарови** во храмовите на Вавилонија и Елам. На тој начин овие ограбени предмети потоа ќе се најдат во неколку века помладите луристански гробови.

R. Ghirshman смета дека Луристанските бронзи се манифестација на јадрото од **источната гранка на Кимеријците** кое ќе биде формирано во овој регион. И покрај тоа, според него се работи за производи на едно многу пошироко **металуршко „коине“** («koine» metallurgique) во кое, освен кимериските, партиципирале и работилниците на **Медијците** кои твореле во ист уметнички стил, и особено оние од кралството **Урарту** чии проиводи можат да се следат низ еден многу поширок регион, сè до сириското брег на Средоземното Море, Југоисточниот брег на Црното Море, Егеа и Италија. Доаѓањето на Кимеријците во Луристан овој автор го поврзува со добропознатите историски факти за нивното движење од **Јужна Русија** на југ **преку Кавказ и Транскавказија кон Урарту** и тоа уште во 8. век пред н.е. Кимерискиот карактер на луристанските бронзи тој, меѓу другото, го аргументира и преку предметите од **Ziwiye** кои, според него, во однос на нив покажуваат неспорни блискоти, особено во поглед на „зооморфните споеви“ (jonction zoomorphe). Посочените релации се заокружуваат врз основа на ставот на R. Ghirshman дека предметите од Ziwiye се изработени од медиските и урартските занаетчии, но според желбите на Скитите, кои пак по потекло и култура се блиски на Кимеријците. Од трудовите на овој истражувач може да се согледа неговата склоност луристанските бронзи (и некои други слични предмети од поширокиот регион) да ги смета за **продукти на симбизата на Кимеријците со Медијците** а, на посреден начин, и **со Скитите** и тоа под силно влијание на традициите на Елам, Вавилон, Асирија и пред сè на Урарту.[17]

---

[15] E. Herzfeld, *Iran*, 166-167; P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 9, 10; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 19, 20; P. R. S. Moorey, *Towards*, 117; O. W. Muscarella, *Bronze*, 117; O. W. Muscarella, *Bronzes*; E. Porada, *Nomads*, 9, 10; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 169, 170.

[16] Сожето за оваа теорија на R. Ghirshman и на неговите претходници (F. Hančar, Q. Cameron, K. Shefold): М. Н. Погребова, *Закавказье*, 170, 171.

[17] R. Ghirshman, *Invasions*; R. Ghirshman, *Notes IV*; R. Ghirshman, *The Art*, 42, 57, 59, 76, 77, 81, 82; R. Ghirshman, *Iran*, 96-106; В. Г. Луконин, овие релации ги смета за уште понепосредни, третирајќи ги како скитски позајмици од Луристан, но кои се однесуваат само на иконографијата, а не и на стилот (В. Г. Луконин, *Искусство*, 25);

Повеќе автори се произнесуваат **критички во однос на кимериската теорија**. **C. Goff Meade** укажува на отсуството било какви историски факти за престојот на Кимеријците (и на Скитите) во Луристан, барем не во времето на процутот на луристанските бронзи. Како поверојатно го смета нивното присуство таму во **последната фаза** од развојот на овие предмети и тоа како фактор на замирањето на културата што ги содзала.[18] **P. R. S. Moorey** упатува сериозни забелешки не само во однос на нејзините археолошки основи (хронолошко непоклопување, отсуство на постари прототипови), туку и на историските (непостоење докази за присуство на Кимеријците во Луристан).[19] Ја отфрла и **O. W. Muscarella**, заедно со „каситската теорија“ и тоа преку следнава, прилично лапидарна аргументација: “The chronology established by Vanden Berghe has ruled out a Cimmerian attribution; nor can any object in the corpus be identified as Median or Kassite.”[20] Се чини дека **E. Porada** не се согласува единствено со интерпретацијата на R. Ghirshman во однос на **натписите од камите** кои се врзуваат со Луристан. Иако смета дека смислата на овие натписи е сè уште нејасна, ѝ се чини дека тие се тука присутни за да го означат дадениот предмет како сопственост на кралот кој може да му биде доделен некому поради некаква особена услуга.[21] **М. Н. Погребова** ја смета кимериската теорија за малку веројатна, меѓу другото и поради отсуството на сродности меѓу луристанските предмети и уметноста на Кимеријците од Северното Прицноморје која, според неа, е веќе добро дефинирана. Сепак, остава простор за оваа врска доколку се прифати можноста дека Кимеријците, по доаѓањето во Предна Азија, целосно ги прифатиле производите на местното занаетчиство, напуштајќи ги притоа белезите на својата матична материјална култура.[22]

c) Медијци

Видовме дека во својата теорија за кимерискиот удел во создавањето на луристанските бронзи **R. Ghirshman**, ги воведува и Медијците и тоа како родбински народ доселен пред нив во северозападен Иран. Оваа **кимериско-медиска блискост** тој ја потенцира не само преку сојузништвата против Асирија туку и преку тезите за **кимериско-медиската симбиоза**.[23] И во овој дел од својата теорија посочениот автор вклучува одредени согледувања кои некои истражувачи ги сметаат за сомнителни или неприфатливи.[24]

Медискиот карактер на луристанските бронзи го промовира и **C. Goff Meade**, но овој пат не во релација со Кимеријците, туку како пандан на теоријата за скитското и кимериското потекло на овие предмети. Таа смета дека луристанските бронзи можеле да бидат изработувани и од Медијците, или пак од некои блиски на нив ирански групи кои во 8. век (или на преминот кон 7. век) навлегле во Луристан со кој во тоа време владееле Каситите и Еламците.[25] Всушност, предлага овој етнос да се третира **како носител на културите “Baba Jan II” и “Baba Jan III”** кон кои гравитираат голем дел од

ставот на М. Н. Погребова и Д. С. Раевский по ова прашање: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 192-196; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 94-148.

[18] C. Goff Meade, *Luristan*, 129-132.

[19] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 10-12; P. R. S. Moorey, *Ancient*, 19-21; P. R. S. Moorey, *Towards*, 117, 119.

[20] Цитат: O. W. Muscarella, *Bronzes*; O. W. Muscarella, *Bronze*, 117, каде што ги наведува и другите автори кои изразуваат сомнежи во однос на оваа теорија.

[21] E. Porada, *Nomads*, 11, 12; види и: O. W. Muscarella, *Bronze*, 120 – фуснота 6.

[22] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 171.

[23] R. Ghirshman, *The Art*, 42, 57, 76; R. Ghirshman, *Un Mède*, 38; R. Ghirshman, *Invasions*; R. Ghirshman, *Iran*, 98-106.

[24] O. W. Muscarella, *Bronze*, 117.

[25] “There is thus no need to postulate a Scythian or Cimmerian inspiration for the Luristan `horse graves` or elaborate bits. The Medes, or a related Iranian group, could equally well have produced them.” (C. Goff Meade, *Luristan*, 132); М. Н. Погребова, *Закавказье*, 175; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 156, 157.

луристанските бронзи.[26] **P. R. S. Moorey** очевидно не верува дека Медијците се производувачи и корисници на луристанските бронзи. Напротив, тој пласира претпоставка дека тие, односно зголемувањето на политичкото единство меѓу Медијците и Персијците, е **причина за падот на луристанската металургија** во доцниот 7. век пред н.е.[27] Видовме дека со ваквите интерпретации не се согласува ни **O. W. Muscarella**.[28]

Медијците како народ и Медија како држава се конституираат во северозападниот Иран и тоа како резултат на расселувањето кон крајот на 2. мил. пред н.е. на повеќе медиски племиња во овој регион. Почнувајќи од 9. век пред н.е. тие се цел на постојани воени походи, а потоа и силна контрола од страна на Асирија така што биле принудени да им плаќаат данок. Во првите децении на 7. век пред н.е. Медијците ќе стапат во **сојуз со Манејците, Кимеријците и Скитите** насочен против Асирија, по што ќе следат напади и зафаќање на некои нејзини градови и постепено **обединување на медиските племиња**. Набргу тие ќе се ослободат од асирското владеење и ќе формираат **сопствена држава** чија што династија ќе опстојува до средината на 6. век пред н.е. со веројатен прекин од 635 до 615 г. кога со нив ќе владеат Скитите.[29]

До денес остануваат отворени многу прашања поврзани со јазикот, писменоста, уметноста и религијата на Медијците. R. Ghirshman, смета дека нивната култура црпи од три извори: од Манејците како староседелци во чија што земја тие се населиле, од Асирците како нивни соседи и од Скитите како нивни четвртвековни господари.[30] Веќе го споменавме неговиот став дека и тие партиципирале во големото **металуршко „коине“** во кое, меѓу другото, ќе бидат создадени и луксузните **предмети од Ziwiye**, изработени од медиски и урартски занаетчии, но според желбите на Скитите. Според него, во рамките на истото „коине“ ќе бидат изработени и **луристанските бронзи** и тоа како резултат на **симбиозата меѓу Кимеријците и Медијците** чии работилници всушност работеле во ист стил.[31]

Ако се прифатат теориите за уделот на Медијците во создавањето на луристанските бронзи тогаш блискоста на овие предмети со наодите од севернокавкаскиот регион би можеле да се оправдаат со зборовите на **Диодор** дека Савроматите доселени кај Танаис се дојденци од Медија, или на **Плиниј**, дека тие се потомци на Медијците.[32]

d) Еламци

Во трудовите на неколкумина истражувачи на луристанските бронзи значителен удел во оформувањето на овие предмети им се дава на мајсторите што работеле во рамките на Еламската држава.[33] Овие предлози се најдетално разработени и аргументирани од страна на **E. Porada**, која посочените компоненти ги нотира во рамките на **втората фаза од развојот на луристанските бронзи** (10 – 9. век пред н.е.) што следи по раната фаза во која, според неа, доминирале каситските и митанискиите влијанија.[34] Големо значење во инспирирањето и создавањето на овие предмети таа им доделува на **еламските работилници** и **патувачки занаетчии**.[35] Притоа не ги исклучува и обратните

[26] C. Goff, *Excavations*, 41, 42; за сомнежите во однос на оваа интерпретација: O. W. Muscarella, *Median*, 112; M. Dandamayev, I. Medvedskaya, *Media*.
[27] P. R. S. Moorey, *Ancient*, 21.
[28] O. W. Muscarella, *Bronzes*, 5.
[29] Основни податоци: M. Dandamayev, I. Medvedskaya, *Media*.
[30] R. Ghirshman, *Notes IV*, 204.
[31] R. Ghirshman, *Invasions*, 4, 5.
[32] (Diodorus II, 43, 6; Plinius VI, 19); М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 167.
[33] Основни податоци за Елам како држава, етнос, јазик, писменост, религија и историја: *Elam* 2020.
[34] E. Porada, *The Art*, 81.
[35] “More likely the inspiration for the artistic activities, perhaps subsequently carried on by itinerant workers in Luristan, came from Elam, which was geographically the obvious goal and center for all exchanges involving goods of higher

влијанија – на луристанскиот геометризам врз еламските мајстори. Според неа оваа „северна“ компонента може да се должи на преференциите на новодоселените северни номади во Луристан.[36]

Компаративните истражувања на иконографијата, стилот и хронологијата на **блискоисточните цилиндрични печати** и на **луристанските бронзи** ја наведе оваа авторка на заклучокот за нивната мошне непосредна поврзаност односно значителното влијание на првите врз оформувањето и развојот на вторите (I1, наши примери I2; I3). Таа смета дека овие согледувања ја негираат теоријата според која луристанските бронзи го должат своето постоење пред сè на влијанието на северните номади.[37] Споредбите на некои конкретни стилски и технолошки детали укажуваат на **врската помеѓу луристанските бронзи и митаниската глиптика**, но не директна (која ја постулира **E. Herzfeld**, согласно неговото рано датирање на бронзите), туку нешто подоцнежна и посредна. Хронолошкиот (и стилски) јаз меѓу неа и луристанските бронзи, кој се јавува поради општоприфатеното подоцнежно датирање на вториве, таа го премостува токму со еламските цилиндрични печати и нивните деривати.[38]

Без разлика на преферирањето на еламскиот удел, E. Porada **не ги исклучува ниту каситските и средноасирски предлошки** во формирањето на некои луристански бронзи. Во конкретниот случај се работи за „зооморфните стандарди“ (кои вообичеаено се сметаат за најстари) каде што парот конфронтирани диви кози се претставени прилично реалистично и детално (I1: 7, 8 спореди со B2; B6).[39] Врз основа на овие анализи таа заклучува дека потеклото на стандардите со фигури на кози (goat standards) меѓу бронзите на Луристан треба да се бара во некои порани форми **разработени од еламските уметници** во рамките на **печатите** и **релјефите**, а не во репертоарот на новите народи доселени тука околу 1000 г. пред н.е.[40] Таа смета дека и стилот на луристанските бронзи покажува одредени релации со еламските производи од истиот период, при што сепак не го исклучува и локалниот карактер на некои од нив.[41]

Врз основа на своите истражувања, таа изведува генерален став за **клучниот удел на Еламците во оформувањето на луристанските бронзи**.[42] Притоа сепак ја допушта можноста еламските уметници да биле привлечени од „напрегнатите“ геометриски форми на бронзите (the taut geometric shapes), отколку дека влијанијата за развој на овие форми еманирале од уметничите центри

civilization desired by the chiefs of the different tribes …”. “The three-dimensional bronze objects, however, such as the standards, were probably inspired by works of Elamite art, its mastery in metalworking from earlier centuries being evident in such works as the model of the sunrise ceremony of the time of Shilhak, Inshushinak (1165-1151 B.C.).” (E. Porada, *Nomads*, 28-29).

[36] E. Porada, *Nomads*, 31.

[37] E. Porada, *Nomads*, 12-17.

[38] „All this suggests a connection between the Mitannian glyptic style and the Luristan bronzes, but not a direct one as postulated by Ernst Herzfeld, who dated the bronzes between 1300 and 1000 B.C. Rather, the gap between the Mitannian stylistic prototypes of the fifteenth and fourteenth centuries B.C. and their reflections in the Luristan bronzes, which are later by several centuries, may be bridged by Elamite cylinders and their derivatives. (E. Porada, *Nomads*, 21).

[39] “Turning now to the goat standards in an effort to date them by comparison with works of glyptic art, we find that the rather naturalistic, solid modeling of the goats in the standard, makes one think of Kassite and Middle Assyrian examples.” (E. Porada, *Nomads*, 21, 22, Pl. III: 1).

[40] “... the origin of the goat standards among the Luristan bronzes should be sought in forms developed earlier by Elamite artists from the ageold motif of seals and reliefs of horned animals, especially goats, flanking a tree, and not in the repertory of a new people coming into Luristan about 1000 B.C.” (E. Porada, *Nomads*, 23, 30).

[41] “Even the style of the developed Luristan bronzes, however, may have had some relationship with Elamite works of art of the same time.” “The subsequent development of the Luristan bronzes in the tenth and ninth centuries B.C., especially of the subject matter, may have been local.” (E. Porada, *Nomads*, 30).

[42] E. Porada, *Nomads*, 28, 29.

на Елам.[43] Оваа обратна компонента таа е спремна да ја поврзе со тезите на R. Ghirshman за **северните влијанија**, но само во однос на последната фаза на бронзите од 8. век пред н.е. По тој повод го дава следниот заклучок: "Possibly a new and non-Elamite influence appeared in the florescent phase of Luristan bronzes in the eighth century B.C. to which this writer would assign most of the unframed cheek pieces, thereby agreeing with Ghirshman both in the dating of these objects and in the suggestion that this phase may reflect preferences of the northern Nomads who moved into Iran before and about this time."[44]

Елеамската теорија до одреден степен ја застапуваат и други истражувачи (вклучително и оние пред E. Porada), во која Еламците се најчесто претставени како носители на еден аспект на луристанските бронзи (на пример како нивни прозводители, инспиратори на нивната иконографија) или на една фаза од нивниото постоење.[45]

P. R. S. Moorey има сосем обратен став за односот меѓу луристанската металургија и Еламската држава. Според него **немало никакви можности за развој на првата сè додека била активна моќната и предприемничка еламската металургија**. Таквите услови ќе се исполнат во времето на Набукодоносор I (1124-1103) со кој ќе започне процесот на слабеење на политичката (а со тоа и на економската) моќ на Елам и неговото влијание во Луристан. Сепак, овој став во некоја смисла се вклопува во концепциите на E. Porada и тоа во смисла на можниот удел на еламските **занаетчии – бегалци** во развојот на луристанската металургија.[46]

e) Манајци

Манајците (Manneans) се сметаат за народ од хуритската група, со малубројни примеси на Касити, чија што држава Мана (Mannea) во текот на 10 – 7. век пред н.е. ќе се простира југоисточно од езерото Urmia, околу современиот град Saqqez. Со луристанските бронзи тие се врзуваат **посредно**, како автохтона култура која на некој начин ќе ги прифати потенцијалните носители на овие предмети (новодоселените Медијци, Кимеријци и Скити) и ќе го даде решавачкиот **цивилизациски импулс** во развојот на општеството и материјалната култура на овие народи. Во сојуз со Скитите, Мана ќе биде силна закана за Асирија. Таа е земјата (или една од земјите) на чија територија Скитите ќе ја формираат својата предноазиска држава, но воедно земја во која и Медијците ќе доживеат своја експанзија, што исто така ќе резултира со формирање на сопствена држава.[47] Во тој контекст R. Ghirshman ја извлекува претпоставката дека во создавањето на луксузните предмети од депото од Ziwiye, кои ги смета за сродни на луристанските бронзи, можеле да учествуваат и металурзите на Мана затоа што и местото на кое е тоа пронајдено се наоѓа на некогашната територија на оваа држава.[48]

f) Митанијци

Видовме дека некои од досегашните истражувачи укажаа на одреден удел на Митанија, нејзината култура и особено занаетчиство и уметнички стил, во развојот на луристанските бронзи.

[43] "Here the question might pose itself, however, in which direction the stylistic influence operated. It is conceivable that the Elamite artists were attracted to the taut geometric shapes of the Luristan bronzes as we are today, rather than that the influence for this development emanated again from the artistic centers of Elam." (E. Porada, *Nomads*, 31).
[44] E. Porada, *Nomads*, 31.
[45] P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 288, 289; P. Amiet, *Les Antiquités*, 99-105; S. Przeworski, *Zagadnienia*.
[46] P. R. S. Moorey, *Ancient*, 20, 21.
[47] R. Zadok, *Mannea*; R. Ghirshman, *Notes IV*, 199-201, 204.
[48] "Rien de plus naturel que d'y trouver des produits des artistes locaux, manneens vraisemblablementp, uisque nous sommes sur le territoire du royaume des Manna." (R. Ghirshman, *Notes IV*, 202).

E. Herzfeld е убеден во непосредниот карактер на ова влијание и тоа согласно неговото рано датирање на овие предмети. Анализирајќи ги техничките и стилски детали на **печатите од Karkuk**, создадени во времето кога со Митанија владеела **ариската династија**, тој пронаоѓа кај нив бројни сличности со луристанските бронзи и тоа не само на иконографско ниво туку и на ниво на техниката и стилот на изведба (наши споредби I1). Карактерот на овие сличности го наведува на заклучокот дека **техничките и стилските елементи од печатите се директна предлошка на соодветните обележја кај луристанските бронзи** иако технологијата на леење според која се изработени вториве воопшто не го изискува нивното присуство.[49] Врз основа на натписите врежани на камите и на бронзените садови (кои очевидно ги смета за луристански), како и според некои други факти, тој луристанските бронзи ги датира меѓу 1300 и 1000 г. пред н.е. што за него значи дефинитивна потврда на нивното **автохтоно потекло** и отфрлање на теоријата дека уметноста содржана во овие предмети е донесена од новодојденци.[50]

Веќе напомнавме дека наспроти него **E. Porada**, земајќи ги предвид помладите датирања на луристанските бронзи, смета оти митаниските влијанија можеле да имаат удел **само во рамките на првата фаза од развојот на овие предмети**. И таа апосторфира на одредени стилско-технички релации меѓу луристанските бронзи и митаниската глиптика од 15 – 14. век, но овој пат не директни туку најверојатно **со посретство на еламското занаетчиство** од 13. век пред н.е.[51] Како и претходниот автор, парадигмата за централниот стожер на „зооморфните стандарди“ ја бара во централното дрво од сличните композиции изгравирани на митаниските (и каситските) цилиндрични печати (наши компарации I1: 7, 8 спореди со 9 и со B47: 7, 8).[52]

Г. Н. Курочкин го прифаќа ставот дека **печатите од стилот Karkuk**, врз основа на нивното датирање (1600-1300/1200 г.) и територијата на простирање, можат да се поврзат со древната митаниска држава. Нивниот стил и композиции, покрај традициите на глиптиката својствени за сите околни региони, содржи и бројни елементи кои претставуваат новост за западниот дел на Предна Азија, а се **блиски на уметноста на Луристан и на Скитите**. Според него, овие нови елементи, заедно со некои иновации на палестинската и на каситската глиптика, хронолошки се совпаѓаат со појавата на индоиранските имиња и термини во митаниските, палестинските и каситските пишани документи. Тој смета дека блискоста на посочените иновации во однос на скитската уметност може да се оправда со новите **митско-религиски концепции што предноазиските Индоаријци ги донеле во овој регион**.[53] Што се однесува на карактерот на ова нивно рано присуство во Предна Азија, тој го смета за резултат на **движењата на Индоаријците (т.е. Индоиранците)** во текот на бронзеното време од ареалот на источен Иран, Авганистан и јужниот дел на Средна Азија. Релациите меѓу овие Предноазиски Аријци и Скитите ги оправдува со припадноста на обата етноси кон истото гореспоменато индоиранско јадро, а пак големиот хронолошки хијатус меѓу „ариско-митаниската“ и скитската уметност – со различното време на издвојување од него на овие популации и траекторијата на нивното натамошно движење. Така, одделувањето и опосебнувањето на Скитите од ова јадро тој го

[49] “In the glyptic style, each of these details is necessary, but not at all in cast bronze. The Luristan bronzes imitate, as meticulously as the different technique allows, the style of the Karkuk seals.” (E. Herzfeld, *Iran*, 161, цитат - 164, 165); монографски приказ на печатите: E. Porada, *Seal*.

[50] “At the same time it eliminates, once and for all, the current idea that the Luristan bronzes were an art brought from abroad by newcomers to the land. Strange as they are, they are inseparably tied to the arts o f the preceding periods of the same and neighbouring regions.” (E. Herzfeld, *Iran*, 165, цитат - 166).

[51] E. Porada, *The Art*, 81; E. Porada, *Nomads*, 21, 28.

[52] E. Porada, *Nomads*, 22, 23.

[53] Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 102-105, 115.

датира кон крајот на 2. мил. пред н.е. по што најпрво ќе следи нивното движење кон Централна Азија, па дури потоа кон Источна Европа и оттаму кон Предна Азија.[54]

g) Скити

Во истражувањето на генезата на Скитите како култура и народ се издвојуваат **две главни концепции**. Според едната, нивното појавување се датира во крајот на 2. и почетокот на 1. мил. пред н.е. кога во тријаголникот меѓу Волга, Дон и Кавказ од исток пристигнува конгломерат од разни нехомогени и необединети племиња, во науката определени како Праскити. На археолошки план овие настани се поврзуваат со интеракцијата меѓу Андроновска култура и Срубнаја култура. Процесот на **хомогенизирање на овие племиња во единствен етнички ентитет** ќе се одвива во наредените два-три века, но не во посочениот регион туку на територијата на **Транскавказија**.[55] Според втората концепција, Скитите доаѓаат во посочениот регион како **веќе оформен народ** со свои културни обележја при што процесот на ова конституирање, како што веќе напомнавме, се случаува на преминот од 2. во 1. мил., по нивното одделување од индоариското јадро во Центална Азија.[56] Натамошните фази од историјата на овој народ се нешто појасни поради нивното споменување во пишаните историски извори.

Во претходните поглавја видовме дека Скитите во текот на 7. век пред н.е. се мошне интензивно присутни на Иранското Плато, па и пошироко во цела Предна Азија при што се вклучени во бројни настани поврзани со речиси сите горепретставени народи и држави. Како што веќе напомнавме, по разделбата со Кимеријците пред границите на Урарту, тие **ќе ја освојат државата Мана** во која, покрај местните Манајци, во тоа време веќе биле во експанзија Медијците. Подоцна ќе ги поразат и нив после што, судејќи според некои извори, во овој јужнокавкаски регион (јужно од езерото Urmiya) **ќе го основаат своето кралство**, на чело со Partatua, кое ќе ги обедини Скитите, Манајците и Медијците, а се чини ќе воспостави добри односи и со Асирците. По 28 годишно владеење Скитите ќе бидат **поразени од Медијците** (под водство на Cуaxares) и протерани од своето кралство по што **ќе го нападнат и уништат Урарту**. Но, по формирањето на Медиското кралство тие ќе станат сојузници и составен дел од нивната армија. Во текот на своето присуство во Предна Азија ќе преземаат походи кон Анадолија, Палестина и границите на Египет и тоа завршно со последната деценија од 7. век пред н.е. За последен пат, како компактна група, во Предна Азија се споменуваат на почетокот од 6. век пред н.е.[57]

Престојот на Скитите (заедно со Кимеријците) во Транскавказија во првите децении на 7. и дел од 6. век, на археолошки план се поврзува со археолошки предмети кои не се својствени за претходните култури од овој регион, туку за **Кобанската и Колхидката култура** чии што матични области се северно од Кавказ. Овие наоди се главно сконцентрирани северно од езерото Севан, на одредена оддалеченост од територијата на Урарту.[58]

Ретки се истражувачите кои се уверени во директната поврзаност на Скитите со луристанските бронзи, затоа што во времето кога тие се најинтензивно присутни во Предна Азија оваа група предмети веќе ја доживува завршната етапа од својот развој. Овој народ се вклучува во истражувањата главно од две причини. Најпрво поради релации со некој друг народ (Кимеријци, Медијци) кој според

[54] Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 115, 116; за археолошката идентификација на Предноазиските Индоаријци: Г. Н. Курочкин, *К археологической*; за нивното рано присуство во Предна Азија: Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов, *Миграции*, 19.

[55] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 167-171.

[56] Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 116.

[57] A. Ivantchik, *Scythians*; R. Ghirshman, *Notes IV*, 198-204; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 14-19; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*.

[58] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 31-40, 197-202.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13

дадената теорија се смета за носител на овие објекти и тоа врз основа на **сродното потекло**, **сличната култура** или пак поради вклученоста на обата народи во **исти историски процеси**. Втора причина се претпоставките за **уделот на луристанските бронзи во оформувањето на одредени предмети за кои се смета дека им припаѓале на Скитите**.

Скитите заземаат заначајно место во теоријата на **R. Ghirshman** за кимериското потекло на луристанските бронзи според која се работи за **народ сроден на Кимеријците** кој и не се разликувал многу од нив по своите културни обележја. Ваквото мислење го делат и други истражувачи според кои не постои можност за диференцијација на археолошките наоди на овие два етноси бидејќи имале многу слична, а можеби и сосема иста материјална култура. Всушност, некои од нив се убедени дека таа кај Кимеријците носи обележја на раноскитската материјална култура.[59] Врз основа на еден навод на **Страбон**, се смета дека скитското општество било поделено на четири функционално специфицирани родови кои прилично соодветствуваат на индоиранските касти.[60] Ова би бил уште еден аргумент во прилог на нивната сродност со Кимеријците, ако се земат предвид тезите за индоарискиот карактер на вториве. Според R. Ghirshman оваа блискост на Скитите и Кимеријците, покрај другото, е манифестирана и преку **стилските и иконографски релации меѓу луристанските бронзи** и **луксузните предмети од Ziwiye**, сметајќи дека вториве се изработени од местните работилници, но според вкусот на Скитите.[61]

Веќе спомнавме дека **C. Goff Meade** не е убедена оти во времето на процутот на луристанските бронзи Скитите (и Кимериците) се наоѓале во Луристан но, доколку тоа сепак се случило, не ја исклучува можноста токму тие да се одговорни за крајот на културата што ги создала овие предмети.[62]

Во истражувањата на луристанските бронзи Скитите се вклучуваат најчесто како **народ кој ќе ги прифати иконографските и стилските обележја на овие предмети** (засебно или како дел од културните традиции на Западна Азија) кои натаму ќе ги развива во рамките на подоцнежните фази од својата култура.[63] На пример, во таа смисла **H. Frankfort**, врз основа на скитските примери од Kostromskaya, Kelermes и Ziwiye го дава следниот заклучок "Thus there appears to be a case for supposing that the Scythians derived the zoomorphic juncture from Luristan."[64] Во обидот за поточно определување на карактерот на евидентните луристанско-скитски релации, **В. Г. Луконин** заклучува дека се работи за **„луристански цитати"** кои се присутни на ниво на иконографијата, но не и на стилот. Најзабележливи се кај најстарите скитски предмети како што се оние од Ziwiye при што, колку тоа и да изгледа парадоксално, овие „цитати" се движат од југ кон север (**по трасата Луристан – Јужен Азербајџан – Транскавказија – Северен Кавказ**) т.е. **во обратна насока од движењето на иранските племиња**. Притоа, во секое од овие подрачја се јавуваат поинакви стилски обележја и тоа како резултат на „втиснувањето" на луристанските компоненти во локалните мотиви кои се специфични за секој од овие региони.[65] Одреден поттик во разјаснувањето на овој феномен нуди хипотезата на **М. Н. Погребова** и **Д. С. Раевский** според која Скитите, како воини по дух, постојано ги користеле мајсторите – припадници на Кобанаката култура како свои **професионални занаетчии-**

[59] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 24, 25; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 189; А. И. Иванчик, *Современное*, 91-97.
[60] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 20-21.
[61] R. Ghirshman, *Invasions*.
[62] C. Goff Meade, *Luristan*, 131.
[63] M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, 53-55; A. Godard, *The Art*, 86; E. D. Filips, *Isčezle*, 244, 245; за другите застапници на оваа теза: Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 103, 104.
[64] H. Frankfort, *The Art*, 346, 347.
[65] В. Г. Луконин, *Искусство*, 25.


1


2


3


4

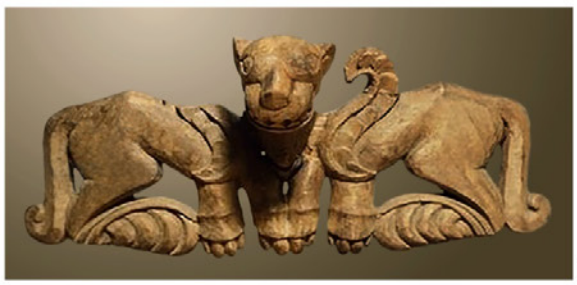

5


6


7


8


9


10

металурзи, поради што белезите на оваа култура се појавуваат во нивните наоди од Транскавказија.[66] На ист начин би можело да се објасни и **присуството на луристанските компоненти во скитскиот животински стил** – преку евентуалното ангажирање на „луристански мајстори“ во реализацијата на предметите изведени во тој стил.

Е. Е. Кузьмина целово прашање го сведува на **ниво на уметност** при што смета дека уделот на „луристанската уметност“ врз скитската е незначителен и покрај блискоста на одделни детали и композиции. Според неа „скитската уметност“ не може да се сведе на луристанската туку се работи за два **совршено самостојни стилови** чија сродност најверојатно се базира на нивната **слична основа** („на сходной основе“). **С. С. Бессонова** пак, причината за конкретните сличности меѓу скитските и луристанските ликовни композиции ги бара во **идеологиите на двете култури**.[67]

М. Н. Погребова и Д. С. Раевский најпрво имаа негативен став во однос на непосредните влијанија меѓу луристанските бронзи и скитскиот зооморфен стил, но сè поголемиот број такви примери ги натераа да го сменат ова мислење. Тие сметаат дека новите датирања на луристанските бронзи се показател дека во 7. век – според нив времето на оформување на скитскиот зооморфен стил во Транскавказија (околина на езерото Урмија), овие предмети веќе биле **во фаза на згаснување**. Но, според овие автори, тоа не мора да значи елиминирање на нивната улога во оформувањето на наведениот стил бидејќи во посочениот период овие бронзи сепак постојат и тоа можеби многу поинтензивно отколку што тоа го покажуваат луристанските погребувања, изгледа затоа што биле повеќе користени во рамки на светилиштата отколку во погребните сфери.[68] Некои компоненти на луристанските бронзи ќе бидат интегрирани во материјалната култура и уметност од Ахеменидскиот период, што јасно го покажува нивното континуирано опстојување низ целиот 7. и дел од 6. век пред н.е. Тоа воедно значи дека со нив можеле да се запознаат и мајсторите кои работеле во раните фази на скитскиот животински стил, како на пример изработувачите на предметите од Ziwiye.[69] Врз основа на посочените факти и согледувања, М. Н. Погребова и Д. С. Раевский извлекуваат заклучок дека **„ ... особено значителен удел во новата скитска уметност, создавана врз база на позајмување, внела културата на Луристан.“**[70] Притоа не ја исклучуваат можноста, почетокот на овие „скитско-луристански“ или „кобанско-луристански“ релации во Транскавказија да се совпаѓа не со активностите во овој регион на Скитите туку на Кимеријците и тоа уште во текот на 8. век пред н.е.[71]

Видовме дека во некои од теориите споменати во претходните поглавја се провлекува тенденција за третирање на **луристанските бронзи како продукт на традициите на северните номадски народи** (**Кимеријци, Индоаријци**), меѓу нив и на **Скитите**. Но најчесто, конкретните мотиви и стилски обележја што притоа се апострофираат, не се потврдени во матичните територии на овие народи со примери кои би биле **постари од луристанските** туку **помлади** или, во надобар случај, **синхрони на нив**. Главно се работи за разни компоненти на „животинскиот стил“ (animal style) и особено на концептот на претопување т.е. хибридизација на разни зооморфни елементи (zoomorphic juncture).[72] Со право, ваквата состојба навела некои истражувачи кон обратно толкување, односно дека сличноста меѓу луристанските и, на пример, скитските или кимериски мотиви се должи на спротивното – **нивна генеза во Луристан** (или пошироко во Предна Азија) **и натамошно**

[66] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 188.
[67] Е. Е. Кузьмина, *В стране*, 112; Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 104; С. С. Бессонова, *Религиозные*, 82-96.
[68] М. Н. Погребова, Закавказье, 192-196, 206; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 156-159.
[69] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 166; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 159.
[70] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 192, 193, конкретни примери: 91-96, 124, 125, 133, 134, 153, 154.
[71] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 202, 206.
[72] На пример: H. Frankfort, *The Art*, 346.

преминување во подоцнежните (а според некои мислења и матични) **кимериски и скитски ареали** во Северното Прицрноморје или севернокасписките степи.[73]

Меѓутоа, некои истражувачи на скитската култура сметаат дека во посочените теории **се преценува уделот на Луристан** во оформувањето на материјалната култура и уметноста на Скитите или пошироко – на раните номади од евроазиските степи. Така, **Н. Г. Курочкин** е убеден дека луристанските бронзи немаат непосредна врска со конституирањето на скитската уметност и дека „ниту една ликовна претстава од раноскитската уметност не може да се изведе од луристанската". Всушност, тој ја доведува во прашање целата концепција за предноазиската генеза на скитскиот животински стил на која ѝ парира со ставот дека теориските модел за неговото појавување не треба да се базира врз **„идејата за позајмувањето, туку идејата за самостојниот развој на скитската уметност"**. Ваквиот став го поткрепува со конкретни примери од Централна Азија кои се аналогни, па и посоодветни од наводните „луристански предлошки". Тој не го негира постоењето на предноазиската фаза на скитската култура туку само на нејзиниот карактер на **почетна фаза од нивното етнокултурно конституирање и формирањето на скитскиот животински стил**.[74] Ваквиот став го застапуваат и **Г. М. Бонгард-Левин и Э. А. Грантовский** кои, како и претходниот автор, во прилог на тоа наведуваат наоди изведени во „животински стил" пронајдени во источните области на „скитскиот свет", далеку од Кавказ и Прицрноморјето, кои се притоа синхрони па и постари од најраните предноазиски примери на скитскиот животински стил. Според нив, ваквите наоди укажуваат на **постоењето на животинскиот стил во разни делови од скитскиот ареал, независно од походите на европските Скити кон Блискиот Исток и пред нивното враќање во степите на Јужна Русија**. Сметаат дека во овие веќе пред тоа конституирани традиции на скитската уметност ќе бидат изработени (од страна на предноазиските мајстори) и предметите од депото во Ziwiye и тоа по нарачка на скитските владетели, исто како што подоцна тоа ќе го прават грчките мајстори.[75]

Иако концепцијата за предноазиската генеза на скитскиот животински стил не може целосно да се негира, сепак и ние не би можеле да се согласиме со некои нејзини аспекти, и тоа особено со оној што се однесува на карактерот и начините на внесување т.е. **„позајмување"** во него на странски (а во тие рамки и на луристанските) компоненти.

Врз основа на употребената терминологија е јасно дека поголемиот дел од истражувачите, скитскиот животински стил и луристанските бронзи ги третираат онака како што и ги именуваат – пред сè како **„уметност",** односно збир од ликовни мотиви кои компонираат некакви **„репертоари**" и **„схеми"** кои можеле да бидат или да не бидат прифатени од Скитите врз основа на тоа дали им се чинеле доволно „атрактивни". Веруваме дека нашите анализи покажале оти зад луристанските бронзи стои еден сериозен и сложен **митско-симболички и религиски систем** од кој не може да се прифати само ликовноста, екстрахирана од останатите негови слоеви и тоа од страна на една култура (на Скитите или на Кимеријците) која потекнува од региони оддалечени со илјадници километри од матичнкиот ареал на овие предмети.

Сметаме дека од суштинско значење е прашањето зошто Скитите би прифатиле стил и иконографија на една култура која е оддалечена од нив со илјадници километри?

Убедени сме дека ваквите прифаќања не можеле да се базираат врз некакви „типолошки блискости" (типологические схождения), туку морале да бидат мотивирани од многу посериозни **органски сродности меѓу културата на примателот и културата на давателот**. Еден таков сериозен елемент се таканаречените **„зооморфни преобразби"** (зооморфные превращения /

[73] Детално за овој проблем: М. Н. Погребова, *Закавказье*; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*.
[74] Г. Н. Курочкин, *Скифское*, 120; Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 105-108.
[75] Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 18.

zoomorphic juncture) апострофирани од многумина истражувачи како **заедничка компонента на луристанскиот и на скитскиот животински стил** (наши примери I4; I5; I6).[76] Во нашите анализи се обидовме да покажеме дека овој навидум „хаотичен“ и навидум „декоративно-орнаментален стил“ всушност има **длабоко консеквентна симболичка, иконографска и религиска база** поради што тој тешко можел да се прифати од страна на Скитите само како чиста *уметност* и *стил* и, особено, да се развива натаму во рамките на подоцнежните фази од нивната култура. Убедени сме дека тоа не можело да се случи **без прифаќањето на митско-симболичкиот систем** кој стоел во основата на таа уметност кој всушност неа ја генерирал и ѝ влевал смисла.[77] Како еден од најилустративните примери за ова може да се земе фигурата на **родилката со зооморфизирани нозе** која и во луристанскиот и во скитскиот контекст е присутна не како „ликовен мотив“ туку како митски лик т.е. божество со речиси идентичен карактер (D21: 1, 5 – 7 споредо со 9 – 12; види стр. 285).

Едно вакво системско преземање од страна на Скитите (или на Кимеријците) на луристанскиот митско-симболички и иконографски систем можело лесно да се случи само ако се работело за **култури со значителен степен на заемна сличност базирана, на пример, врз некакви нивни дамнешни генетски сродности**.[78] Но, во тој случај, всушност не би станувало збор за **контакт меѓу две култури** туку **меѓу две верзии на една иста култура**. Оттука, не би се работело за **прифаќање** од страна на Скитите на целиот „луристански митско-иконографски пакет“ туку за **дополнување** на своите традиции (во основа слични на луристанските) само со некои негови **формални обележја** како што се одредени иконографски елементи и композиции, стил, поинакви материјали и технологии на изведба.

Но каде е, односно каде треба да се бара, овој ***заеднички код на „животинскиот стил“*** *кој изгледа бил интегриран во културата на Скитите, на Кимеријците, на носителите на луристанските бронзи како и на останатите евроазиски степски народи?* Иако срамежливо и скромно, во вид на прашање, Г. М. Бонгард-Левин и Э. А. Грантовский го лоцираат во **медиумот на органските материјали**: „Можеби тој постоел и порано во предметите изработени од кожа, дрво, на ткаенините, кои за жал, обично не се зачувуваат во древните погребувања“.[79]

Голем број примери, синхрони или подоцнежни од луристанските, укажуваат на можноста барем некои од луристанските иконографски па и стилски предлошки навистина да се формирале во регионите северно од Иран, Кавказ и Касписко Море и тоа во форми кои се вообичаено **невидливи за археологијата**. Тука ги имаме предвид разните предмети изведени во техниките на **резбарено дрво, везени и ткаени орнаменти во текстил и контурни ажурирани апликации исечени од кожа** на кои може да се следи иконографија базирана на истите мотиви, стил и композиција како кај скитските или луристанските метални наоди. Главно се застапени во рамките на **Пазирската култура** од централниот дел на Алтај која егзистирала во текот на 7 – 3. век пред н.е. при што ваквите предмети го сочинуваат доминантниот процент на наоди во рамките на овие култури (I4; I5: 2, 3, 6, 8, 10; I6: 1, 5, 6, 8, 11).[80] Ако се земе предвид дека посочените предмети се откриени благодарение на **специфичните климатски услови**, односно замрзувањето на почвата во погребувањата покриени со кургани, што обезбедило зачувување на органските материјали, тогаш следи дека и кај културата на Скитите и на

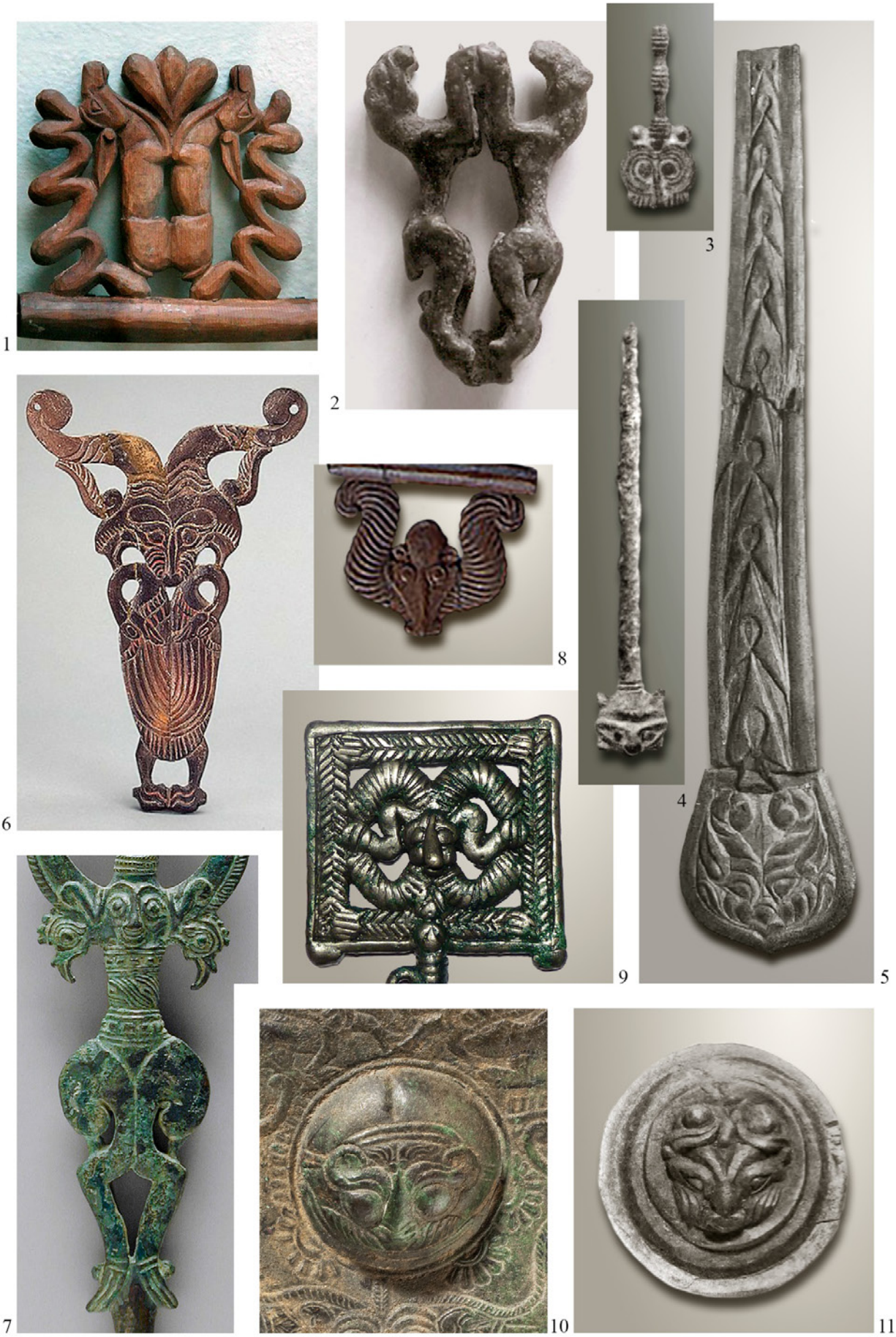
[76] М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 192, 193.

[77] Дел од овие аспекти се нотирани и од страна на посочените автори, но во нивните тези сепак не им се дава соодветно место (М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 193).

[78] За другите фактори заслужни на прифаќањето на одредени ликовни елементи меѓу две култури: В. А Кореняко, *Произхождение*, 133.

[79] Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*, 19.

[80] С. И. Руденко, *Культура*; С. И. Руденко, *Искусство*; И. В. Тришина, *Многофигурные*; И. В. Рукавишникова, *Возможности*; З. Самашев (et al), *Конское*.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

другите сродни народи од евроазиските степи **базичниот медиум** на формирање и развој на животинскиот стил **се одвивал во медиумот на истите тие органски материјали**. Убедени сме дека оваа претпоставка може да се однесува и на културата што ги создавала луристанскиите бронзи.

Тоа би бил оној матичен медиум чија што невидливост ги натерала досегашните истражувачи на заклучокот дека Скитите и другите степски народи на Евроазија **пред доаѓањето во Предна Азија немале сопствена (фигурална) ликовна уметност**. Преку неколкуте бранови на движење на посочениве „северни народи“ на југ, овие невидливи прототипови можеле да се најдат во Предна Азија и Иран, па и конкретно во Луристан и да ги поттикнат вештите местни металурзи **да ги транспонираат во бронза, сребро и злато** – материјали достојни на високиот статус и моќ што аристократијата на овие народи постепено ќе ја стекнува при заземањето и владеењето со овие древни предноазики цивилизации. На тој начин може да се објасни **ненадејната и загадочна појава на вакви „типично скитски“ и „типично кимериски“ мотиви во Луристан**, оддалечени географски со илјадници километри од матичните територии на овие народи, но и хронолошки – **неколку века пред божемното формирање на нивниот толку препознатлив „животински стил“** (спореди ги компаративните табели меѓу луристанските бронзи и наведените степски дрвени предмети I5; I6). Разликата во материјалите меѓу компарираните примери станува релативна ако се земе предвид дека бројните степски дрвени предмети биле **обложени со златна фолија** која не се разликува многу од нешто позатемнетиот златест сјај на полираната бронза од која биле изработени луристанските предмети (I4: 1, 3; I5: 3, 6).

Гледајќи во богатите метални предмети на Скитите и на Луристан ние всушност **не го гледаме главниот тек во кој се развивала иконографијата на овие култури**, туку одделните релативно **ретки и случајни иссечоци** од овој тек кои имале среќа да се овоплотат во трајни материјали. Земајќи го ова предвид доаѓа до израз сета ограниченост и хендикепираност на современите истражувачи во однос на реконструкцијата и разбирањето на овој процес, доколку не го земат предвид **главниот тек т.е. главниот медиум во кој тој егзистирал и се развивал**.

h) Други народи

Во историските извори кои се однесуваат на периодот на железното време се спомнува **Ellipi** – конфедеративна држава што се простирала на територијата на Piš-i-kuh – најзападниот регион на Луристан, која некои истражувачи ја поврзуваат со културата Baba Jan III – II.[81] Во асирските извори се наведуваат и **Parnakians** кои би можеле да се поврзат со популациите од Железното време III од истиот луристански регион.[82] Изнесени се претпоставки дека Луристан, или барем неговите источни делови, влегувале во подрачјето на етносот **Shimashki** кој во доцниот 3. и во 2. милениум пред н.е. бил дел од еламската конфедерација.[83] Во својот преглед на древните популации кои го населувале Луристан S. Ayazi го наведува и народот **Lulubi,** што имплицира на нивниот статус на потенцијални носители на луристанските бронзи, можеби врз база на постојните претпоставки дека наводно се работи за предци на современиот народ Лури.[84] Нивниот етноним се следи од 3. до 1. мил. пред н.е., меѓу другото и во централниот Загрос и неговото подножје, но се претпоставува дека матичната територија им била во Јужен Курдистан. Не постојат докази кои би оделе во прилог на тоа дека

[81] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*; I. N. Medvedskaya, *Media*; за Елипите види и: O. W. Muscarella, *Bronze*, 120 (фуснсота 6); T. Cuyler Young, Jr., *The Iranian*, 13, 14, 20, 21; R. Zadok, *Iranian*, 135.
[82] B. Overlaet, *Luristan Bronzes*; за овој народ и изворите: R. Zadok, *Iranian*, 135, 136.
[83] За авторите на оваа теза со приложена литература: O. W. Muscarella, *Bronze*, 120 – фуснота 6.
[84] S. Ayazi, *Luristan*, 12; за релациите со современите Лури: А. Леонидов, *Луллубейство*.

навистина биле предци на Лурите.[85] S. Przeworski, врз основа на некои мотиви од луристанските бронзи, укажува на присуството на **Ведоиди** (Weddoiden) во Луристан, но само како една од супстратните компоненти која во текот на егзистенцијата на овие предмети ќе биде наслоена со традициите на уште некои популации што егзистирале во овој, од етнички и културолошки аспект моше разнообразен дел на Азија како што се Еламците, Медијцит и Персијците.[86]

2. Наши согледувања за етно-културната припадност на луристанските бронзи

Иконографските и компаративните анализи што ги реализиравме во претходните глави од оваа монографија ни овозможуваат согледување не само на симболите, митологијата и религијата инкорпорирани во луристанските бронзи, туку и на **етно-културниот и стопанскиот профил на општествата на кои тие им припаѓале**. Овие согледувања го потврдуваат она што веќе одамна го констатирале претходните истражувачи – дека овие предмети се **продукт на две компоненти**: **автохтона**, врзана за древните цивилизаци на Предна Азија и **надворешна**, дојдена во овој регион најверојатно од север. Компарациите што ги спроведуваме, често пати укажуваа на непосредните релации на иконографијата на стандардите и на другите луристански бронзи со некои **месопотамски парадигми**: **Етана** (F15), **Ningizzida** (F16; F17), **Змиите на Гудеа** (H21; H28), **господарот т.е. господарката на животните** (C16 – C20; D18), **двете животни кои фланкираат дрво** (B29 – B36; B47), **божицата која се разголува** (E15) или **ги држи своите дојки или абдоменот** (C26 – C33; D19). Но, од друга страна, не помалку често ни се наметнуваа и паралели со содржините и обележјата на **иранските и индиските** т.е. **индоариските** митско-религиски традиции, нотирани и од другите автори (на пример R. Ghirshman, G. Dumézil и др.).

Овие релации ни нудат можност за определување на некаков хипотетичен глобален профил на културата во која се зачнале овие предмети. Всушност би станувало збор за еден вид **„фото робот“** од кој се издвојуваат неколку компоненти што би можеле да помогнат во **трагањето по енигматичната култура заслужна за нивното настанување**. Според овој профил дадената култура:

- мора непосредно да претходи на појавата на луристанските бронзи;
- во географска смисла да се наоѓа во или близу ареалот на нивната распространетост;
- да е изградена врз супстрат на некоја од автохтоните блискоисточни култури;
- овој супстрат кај неа да е надграден со компоненти на друга култура со иранско но, уште поверојатно и со ариски, индоариски или индоиранско обележја.

Според нашите согледувања, посочените критериуми најдобро ги задоволува **Митанија** и тоа на ниво на следните компоненти:

- Хронологија. Древната држава Митанија егзистирала од 17. до 13. век пред н.е. што непосредно претходи на појавата на луристанските бронзи.

- Географија. Иако територијата на Митанија се менувала низ вековите, во глобални рамки таа се протегала во Северна Месопотамија односно во горниот тек на реките Тигар и Еуфрат, на исток до Nuzi (современ Kirkuk), а на запад до Aleppo и сириското крајбрежје. Според тоа, ареалот на кој се простираат луристанските бронзи се наоѓа на околу 200 км источно од југоисточните периферни зони на оваа држава (I7: 1).

- Јазик и етнокултурна припадност. Митанија била населена со Хурити – неиндоевропјани кои зборувале на хуритски јазик. Но, во неколку документи испишани на клинесто писмо (14-13. век пред н.е.) се забележени **имињата на неколку нивни владетели** во кои јасно се препознаваат **ариски**

[85] R. Zadok, *Lulubi*.
[86] S. Przeworski, *Zagadnienia*.

јазички обележја, но пренесени во хетитска транскрипција (**Paršatatar, Tušratta, Šuttarna, Artatama** и др.). Во договорот на еден митаниски цар е наведена заклетва во која се посочуваат **имињата на четири богови** кои исто така носат индоариски белези, односно тие **се поклопуваат со боговите од ведската митологија**: **Indara** (Indra), **Uruvana** (Varuna), **Mitra** и **Nasatja**. Во хетитската престолнина е пронајден документ од 14. век пред н.е., напишан на хуритски, кој е еден вид **прирачник за тренирање коњи**. Во оваа прилика тој е значаен бидејќи неговиот автор е митаниец и затоа што во него се употребени **термини поврзани со одгледувањето и тренирањето коњи**, и тоа повторно со јасни **индоариски јазичнки белези**: *tri, pancha, sapta, nana …* (броеви), *vartanna* (вртење), *ashva* (коњ). Големото значење на коњите во митаниското општество е одразено и во **титулата на нивните владетели**, која повторно има индоариска етимологија со значење *„оној кој управува со коњите“*, но исто така и преку присуството на значењата *коњ*, *кочија* и *управување* во етимологијата на имињата на некои нивни владетели.[87] Во неколку имиња на митаниските кралеви е содржан древноиндискиот термин *r'ta* кој го означува **космичкиот ред и вистина** (“cosmic order and truth”) односно централната морална концепција на Риг Веда.[88]

И покрај скептичноста на некои истражувачи, денес се смета за докажано дека неведените имиња и лексеми припаѓале на некој јазик со идоариски карактеристики иако тие покажуваат и одредени дијалектни разлики во однос на **јазикот на Ведите** и на **индиските Аријци**, односно оставаат впечаток на **нивни постари форми**. Особено е важно да се нагласи дека наведените примери **не одразуваат живи јазички традиции**, туку **остатоци на туѓ (индоариски) јазик кои очевидно се „скамениле“ во местните јазици од регионот** и тоа како плод на неговото присуство и интеракција со нив во претходните столетија – најверојатно во 17 – 16. век пред н.е., а можеби и порано. Постои убедување дека Индоаријците биле присутни во Митанија во својство на **воини** кои по заземањето на нејзината територија инсталирале во неа свои **владетелски династии** и **аристократија**. Се смета дека токму поради ваквиот елитен карактер, овие формации релативно бргу ќе бидат **културно и јазички асимилирани** од страна на доминантното автохтоно население.[89]

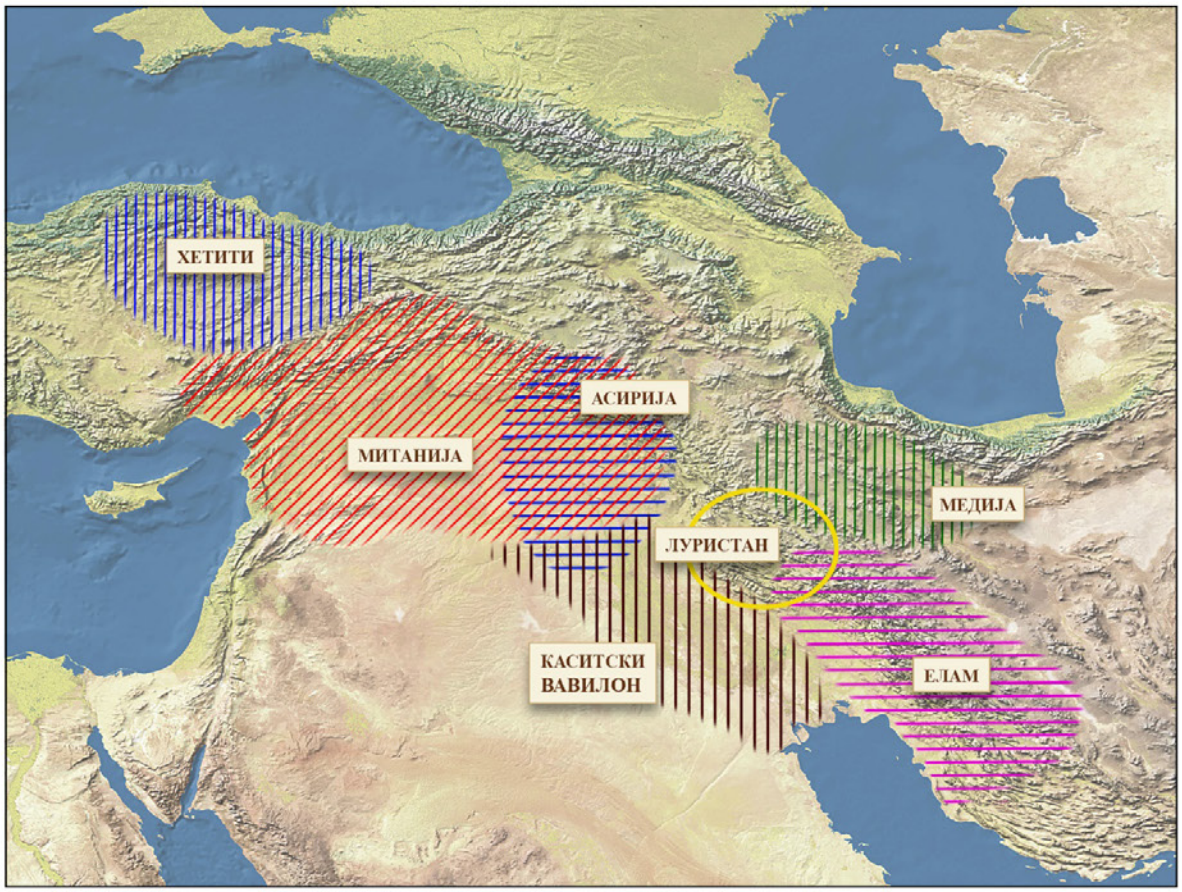
Присуството на овие **„Митаниски Аријци“** се бара и во визуелниот медиум како што е **релјефорт од гробот на фараонот Horemheb** (крај на 14 – поч. на 13. век) на кој се прикажани митаниски заробеници со перчин на главата – фризура карактеристична и за Аријците од Индија (śikhā) (I7: 2 – 5).[90]

Видовме дека аналогни индоариски заемки (и тоа повторно теоними) се забележени и во пишаните **документи кои се однесуваат на Каситите**. Сметаме дека и тие би можеле да се должат на **истото индоариско јадро** коешто е заслужно за нивното присуство во митаниските документи.

Дали врз основа на задоволувањето на посочените компоненти од нашиот „фото робот“ овие „Блискоисточни Индоаријци“ би можеле да ги третираме како потенцијални носители и/или производители на луристанските бронзи?

Сепак не, наспроти сличностите меѓу овие предмети и печатите од Karkuk на кои укажува E. Herzfeld (I1), затоа што **митаниската држава и времето на нејзината ариска династија не се поклопува со луристанските бронзи во хронолошка смисла** (за 300 – 400 години предходи на појавата на овие предмети), ниту пак во **географска**, бидејќи оваа држава сепак се наоѓала неколку стотини километри северозападно од ареалот на кој се простираат луристанските бронзи. Поради тоа би можеле да ги третираме само како фактор кој на некаков **посреден начин го поттикнал т.е.**

[87] Сожето, со приложена литература: Л. С. Клейн, *Древн. миграции*, глава II. 3; Л. С. Клейн, *Время*, 173, 174; R. Schmitt, *Aryans*; Е. Е. Кузьмина, *Откуда*, 189, 190; Г. Н. Курочкин, *К археологической*, 150-153.
[88] D. Anthony, *The Horse*, 49, 50.
[89] Л. С. Клейн, *Древн. миграции*, глава II. 3; R. Schmitt, *Aryans*.
[90] Л. С. Клейн, *Древн. миграции*, глава II. 3; Л. С. Клейн, *Время*, 188 – Рис. 65.


ХЕТИТИ
АСИРИЈА
МИТАНИЈА
МЕДИЈА
ЛУРИСТАН
КАСИТСКИ ВАВИЛОН
ЕЛАМ

1



2



3



4



5

инспирирал создавањето на овие предмети. Впрочем, според посочените пишани документи, исто такво – посредно индоариско присуство во Митанија е манифестирано и преку посочените ариски имиња кои, наместо својот автентичен, имаат туѓински изговор. Тоа говори за одредена дистанцираност на овие елементи од живата култура на Митанија и тоа во хронолошка, географска и/или идентитетска смисла. Слична е состојбата и во однос на трагите на индоарискиот јазик во културата на Каситите.

3. Историско-културолошки модел во однос на потеклото т.е. создавањето на луристанските бронзи

Врз основа на горепретставените факти и претпоставки се решивме во ова поглавје да предложиме и изанализираме еден хипотетичен модел кој би се однесувал на настанокот на луристанските бронзи и нивната етнокултурна припадност. Во овој модел ќе се обидеме да ги инкорпорираме и теориите на досегашните автори, но и сопствените предлози кои се однесуваат на овие прашања. Моделот започнува со следната точка:

- Во првите векови на 2. мил. пред н.е. во Предна Азија, поконкретно во јожнокавкаското подрачје) се појавува група на Индоарицци која пристигнува од север – преку Кавказ, најверојатно од Југоисточна Европа како нивна матична територија (I8: 1).

Според теоријата на **P. Kretschmer**, поддржана и дополнета од **О. Н. Трубачев**, изворишето на овие индоариски движења би било **Северното Прицрноморје**.[91] Оваа теорија некои ја сметаат за мошне спекулативна и недоволно аргументирана, па оттука ѝ парираат со друга, според која овие движења би започнувале во долниот тек на Волга и Казакстан и би се одвивале преку источнокасписките области, односно низ Sogdiana, Chorasmia и Bactria.[92] Според наше мислење, горепредложената лоцираност на најстарото индоариско јадро во јужнокавкаското порчаје повеќе ја преферира првата траса.

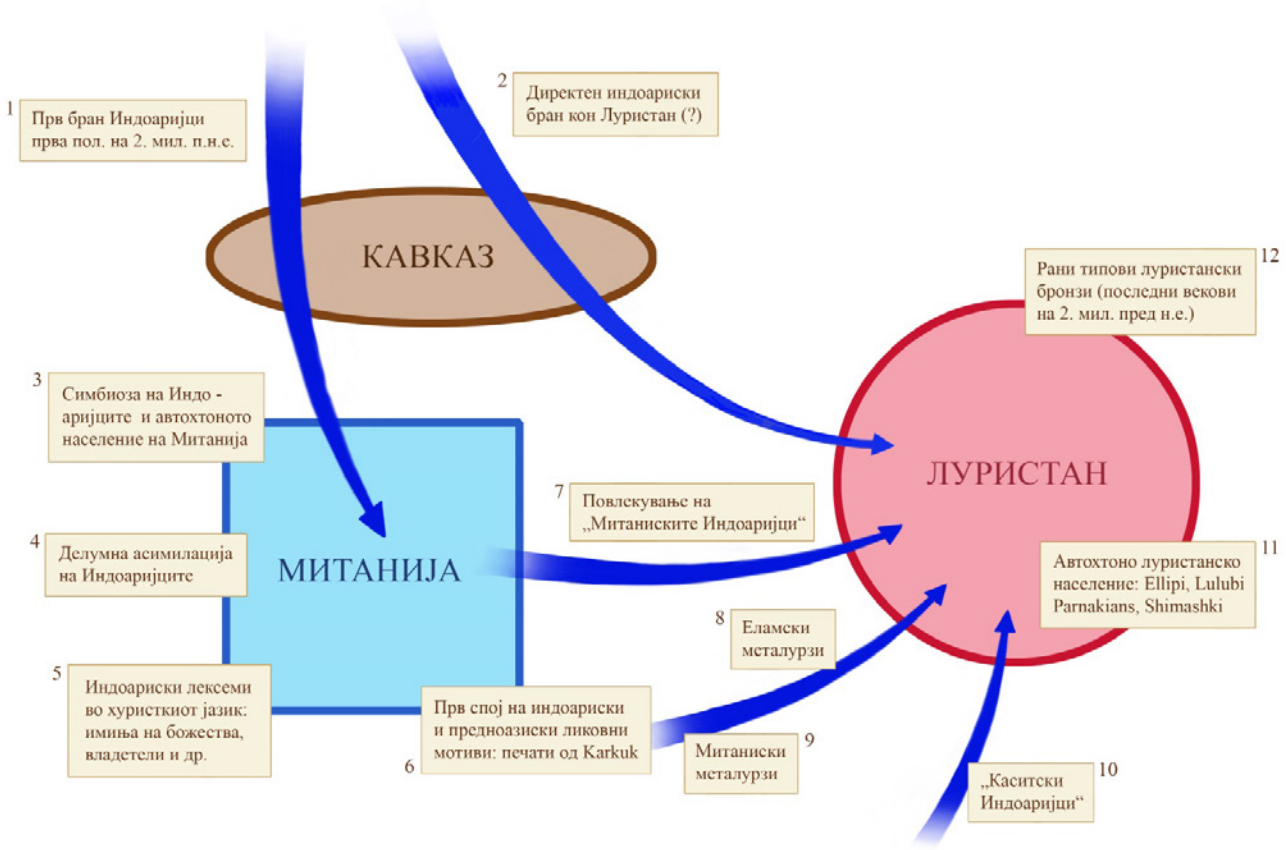
- По пристигнувањето, Индоаријците ја освојуваат Митанија со што започнува нивното влијание врз нејзината култура и тоа најпрво од позиција на окупатори, а потоа и владетели. Како резултат на својата политичка, воена и економска моќ овие „Предноазиски Индоаријци“ успеваат во текот на своето неколкудецениско или неколкувековно владеење со неа да одржат некои аспекти од својата матична култура (јазик, симболи, мит, религија), но и да ги наметнат врз автохтоната култура, а веројатно и да примат од неа одредени компоненти (I8: 3).

Во овој дел од нашиот модел можат да се вклопат **концепциите на E. Herzfeld** за глобалното влијание на Митанија во развојот на луристанските бронзи и на **E. Porada** за нејзиниот удел само во раната фаза од нивното постоење. Како индикатори на оваа фаза ги земаме посочените индоариски имиња во митаниските документи, како и “северните“ мотиви присутни на печатите од Karkuk и евентуално на луристанските бронзи (I8: 5).

- Како последица на поголемата демографска и културна моќ на автохтоното население на Митанија, но и на малуброjноста на овие „Предноазиски Индоаријци“ (сега веќе би можеле да ги наречеме и „Митаниски Индоаријци“) тие влегуваат во процес на постепена јазична и културна асимилација (I8: 4).

[91] О. Н. Трубачев, *Indoarica*, (со приложени дела на P. Kretschmer); дискусија: K. Elst, *Linguistic*, 259, 260; како нивна поконкретна локација се смета крајбрежјето на Азовско Море и текот на реката Дон (М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 172).

[92] R. Schmitt, *Aryans*; Е. Е. Кузьмина, *Откуда*; Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 115, 116.



На ова упатува новиот неариски изговор на посочените ариски имиња, а можеби и автохтоните блискоисточни мотиви кај печатите од Karkuk (I8: 6) и кај луристанските бронзи, како и отсуството во подоцнежните извори на други податоци за посочените ариски владетели на Митанија.

Тука мора подетално да се разгледа прашањето за карактерот т.е. составот на овој прв индоариски бран кон Предна Азија кое, во крајна инстанца, се сведува на мотивациите кои стоеле зад него. Решението секако треба да се бара помеѓу следниве **две екстремни опции** – дека се работело за **помасовни миграциски процеси** во кои било вклучено целото население или пак за **воени походи** составени само од **мажи-воини** на чело со **владетелските елити**. Првата опција во принцип дава поголеми можности за опстанок на исконскиот идентитет на дадената популација во новонаселените територии, додека втората е повеќе предиспонирана да заврши со нивна брза асимилација.[93] Малку е веројатно постоењето на овие опции во чиста форма, туку во вид на некакви компромисни верзии, како што е движењето на воини придружени во позадина со дел од населението, во најмала рака семејствата на владетелските елити и првиот круг на нивните придружници.

Според првиот впечаток, слабите траги на овој прв индоариски бран во Предна Азија и краткотрајноста на формациите произлезени од наредниот (присуството на Кимеријците и на Скитите во Предна Азија) говорат во прилог на втората од предложените опции, без разлика дали била застапена во својата екстремна или компромисна варијанта. Во времето во кое се пишувани посочените записи, „Митаниските Аријци“ (пристигнати веројатно 3 – 4 столетија пред тоа?) во значителна мера веќе биле **асимилирани** или **повлечени на маргините од општеството**. Не е

[93] За посочените и за други аспекти на миграцијата како феномен: Л. С. Клейн, *Миграция*. Се смета дека скитските движења низ Предна Азија се состоеле само од скитските воини, без нивните семејства: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 42; М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*, 15, 183-186; Г. Н. Курочкин, *Ранние*, 109.

исклучено, дел од ова јадро да бил **преселен на периферијата од кралството или во неговото соседство** (I8: 7).

Како понов и подобро документиран пример на овој модел можеме да ја земеме **античкомакедонската окупација на Западна Азија** во текот на 4. век пред н.е. која преку фуриозниот поход на Александар III ќе се реализира за само десетина години. По неговата смрт и распаѓањето на империјата, посочениот нејзин дел главно ќе го наследи Селевкидското царство на чија територија ќе преживеат само некои културни обележја на окупаторот интегрирани пред сè во повисоките слоеви на општеството. На подолг рок тие нема да извршат поголемо влијание врз идентитетот и етнокултурните обележја на автохтоните популации од овој дел на Азија. Слична е ситуацијата и со **средновековната Бугарска Држава** која во текот на 7. и 8. век н.е. се состоела од мнозинско словенско население и владетелска елита од несловенско туку прабугарско (турско и иранско) потекло која, иако била помала, го определила називот и другите идентитетски белези на државата. Но, и покрај толку моќната позиција, во текот на наредните два века во неа ќе надвладее словенскиот јазик и култура додека прабугарската елита ќе биде целосно асимилирана, заедно со нејзините главни етно-културни обележја. Вториов пример воедно ја илустрира и обратната опција – како со масовното населување на Словените на територијата на денешна Бугарија, но и во останатите балкански региони, оваа популација за две столетија значително ќе ја промени етничката слика на Полуостровот на сметка на автохтоното (пред тоа делумно романизирано) население.

Првата опција (помасовни миграции) во принцип не го исклучува успешното опстојување и експанзијата на новодоселените во новата средина доколку е придружено со **воена и политичка моќ** проследена со **ефикасен концепт на асимилирање на староседелците**: - принципи на ревносно чување на сопствениот етнички идентитет (базирано врз строги патриархални правила, табуи како што се забраните за мешање со други етнички групи и неодобрувањето на бракови на жените од матичната со мажи од други етнички заедници); - постепено ширење на етничкото јадро преку висок наталитет, успешно стопанство и економија; - моќна и проминента идеологија т.е. религија која фигурира како дополнителен фактор на хомогенизација на матичното и асимилација на автохтоното население. Ефикасноста на овие компоненти најдобро ја илустрира **примерот со Евреите** кои во минатите столетија, наспроти отсуството на особена политичка моќ, успевале насекаде низ светотот да ги зачуваат и зголемуваат своите етнички јадра, без разлика на очевидното вклучување во нив на значителен процент нееврејска популација. Се претпоставува дека сличен концепт функционирал и во процесот на **ариизацијата на Индија** во чии почетни фази (15. век пред н.е.) секако не можела да биде вклучена некаква особено голема ариска популација.[94]

Дали непорекливите блискости меѓу стилот и мотивите на печатите од Karkuk и оние од луристанските бронзи, претставени во компаративни анализи на E. Herzfeld (I1)*, мора по секоја цена да укажуваат на автохтоната генеза?* Воопшто не, ако се земе предвид дека самиот автор апострофира на поврзаноста на градот од кој тие потекнуваат со ариската династија на Митанија.[95] Доколку ваквото поклопување се прифати како точно тогаш би било сосема очекувано дека оваа династија, во текот на своето владеење, повлијаела и кон внеесувањето во иконографијата на печатите од тоа време на мотиви од нивната (ариска) религија, митологија и иконографија. Живото присуство на овие нивни исконски духовни традиции го потврдуваат посочените ариски теоними во натписите од тоа време. Тоа значи дека сличноста на мотивите што ги компарира E. Herzfeld не би морала по секоја цена да се толкува како **приклонување на луристанската иконографија кон сцените од автохтоните митаниски печати**, туку и обратно – како **продолжување на егзистенцијата на ариско-митаниските мотиви и кај луристански бронзи** (нешто помлади од првите) зад што би

[94] За овие процеси: D. Anthony*, The Horse,* 117-119; C. Renfrew, *Archaeology*, 454.
[95] E. Herzfeld, *Iran*, 161.

можела да стои и одредена етничка или барем културна блискост меѓу носителите на обата вида предмети (I8: 6, 8, 9).

Ако го земеме предвид присуството на индоариски елементи и кај Каситите, во оваа етапа од нашиот модел би можела да се вклопи и **„каситската теорија“ на A. Godard** со тоа што и во овој случај не би морало по секоја цена да се работи за влијанија врз луристанските бронзи на **староседелските Касити** туку и компонентите на некакви **мешани „Каситски Индоаријци“** (I8: 10).

Во овој дел од нашиот модел може да се инкорпорира и **еламската теорија на E. Porada**, и тоа не толку за Еламците како носители на луристанските бронзи колку на **нивни производители**, и тоа преку **адаптирањето на посочените автохтони иконографски и стилски елементи за потребите на нивните индоариски нарачувачи**. Воедно, таа би дала дополнително објаснување и за потеклото на очевидните автохтони елементи кај овие предмети (I8: 8).

- Во последните векови на вториот милениум пред нашата ера, дел од популацијата на посочениот прв индоариски бран (во меѓувреме променета поради интеракцијата со автохтоните култури) ќе се најде на територијата на Луристан. И во овој случај може главно да се работи за група составена од воената елита т.е. аристократијата придружена со нивните семејства (меѓу другото и сопруги од автохтоно и деца со мешано потекло) која постепено ќе апсорбира и асимилира дел од местното луристанско население (можеби Ellipi, Parnakians, Shimashki или Lulubi) (I8: 7, 11).

Во овој дел од моделот добро се вклопува **концепцијата на A. Godard**, за **припадноста на луристанските бронзи кон една „победена и протерана елита“**, но на посреден начин т.е повеќе како концепт, затоа што во неа оваа улога им се доделува на Каситите. Во тој контекст би следел и наредниов сегмент од нашиот модел.

- Ова ново луристанско етнокултурно јадро главно го сочинуваат припадници на „ариско-митаниската елита“ (можеби и/или „ариско-каситска“) која пред тоа била победена од некоја друга група и протерана од кралството со кое владеела. По губењето на власта таа се повлекува во оваа тешкодостапна планинска област создавајќи тука некаков конгломерат кој, судејќи според сегашните сознанија, не заокружувал некаква повисоко организирана општествено-политичка формација (I8: 7, 10).

На ова место може да се предложи една **паралелна верзија на нашиот модел** која не би се надоврзувала на претходните настани поврзани со „Митаниските“ или „Каситсксите Индоаријци“ туку би започнувала од првата точка – доаѓањето на Индоаријците во јужнокавкаскиот регион (I8: 1):

- По пристигнувањето на Индоаријците во Јужнокавкаскиот регион една нивна група се сели во Луристан каде што во наредните векови, во интеракција и симбиоза со местното население, формира изолирана култура во која преовладуваат нивните матични индоариски обележја (I8: 2, 11).

Ако се согласиме дека **луристанските бронзи се продукт на некакво хибридно ариско-староседелско јадро**, останува отворено прашањето за факторите кои биле пресудни за неговото опстојување и тоа во едно моќно неариско, па дури и неиндоевропско опкружување. Во таа смисла можеме да ги наведеме следните компоненти:

- Доселување на посочената елитна група **заедно со своите семејства**, што обезбедило доволно цврсто и хомогено (веројатно веќе полуасимилирано) индоариско јадро кое ќе може да опстојува во наредните неколку векови.

- Висок степен на **различност (етничка, пред сè јазичка, но и културна) на ова јадро во однос на околното население** коешто во некои подоцнежни случаи од историјата се покажува како силен фактор за создавање на **етноси-изолати** (идеален пример се Хунзите т.е. Бурушите од Северен Пакистан и северна Индија).

- **Изолиран т.е. тешко достапен планински регион** (планински масив Загрос) кој, поради својата геоморфологија и дистанцираност од главните патни правци, дава поволни услови за

хомогенизација и постепен развој и експанзија на една, можеби изворно и не особено голема и хомогена заедница.

Тука завршува оваа паралелна верзија на нашиот модел и продолжува неговата главна линија.

- На крајот од вториот милениум пред н.е. во рамките на заедниците од првиот индоариски бран населени во Луристан ќе се појават раните типови на луристански бронзи (I8: 12) *во кои се овоплотени сите горепосочени историски околности: матични индоариски духовни традиции (симболички и митолошки систем, религија, специфичен ликовен концепт т.е. стил) придружени со значителни автохтони елементи (иконографија, стил, технологија на изведба).*

На археолошки план предложените хипотетични настани би можеле да се поврзат со **појавата на ново население во Луристан во Железното време II** (10 – 8. век пред н.е.).[96] Тие се означени и преку високиот степен на сличност меѓу бројни бронзени предмети од Западен Иран (во тие рамки и некои луристански бронзи) и Транскавказија, од крајот на 2. и почетокот на 1. мил пред н.е. и нивните релации со синхроните култури северно од Кавказ (Кобанската и Колхидската култура). Најчесто се работи за тесни релации меѓу предмети од посочениот регион со предметите од целиот северозападен Иран, а не само оние од Луристан. Иако во некои случаи ваквите сродности се однесуваат и на **ниво на морфологијата**, почесто се работи за **блискости на ниво на стилот** кои упатуваат не на непосредни односи од типот „прототип – дериват“ туку на **заеднички иконографски предлошки**.[97] Покрај хронолошката, тие укажуваат и на **некаква просторна т.е. географска блискост**, односно присуство на предметите од овие култури (заедно со нивните творци и/или корисници) едни покрај други, во исти или блиски региони. Ова е индиција на **директните контакти меѓу Транскавказија и Луристан** кои, во одредени случаи би се однесувале и на подрачјата северно од Кавказ како што е ареалот на Кобанската култура. Но, карактерот на овие сличности и фактот дека се работи за синхорни култури укажува не на некакви прости односи меѓу предметите, туку на сродности на некое друго ниво. Можен индикатор за тоа е **присуството на предмети од двете култури – Кобанската и Луристанската – на трето место**, како што е островот **Самос** (H14).[98] Сметаме дека овие односи најдобро ги објаснува следнава реченица на М. Н. Погребова иако таа се однесува на конкретен тип предмети: „Доколку тука имало некакво влијание, тогаш станувало збор за постепен и долготраен процес започнат уште во периодот кој претходел на оформувањето на културата на луристанските бронзи кој тешко дека би можел да биде последица на конкретни историски настани.“[99]

М. Н. Погребова не се согласува со поврзувањето на луристанските бронзи со иранските популации, на што имплицираат честите толкувања на нивната иконографија врз основа на предлошки од иранските митско-религиски традиции. Смета дека ваквиот концепт не го поткрепуваат конкретните компарации кои повеќе ја покажуваат предноазиската отколку иранската (ниту пак индоевропската) основа на овие предмети.[100] Почитувајќи го ова согледување, предлагаме тоа да се вклопи во нашиот модел на тој начин што посочените **предноазиски сличности** на луристанските бронзи би ги поврзале со претпоставениот **прв бран** кој, како што видовме, не внел во тој регион традиции со ирански, туку со **индоариски предзнак**. За разлика од него, наредните бранови содржеле и белези својствени на иранските етноси кои во тоа време веќе биле издвоени од индоиранското јадро и постепено, по разни траси, се спуштале на Иранското Плато (I9: 9).

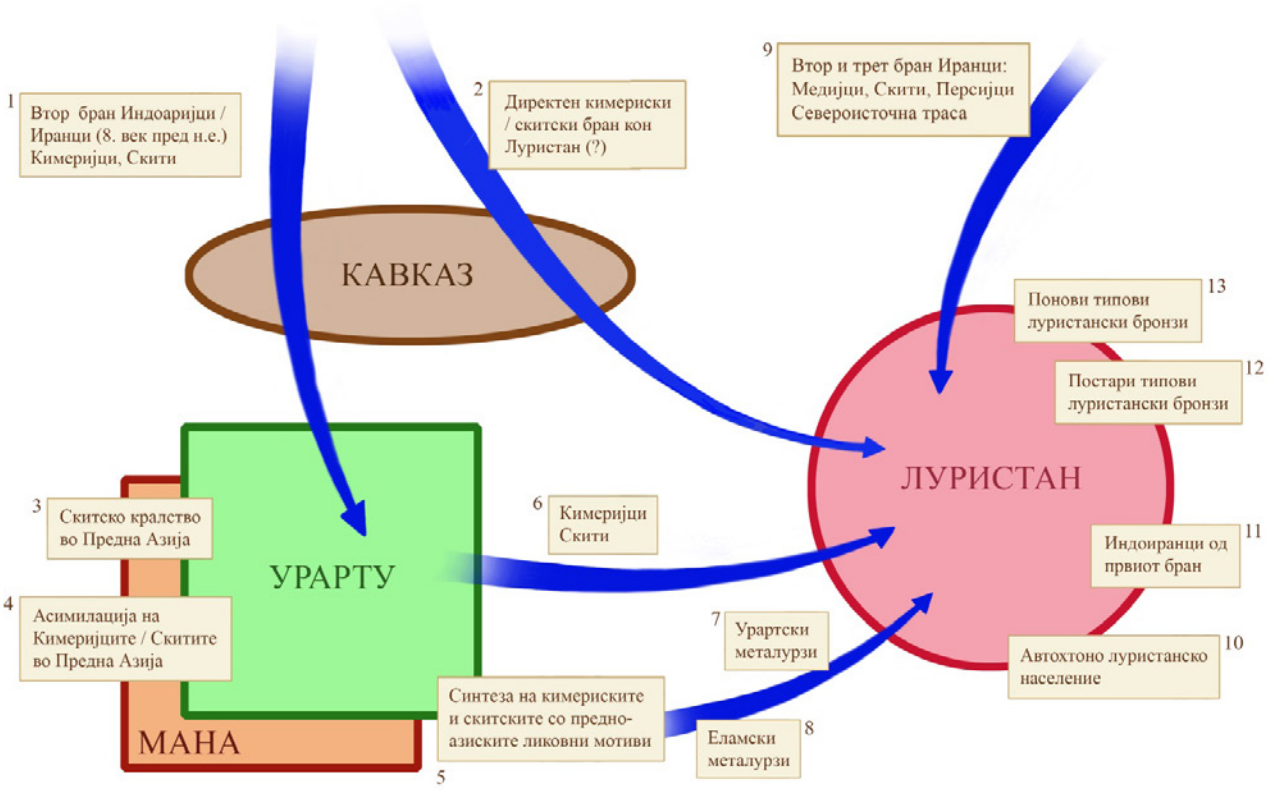
[96] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 167-169.

[97] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 73-158, 162-204, особено: 118-120, 131, 132, 140, 147, 172, 173, 177, 181, 182. Меѓу овие релации се посочуваат и примери поврзани со луристанските „зооморфни стандарди“ (144, 145, T.XIX).

[98] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 182-186.

[99] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 141.

[100] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 172, 173, 176.



Економската моќ на посочените заедници за поседување на овие, во основа мошне скапи предмети може да се оправда со нивниот претходен **висок (владетелски, аристократски) статус**, со принципите и вештините својствени на нивната култура (претходен **номадски начин на живеење**, **воинственост**, **аггресивност**, **склоност кон грабежи**, **воени и јавачки вештини**) и **ресурсите** што им ги нудел регионот (сточарство, металургија, одгледување коњи).[101]

- Во првите децении на 8. век пред н.е., по истата северна траса на првиот индоариски бран, во Предна Азија навлегува нов бран доселеници, овој пат јасно наведени во историските извори под етонимните Кимеријци и Скити, првите со индоариски, а вторите со ирански етнокултурни обележја (I9: 1, 2, 6, 9).

Иако во изворите не се споменува нивното присуство конкретно во Луристан, таквата околност може да се очекува, особено ако се прифати претпоставката дека во тоа време, во посочениот регион веќе биле стационирани заедници со слично потекло.

- Овој нов бран ќе предизвика освежување и зајакнување (на генетски и културен план) на постојното и веќе ослабено индоариско луристанско јадро со нови и свежи инадоариски (Кимеријци) и ирански импулси (Медијци, Скити) последниве можеби дојдени од матичните северни региони преку источнокасписката траса (I9: 2, 9, 11). *Овие процеси ја генерираат втората (и најдоминатна) фаза на луристанските бронзи манифестирана со очевидни промени на постојните типови предмети и тоа на ниво на нивната глобална форма, технологија на изведба, иконографија и стил (повисок степен на стилизација, геометризам, хибридизација и антропоморфизација)* (I9: 12, 13).

На археолошки план овие промени би можеле да се поврзат со ненадејната појава на **керамиката од типот "Baba Jan B"** и тоа на голема територија, веројатно како резултат на стационирањето на дојденци од северните реони.[102]

[101] За овој тип заедници: В. А Кореняко, *Произхождение*, 147-163.
[102] C. Goff Meade, *Luristan*, 130, 131; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 168.

- По нападите кон Урарту и создавањето на Кралството на Скитите на територијата на Мана, се случува синтеза на кимериските и скитските со предноазиските ликовни мотиви, манифестирана меѓу другото преку наодите во Ziwiye (I9: 1, 3, 5). *Продуктите на оваа синтеза, со посредство на урартските и на еламските металурзи стигнуваат до Луристан и учествуваат во создавањето на поновите типови луристански бронзи односно модификацијата на постарите типови* (I9: 5, 7, 8, 12, 13). *Судејќи по отсуството на било какви податоци за Скитите и Кимеријците во Предна Азија во наредните векови, сосем е веројатно дека набргу по нивното доаѓање во овој регион се случила нивна целосна асимилација* (I9: 4).

Во овој дел од нашиот модел добро се вклопува **теоријата на R. Ghirshman за Кимеријците**, која коинцидира со најраскошната фаза од развојот на луристанските бронзи (од 8. и 7. век пред н.е.). Јасно е дека оваа теорија не може да се однесува на претходните точки од моделот, со оглед на подоцнежното присуство на овој етнос на иранското плато. Нејзиното непоклопување со постарите фази може до некаде да се амортизира на два начина. Прво, со претпоставките дека **Кимеријците доаѓале во Предна Азија и пред овој нивни главен бран,** можеби под друго име и со нешто поинакви етно-културни обележја. Второто амортизирање би се базирало на вклученоста во тезата на R. Ghirshman на **Медијците** (кои се тука присутни и пред Кимеријците), но и на Скитите (кои доаѓаат истовремено со Кимеријците) (I9: 9). Ако се земе предвид дека Медијците и Скитите во науката **не се третираат како индоариски** туку како **ирански етноси**, нивното вклучување во нашиот модел би значело проектирање во него и на **последната фаза од развојот на луристанските бронзи**.

На археолошки план овие настани би можеле да се поврзат со **Железно време III** кое се датира околу 700 г. пред н.е.[103]

Како врз основа на тукапредложениот модел би можеле да се објаснат луристанските бронзи пронајдени во светилиштата од егејскиот ареал т.е. Самос, Крит и Тесалија (H14)?

Како што веќе наведовме, едната можност е тие да се поврзат со **инвазијата на Кимеријците врз Мала Азија**, проследена со **окупирањето на Лидија и на јониските градови**. Присуството во овие светилишта и на бронзени предмети од други области на Предна Азија би можело да се објасни со хипотезата на М. Н. Погребова дека во скитско-кимериските походи низ овој ареал учествувале и племиња од Транскавказија (а ние би додале: и од другите региони на Предна Азија).[104] Во тој случај не би било неверојатно, **во овие походи, и тоа конкретно на оние насочени кон Мала Азија и Егеја, да биле вклучени и носителите на луристанските бронзи**. Оваа претпоставка станува уште поверојатна ако се согласиме со хипотезата дека создавачи и корисници на раните луристански бронзи се припадниците на првиот индоариски бран во Предна Азија при што сродното индоариско потекло на двата народи би било дополнителен мотив за ова сојузништво. Се чини сосема логично „Луристанците“ во овој поход да ги понесат со себе и своите „култни бронзи“ кои потоа ќе ги приложат во егејските светилишта, на истиот начин како што тоа го правеле и во својата матична земја.

Резимирајќи ги фактите и претпоставките изнесени во претходните пасуси, целото речиси полумилениумско постоење на луристанските бронзи, согледано на едно глобално културноисториско ниво, би можело да се расчлени во три фази:[105]

[103] C. Goff Meade, *Luristan*, 130, 131; М. Н. Погребова, *Закавказье*, 168; за миграциите на Иранците во Загрос: T. Cuyler Young, Jr., *The Iranian*.

[104] М. Н. Погребова, *Закавказье*, 204.

[105] Слично дефинирање на фазите врз основа датирањата и поделбата на L. Vanden Berghe и други автори: М. Н. Погребова, *Закавказье*, 165-169.

Прва фаза (11 – 9. век) како резултат на населувањето и/или консолидацијата на **првиот бран Индоаријци во Предна Азија** (остатоци на „Митаниските“ и евентуално на „Каситските Индоаријци“ додејни уште во претходните векови).

Втора фаза (8. век) како резултат на **вториот бран Индоаријци и Иранци во Предна Азија** (Кимеријци, Скити, Медијци).

Трета фаза (крај на 8. и 7. век) како резултат на **третиот (ирански) бран во Предна Азија** (Скити, Персијци).

* * *

На крајот од оваа глава, а воедно и на целава монографија, се наметнуваат многу прашања, факти и претпоставки кои се однесуваат на релациите меѓу луристанските стандарди, и пошироко на луристанските бронзи, со разни предмети кои припаѓаат на други култури, без разлика на степенот на нивната заемна хронолошка, географска или културолошка блискост со луристанската. Тука ги имаме предвид сличностите на било кое ниво: глобален облик, стил и техника на изведба, иконографски концепции, конкретни ликовни мотиви и композиции и духовна култура (симболика, митологија и религија) која стоела зад споредуваните објекти. Многу од овие релации веќе беа посочени, а во одреден степен и елаборирани и аргументирани, во претходните поглавја така што нивното повторно нотирање на ова место би било излишно и би претставувало оддалечување од нашата главна тема. Веруваме дека оваа книга ќе биде добар повод, идните истражувачи подетално да се зафатат со посочените сличности, како и со откривањето на нивниот карактер и причините што ги произвеле. Како дополнителен поттик за нив, се решивме тука уште еднаш да укажеме на овие интеркултурни релации и тоа преку посочување на конкретните страници од оваа публикација на кои тие беа назначени или подетално елабориурани. При тоа, со нормални бројки се означени оние страници каде што овие релации се третирани на ниво на компарации на предмети, ликовни мотиви, симболички, митски, религиски и или некои други конкретни културни феномени. Од друга страна, со бројки во болд се означени оние страници каде што овие споредби се придружени со согледувања и претпоставки кои во поголема или помала мера ги допираат и културно-историските аспекти. На крајот од оваа глава, како надоврзување на првите шест компаративни табели (I1 – I6) приложуваме уште девет (I10 – I18), со избор на неколку највпечатливи паралели на луристанските иконографски мотиви, но овој пат групирани според културата на која тие припаѓаат.

- Култури на Блискиот Исток: 76, 78, 82, **93**,**136 -138**, **203**, **211**, **289**, 337-339, 345, 351, **359**, **361**, 370, **420-421, 422-423**, 424-426, 438, 473-475, 489-491, **496**, **498**, **506**, **518**, 520, 525, 541-543, **561-563**, 589, 595, 598, **643-653**, **659-660**, 663-666, **679**, 680. (I1; I2; I3 – мотиви од блискоисточните печати)

- Култура на Скитите и на други сродни на нив степско-номадски популации: 27-28, 29, 104, **203**, 253, 288, 289, **359**, 428, **491**, **540**, **546-547**, **561-562**, 595, **641-642**, **709**. (I4; I5; I6) скитско-сибирски зооморфен стил, наоди од органски материјалии)

- Хиндуистичка култура: 63, 135, 155, 253, **256-257**, 262, 292, 335, **339**, **345**, 349, 363, 422, **428-429**, **432-433**, 438, **498**, **533**, 535, **545**, **561**, 579, 586, **590-591**, 624, 636, **659**, **670-673**, 682. (I10; I11)

- Тибетанска култура: 78-80, 307, 335, 492, 535, 566, 622, 670-671. (I12)

- Средновековна култура на словенските популации: 80-82, 253, 259, 288-289, 298-299, 307, 311, 333, 363, **386**, **387**, **390**, 391, 405, **414**, **415**, **434**, **436**, **442**, **444**, 477, 508-509, **513**, 514, **518-520**, 529, **540**, **550-559**, **561-563**, **568**, **570**, 579, 589, 595, 635, 723. (I13; I14)

- Средновековна култура на финско-угриските популации: 115, **289**, 335, 349, 363, **390**, **410-411**, 429, **514-516**, **519**, **562**. (I15)

- Средновековна култура на германско-нордиски популации: 80, 289, 298, 302, 307, **345**, **389**, **414**, **488**, **511**, 519, 531-532, **561-562**, 568, **573**, 579, 582, 585, 586, 587, 589, 593-594, 637. (I14: 3, 5; I18: 7)

- Култури на Апенинскиот Полуостров и на околните острови: 73-76, 78, **80**, **199-201**, **209-211**, 333, 349-351, **361**, 363, **370**, **384-386**, **411**, **493**, 499, **506**, **518-519**, **525**, **540**, 547, 549, 573, 577, 579, 580, 583, 586, 587, 591, 592, 597, 598, **599**, **624**, **636**, **653**, **654**, 666, **680**. (I16)

- Култури на Балканскиот Полуостров и на Источниот Медитеран: 29, 34-35, 101, 109, 112-115, 259, **288**, 292, **333**, 337, 339, 345-346, 349, 357, 363, 370, **411**, **426-427**, 438-439, **498-504**, 518-520, 523-525, 529-531, **540**, **545-549**, **561**, 570, 575, 577, 581, 582, 586, 587, 588, **598-599**, 635, 636, **637-643**, **653-660**, **673-679**, 680, 681, 682-684. (I17)

- Култура на Келтите: 203, 298-299, **429**, **508-511**, 513, **519**, 525, **527-529**, 531, 535, **537-539**, **540**, 549-550, 580, **599**

- Останати култури на Средна и Западна Европа (од предисторијата до средниот век): 337, 339, **368-372**, **414**, **440-444**, 477, **506-508**, 549-550, **561-563**, 579, **598**. (I18)

- Култури на древна Кина: 40, 141-143, 227, **328**, 346-347, 351, 367, 559, **666-670**.

- Христијанска култура: 40-41, **65-68**, 140-141, 146, 157, 209-211, **271**, **274-276**, 288-289, 307, 357, 367, **390-391**, **413-414**, 455, 479, 503, 509, 513-514, 529-531, **537**, 538, 540-541, 550, 559-561, 570-572, 579, 584, 606, **654**, 677.

Ова се всушност насоки за една друга монографија која би била фокусирана не кон читањето и толкувањето на иконографијата на луристанските бронзи, туку кон нејзините интеркултурни аспекти. Убедени сме дека едно такво истражување ќе го потврди она што веќе беше начнато во оваа монографија – дека луристанските бронзи презентираат исклучително широко поле на интеракција со други култури. Таа се состои од примање, а според нас уште повеќе и оддавање кон нив на разни компоненти при што второво во толкав степен и на толкави дистанци кои современата наука сè уште не успева да ги разбере и објасни. Веруваме дека преку ваквото проучување, доколку тоа биде спроведено детално, сестрано т.е. интердисциплинарно и во заемна интеракција на сите расположиви факти, ќе може поточно да се процени карактерот на овие сличности, како на глобално ниво така и на ниво на конкретните примери:

- Дали се тие одраз на релациите меѓу луристанската и определена друга култура, базирани врз конкретни историски настани?

- Во која насока се одвивал феноменот што ја произвел апострофираната сличност, дали од Луристан кон другата култура, обратно – од неа кон Луристан, или пак од некоја трета култура кон обете?

- Дали се работи за мотиви кои се присутни пошироко, при што нивното впечатливо т.е. екслузивно присуство во луристанската и во другата споредувана култура се должи на случајни околности кои овозможиле во нив тие да се зачуваат и развиваат во трајни медиуми кои ѝ се достапни на современата наука?

- Кои од посочените сличности можат да се сметаат за резултат не на конкретни историски настани, туку на архетипски мотиви што имале полигенетски карактер? Тука ги имаме предвид феномените што се созадвале паралелно т.е. независно еден од друг, во култури кои не стапувале во заемни контакти, и тоа како резултат на исти концепти на симболизација и митологизација кои се универзални за целото човештво.


1

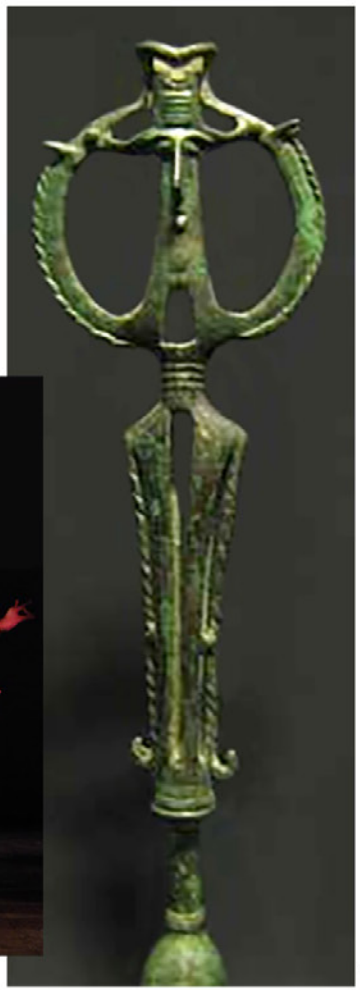

2


3


4


5


6


7

I11



1



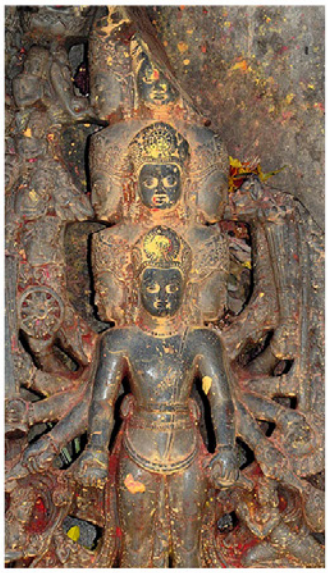
3



4



2



7



9



5



8



6



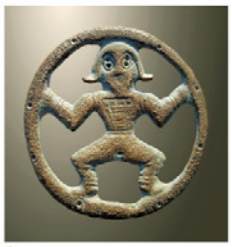
10

I12



I13


1


2


3


4


5


6


7


8

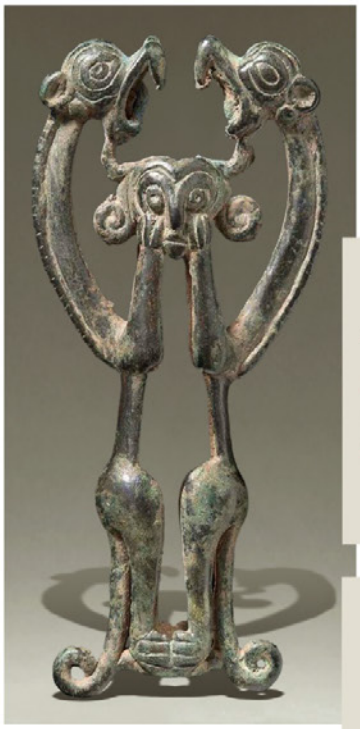

9


10


11


12


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10


11

I15


1

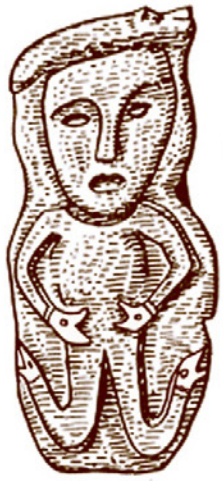

2


3

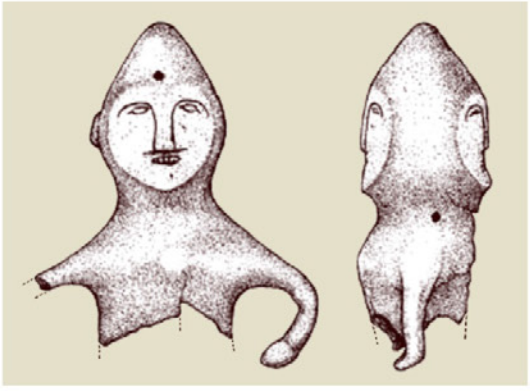

4


5


6


7


8


9


10

I16


1


2


3


4


5


6

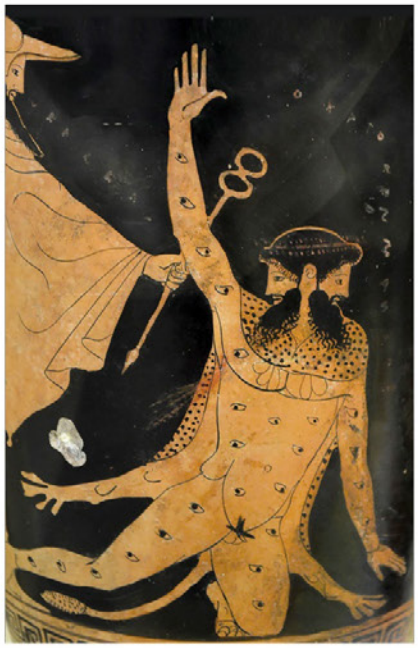

9


7


8


10

I17


1


2


3


6


4


5


10


11


7


8


9

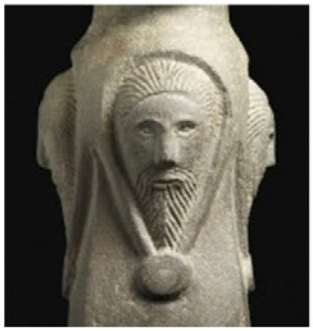

1


2

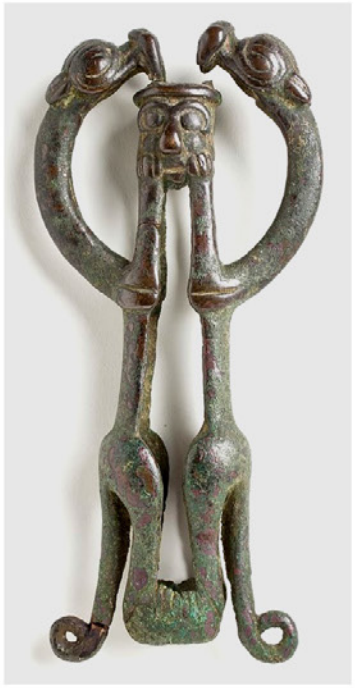

3


4


5


7


8


6


9


10

КАТАЛОГ НА ИЛУСТРАЦИИТЕ



КАТАЛОГ НА ИЛУСТРАЦИИТЕ

I. ОСНОВНИ ПОДАТОЦИ И ТЕРМИНОЛОГИЈА ПОВРЗАНИ СО ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ

Сл. 1
Карта на областа Луристан со наоѓалиштата на кои се пронајдени стандарди и други луристански бронзи. Адаптација на картата (според G. Zahlhaas, *Luristan*, 8, 9): Никос Чаусидис.

Сл. 2; 2а
Досегашни и новопредложени називи на разните типови луристански стандарди. Табела: Никос Чаусидис.

II. ТЕОРИСКА БАЗА И МЕТОДОЛОГИЈА

Сл. 3
Трите доминантни компоненти (геометризам, зооморфизам и натурализам) во луристанските стандарди. Дијаграм: Никос Чаусидис.
1. Openwork bronze objects, Iron Age, Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
2. Бронзена фигурина, 8. век пред н.е. Грција (Metropolitan: 21.88.24). *Bronze horse* 2021.
3. Wooden applique, 4th century BCE, Pazyryk culture, Altai Territory, the Valley of the River Bolshoy Ulagan, Russia (Hermitage). *Scythian Griffin* 2020.
4. Wooden applique for the forehead of a horse, Pazyryk culture, Altai Territory, the Valley of the River Bolshoy Ulagan, Russia. *Оконеть* 2020.
5. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.49). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.9). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Луристански стандард. *The British M.* 2020, Museum number 115516.
8. Object cast from bronze, Old Babylonian period, ca. 2000–1600 BCE, Mesopotamia. *Plaque* 2019.
9. Камена фигурина, Neo-Sumerian period (Louvre). *Toro* 2021.

III. ГЕОМЕТРИСКО НИВО

A1
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.42). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. *Admiralty* 2020.
5. (Ashmolean: 1965. 194). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 31: 164.

6. (Metropolitan: 32.161.20). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 226.
7. Детал (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. Детал, приватна колекција. *Lur. br. artefact* 2020.
9. (LACMA: M.76.97.15). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
2. Геометриска слика на кубично-полусферичниот модел на вселената. Шема: Никос Чаусидис.

A2
Луристански стандарди:
1. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,112). G. Zahlhaas, *Luristan*, 112 – Kat. 235.
2. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, No. 191.
3. *Arts d'Orient* 2012, No. 42
4. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Barakat Collection). *Barakat* 2020.

A3
1. Кубично-полусферичен модел на вселената, варијанта со земјата како ромб и небото како калота. Н. Чаусидис, *Космолошки*, Б28: 1.
2. Можно космолошко значење на геометриската основа на луристанските стандарди. Шема: Никос Чаусидис.
3. Кубично-полусферичен модел на вселената: вертикално расчленување на небото и земјата. Н. Чаусидис, *Космолошки*, А6: 2.
4. Кубично-полусферичен модел на вселената: хоризонтално расчленување на небото и земјата според концентричниот концепт. Н. Чаусидис, *Космолошки*, А6: 1.
5. Ромбот како симбол на земјата: интеракција меѓу вулвата и квадратот. Н. Чаусидис, *Космолошки*, Б2: а - д.

A4
Ажурирани бронзени предмети, железно време, Ерменија и Грузија:
1. Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 12: H.
2. Tolors, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 4: G.
3. Horom, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 3: A.
4. Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
5, 6. Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. Претпоставена составеност на преходниот предмет од два одделни предмети. Шема: Никос Чаусидис.
7. Gyumry, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 6: A.
8. Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 12: A.
9. Shulaveri, Грузија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 6: C.
10. Spandaryan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 15: A.

A5
Ажурирани бронзени предмети, железно време, Ерменија, Грузија:
1, 4, 8. Детали и можна реконструкција на загубените делови. Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. Според: P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
2. Artschador, Nagorno Karabakh (Artsakh). P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 4: K.
6. Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 3: O.
---
3. Луристански стандард (Princeton University Art Museum). *Finial Princeton* 2020.
5. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.226). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Луристански стандард, Tepe Giyan, Iran (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1955,203). *Idoli* 1986, 49 (No. 54 – a); color photography: G. Zahlhaas, *Luristan*, 114 – Kat. 239.

A6
Ажурирани бронзени предмети, железно време:
1. (Ashmolean Museum: 1965.886a). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 67: 436.
2. (Ashmolean Museum: 1965.886d). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 67: 439.
3. Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 13: C.
4. Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 12: I.
5. „Pobrenje", Maribor, Словенија. S. Pahič, *Maribor*, 25 – Sl. 5.
6. „Злокуќани", Скопје, РС Македонија. Д. Митревски, *Гробовите*, 148.
7. „Оџинка", Врање, Србија. I. Kilian-Dirlmeier, *Anhanger*, Taf. 10: 153.
Токи за појас, ран среден век:

8. Cipau, Романија. M. Rusu, *Pontische*, 488 – Abb. 3.
9. Szentes-Nagyhegy, Унгарија. M. Rusu, *Pontische*, 493 – Abb. 6: 1.
10. Unešić, Далмација. D. Mrkobrad, *Arheološki*, T. XXIII: 7.

A7
1. Бронзена гривна (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 199 – Fig.172 – No. 331.
2. Тродимензионален модел на космолошката структура прикажана на претходната гривна. Изработка: Ноеми Чаусидис.
3. Илустрација кон делото „Христијанска топографија“ на Козма Индикоплов. В. Ставиский, *Христианская*, 136 – Рис. 18.
4. Идеализиран тродимензионален модел на космосот, според илустрациите на „Христијанската топографија“ на Козма Индикоплов. Г. Цветковиќ-Томашевиќ, *Рановизантијски*, Сл. 86: е.
5. Шема на конструкцијата на византиски куполен храм со трompи и со пандантифи. Ф. Шарард, *Византија*, 139.
6. Мандала, Хиндуистичка култура. Parvati 2017.

A8
1. Човековиот шесторен систем на перцепција и ориентација во однос на околниот простор. Н. Чаусидис, *Македонските*, 448 – Д1: 4.
2. Метална гривна, железно време, Poznan, Полска. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 341.
3. Мала ступа од камен, хиндуистичка култура (Музеј на индиската уметност во Kolkata/Calcutta), Индија. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 651.
4. Претстава врз облека, етнографија, Сибир. С. В. Иванов, *Материалы*, 239 – Рис. 109.
5. Мотив насликан на шамански тапан, култура на Самите, Лапонија. В. Петрухин, *Мифы*, 279.

A9
1. Ажуриран бронзен предмет, железно време, Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
2. Фибула, 6–7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 41: 42.
3. Фибула, 6–7. век н.е., Керчь, Северно Прицрноморје. И. Гавритухин, *Боспор*, Рис. 10.
4. Тока за појас, ран среден век, Acquasanta, Ascoli Piceno, Италија. G. Anabaldi, J. Werner, *Ostgotische*, Taf. 39:1a.
5. Фибула, 6–7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 41: 45.
6. Тока за појас, ран среден век, Скалистое, Крым, Северно Прицрноморје. Е. В. Веймарн, А. К. Амброз, *Большая*, 250 – Рис. 3.
7. Елемент од појасна гарнитура, ран среден век, античка Heraklea Linkestis, Битола, РС Македонија. И. Микулчиќ, В. Лилчиќ, *Фибули*, 268 – T. VI: 13.
8. Фибула, ран среден век, Dour, Белгија. A. Koch, *Bügelfibeln*, Teil 2, Taf. 38: 1.
9-11. Двоплочестите фибули во релација со претставите за кубично-полусферичниот облик на вселената и движењето на сонцето низ неа, шема: Н. Чаусидис, *Космолошки*, Б28: 1, 2, 6.

A10
1, 2. Сликани мотиви од велигденски јајца, етнографија, Карпатски регион. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 52.
3. Дрвена фурка, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 247.
4. Дрвена фурка, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 243.
5. Дрвена фурка, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 247.
6. Дрвена фурка, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 241.
7. Дрвена фурка, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 241.
8. Детаљ од дрвена фурка, етнографија, Источна Лика, Хрватска. J. Barlek, *Preslice*, 52 – Сл. 3.

A11
1. Ажуриран бронзен предмет, железно време (Ashmolean Museum: 1965.886d). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 67: 439.
2. Ажуриран бронзен предмет, железно време, Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
3, 4. Ажуриран бронзен приврзок, железно време, *Lot 331 two Luristan* 2020.
5. Бронзен приврзок, 9 – 8. век пред н.е., “Marlik” culture”, провинција Guilan, Иран, (Musée Barbier-Mueller, Женева, Швајцарија). *Pendentif* 2016.
6. Ажуриран бронзен предмет, железно време (LACMA: M.76.97.768). *Pendant LACMA* 2020.
7. Мотив од сликан керамички сад, древнохеленска култура (Geneva Museum: HR28). *Ixion* 2020.
8. Мотив од сликан керамички сад, 4. век пред н.е., Јужна Италија (Staatliche Museen, Berlin: F 3023). *Picture Ixion* 2020.
9. Мотив од сликан керамички сад, 4. век пред н.е., Јужна Италија (Hermitage: 1717 [St 424]). *Châtiment d'Ixion* 2020.

A12

Кеармички садови со апликација, 8 – 7. век пред н.е., култура Villanova, Италија:
1, 2. Регион на Chiusi, Тоскана, Италија (National Museum, Copenhagen). A. Rathje, *The Ambiguous*, 114 – Fig. 4 a – b.
5. Lippi necropolis, Verucchio, Rimini, Italy. *Le ore* 2020.
Бронзени додатоци за на садови, 8 – 7. век пред н.е., култура Villanova, Италија:
3. Бронзен сад со апликација, Campi Bisenzio, Тоскана (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rome), Италија. *Cup* 2020.
4. Verucchio, Rimini, Италија. *Figure holding* 2020.
6. P. Jacobsthal, *Early*, Pl. 237: a.
7. Verucchio, Rimini, Италија. *Handle* 2020.
12. B. Bagnasco Gianni, *Presenza*, 437 – Fig. 3: 8.
13. B. Bagnasco Gianni, *Presenza*, 437 – Fig. 3: 5.
---
8. Бронзен приврзок или апликација, праисторија (?), Тибет (Збирка на G. Tucci). M. Bussagli, *Bronze*, 337 – No. 6.
9. Бронзен приврзок или апликација, праисторија (?), Тибет, (Збирка на G. Tucci). M. Bussagli, *Bronze*, 339 – No. 12.
10. Бронзена тока, 8 – 7. век пред н.е., култура Villanova (Museo civico archeologico, Verucchio), Италија. *Verucchio* 2020.
11. Петроглиф, 2 – 1 мил. пред н.е., Moynak, Казахстан. U. Sansoni, *Reflection*, 6 – Tav. 2: 3.

A13

Оловни култни предмети, римски период, Ain-al-Djoudj кај Baalbek, Либан:
1, 4, 7. H. Seyrig, *La triade*, Pl. LXXXVI.
2. L. Badre, *Les figurines*, 192 – Fig. 11: 82.31.
3. L. Badre, *Les figurines*, 192 – Fig. 11: 82.30.
5. L. Badre, *Les figurines*, 192 – Fig. 11: 82.28.
6. L. Badre, *Les figurines*, 192 – Fig. 11: 82.27.
8. H. Seyrig, *La triade*, Pl. LXXXIV: 1.
9. L. Badre, *Les figurines*, 190 – Fig. 9: 82.14.
---
10. Ажуриран бронзен предмет, детал, железно време, Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
11. Ажуриран бронзен предмет, железно време, Shirakavan, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 12: H.
12. Луристански стандард, детаљ (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,112). G. Zahlhaas, *Luristan*, 112 – Kat. 235.
13. Луристанска бронзена псалија. *The Habib* 2020.

A14

Цилиндрични печати, Блиски Исток:
1, 2. (British Museum: BM ANE 89257). E. Bleibtreu, *Zur nicht publizierten*, 484 – Abb. 379.
3, 4. Доцноакадски период (Bibliothèque Nationale, Paris). H.-U. Steymans, *Die Sammlung*, 558 – Abb. 4.
5, 6. (British Museum: BM ANE 89579). E. Bleibtreu, *Zur nicht publizierten*, 519 – Abb. 518a.
---
7. Керамичка фигурина (детал), енеолит, култура Трипоље-Кукутени, колекција „Платар“. М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо, *Енциклопедія*, Том 2, 202 – Рис. 3; цела фигурина: B41: 5.
8. Бронзена плочка (детаљ), железно време, Sangtarashan, Луристан, Иран (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 87 – Fig. 27: Type B.3; цела плочка: B41: 7.
9. Керамичка фигурина, детаљ, енеолит, Анауска култура (Намазга V). Е. В. Антонова, *К исследованию*, 55 – Рис. 3: 6; цела фигурина: B41: 1.
10. Метален амулет, 1400 год. пред н.е., Угарит. U. Holmberg, *Der Baum*, 117 – Abb. 54.

A15

1. Могила со камени структури, предисторија, Sjöborg, Данска. Z. Krzak, *Swieta gora*, 118: Ryc. 6.
2. Модел на светот кај Сумерите и Вавилонците (според K. Lyczkowski, K. Szarzynski). Z. Krzak, *Swieta gora*, 126 – Ryc. 13.
3, 4, 7. Цилиндричен печат, детали и цела композиција, период на Урук. H. Frankfort, *Cylinder*, Tab. IV: J.
5, 6, 8. Цилиндричен печат, детали и цела композиција, акадски период. E. Porada, *The Oldest*, 565 – Fig. 2, 566 – Fig. 4.

IV. ЗООМОРФНО И ФИТОМОРФНО НИВО

B1

Луристански стандарди

1. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.44). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. *Royal* 2020.
4. Bard-i-Bal, Луристан, Иран. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 11.
5. *The British M.* 2020, Museum number 115516.
6. Sangtarashan, Луристан, Иран (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 86 – Fig. 26: Type A.
7. Bard-i-Bal, Луристан, Иран. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 3.
8. Metropolitan Museum. O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 219 (32.161.21).
9. *Anc. Art International* 2020, Item Number: 9089.

B2

Луристански стандарди

1. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LIV: 202.
2. (British Museum). H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Abb. IV: 9.
3. Philia, Тесалија, Грција (Archaeological Museum of Volos, Volos), Greece. S. G. Schmid, *Εισηγμένα*, 247 – Εικ. 2.
4. (LACMA: M.64.12.49). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.61). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.48). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.68). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. (LACMA: M.76.97.67). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. (Walters Art Museum, Baltimore, САД: 54.2582). *Walters Art Mus*. 2020.

B3

Луристански стандарди. Трансформации на зооморфните протоми.

1. (Metropolitan: 32.161.21). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 219; целиот предмет: B1: 8.
2. (British Museum: 115516). *The British M.* 2020; целиот предмет: B1: 5.
3. (LACMA: M.76.97.30). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B9: 4.
4. *Arts d'Orient 2013*, No. 54; целиот предмет: C3: 9.
5. *Anc. Art International* 2020, Item Number: 9089; целиот предмет: B1: 9.
6. *Royal* 2020; целиот предмет: B1: 3.
7. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B1: 1.
8. (LACMA: M.76.97.35). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B7: 1.
9. (Ashmolean Museum: 1965. 192). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 32: 169; целиот предмет: B13: 2.
10. (Museum of Fine Arts, Boston, САД: 30.565). *Rod-holder* 2020; целиот предмет: C1: 2.
11. (LACMA: M.76.97.49). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B7: 9.
12. (LACMA: M.76.97.42). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C2: 2.
13. (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C18: 3.
14. *Unknown Iranian* 2020; целиот предмет: C17:2.
15. (Princeton University Art Museum, Princeton, САД). *Finial Princeton* 2020; целиот предмет: D12: 1.

B4

1 - 18. Елементи од коњска орма, коска и рог, доцно бронзено – железно време, Северно Прицрноморје, Кавказ, Ерменија, Источна, Турција, Иран. А. Р. Канторович, *Истоки*, 217 – Рис. 21.
19. Дрвен елемент од коњска опрема, средина на 1. мил. пред н.е., Туэктинский курган бр. 1, Пазырык, Алтај. А. Р. Канторович, *Истоки*, 193 – Рис. 2: 2.
20. Дрвен елемент од коњска опрема, средина на 1. мил. пред н.е., Пазирска култура. А. Р. Канторович, *Истоки*, 207 – Рис. 12: 5.
21. Дрвен елемент од коњска опрема, средина на 1. мил. пред н.е., Башадарский курган фил 2, Пазирска култура. А. Р. Канторович, *Истоки*, 207 – Рис. 12: 1.
22. Дрвен елемент од коњска опрема, средина на 1. мил. пред н.е., курган Ак-Алаха, Пазирска култура. А. Р. Канторович, *Истоки*, 207 – Рис. 12: 2.
23. Бронзен предмет, 8 – 7. век пред н.е., Берельский курган, Казахстан. А. Р. Канторович, *Истоки*, 207 – Рис. 12: 4.
24. Бронзен скиптар, 6. век пред н.е., антички Byzantium, Турција. А. Р. Канторович, *Истоки*, 204 – Рис. 10: 8.

25. Бронзен врв од култен предмет, 7. век пред н.е. Скитска култура, Новозаведенное, Ставропольский край, Русија. А. Р. Канторович, *Истоки*, 191 – Рис. 1: 4.
26. Бронзен врв од култен предмет, 7. век пред н.е., Скитска култура, Новозаведенное, Ставропольский край, Русија. А. Р. Канторович, *Истоки*, 203 – Рис. 9: 1.
27. Бронзена апликација за котел, 7. век пред н.е., Олимпија, Грција. А. Р. Канторович, *Истоки*, 194 – Рис. 3: 5.
28. Бронзена апликација за котел, 7. век пред н.е., Олимпија, Грција. А. Р. Канторович, *Истоки*, 197 – Рис. 5: 2.
29. Бронзена апликација за котел, 7. век пред н.е., Родос (?), Грција. А. Р. Канторович, *Истоки*, 197 – Рис. 5: 1.

B5

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.69). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Колекција David-Weill, Paris). H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Abb. XV: 52.
3. (LACMA: M.76.97.62). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Sangtarashan, Луристан (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Iran. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 140 – Fig. 18: 160.
5. *Cast br. finial* 2020.
6. *Admiralty* 2020.
7. *Lur. br. artefact* 2020.
8. (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74 (106 A).
9. *Anc. Art International* 2020, Item Number: 9089.

B6

Луристански стандарди:
1. (Metropolitan: 66.104.I). O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 – No. 218.
2. Louvre. *Etendard* 2020.
3. (Cleveland Museum of Art, Cleveland, САД). *Ibex Standard* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.52). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Christoph Bacher Collection, Viena: 6170). *Two Ibexes* 2020.
6, 7, 8. (LACMA: M.76.97.69). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. (Museum August Kestner, Hanover, Germany). *Antithetical* 2020.
---
10. Мотив од печат, еламски период, Луристан. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 236: 82.
11. Детал од цилиндричен печат, Предна Азија (British Museum). W. H. Ward, *The Seal*. 178 – Fig. 481.

B7

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.35). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.21). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.34). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Khatunban, Луристан. E. Haerinck et al, *Finds*, 148 – Pl. 8: Kh. B6-1, 2.
5. (Колекција Eduard von der Heydt, Виена). H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Abb. IV: 10.
6. (LACMA: M.76.97.53). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. *Agora* 2020, Lot 435.
8. (LACMA: M.64.12.31). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. (LACMA: M.76.97.49). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

B8

1. Можно космолошко значење на геометриската основа на луристанските стандарди. Шема: Никос Чаусидис.
2. Геометриска слика на кубично-полусферичниот модел на вселената со небото во вид на зооморфизиран круг. Шема: Никос Чаусидис.
Луристански стандарди:
3. *Admiralty* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Ashmolean: 1951.180). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 30: 163.
6. Детал, (LACMA: M.76.97.63). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B9:2.
7. (Archaeological Museum, Tehran, Iran). J.- L. Huot, *Iran*, Sl. 112.
8. Детал, приватна колекција. *Lur. br. artefact* 2020; целиот предмет: B5:7.

B9

Луристански стандарди:
1. (Louvre). *Сокровища* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.65). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.59). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.30). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.9). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LIV: 202.
8. (Metropolitan: 32.161.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 224; целиот предмет: B15: 1.

7, 9. Луристанска игла со дискоидна глава, детали (Louvre). *Сокровища* 2020; целиот предмет: C9:1

B10

Луристански стандарди:
1. *Admiralty* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.65). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. *Persia* 2020.
4. (The Barakat Collection: X.0366). *Two Gazelles* 2020.
6. (Harvard Art Museum, Cambridge, САД: 1931.5). *Harvard* 2020.
7. Детал (Ashmolean: 151.180). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 30: 163; целиот предмет: B8:5.
8. (Ashmolean: 1965.194). P. R. S. Moorey, *Catalogue,* Pl. 31: 164.
9. Детаљ. (LACMA: M.76.97.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: A1: 1.
---
5. Петроглиф, Ураки, Средна Азија (?), М. Е. Килуновская, *Интерпретация*, 105 – Рис. 3.

B11

1. Бронзен приврзок, железно време. Kompolje, Otočac, Lika, Хрватска. R. Drechler-Bižić, *Japodska*, T. XLV: 11.
2. Бронзен приврзок, железно време, Kastav, Istra, Хрватска. S. Kukoč, *Japodi*, 193 – Sl. 284: 2.
3. Луристански стандард (Collection David-Weill: 1933-148). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 217; color photo: S. Kalyanaraman, *Bronze Age*, Fig. 6: a.
4. Луристански стандард, (Forūgī, Moḥsen Collection, Tehran, Iran). R. Frye, *Forūgī*, Pl. II.
5. Апликација за појас, Пазирска култура, Катанда, Алтај, Русија. И. В. Тришина, *Многофигурные*, 50 – Рис. 5: 4.
6. Луристанска игла со украсна глава (LACMA: M.76.97.234). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Апликација за појас, скитска култура, 5 – 4. век пред н.е., Ulan-Ude (Верхнеудинск), Бурјатија, Русија (Ермитаж). *Belt Plate* 2020.
8. Петроглиф, Arpa-Uzen - V, Казахстан. М. Е. Килуновская, *Интерпретация*, 105 – Рис. 5, плоча бр. 69.
9. Луристанска игла со украсна глава (LACMA: M.76.97.239). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
10. Бронзена матрица (детал), раноантичка тракиска култура, Гърчиново, Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 53 – Обр. 65.

B12

Ажурирани бронзени токи, 4 – 2. век пред н.е., Кавказ:
1. Mingachevir, Azerbaijan (Hermitage). *Scythians* 2020.
2. *Алан Засеев (3)* 2020.
3. (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, САД). *Володимир Кисіль* 2020.
4. (Metropolitan: 21.166.5). *Belt clasp* 2020.
5. *Алан Засеев (1)* 2020.
6. *Алан Засеев (2)* 2020.

B13

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.56). *Lur. Br. in the LACMA* ***2020.***
2. (Ashmolean: 1965. 192). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 32: 169.
3. Детал, (LACMA: M.76.97.30). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Louvre). *Сокровища* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.9). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Louvre). *Сокровища* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.65). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. (Museum of Khorramabad, Iran). U. Kampmann, *Welcome*.
9. *Large Lur. Bronze* 2020, Ref: 6195.

B14

Луристански паслии:

1. (Stora Collection, Paris). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. VI: 21.
3. (Mozaffar Cohen Collection). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. V: 18.
6. *Plaque pour monter* 2020.
7. *A large Luristan* 2018.
9. (National Galery of Victoria, Melbourne, Canada: 3482-D3). *Cheek piece* 2020.
---
2. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.9). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Детал од сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.
5. Луристански стандард (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД). *Master of Animals* 2020.
8. Бронзена апликација, скитска култура, станица Ивановская, Краснодарский край, (Краснодарский музей, Краснодар), Русија. Н. В. Анфимов, *Древнее*, (Меотские памятники Прикубанья).
10. Бронзена статуа, околу 400 год. пред н.е. (National Archaeological Museum of Florence, Florence, Italy). *Chimera of Arezzo* 2020.
11. Ваза – buchero nero, етрурска култура (Musee du Cinquantenaire, Brussels). A. Roes, *The Representation*, 23 – Fig. 2, (A 8I6).
12. Златна фибула, етрурска култура (British Museum: 1390). A. Roes, *The Representation*, 23 – Fig. 3.

B15

Луристански стандарди:

1. (Metropolitan: 32.161.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 224.
2. (LACMA: M.76.97.30). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. *Fitting* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Archaeological Museum, Tehran, Iran). J.- L. Huot, *Iran*, Sl. 112.
6. (LACMA: M.76.97.43). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.41). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

B16

1. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.43). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Златна фигурина, скитска култура (4. век пред н.е.), Провинција Shaanxi, Кина. *The Golden* 2000, 8 – Fig. 6.
3. Релјеф во камен, доцнохетитски период (850-750 пред н.е.), Carchemish (Museum of Anatolian Civilizations, Ankara), Турција. *Chimera* 2020.
4. Мотив од сребрен сад, тракиска култура (5-4. век пред н.е.), Рогозен, Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 207.
5. Мотив од тетоважа на телото на покојник, Пазирска култура, Пазирик, Алтај. H. Müller-Karpe, *Grundzüge*, 348.
6. Мотив насликан на папирус, древноегипетска култура. V. Ions, *Egipatska*, 40.
7. Атичка црнофигурална ваза, 6. век пред н.е. (Louvre: A478). *Khimaira* 2020.
8. Бронзена матрица (детал), тракиска култура, Гърчиново, Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 53 – Обр. 65.
9. Златна апликација, скитска култура (Hermitage). E. D. Philips, *Nomadski*, 309.
10. Лаконска црнофигурална ваза, 6. век пред н.е. (J. Paul Getty Museum, Malibu, САД: 85.AE.121). *Khimaira* 2020.

B17

Луристански стандарди:

1. Идеализирана космолошка шема на луристанските зооморфни стандарди: персонализиран сончев диск на врвот од Космичкото дрво; кодирање на трите зони на вселената преку соодветни животни. Шема: Никос Чаусидис.
2. (Metropolitan: 32.161.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 224.
3. (LACMA: M.76.97.43). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. *Admiralty* 2020.
5. (Louvre). *Сокровища* 2020.

B18

1. Златна облога за тоболец, скитска култура (5. век пред н.е.), Ильичёво, Крим. А. М. Лесков, *Курганы*, Рис. 19.
2. Украс за глава, дрво и кожа, Пазирска култура (Hermitage). *Before* 2020.
3. Златна апликација, скитска култура (4. век пред н.е.), Куль-Оба, Крим (Hermitage). *Куль-Оба* 2020.
4. Сребрен култен сад (гобеле), тракиска култура, (4. век пред н.е.), Рогозенска остава (сад број 165), Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 221.

5. Златна апликација, 5. век пред н.е., Зуривка, Макаровский район, Украина. M. Damyanov, *The matrix*, 33 – Fig. 9.
6. Бронзен врв од скиптар, скитска култура. *Олень* 2020, (2009-06-13).
7. Сребрен култен сад (гобеле), тракиска култура, 4. век пред н.е. (Metropolitan: 47.100.88). *Beaker* 2020.
8. Апликација за појас, скитска култура (5-4. век пред н.е.), Ulan-Ude (Верхнеудинск), Бурјатија, Русија (Hermitage). *Belt Plate* 2020.

B19
Луристански стандарди:
1. Идеализирана космолошка шема на луристанските зооморфни стандарди: движење на сонцето по телата на двете животни; персонализација на сонцето во зенит. Шема: Никос Чаусидис.
2. *Persia* 2020.
3. (Museum August Kestner, Hanover, Germany). *Antitetical* 2020.
4. *Historical* 2020.
5. (Collection Godard: 106 A). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74.
6. (LACMA: M.76.97.60). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Louvre). *Сокровища* 2020.

B20
Петроглифи, праисторија:
1. Хар-Салаа, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 46 – Рис. 13.
2. Цаган-Салаа/Бага Ойгур, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 2: 8.
3. Цаган-Салаа/Бага Ойгур, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 13.
4. Цаган-Гол, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 12.
5, 6, 8. Петроглифи, Северна Азија. А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 16, 17 – Рис. 1: 9 – 12, 28.
Луристански стандарди:
10. Bard-i-Bal, Луристан. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 11.
11. Bard-i-Bal, Луристан. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 3.
12. C. Kevokrian, *L`art*, 122.
---
7. Бронзена фибула, римска епоха, August, Kt. Aargau, Швајцарија. Z. Vinski, *Kasnoantički*, T. X: 9.
9. Глинена фигурина (играчка), етнографија, Филимоново, Одоевский район, Тульская область, Русија. И. М. Денисова, *Зооморфная*, 29 – Рис. 3: в.

B21
1. Петроглиф, праисторија, Цаган-Гол, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 43 – Рис. 4: 12.
2. Луристански стандард, детал (LACMA: M.76.97.62). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. Петроглиф, праисторија, Сибир. *Сибирские* 2020.
4. Луристански стандард. *Persia* 2020.
5. Луристанска бронзена рачка за точило (Artemis Gallery: Lot 27). *Rare Double* 2020.
6. Апликација, скитско-сарматски култури, Ягуна, Серебряково, Казахстан. А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 17 – Рис. 1: 15.
7. Апликација, скитско-сарматски култури, Ягуна, Серебряково, Казахстан. А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 17 – Рис. 1: 16.
8. Апликација, Тагарска култура (6-3. век пред н.е.), Шестаково, Тисульский район, Кемеровская область, Русија. *Экспозиция* 2020.

B22
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Collection Eduard von der Heydt, Viena). H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Abb. IV: 108.
7. (LACMA: M.76.97.36). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. Детал (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1973,112). G. Zahlhaas, *Luristan*, 112, Kat. 235.
9. *Idole maître* 2020.

Петроглифи, праисторија:
2. Цаган-Гол, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 13.
3. Калбак-Таш, Алтај, Русија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 44 – Рис. 8: 1.
4. Цаган-Гол, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 20.
5. Цаган-Гол, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 19.

---
10. Мотив вцртан на бронзен предмет, бронзено време, Lem, Viborg, Данска. E. Sprockhoff, *Nordische*, 47 – Abb. 9: 1.
11. Детал од наушници, 13. век н.е., Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 529 – Рис. 89.
12. Бронзен приврзок, прва третина на 1. мил. пред н.е., Кобанска култура, непознато наоѓалиште, Северен Кавказ. *Бронзовый* 2013, 606 (кат. бр. 306.18.18).
13. Бронзен предмет во вид на псалија, „Каракуш“, Валандово, РС Македонија. B. Husenovski, E. Slamkov, *Archaeological*, 17 – Pic. 21.

B23
1. Космолошка иконографска парадигма на чешелот од сл. 2: двојно зооморфно суштество = нижни зони на вселената; споени рогови = небесен свод; протоми = фази од движењето на сонцето. Шема: Никос Чаусидис.
2. Чешел од месинг, 19. век н.е., север на Русија. Л. Гончарова, *Медные*, 101.
3. Луристанска бронзена игла со украсна глава, детал (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 108 – Fig. 87 (No. 163, 164, 165).
4. Луристанска псалија (Louvre, Departement des Antiquites Orientales). *Horsebit* 2017.
5. Бронзена фигурина, 1. мил. пред н.е., Van, Закавказје. Л. И. Ремпель, *Цепь*, 91, Рис. 36: а.
6. Метална плочка, околу 2.000 год. пред н.е. (?), Туркменистан (Schaffhausen Museum, Швајцарија). *Goddess Ishtar* 2020.
7. Мотив од народен вез, Мариово, РС Македонија. А. Крстева, *Народни*, Сл. 9.
8. Мотив од народен вез, Русија. Г. С. Маслова, *Орнамент*, 113 – Рис. 56: б.
9. Мотив од народен вез, Русија. Г. С. Маслова, *Орнамент*, 112 – Рис. 56: а.
10. Ажурирана бронзена тока (детал), 4-2. век пред н.е., Кавказ. F. Eber-Stevens, *Stara*,T.XII: 399.
11. Луристанска бронзена псалија. *The Habib* 2020.
12. Метална плочка, скитска епоха (3. век пред н.е.), Александропольский Курган, Украина. В. Цагараев, *Осетинское*.

B24
1. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.41). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Мотив од рачка на меч, Асирска култура. H. J. Kantor, *The Shoulder*, 274 – Fig. 7: c.
3. Петроглиф, праисторија, Калбак-Таш, Алтај, Русија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 2.
4. Мотив врежан на бронзен појас, Кобанска култура, Тлийский могильник (гроб. бр. 76), Јужна Осетија. Г. Н. Вольная, *К вопросу*, 270 – Рис. 1: 17.
5. Мотив врежан на бронзен појас, Кобанска култура, Тлийский могильник (гроб. бр. 74), Јужна Осетија. Г. Н. Вольная, *К вопросу*, 270 – Рис. 1: 14.
6. Петроглиф, праисторија, Суханиха, Краснотуранский район, Красноярский край, Русија. А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 16, 17 – Рис. 1: 31.
7. Петроглиф, праисторија, Цагаан-Салаа/Бага-Ойгур, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 42 – Рис. 3: 5.
8. Бронзена фибула, римски период. Z. Vinski, *Kasnoantički*, T.X: 13.
9. Фигура од сцена на ловот на Khnumhotep III, древноегипетска култура (12. династија). H. J. Kantor, *The Shoulder*, Pl. VIII: C.
10. Релјефен мотив од каменен надгробен споменик (стећак), среден век, Дуго Поље, Блидиње, Босна и Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T. LXXVI: 11.
11. Бронзена фибула, римски период. Z. Vinski, *Kasnoantički*, T.X: 7.
12. Бронзена фибула, Железно време, Duero culture, Lara de los Infantes, Burgos, Шпанија. W. Schüle, *Probleme*, 119 – Abb. 27: 5.
13. Бронзена фибула, Железно време, Duero cuture, „Numantia“, Gemeinde Garray, Soria, Шпанија. W. Schüle, *Probleme*, 119 – Abb. 27: 4.
14. Луристанска бронзена апликација. *Applique of a Lion* 2020.
15. Луристанска бронзена апликација. *Iranian Antiquities* 2020.

B25
1. Луристанска бронзена игла со украсна глава (Louvre: AO20534). *Epingle* 2020.
2. Луристанска бронзена игла со украсна глава (Metropolitan: 48.154.6). *Pin* 2020.
3. Мотив врежан на предмет од бронзен лим (Ashmolean: 494B). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 259 – Fig. k.
4. Бронзена плочка, Surkh Dum-i-Luri, Luristan. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 212: c.
5. Мотив од цилиндричен печат, Западна Азија. T. van Bakel, *The magical*, Number 26 (Inv. AO 2334).
6. Цртеж на камен (детаљ), среден век, Плиска, Бугарија. Д. Овчаров, *Български*, T.LXXXVII: 1.
7. Цртеж на камен (детаљ), среден век, Плиска, Бугарија. Д. Овчаров, *Български*, T.LXXXV: 1.

8. Петроглиф, праисторија (?), Усть-Туба, Минусинская котловина, Јужен Сибир. Я. А. Шер, *Петроглифы*, 153 – Рис. 78.
9. Цртеж на карпа, праисторија (?), Аодан. А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*, 16 – Рис. 1: 6.
10. Монета, келтски културен круг. M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 83 – Fig. 3: 14.
11. Монета, келтски културен круг, Seine-Maritime, Rouen, Франција. *Le cheval* 2020.
12. Монета на градот Asido, 2. век пред н.е., култура на Феничаните, Шпанија. *Asido* 2014.
13. Мотив сликан на керамички ларнакс, минојска култура, Palaikastro, Praisos, Крит, Грција. A. B. Cook, *Zeus. II*, 525 – Fig. 393.
14. Сребрена монета, Дерони, 5. век пред н.е. Е. Павловска, *Парите*, 17.
15. Сребрена монета Дерони, 5. век пред н.е. И. Маразов, *Мит*, 138.

B26
1. Луристанска бронзена алка. *Bridle ring with ibex* 2020.
2. Луристански стандард (Ashmolean: 1965. 790). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 33: 171.
3. Луристански стандард (Ashmolean: 1965. 193). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 34: 174.
4. Луристанска псалија. Колекција Stora, Париз. H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. VI: 21.
5. Луристанска псалија. *Dea Qiboo* 2020.
6. Луристанска псалија (LACMA: M.76.97.97). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7, 8. Луристански стандард, фронтален и бочен поглед (Ashmolean: 1965. 788). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 33: 171.

B27
1, 2, 3. Луристанска игла со ажурирана глава, изглед на главата и детали (LACMA: M.76.97.184). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Каменен печат, минојска култура, Phaestos, Крит, Грција. M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean*, 234 – Fig. 117.
5. Мотив од сребрен сад, тракиска култура, 5-4. век пред н.е., Рогозен, Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 207.
6. Луристанска рачка за точило (Collection David-Weill: 1933-17). P. Amiet, *Les Antiquités*, Fig. 71.
7. Мотив од протокоринтска ваза (collection in Boston). A. Roes, *The Representation*, 22 – Fig. 1.
8. Коскен чешел, околу 3000 год. пред н.е., Gullrum, Gotland (National historical Museum, Stocklholm), Sweden. M. Hoernes, *Urgeschichte*, 245 – Abb. 5.
9. Мотив од медаљон, среден век, Tjurkö, Blekinge, Шведска. D. Ellmers, *Zur Ikonographie*, 232 – Abb. 34.
10. Петроглиф, бронзено време, Sakachi-Alyan, долен тек на Амур. Б. А. Рыбаков, *Эпоха бронзы*, 425, Рис. 146: 1.
11. Мотив од сликан сад, 10. век н.е., Селище, Преслав, Бугарија. Л. Дончева-Петкова, *Митологични*, 120 – Обр. 91.
12. Мотив искован во бронзен лим, ран среден век (?), Levroux, Indre, Франција. M. Hoernes, *Urgeschichte*, 569: 2.
13. Метален приврзок, среден век или 18-19 век н.е., Археолошки музеј, Варна, Бугарија. Р. Рашев, *Модел*, 43, Обр. 5: а.

B28
Луристански бронзени псалии:
1. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,963). G. Zahlhaas, *Luristan*, 55, Kat. 104.
2. *Сарматы* 2014.
3. (Béla Heine Collection, Paris). H. A. Potratz, *Die Pferdegebisse*, 15 – Abb. 26.
4. (Frank Savery Collection). S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, Pl. LXXIII: e (no. 11).
Луристански бронзени алки:
6. (Stora Collection, Paris). *Bridle ring* 2020.
7. (LACMA). *Cheekpiece* 2020.
8. (Louvre). *Сокровища* 2020.
9. (Museum of Fine Arts, Boston, САД). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Tab. XV: 60.
10. (Walters Art Museum, Baltimore, САД). *Harness* 2020, Accession Number: 54.118.
---
5. Бронзен приврзок, железно време, Fortetsa, Крит, Грција. O. W. Muscarella, *Archaeology*, 677 – Fig. 1.
11. Бронзен приврзок, железно време, Libna, Krško, Словенија. B. Teržan, *Goldene*, Abb. 6.

B29
1. Сцена искована на сад од бронзен лим (Collection Godard: 385). E. de Waele, *Bronzes*, 225 – Fig. 202.
2. Мотив искован во бронзен лим (Ashmolean: 1965. 833). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 241 – Fig. f: no. 461.
3. Бронзен сад, Луристан (?). E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 264: a.
4. Бронзена облога за тоболец, детал. *Large Lur. Br. Plate* 2020.
5. Луристанска игла со дискоидна глава, Surkh Dum-i-Luri, Луристан. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 206: b.

6. Сцена од бронзен сад, Луристан. P. R. S. Moorey, *Towards*, 118 – Fig. 2: 32.
7, 8. Прстен и отисок на сцената изгравирана на него, Surkh Dum-i-Luri, Луристан. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 253: XXXV.
9. Мотив од цилиндричен печат, Late Middle Elamite, Neo – Elamite Period. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 236: 81.
10. Мотив од цилиндричен печат, Late Middle Elamite, Neo – Elamite Period. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 236: 84.
11. Мотив од печат, Еламски период, Луристан. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 236: 82.

B30
1. Сцена искована во бронзен лим, Surkh Dum-i-Luri, Луристан. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 213: a.
2. Сцена од бронзена ситула (LACMA: M.76.97.350). P. R. S. Moorey, *The Art*, 88 – No. 433.
3. Сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, Fig. 15.
4. Сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Louvre). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIa.
5. Луристанска бронзена игла со украсна глава (LACMA: M.76.97.233). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Луристанска бронзена игла со украсна глава. E. Porada, *Nomads*, Pl.V:1.
7. Сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Cinquantenaire Museum,Brussels). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIb.

B31
Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. (Louvre). *Сокровища* 2020.
2. A. Godard, *The Art*, 54 – Fig. 30.
3. (LACMA: M.76.97.168). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Liège private collection). N. Engel (et al), *Bronzes*, 155 – No. 145.
5. *Cloak Pin* 2020.
---
6. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Ashmolean: 1965. 808). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 56: 344.
7. Луристански бронзен појас. М. Н. Погребова, *Закавказье*, 107 – Табл. IX: 5.

B32
Луристански бронзени псалии:
1. (LACMA: M.76.97.122). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.126). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.123). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Musee d'art et d'histoire, Genève). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. X: 37.
5. Мотив насликан на штица, етнографија, Сибир (Красноярский музей, Красноярск), Русија. *Мифы нар. мира. Том.1*, 644.
6. Релјеф од каменен надгробен споменик (стећак), среден век, Лединац, Лиштица, Мостар, Босна и Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T. XLI: 14.
7. Вез на женски чорапи, етнографија, регион на Охрид, РС Македонија. Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската*, 602 – В29: Сл. 1.
8. Илустрација од ракописна книга: H. Reussner, Pandora, Basle, 1582. A. Roob, *Alchemy*, 420.
9. Вез од женска кошула, етнографија, регион на Битола, РС Македонија. Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската*, 494 – Б44: Сл. 1.
10. Вез од женска кошула, етнографија, Кукуречани, Битола, РС Македонија. А. Крстева, *Македонски*, Сл. 78.

B33
Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. (Royal Museums of Art and History, Brussels: IR.0647). *Epingle (IR.0647)* 2020.
2. (Royal Museums of Art and History, Brussels: IR.0649). *Epingle (IR.0649)* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.160). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.148). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
4. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: 64.12.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Луристанска бронзена игла со двојна дискоидна глава, детал (LACMA: M.76.97.163). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

B34
1. Мотив од печат, сумерска култура, 27. век пред н.е., Ур, Ирак. О. А. Кифишина, *Священное*, Илл. 25.
2. Metal plaque, Hittite Culture, 900 год. пред н.е., Tell-Halaf, Syria (Museum of Oriental Antiquities, İstanbul, Турција). *Hittite plaque* 2020.
3. Ivory plaque, феникиска култура, 9-8. век пред н.е., Nimrud, Ирак (Cleveland Museum of Art, САД: 1968.47). *Phoenician* 2020.
4. Сумерски печат (отисок), керамика, 3000 год. пред н.е., Месопотамија (Oriental Institute Museum, Chicago, САД). *Sumerian Stamp* 2020.
5. Печат-монисто, минојска култура, Knossos, Крит, Грција (Ashmolean). A. Evans, *The Palace*. Vol. IV – II, 453 – Fig. 377.
6. Лентоидна гема, Микена, Грција. A. J. Evans, *Mycenaean Tree*, 154 – Fig. 30.
7. Златна рачка од секира, Скитска култура, 7- 6. пред н.е., Келермес, Адыгея, Русија. *Scyth. Slide Collection* 2020.
8. Релјефна плоча во штуко, сасанидски период, 5-6 век н.е., Иран (Cincinnati Art Museum, Cincinnati, САД). *Relief plaque* 2020.
9. Релјеф во камен. хетитска култура, 800 год. пред н.е., Karatepe, Osmaniye Province, Турција. *Hittite tree* 2020.
10. Релјеф од теракота со насликан мотив, 6. век пред н.е., Pazarli, Фригија (Museum of Anatolian Cultures, Ankara), Турција. *Rampant Goats* 2020.
11. Златни апликации, Ахеменидски период, 5-4. век пред н.е. (Reza Abbasi Museum, Техеран, Иран). *Achaemenid* 2020.

B35
1.Мотив од цилиндичен печат, асирска култура. G. Lechler, *The Tree of Life*, 87.
2. Мотив од цилинрдичен печат, асирска култура, 8. век пред н.е. О. А. Кифишина, *Священное*. Ил. 51.
3. Мотив од здела, феникиска култура, (Phoenician bowl). E. Goblet d'Alviella, *The migration*, Pl. IV: Fig b.
4. Мотив од капител, древнохеленска култура, храм на Атена, Priene, Турција. E. Goblet d'Alviella, *The migration*, Pl. IV: Fig. E.
5. Композиција исткаена во текстил, 9. век н.е., Централна Азија. *Lion medallion* 2020. **6.** Релјеф во камен, 12. век н.е. (Byzantine and Christina Museum, Athens). *Tree of life* 2020.
7. Релјеф од медреса, култура на Селџуците, 14 век н.е., Erzurum, Турција. *Anadolu* 2020.

B36
1. Мотив од луристанска дискоидна игла, детал. A. Godard, *The Art*, 60 – Fig. 44.
2, 3. Мотив од цилиндричен печат, Old Babylonian period, Larsa, Ирак. J. Black, A. Green, *Gods*, 19 – Fig. 13.
4. Мотив од цилиндричен печат, 3. мил. пред н.е. Kish, Ирак. О. А. Кифишина, *Священное*. Ил. 32.
5. A scene carved into a pithos, 9-8. век пред н.е., Kuntillet ‘Ajrud, Синајски Полуостров, Египет. *Asherah* 2020.
6. Сцена од златен сад, about 1000 год. пред н.е., “Marlik” Culture, Gilan, Иран. Z. Kazempoor, M. Marasi, *The Study*, 195 – Fig. 1.
7. Златен прстен со печат, Mycenae, Грција. A. J. Evans, *Mycenaean Tree*, 155 – Fig. 33.
8. Лентоидна гема, Goulas, Крит, Грција. A. J. Evans, *Mycenaean Tree*, 154 – Fig. 32.
9. Мотив од цилиндричен печат, Late Middle Elamite – Neo-Elamite Period. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 237: 86.

B37
1. Мотив искован на сребрен колан, рана антика, Batince, Ćuprija, Serbia. M. Stojić, *Tribalski*, 53.
2. Предмет излеан од метал, етнографија, Враца, Бугарија. С. Георгиева, Д. Бучински, *Старото*, Табл. LXIV: 17.
3. Илустрација од книгата *“Buch der heiligen Dreifaltigkeit”*, 15. век н.е. A. Roob, *Alchemy*, 462.
4. Мотив насликан на папирус (детал), древноегипетска култура, XVIII Dynasty. E. Neumann, *The Great Mother*, 243 – Fig. 53.
5. Цртеж врежан на карпа, бронзено време, Царевец (пештера бр. 20), Мездра, Бугарија. Т. Стойчев, *Скално*, 161 – Рис. 121**.**
6. Мотив од шамански костим, крај на 19. век н.е., Сибир (American Museum of Natural History, New York City). В. Н. Топоров, *Древо мировое*, 405.
7. Sephiroth tree, илустрација од книгата R. Fludd, “*Utrisque Cosmi”*, Vol. II, 1621 год. н.е. A. Roob, *Alchemy*, 318.

B38
1. Ликовен мотив, Neo-Elamite period, 226 год.н.е. U. Holmberg, *Der Baum*, 82 – Abb. 34.
2. Мотив насликан на шамански тапан, етнографија на народот Кети, Сибир. В. Н. Топоров, *К рекон. некоторых*, 108 – Рис. 9.
3. Мотив насликан на шамански тапан, етнографија, народ Селкупи, Северен Сибир. U. Holmberg, *Der Baum*, 154 – Abb. 75.

4. Претстава на фитоморфизиран крст, среден век, Шведска, А. Голан, *Миф*, Рис. 338: 5.
5. Глава од бронзена игла, епоха на металите, Istebne-Hradok, Словачка. M. Novotna, *Die Bronzenadeln*, 30 – Abb. 1: 3.
6. Мотив насликан на шамански тапан, етнографија, народ Селкупи, Северен Сибир. U. Holmberg, *Der Baum*, 154 – Abb. 74.
7. Претстава врз облека, етнографија, Сибир. С. В. Иванов, *Материалы*, 239 – Рис. 109.
8, 9. Камени споменици, 10. век н.е., култура на Норманите, остров Man, Британија. D. Coenen, O. Holzapfel, *Germanische*, (Steinriesen).

B39
1. Мотив од килим, „софра“, 19. век н.е., Охрид, Музеј Охрид. РС Македонија.
2. Мотив од сликана античка ваза, 3-2. век пред н.е., Cabezo de Alcalá, Azaila, Teruel, Spain. M. Tarradell, E. Sanmartí, *L'état*, 327 – Pl.5.
3. Мотив од килим, Нов Дојран, РС Македонија (Архив на институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје: АИФ 6329). Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската*, 602 – В4: Сл. 2.
4. Златна апликација, 5. век пред н.е., Зуривка, Макаровский район, Украина. M. Damyanov, *The matrix*, 33 – Fig. 9.
5. Скулптура од бронза, 15. век н.е., хиндуистичка култура. Dž. K. Kuper, *Ilustrovana*, 39.
6. Бронзен врв од скиптар, скитска култура. *Олень* 2020, (2009-06-13).

B40
1. Каменен релјеф, 3. век пред н.е., гробница во Свещари, Исперих, Бугарија. Д. Попова, *Отвориха*.
2. Камена скулптура (антефикс) 5. век пред н.е. Пантикапеј, Северно Прицрноморје, (Историко-археологический музей, Керчь). *Скифская богиня* 2020.
3. Мотив врежан во bronze vessel, древноегипетска култура, Saite period, c. 600 B.C. E. Neumann, *The Great Mother*, Pl. 108.
4. Илустрација од книгата на Hieronymus Reussner, “Pandora”, Basle 1582. A. Roob, *Alchemy*, 503.
5. Монета на градот Myra, област Lykia, 3. век н.е., Мала Азија. U. Holmberg, *Der Baum*, 69 – Abb. 28.
6. Отисок од цилиндричен печат од алабастер, детал, 3. мил. пред н.е., Shahdad, Иран (Archaeological Museum, Tehran: 1792 – 488/50). H. Pittman, *Anchoring*, 631 – Fig. 7b.
7. Мотив од вез, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 479.
8. Мотив од вез, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 483.
9. Мотив од керамички сад (terra sigillata), римска култура, Mainz, Германија. J. de Groot, *Masclus*, Abb. 3: 4.
10. Мотив од вез, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 507.
11. Мотив изгравиран на глава од прстен, среден век, Рудина, Стари Костолац, Србија. М. Поповић, В. Иванишевић, *Град*, Сл. 24: 1.
12. Мотив од каменен надгробен споменик (стећак), среден/нов век, Паргани, Мраморје, Зворник, Босна и Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T. LII: 30.

B41
1. Луристанска игла со дискоидна глава (Royal Museums of Art and History, Brussels: IR.0647). A. Godard, *The Art*, 75 – Fig. 77.
2. Луристанска игла со дискоидна глава (National Museum of Iran, Tehran). G. M. D'Erme, *The Cappella*, 414 – Fig. 13.
3. Мотив од килим, „софра“, 19. век н.е., Охрид, Музеј Охрид. РС Македонија.
4. Илустрација од ракописна книга: V. Weigel, *“Studium Universale”*, Frankfurt, 1698. A. Roob, *Alchemy*, 320.
5. Мотив насликан на шамански тапан, етнографија, Siberia. U. Holmberg, *Der Baum*, 20 – Abb. 6.
6, 7, 8. Мотив врежан на сад (цела претстава и детали), етнографија, 19. век н.е., Унгарија. J. Simpson, *Evropska*, 29.

B42
1. Керамичка фигурина, енеолит, Анауска култура: Намазга V, Туркменистан. Е. В. Антонова, *К исследованию*, 55 – Рис. 3: 6.
2. Златен приврзок – амулет, средно бронзено време, 16. век пред н.е., Палестина. R. Hestrin, *Understanding*.
3. Златен приврзок – амулет, средно бронзено време, 16. век пред н.е., Палестина. U. Holmberg, *Der Baum*, 117 – Abb. 54.
4. Дно на керамички сад, Кикладска култура, 3. мил. пред н.е., Сирос, Грција. M. Gimbutas, *The Language*, 102 – Fig. 166.
5. Керамичка фигурина, енеолит, култура Трипоље-Кукутени (Platar Collection). М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо, *Енциклопедія*, Том 2, 202 – Рис. 3.

6. Bone plate figurine, неолит, Gaban cave, Trento, Italy. M. Gimbutas, *The Language*, 103 – Fig. 168: 3.
7. Бронзена плочка, железно време, Sangtarashan, Луристан (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 87 – Fig. 27: Type B.3.
8. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. Мотив од килим, Пазирска култура, 5. век пред н.е., Пазирик, Алтај, Русија, (Ермитаж). *Пазырыкская* 2020.
10. Коскен предмет, доцен неолит – ран халколит, Neveh Yam, Израел. E. Galili et al, *Figurative*, 134 – Fig. 2.
11, 12. Коскен предмет, доцен неолит – ран халколит, Ha-Gosherim, Израел. E. Galili et al, *Figurative*, 136 – Fig. 3.
13. Петроглиф, планина Укыр, Бохански реон, Русија. E. Devlet, M. Devlet, *Siberian*, 124 – Fig. 3: 2.

B43

Луристански стандарди, горен дел со парот протоми:
1. (LACMA: M.76.97.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: B8: 4.
2. (Metropolitan: 32.161.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 224; целиот предмет: B17: 2.
3. *Admiralty* 2020; целиот предмет: B5: 6.
4. (Ashmolean: 1951.180). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 30: 163; целиот предмет: B8: 5.
5. Геометриска слика на кубично-полусферичниот модел на вселената со небото во вид на зооморфизиран круг. Шема: Никос Чаусидис.
6. Бронзени додатоци за садови, култура Villanova, 8-7. век пред н.е., Capo dimonte – Bisenzio, Италија. G. Kossack, *Studien*, Taf. 13: 1.
7. Мотив од бронзена појасна тока, ран среден век, Saint Quentin, Aisne, Франција. A. France-Lanord, *Die Gürtelgarnitur*, Taf. 49 – 1a.
8. Тродимензионален кубично-полусферичен модел на вселената со небото како зооморфизиран круг, земјата како вулва и космичката оска како персонализиран фалус. Шема: Никос Чаусидис.
9. Движење на сонцето како негово голтање и повраќање од страна на двете зооморфизирани половини на небескиот свод. Шема: Н. Чаусидис, *Космолошки*, Д14: 14.
10. Двојно зооморфизиран небески свод со фазите од движењето на сонцето и космичката планина како потпирач на небото. Шема: Н. Чаусидис, *Македонските*, Д22: 10.
11. Бронзена двоплочеста фибула, 6-7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. Г. Ф. Корзухина, *Клады*, Табл. 33: 1.
12. Метален приврзок – пекторал, железно време, Vinica, Словенија. F. Stare, *Upodobitev*, T. II: 1.
13. Опков од бронзена тока за појас, 7. век н.е., Karojba, Istra, Хрватска. *Slaveni* 1987.

B44

Луристански бронзени игли со ажурирана глава:
1. (LACMA: M.76.97.226). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.251). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.892). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.185). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Луристански стандарди:
5. (Collection Godard: 106). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig.74.
6. *Rampant bulls* 2018.
7. (LACMA: M.76.97.45). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. *Ancient and Oriental* 2018, G-315.

4, 5. Спој на стандард и игла. Фотомонтажа: Никос Чаусидис.

B45

Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. A. Godard, *The Art*, 67 – Fig. 54.
2. A. Godard, *The Art*, 67 – Fig. 57.
3. A. Godard, *The Art*, 67 – Fig. 53.
4. A. Godard, *The Art*, 67 – Fig. 52.
5. (LACMA: M.76.97.150). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Collection Godard: No. 221). E. de Waele, *Bronzes*, 150 – Fig. 124.
9. *A Luristan Br. Pin* 2020, MB1520.
---
7. Луристанска бронзена игла со „украсна“ глава (Collection Godard: No. 209). E. de Waele, *Bronzes*, 141 – Fig. 116.
8. Луристанска бронзена игла со „украсна“ глава (Collection Godard: No. 208). E. de Waele, *Bronzes*, 141 – Fig. 116.

10. Луристанска гарнитура со стандард, потставка и дискоидна глава (Louvre). *Сокровища* 2020.
11. Луристанска гарнитура со стандард и игла со „украсна“ глава (LACMA: M.76.97.20). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

B46
Луристански стандарди:
1. (Metropolitan: 32.161.20). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 226.
2. (Museum of Fine Arts Boston: 30.565). *Rod-holder* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.34). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.46). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Archaeological Museum, Техеран, Иран). J.- L. Huot, *Iran*, Sl. 112.
9. (Ashmoelan: 1965.192). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 32: 169.
11. (LACMA: M.76.97.44). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
13. (LACMA: M.76.97.45). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Луристански бронзени игли со „украсна“ глава:
3. *Hair Pin* 2018.
6. (Collection Godard: 209). E. de Waele, *Bronzes*, 141 – Fig. 116.
Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
8. (Collection Godard: No. 221). E. de Waele, *Bronzes*, 150 – Fig. 124; делумна реконструкција на уништениот дел: фотомонтажа Никос Чаусидис; оригинална состојба: B45: 6.
10. (LACMA: M.76.97.150). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
12. (LACMA: M.76.97.162). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
3 и 4; 6 и 7; 8 и 9; 10 и 11; 12 и 13. Спој на стандард и игла; фотомонтажа: Никос Чаусидис.

B47
Луристански игли со дискоидна глава:
1. (LACMA: M.76.97.162). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. A. Godard, *The Art*, 67 – Fig. 53.
Луристански игли со ажурирана глава:
2. (LACMA: M.76.97.185). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.226). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.233). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Луристански стандарди:
4. (колекција на M. Hakim, Лондон), H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*, Abb. VIII: 26.
6. (LACMA: M.76.97.49). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. (Cleveland Museum of Art, Cleveland, САД). *Ibex Standard* 2020.

B48
Зооморфни стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. (LACMA: M.76.97.53). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Луристански игли со ажурирана глава:
2. *Persian ornament* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.211). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Louvre). *Etendard avec héros* 2020.
6. (Metropolitan, 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178, No. 287.
7, 8. (LACMA: M.76.97.270). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
8 и 9. Спој на стандард и игла; фотомонтажа: Никос Чаусидис.

B49
Луристански стандарди:
1. J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, T. XXXV: Abb. 223.
3. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Copenhagen Museum). *Lur. Br. Copenhagen Museum* 2017.
5. *Sculpture Master of Animals* 2020.
6. (Art Institute of Chicago, САД). J. Michelet, *Luristan*, 92 – Fig. 1.

7. (Louvre). P. Amiet, *Les Antiquités*, 89 – Fig. 48.
---
2. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.227). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

B50
Луристански стандарди:
1. (Louvre). *Сокровища* 2020.
6. (Ashmolean: 1965.194). P. R. S. Moorey, *Catalogue,* Pl. 31: 164.
Луристански игли со зооморфни протоми:
3. (Collection David-Weill: 1931 – 213). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 168.
4. (LACMA: M.76.97.239). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.234). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 260: d.
9. (Collection David-Weill: 1930 no. 210). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 167.
2, 8. Хипотетично комбинирање на пар игли со протоми и потставка во вид на шише: фотомонтажа Никос Чаусидис.

V. ПАР СИМЕТРИЧНИ ЖИВОТНИ И ЦЕНТРАЛЕН АНТРОПОМОРФЕН ЛИК

C1
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.35). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Museum of Fine Arts, Boston, САД: 30.565). *Rod-holder* 2020.
3. (Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK). J. M. Munn-Rankin, *Luristan*, Pl. I: a; color photo: *Luristan br. ear-whisperer* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.16). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. *Standard with a tube* 2020.
Трансформации на иконографијата на луристанските стандарди.
4. Основна композиција на типот „зооморфни стандарди“. Шема: Никос Чаусидис.
5. Додавање на антропоморфна глава во предните нозе на двете животни – појава на типот „зооморфни стандарди со човечка глава“. Шема: Никос Чаусидис.
6. Спојување на на предните нозе на двете животни во столбовиден елемент со значење на врат на човечката глава. Шема: Никос Чаусидис.
9. Трансформирање на столбовидниот елемент т.е. вратот на човечката глава во торзо на антропоморфна фигура со (или без) раце – појава на стандардите од типот „идоли со протоми“. Шема: Никос Чаусидис.

C2
Луристански стандарди:
1. *Mossgreen* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.42). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Musée des beaux-arts de Montréal: 1931. Dm. 22). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 33.
4. (British Museum: 115516). *The British M.* 2020.
5. (Collection David-Weill: 1931 – 217). P. Amiet, *Les Antiquités*, Fig. 209.
6. (LACMA: M.76.97.46). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Metropolitan: 32.161.20). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 226.
8. (Collection Godard: 110). E. de Waele, *Bronzes*, 96 – Fig. 77.
9. (Art Institute of Chicago, САД). J. Michelet, *Luristan*, 92 – Fig. 1.

C3
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.43). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.40). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Ashmolean: 1965. 193). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 34: 174.
4. (Art Museum, Princeton University, Princeton, САД). J. C. Waldbaum, *Luristan*, 13 – Fig. 11.
5. (LACMA: M.76.97.17). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, T. XXXII: 209.
7. (Copenhagen Museum). *Lur. Br. Copenhagen Museum* 2017.
8. *Eloge* 2020.
9. *Arts d'Orient* 2013, No. 54.

C4

Луристански стандарди:
1. (Freud Museum, London: 3044). *Freud Museum* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.29). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Ashmolean: 1965. 793). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 181.
4. (Ashmolean: 1965. 792). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 36: 183.
5. (The Smithsonian`s Museums of Asian Art Washington, DC, САД: Id 22628). *The Smithsonian`s* 2017.
6. (Collection David-Weill: 1933 – 148). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 217; color photo: S. Kalyanaraman, *Bronze Age*, Fig. 6: a.
7. (LACMA: M.76.97.6). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. (Ex Elliot collection, Tennessee, САД). *Janifrom figure* 2020.
9. (LACMA). *Bensozia* 2020.
10. J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*, Taf. XXIX: 184.

C5

Луристански стандарди:
1, 2. *Helios Gallery* 2020.
3. *Mistress* 2020.
4. (Art Museum, Princeton University, Princeton, САД). J. C. Waldbaum, *Luristan*, 13 – Fig. 10.
5. *Sadigh Gallery* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.54). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Birmingham Museum and Art Gallery, UK: 1982A2225). P. Watson, *Luristan*, 5, 6 – Fig. 2: 5.
8. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1931. Dm. 14). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 34.
9. (LACMA: M.76.97.15). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

C6

1. Мотив од цилиндричен печат (детал), Nuzi, Irak. E. Porada, *Seal*. Pl. LII: 661.
2. Луристански стандард (Collection Godard: no. 110). E. de Waele, *Bronzes*, 96 – Fig. 77.
Луристански игли со дискоидна глава
3. Детал (LACMA: M.76.97.133). A. Godard, *The Art*, 60 – Fig. 44; color photo: LACMA. *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Surkh Dum, (1319 AH), Luristan, (National Museum of Iran, Tehran: 7099). S. Ayazi, *Luristan*, cat. 40; контурна реконструкција на загубените делови: Никос Чаусидис.
5. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1945. Dm. 14). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 45 – Fig. 30.
6. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1945. Dm. 13). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 45 – Fig. 29.
7, 8. Детали од иста игла (Baron von der Heydt Collection, Ascona, Switzerland). H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 45 – Abb. 3.

C7

1. Луристанска игла со дискоидна глава, Surkh Dum, Луристан. R. Dussaud, *Anciens*, 203 – Fig. 6.
2. Луристанска игла со дискоидна глава (Metropolitan: 39.96.4). O. W. Muscarella, *Bronze*, 203, No. 312.
3. Метална оплата за шлем, римски период, Gammertingen, Германија. É. Salin, *Sur quelques*, 229 – Fig. 5: b.
4. Мотив од цилиндричен печат (детал), Nuzi, Irak. E. Porada, *Seal*. Pl. XXXIX: 775.
5. Golden plaque, Ахеменидски период, 6-4. век пред н.е. (Metropolitan). *Plaque with horned* 2020.
6. Луристанска бронзена облога за тоболец за стрели (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, No. 308, Fig. 15.
7. Златен приврзок, Крим. É. Salin, *Sur quelques*, 229 – Fig. 5: a.
8. Сцена насликана во ентериер на куќа, неолит, Çatal Höyük, Turkey. J. Mellaart, *Čatal Hüyük*, 83 – Fig. 15.
9. Луристанска бронзена облога од тоболец за стрели (Louvre: AO 20642). P. Amiet, *Un carquois*, 250 – Fig. 3.

C8

Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. (Godard Collection). A. Godard, *The Art*, 61 – Fig. 45.
2. (Godard Collection). A. Godard, *The Art*, Fig. 23.
3. (Godard Collection). A. Godard, *The Art*, 61 – Fig. 48.
Луристански стандарди:
5. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1931. Dm. 22). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 33.
6. (Metropolitan: 66.104.I). O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 – No. 218.
7. (Museum of Fine Arts, Boston, САД: 30.565). *Rod-holder* 2020.
Луристански бронзени предмети за насадување:

4. (Museum of Fine Arts, Boston, САД). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, XVI: 61.
8. (LACMA: M.76.97.38). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

C9
Луристански игли со дискоидна глава:
1. (Louvre). *Сокровища* 2020.
2. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,144). G. Zahlhaas, *Luristan*, 66, 68, Kat. 132.
4. (LACMA: M.76.97.170). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Rietberg Museum, Цирих, Швајцарија). *Disc-headed* 2020.
6. (Louvre). N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 (no. 153).
---
3. Бронзено умбо, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Museo Gregoriano, Rome). G. M. D'Erme, *The Cappella*, 416 – Fig. 17.

C10
Луристански стандарди:
1. Додавање на антропоморфна глава во предните нозе на двете животни кај стандардите од типот „зооморфни стандарди" и појава на типот „зооморфни стандарди со човечка глава". Шема: Никос Чаусидис.
2. (LACMA: M.76.97.42). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Musée Cernuschi, Paris: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196.
8. (Museum of Fine Arts, Boston, САД: 30.565). *Rod-holder* 2020.
---
3. Движење на сонцето како негово голтање и повраќање од страна на двете зооморфизирани половини на небескиот свод. Шема: Н. Чаусидис, *Космолошки*, Д14: 14.
4. Фибула (детаљ – полукружна плочка), 6-7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 41: 45.
5. Фибула (детал – полукружна плочка), 6-7. век н.е., Лучистое, Алушта, Крим. И. О. Гавритухин, А. М. Обломский, *Гапоновский*, 250 – Рис. 69: 14.
6. Бронзен опков, римски период, 4-5. век н.е., Ptuj, Slovenia. S. Ciglenečki, *Arheološki*, 508 – Sl. 1.
9. Детаљ од бронзен торквез, ранолатенски период, Северна Франција. T. G. E. Powell, *Varvarska*, 365 – Sl. 18.
10. Апликација, ран среден век, Moylough, Ирска. J. Werner, Ein *völkerwanderungszeitliches*, 80 – Abb. 3.
11. Мотив од каменен надгробен споменик, Papil Stone, Шкотска. J. R. Allen, J. Anderson, *The Early*, 14 – Fig. 9.

C11
Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. (Louvre). *Pinhead disc* 2020.
2. Surkh Dum, Luristan (National Museum of Iran, Tehran: 15134), Иран. S. Ayazi, *Luristan*, cat. 20.
3. (LACMA: M.76.174.73). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (David-Weill Collection). R. Ghirshman, *Iran*, Pl.8: b.
Мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
5. (Berlin: V A637). W. H. Ward, *The Seal*, 61 – no. 145.
6, 7. (Bibliotheque Nationale, Paris). W. H. Ward, *The Seal*, 47 – no. 125.
Луристански стандарди:
8. *Pierre Berge* 2020.
9. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1931. Dm. 14). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 34.

C12
1, 2, 3. Можна појава на мотивот „животно со две тела и заедничка глава" како трансформација на мотивот „две животни кои во устите држат глава". Шема: Никос Чаусидис.
4. Детаљ од каменен релјеф, среден век, екстериер на црквата Св. Никола во Нир, Матка, Скопје, РС Македонија. В. Лилчиќ, *Матка*, 101 – Сл. 55.
5. Мотив од печат, сумерска култура. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XII: 380.
6. Раноахеменидска торевтика, 8–7. век пред н.е. Л. А. Лелеков, *Искусство*, 61: 1.
7. Релјеф искован на метален сад: "Situla Boldu Dolfin I", 5-4. век пред н.е., Este, Italy. H. Parcinger, *Inandiktepe*, Abb. 14.
8. Детаљ од каменен релјеф, 12. век н.е., екстериер на Дмитриевскиот соборен храм, Владимир, Русија. Г. К. Вагнер, *Скульптура*, Рис. 201.
9. Сликана црнофигурална керамичка ваза, древногрчка култура. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XII: 375.

10. Детаљ од каменен релјеф, романички стил, 12. век н.е., church St. Pierre, Chauvigny, Vienne, Франција. B. Rupreht, *Romanička*, 99.
11. Златна релјефна плочка, 8-7. век пред н.е., Ziwiye, Iran. Л. А. Лелеков, *Искусство*, 61: 1.

C13
Луристански стандарди:
1. (Metropolitan: 32.161.12). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 227.
2. (Metropolitan: 1998.319.1). *Top for standard* 2020.
3. *Arts d'Orient* 2013, No. 54.
4, 5, 6. *Sculpture Master of Animals* 2020.

C14
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.16). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. *Master of dragons* 2020.
3. *Idole maître* 2020.
4. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1998,8174). G. Zahlhaas, *Luristan*, 111, 112, Kat. 234.
5. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,112). G. Zahlhaas, *Luristan*, 112, Kat. 235.
6. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, No. 190.

C15
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Collection David-Weill: 1931 – 217). P. Amiet, *Les Antiquités*, Fig. 209.
4. (Metropolitan: 32.161.12). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 227.
5. (Metropolitan: 1998.319.1). *Top for standard* 2020.
6. *Arts d'Orient* 2013, No. 54.
7. *Standard with a tube* 2020.
9. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: Inv. 1973,120). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 249.
---
2. Спој на стандард и игла; фотомонтажа: Никос Чаусидис. Луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.150). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; луристански стандард (LACMA: M.76.97.44). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

C16
1. Петоглиф, праисторија, Хар-Салаа, Алтај, Монголија. В. Д. Кубарев, *Мифы*, 46 – Рис. 13.
2. Релјеф од камена ваза, кралска некропола во Ур, Ирак. A. Godard, *Bronzes*, 73, 111, Pl. L: 186.
Луристански стандарди:
3. Archaeological Museum, Tehran. J.- L. Huot, *Iran*, Sl. 112.
4. *Elamite Bronze* 2020.
5. *Finial and Stand* 2020.
6. *Standard with a tube* 2020.

C17
Луристански стандарди:
1. (Metropolitan: 1996.82.1). *Top for standard (MET)* 2020.
2. *Unknown Iranian* 2020.
3. (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180.
4. (LACMA: M.76.97.1). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Dalas Museum of Art, Dalas, САД: 1963.21). *Pole Top* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.2). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

C18
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80: 120 (no. 118).
3. (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.3). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

5. *Quadruple* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

C19
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.9). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД). *Master of Animals* 2020.
3. *Elamite Bronze* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.56). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. *Admiralty* 2020.
6. (Collection David-Weill: 1933 no. 148). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 217; color photo: S. Kalyanaraman, *Bronze Age*, Fig. 6: a.
7. (Forūgī, Moḥsen Collection, Tehran). R. Frye, *Forūgī*, Pl. II.

C20
Луристански бронзени игли со ажурирана глава:
1. (Metropolitan: 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178, No. 287.
2. Детал (Louvre). *Etendard avec héros* 2020; целиот предмет: B48: 4.
3. *Votive pinhead* 2020.
4. (Collection Godard: no. 210). E. de Waele, *Bronzes*, 142 – Fig. 117.
5. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.211). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Луристански стандарди:
7. (Collection Godard: 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81.
8. *Eloge* 2020.
9. (British Museum: 108816; 1914,0214.42). *Bronze standard* 2020.

C21
1. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Metropolitan: 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178, No. 287.
2. Луристански стандард. A. Godard, Bronzes, Pl. LIV: 202.
3. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.211). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Луристански стандард. *Standard Finial* 2020.
5. Луристанска бронзена потставка во вид на шише (Collection Godard: No. 106). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig.74.
1, 2; 3, 4, 5. Спој на стандард, игла и потставка; фотомонтажа: Никос Чаусидис.

C22
Луристански стандарди:
1. Детал, *Idoli* 1986, 53 – No. 55a.
2. *Hermitage* 2020.
3. *Standard Finial* 2020.
4. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. Детал (Metropolitan: 32.161.17). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 240.
6. (Forūgī, Moḥsen Collection, Tehran). R. Frye, *Forūgī*, Pl. II.
7. Tattulban, Luristan, B. Overlaet, The *Chronology*, 33 – Pl. 14: 11.
8. Tattulban, Luristan. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 267.

C23
Трансформации на иконографијата на луристанските стандарди:
1. Основна композиција на типот „зооморфни стандарди со човечка глава“. Шема: Никос Чаусидис.
2. Трансформирање на човечката глава кај предните нозе на двете животни во човечка биста и појава на типот „идоли со протоми“. Шема: Никос Чаусидис.
3. Издвојување на парот протоми од телата на двете животни и нивно поврзување со торзото на централниот антропоморфен лик. Шема: Никос Чаусидис.
Луристански стандарди:
4. (Stora Collection, Paris). M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, Taf. 5: 8.
5. (Metropolitan: 32.161.20). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 226.
7. *Mistress* 2020.
8. (Ashmolean: 1965. 793). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 181.

10. (Ashmolean: 1965. 792). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 36: 183.
11. C. Kevokrian, *L`art*, 114.
---
6. Керамичка фигурина, ран 1. мил. пред н.е., Касписки регион на Иран (Metropolitan: 64.130). *Statuette of a female* 2020.
9. Керамичка фигурина, Middle Elamite period, околу 1300-1200 год. пред н.е., Susa, Иран. *Mesopotamia* 2020.

C24
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.75.27.1). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Archaeological Museum, Athens: 24410). Photography: Noemi Chausidis.
3. (Metropolitan: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230.
4. (LACMA: M.76.97.33). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (Metropolitan: 30.97.4). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230.
6, 7. *Catawiki* 2020.

C25
Луристански стадарди:
1. (Collection Godard: no. 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81.
2. *Luristan br. deity* 2020, (FZ.113).
3. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.
---
4. Бронзен триножник, детал (Vorderasiatisches Museum, Berlin). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. XVIII: 66.
5. Бронзена алка (Stora Collection, Paris). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. XIX: 69.
6. Керамичка фигурина, енеолит, „Св. Атанас" – Спанчево, Кочани, РС Македонија. И. Атанасова, *Антропоморфна*, 145 – Сл. 14.

C26
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.71). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. *Bronze idol* 2018.
3. (Metropolitan: 57.51.47). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 239.
4. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LVI: 204.
5. (Collection Godard: 123). E. de Waele, *Bronzes*, 104, 105 – Fig. 85.
6. (Memorial Art Gallery, Rochester, New York, САД). *Goddess Finial* 2020.
7. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LVII: 208.
8. (Barbier-Mueller Museum, Geneva, Швајцарија: 242-16). *Tubular figure* 2018.

C27
Луристански стандарди:
1. *Bronze goddess finial* 2020, (20.06.1990, lot. 118).
2. (Ashmolean: 1965. 786). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 187.
3. (Rietberg Museum, Zürich, Швајцарија: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199.
4. (Metropolitan: 32.161.14). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 238.
5, 6. (Walters Art Museum**,** Baltimore, САД: 54.121). *Female Fertility Finial* 2020; фото на задната страна: A. Godard, *Bronzes*, Pl. LVII: 209.
7. (LACMA: M.76.97.18). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
8. Глава од бронзена „украсна" игла, железно време, Sorkdom-e-Lori, Luristan. B. Overlaet, *Čale Ğār*, 137 – Fig. 26.
9. Фигура искована во бронзен лим, железно време, Sorkdom-e-Lori, Luristan. B. Overlaet, *Čale Ğār*, 136 – Fig. 25.

C28
Луристански стандарди:
1. (Barakat Collection: AM.0183). *Luristan Mistress* 2020.
2. (Royal Museum of Art and History, Brussels: IR. 0612). *Royal Museum* 2020.
3, 4. *Etendard-épingle* 2020.
5. (Louvre). *Сокровища* 2020.
6. (Barakat Collection: OF.025). *Bronze Standard Finial* 2020.
7. *Hixenbaugh* 2020.

C29
1. Теракотна фигурина, "Mehrgarh" culture, ca. 2800-2600 BCE, Indus Valley. *Statuette de femme* 2020.
2. Сребрена фигурина, култура на Инките, 1400-1500 год. н.е., Перу. *Petite figurine* 2020.
3. Bronze figurine, Canaanite culture, доцно бронзено време, околу 1400-1200 год. пред н.е., *A Canaanite* 2018.
4. Керамичка фигурина, минојска култура, Cnossos, Крит, Грција. *Minoan female* 2018.
5. Претстава на божицата Маја (Maya), хиндуистичка култура. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 412.
6. Керамичка фигурина, бронзено време, 1500-1000 год. пред н.е., Кличевац, Пожаревац, Србија. *Kličevac* 2020.
7. Дрвена фигурина, етнографија, народ Yombe, Африка. *A Yombe* 2020, (Auction 1063, Lot 57).
8. Релјефна сцена од сребрен котел, околу 1. век пред н.е, Gundestrup, Himmerland, Denmark. *Panel of the Gundestrup* 2020.
9. Керамичка фигурина, 5-4. Век пред н.е., Беотија, Грција. *Boetian terracotta* 2020.
10. Terracotta figurine, 1700-1450 год. пред н.е., Piskokephalo, Крит (Herakleion Archaeological Museum, Крит), Грција. *Minoan Art* 2018.

C30
1. Керамичка фигурина, Late Helladic IIIB2, втора половина на 13 век пред н.е., Mycenae (Mycenae Archaeological Museum: MM294), Greece. *Female figurine* 2020.
2. Terracotta statuette, Late Cypriot II period, околу 1450-1200 год. пред н.е. (Metropolitan: 74.51.1549). *Terracotta statuette* 2020.
3. Керамичка фигурина, рано бронзено време, 3200–2800 год. пред н.е., Сирија (Museum of fine Arts, Boston, САД). *Figurine holding breasts* 2020.
4. Теракотна фигурина, култури на Месопотамија, околу 1900 год. пред н.е. *Terracotta figurine* 2020.
5. Керамичка фигурина, околу 1000 г пред н.е., Amlash, Иран. *Northern Iran* 2020.
6. Бронзена фигурина, Хетитска култура, почеток на 2. мил. пред н.е., Мала Азија. *Hittite Goddess* 2020.
7. Теракотна фигурина, Енеолит, Cernavodă, Романија. *Terracotta idol* 2020.
8. Камена фигурина, Pre-Nuragic "Ozieri" culture, 3500-2700 год. пред н.е., Sardinia, Италија. *Eternal* 2020.
9. Камена фигурина, ран неолит, Göbekli Tepe, Turkey. *Mesopotamian Science* 2020.
10. Marble figurine, Early Cycladic II period, 2300-2200 год. пред н.е., Cyclades, Грција. *Marble female figure* 2020.

C31
1. Керамичка фигурина, Неохетитска цивилизација, околу 1800 год. пред н.е., Северна Сирија – Јужна Анадолија. *Syro-Hittite* 2020.
2. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.8). *Decorated Tube* (M.76.97.8.) 2020.
3. Дрвена „Blolo Bla" фигурина, етнографија, народ Baule, Гана. *Blolo Bla figure* 2018.
4. "Chinesco" керамичка фигура, 200 год. пред н.е. – 100 год. н.е., регион на древно Jalisco, Мексико. *Chinesco* 2018.
5. Керамичка фигурина, неолит, околу 4500 год. пред н.е., Винчанска култура. *Neolithic Cer. Vinca* 2018.
6. Керамичка фигурина, неолит, 5000-4600 год. пред н.е., Hamangia, Baïa, Dobruja, Романија. D. W. Anthony and J. Y. Chi (eds.), *The Lost*, 36 – Fig. 1-6.
7. теракотна фигурина, неолит, околу 5500-2400 год. пред н.е., Mehrgarh, Balochistan, Пакистан. *Mehrgarh* 2020.
8. Фигурина од слонова коска, Палеолит, Малта, Иркутская Область, Сибир, Русија. *Мальтинская* 2020.
9. Фигурина од варовник, Палеолит, Костёнки, Воронеж, Русија. *Venus figures* 2020.

C32
Луристански стандарди:
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми". Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце, благо раширени бедра, врзани стапала и два животински протоми поставени бочно од централна човечка глава. Шема: Никос Чаусидис.
2. *Christie's* 2020.
3. (Barakat Collection: AM.0178). *Standard Barakat* 2020.
4. (Metropolitan: 32.161.14). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 238.
5. (Ashmolean: 1965. 786). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 187.
6. (Barakat Collection: AM.0183). *Luristan Mistress* 2020.

C33
Луристански стандарди:
1. N. Engel (et al), *Bronzes*, 197, No. 200.
2. (Ex Elliot collection, Tennessee, САД). *Janifrom figure* 2020.
3. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1063). G. Zahlhaas, *Luristan*, 109, 110, Kat. 230.

4. (LACMA). *Bensozia* 2020.
5. *Sadigh Gallery* 2020, image 11.
6. (Royal Museums of Art and History, Брисел: IR.0619). *Idool standard* 2020.
7. (LACMA: M.76.97.8). *Decorated Tube* 2020.
8. (Stora Collection, Париз). M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, Taf. 5: 8.
9. (Musée des beaux-arts de Montréal, Канада: 1931. Dm. 14). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 34.

VI. МАШКИ И ЖЕНСКИ ПРИНЦИП

D1

Луристански стандарди:
1. (Louvre). *Idoles tubulaires* 2020.
2. (Ashmolean: 1951.185). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 189.
3. (Collection Godard: 122). E. de Waele, *Bronzes*, 104 – Fig. 84.
4. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.
5. Детал. *Idoli* 1986, 53 – No. 55a.
6. Детал. *Idoli* 1986, 53 – No. 55c.
7. *Elamite Bronze* 2020.
8. (Collection Godard: 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81.

D2

Луристански стандарди:
1. Присуството на фалус и вулва во основата на композицијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Шема: Никос Чаусидис.
3, 4, 5. Редукција на додатните иконографски елементи на стандардите и нивно сведување на претставите на фалус и вулва; **5.** Стандардот во оригинална форма: *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; **3, 4.** Фотомонтажа: Никос Чаусидис.
6. (Collection Godard: 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80, 102.
---
2. Тродимензионален кубично-полусферичен модел на вселената со небото како зооморфизиран круг, земјата како вулва и космичката оска како персонализиран фалус. Шема: Никос Чаусидис.

D3

Луристански стандарди:
1. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1973,114). G. Zahlhaas, *Luristan*, 110, 111, Kat. 233.
2. *A Luristan Br. Finial* 2020, (A0814).
3. N. Engel (et al), *Bronzes*, No. 189.
4. (Barakat Collection: Pf.4709). *Luristan Br. Votive* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.58). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Metropolitan: 1998.319.1). *Top for standard* 2020.
7. (Metropolitan: 32.161.12). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 227.

D4

1. Керамичка фигурина, неолит (?), Оптичари, Битола (колекција на М. Малбашиќ, Битола), РС Македонија. Н. Чаусидис, *Митските*, 345 – T.LXXXII: 4.
2. Дрвена фигурина, среден век, Новгород, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 500 – Рис. 83.
3. Дрвена фигурина, среден век, Opole, Полска. W. Hensel, *Early*, Fig. 14.
4. Дрвена фигурина среден век, Новгород, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 500 – Рис. 83.
5. Дрвен фалусовиден предмет, 11. век н.е., Старая Руса, Новгородская область, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 41.
6. Дрвен предмет, среден век, Новгород, Русија. В. Л. Янин (et al), *Новгородская 1970*, 17.
Камени скулптури (идоли), култура на Скитите:
7. Приднепровское, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 135 – Илл. 80.
8. Ольховчик, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 136 – Илл. 81.
9. Грушевка, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 120 – Илл. 61.
11. Киевский музей, Киев, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 128 – Илл. 73.
12. Днепрорудное, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 109 – Илл. 43.
13. Семеновка, Украина. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 126 – Илл. 72.
---
10. Каменен идол, праисторија или среден век (?), Gounitsa, Лариса, Грција. *Chron. des fouilles* 1958, 756 – Fig. 10.

14. Дрвен предмет, детал, 12. век н.е., Svenborg, Данска. N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie*, 212; фотографија: *Halla* 2020; целиот објект: G42: 1.
15. Предмет од еленски рог, детал, среден век, Давина, Чучер, Скопје, РС Македонија. Е. Манева, *Словенски*, 21 – Сл. 1: Б; целиот објект: G42: 2.
16, 17. Каменен идол, околу 10. век н.е., Гусятин, долина на река Збруч, Тернопольская область, Украина (Kraków Archaeological Museum, Полска). Цртеж: (со и без внатрешните детали): Н. Чаусидис, *Митските*, 475 – Т. CIX: 2 (според публикувани фотографии: G. Leńczyk*, Światowid*, Т. II; Т. III; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Русси*, Рис. 50; 51); целиот споменик: G40: 4.

D5

Паралелни иконографски слоеви на стандардите од типот „идоли со протоми“ (шеми - Никос Чаусидис):
1. Централен антропоморфен лик кој ги држи за врат двете животни.
2. Фалус и вулва.
3. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе кои завршуваат во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце и благо раширени бедра.
---
4. Фалусовиден предмет, дрво, 12. век н.е., Łęczyca, Полска. А. Гейщор, *Митология,* 202 – Обр. 22.
5. Луристански стандард (Ashmolean: 1931. 28). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 191.
6. Луристански стандард (Metropolitan: 30.97.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 242.
7. Керамичка фигурина, железно време, Рипач, Бихаќ, Босна и Херцеговина. M. Hoernes, *Urgeschichte*, 51 – Abb. 1.

D6

1. Скулптура на Shiva Lingobdhava, гранит, хиндуистичка култура, 10. век н.е., (British Museum). V. Ions, *Indijska*, 27.
2. Скулптура на Shiva Lingodbhava, 2. век н.е., храм Gudimallam, Chittoor, Индија. *Venerated* 2020.
3. Бронзен приврзок, железно време (7-6. век пред н.е.), непознато наоѓалиште, Македонија (приватна колекција, Париз, Франција). J. Bouzek, *Graeco-Macedonian*, Pl. VI: D; фалусоиден стожер на предметот (фотомонтажа Никос Чаусидис).
4. Цртеж на Shiva Lingobdhava, хиндуистичка култура. C. Bright, *Columns*.
5. Бронзен приврзок, детал, железно време (7-6. век пред н.е.), Kuç i Zi, Korçë, Албанија. *Shqip. Arkeologike* 1971, 48.
6. Бронзен приврзок, железно време (7-6. век пред н.е.), Mavropiyi, Kozani, Грција. Γ. Καραμητρου-Μεντεσιδη, *Νομός Κοζάνης*, 368 – Εικ. 34.
7. Mukhalinga, Champa culture, 6-7. век н.е., Oc Eo, An Giang (Vietnam National Museum of History, Hanoi), Виетнам. *Вьетнамский* 2020.
8. Каменен олтар (Lingam-Yoni), хиндуистичка култура. C. Bright, *Columns*.
9. Каменен олтар (Lingam-Yoni), хиндуистичка култура. *What is the Shiva* 2020.

D7

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.47). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Freud Museum, London: 3044). *Freud Museum* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.54). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. Детал (Archaeological Museum, Athens: 24410). Photography: Noemi Chausidis.
5. Детал, (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973, 111). G. Zahlhaas, *Luristan*, 112, 113, Kat. 236; целиот предмет: D20: 4.
6. Детал (Collection Godard: 118). E. de Waele, *Bronzes*, 102, – Fig. 82; целиот предмет: C24: 2.
7. Детал (Collection Godard: no. 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80, 102; целиот предмет: D2: 6.
8. Детал (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,114). G. Zahlhaas, *Luristan*, 110, 111, Kat. 233; целиот предмет: D3: 1.
9. Детал (Princeton University Art Museum, САД). *Finial Princeton* 2020; целиот предмет: D12: 1.
---
10. Керамичка фигурина, 5. Век пред н.е., Priene, Мала Азија. E. Neumann, *The Great Mother*, Pl. 48.
11. Керамичка фигурина, 5th century BC. Priene, Asia Minor. E. Neumann, *The Great Mother*, Pl. 48.
12. Дрвена чинија, етнографија, Sepik province, Папауа Нова Гвинеа (Masco Collection). *L. Jones, Enc. of Religion Vol. 13*, 12.

D8
1. Петроглиф, среден век, Плиска, Бугарија. Д. Овчаров, *Български*, Табл. XLVIII: 2.
2. Петроглиф, среден век (?), Австрија. F. Mandl, *Felsritzbilder*, 20.
3. Петроглиф, среден век (?), Австрија. F. Mandl, *Felsritzbilder*, 20.
4. Yoni / Lingam yantra amulet, современа реплика на традиционален амулет, Индија (?). *Yoni Lingam* 2018.
5. Предмет од керамика (?), традиционална кинеска култура, реплика од 20. век н.е. *Chinese Sex Phallic* 2018.
6. Предмет од жад, традиционална кинеска култура, реплика од 20. век н.е. *Jade* 2018.
7. "Yoni Phallus prai attraction amulet", современа реплика на традиционален амулет, Индија (?). *Authentic Yoni Phallus* 2020.
8, 9. Бронзен амулет, римски период, 1-3. век н.е. *Roman bronze* 2018.
10. Дрвен предмет (амулет ?), 20. век н.е. *Sculpture phallus* 2018.
11. Современа реплика од олово на оригинален предмет од 14-15. век н.е., Западна Европа. *Phallus und Vulva* 2020.
12. Железен предмет, околу 18. век н.е., традиционална култура на Тибет / Бутан. *Ijzeren fallus* 2018.

D9
Луристански стандарди:
1. (LACMA: : M.75.27.1). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Collection Godard: no. 123). E. de Waele, *Bronzes*, 104, 105 – Fig. 85.
8, 9. *Catawiki* 2020.
---
4. Луристански бронзен приврзок во вид на итифаличка фигура. *Ithyphallic figure* 2020.
5. Луристански бронзен приврзок во вид на итифаличка фигура. *Phallic Amulet* 2018.
6. Луристанска бронзена фигурина, Piravand (?), Luristan. *Qatre idoles* 2020.
7. Бронзен приврзок во вид на итифаличка фигура, железно време, 6-5. век пред н.е. Казбек. Грузија. *Находки* 2020.

D10
1, 2. Пар луристански бронзени игли со ажурирана глава (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985, 1014a+b). G. Zahlhaas, *Luristan*, 72, Kat. 146.
3. Мотив од камена стела, 5-7. век н.е., Пикуза, Мариуполь (Жданов), Приазовье, Украина. М. Л. Швецов, *Стела*, 269.
4. Фреска, 14. век н.е., црква Св. Димитриј, „Марков манастир“, Маркова Сушица, Скопје, РС Македонија. Л. Мирковиќ, *Анѓели*, Сл. 66.
5. Фреска, 14. век н.е., црква Св. Димитриј, „Марков манастир“, Маркова Сушица, Скопје, РС Македонија. Л. Мирковиќ, *Анѓели*, Сл. 67.
6. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава, детал (Museum of the Cranbrook Academy of Art, САД: No. 1949.121). B. Goldman, *Some*, Pl. 1: B.
7. Теракотна фигурина, древногрчка култура. S. Mollard-Besques, *Catalogue*, Pl. L: B539.
8. Мотив од атичка сликана ваза, архајски период, (“Antikensammlungen”, Минхен, Германија). *Satyros* 2020.
9, 10. Пар луристански бронзени игли со ажурирана глава (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1016a+b). G. Zahlhaas, *Luristan*, 72, 73, Kat. 147.
11. Мотив од сликана ваза, древногрчка култура. *Eros kalos* 2020.

D11
Луристански стандарди:
1. (Stora Collection, Париз). M. Rostovtzeff, *Some Remarks*, Taf. 5: 8.
2. N. Engel (et al), *Bronzes*, 197, No. 200.
3. Детал (Archaeological Museum, Athens: 24410); целиот предмет: C24: 2.
4. Детал (Collection Godard: 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81; целиот предмет: C25: 1.
5, 6. (LACMA: M.76.97.71). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7, 8. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.
9, 10. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LVII: 208.
11, 12. (Barbier-Mueller Museum, Geneva, Швајцарија: 242-16). *Tubular figure* 2018.

D12
1. Луристански стандард (Princeton University Art Museum, САД). *Finial Princeton* 2020.
2. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми. Фигура со раширени нозе во вид на зооморфни протоми и под нив приказ на ромб (вулва?). Шема: Никос Чаусидис.

3. Луристански стандард (Collection Godard: 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80, 102; потенцирање на антропо-зооморфната фигура со рашитени нозе во вид на зооморфни протоми и на ромбичниот елемент (вулва) во долниот дел од предметот; целиот предмет: D2: 6.
4. Петроглиф, детал, неолит (?), Канозеро, Колски Полуостров, Русија. E. M. Kolpakov (et al), *The rock carvings*, 93 – Fig. 14; поголем дел од композицијата: D26: 8.
5. Петроглиф, среден век (?), Капчугай, тек на реката Шура-Озень, Дагестан. В. И. Марковин, *Наскальные*, 149 – Рис. 3: г.
6. Петроглиф, среден век (?), Ленин-Кент, Дагестан. В. И. Марковин, *Наскальные*, 152 – Рис. 6: б.
7. Петроглиф, среден век (?), Капчугай, тек на реката Шура-Озень, Дагестан. В. И. Марковин, *Наскальные*, 149 – Рис. 3: г.
8. Петроглиф, среден век (?), Капчугай, тек на реката Шура-Озень, Дагестан. В. И. Марковин, *Наскальные*, 149 – Рис. 3: д.
9. Бронзена вотивна фигурина, 2. мил. пред н.е. Bactria-Margiana Archaeological Complex. *Bactria-Margiana* 2020.
13. Култен објект во крајпатно светилиште, Kathmandu, Непал. *Visuals* 2020.
Реликвијарни дрвени фигури, 19-20. век н.е., етнографија на народот Kota, источен Габон, западно Конго:
10. *Superbe* 2020.
11. *Figure de reliquaire* 2020.
12. *A Kota* 2020.

D13
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.54). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Детал, *Unknown Iranian* 2020; целиот предмет: D17: 5.
3. Детал (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D39: 2.
4. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D17: 1.
5, 7. Детали од фреско-композицијата „Оплакување на Христос“, 12. век н.е., црква Св. Пантелејмон, манастир „Нерези“, Скопје, РС Македонија. А. Серафимова, *Среден век*, 143 – Сл. 19; фигура на Богородица без телото на Христос, со ромб во контурата на нозете, фотомонтажа: Никос Чаусидис.
6, 8. Фреско-композиција „Колежот на Витлеемските деца“, 14. век н.е., црква Св. Димитрија, „Марков манастир“, Маркова Сушица, Скопје, РС Македонија. *Freso – Rachel* 2020; фигура на Рахела со ромб во контурата на нозете, фотомонтажа: Никос Чаусидис.
9. Детаљ од фреско-живопис, крај на 14. век н.е., Св. Богородица Болничка, Охрид, РС Македонија. Г. Суботиќ, *Охридската*, 139 – Сл. 105.
10. Детал од фреско-живопис, крај на 14. век н.е., Св. Богородица Перивлепта, Охрид, РС Македонија. А. Serafimova, *On the Conceptual*, Т. XXIV.
11. Мотив од цилиндричен печат, 1850-1720 год. пред н.е. Северна Сирија, (Keel Collection, Fribourg: VR 1993.6). *Bodo* 2019.

D14
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми. Фигура со ромбична контура на нозете прикажана под антропо-зооморфната фигура со рашитени нозе во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.
2. Луристански стандард, детал (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C18: 3.
3. Мотив од печат, стеатит, раноминојски период, Kasteli Pedeada, Крит, Грција. M. Gimbutas, *The Gods*, 182 – Fig. 140.
4. Supta Baddha Konasana. *Reclining* 2020.
5. Baddha Kona Sirsasana. *Bound-Angle* 2020.
6. Мотив од керамички сад, неолит, Sarvaš, Slavonija, Хрватска. K. Minichreiter, *Reljefni*, 8 – Sl. 3.
7. llustration from a manuscript, 11th century (Vatican: Vat.gr.747 0086 fa 0046). *Rebecca* 2019.
8. Плоча од Теракота, Kushan culture, 1. век пред н.е. Bhita, Uttar Pradesh (Indian Museum, Kolkata/Calcutta), Индија. P. Mukherjee, *A Study*, Fig. 3.
9. Петроглиф, бронзово време, Чалмы-Варэ, Кольский Полуостров, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 477.
10. Ballet movement “Demi-Plié”. *Demi-Plié* 2020.
11. Луристански стандард, детал (British Museum: 108816; 1914,0214.42). *Bronze standard* 2020; целиот предмет: C20: 9.
12. Луристански стандард, детал. *Quadruple* 2020; целиот предмет: C18: 5.
13. Мотив од wooden temple chariot (Rath), хиндуистичка култура. *Visuals* 2020.
14. Мотив од wooden temple chariot (Rath), хиндуистичка култура. *Visuals* 2020.

D15

1. Релјеф во ентериер на градба, неолит, Çatal Hüyük, Турција. M. Gimbutas, *The Language*, 253 – Fig. 390: 2.
4. Релјеф во камен (детаљ), 400-600 год. н.е., Smiss, Gotland, Шведска. *Snake-witch* 2020.
5, 6. Луристанска бронзена рачка за точило (Collection David-Weill: 1930 – 104). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 67.
Луристански бронзени игли со ажурирана глава:
2. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985, 1014a+b). G. Zahlhaas, *Luristan*, 72, Kat. 146.
3. (Ashmolean: 1965. 806). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 55: 348.
7. *Mistress of Beasts* 2020.
8, 9. *Ancient metal pins* 2020, Image ID: G1DF3H; акцентирање на централниот мотив.
10. Керамичка фигурина, раноримски период, 1. век пред н.е. – 1. век н.е. (Yoav Sasson Collections, Ерусалим). *A Baubo* 2014.
11. Дрвена фигура (Dilukai) поставена над куќната врата, етнографија, 19th-early 20th century, Caroline Islands, Belau/Palau, Тихи Океан (Metropolitan). *Dilukai* 2020.

D16

1. Скулптура на Shiva Lingobdhava, гранит, хиндуистичка култура, 10. век н.е. (British Museum). *Ancient (Shiva)* 2020; целиот предмет: D6: 1.
2. Evangelistar von Speyer, 1220 год. н.е. (Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Германија: Cod. Bruchsal 1, Bl. 1v). *Codex Bruchsal* 2020.
3. Portable icon "The Transfiguration of Christ", 12th century, Constantinople (Louvre Museum: ML 145). *Icône portative* 2020.
4. Керамичка фигурина, енеолит, култура „Трипоље-Кукутени". Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 182.
5. Керамичка фигурина, енеолит, култура „Трипоље-Кукутени". Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 182.
6. Детал од фреска, 11. век н.е., црква Св. Софија, Охрид, РС Македонија. А. Серафимова, *Среден век*, Сл. 10.
7. Луристански стандард (British Museum: BM132346). P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.XII: A.
8. Метален предмет (амулет?), среден век, Скрипунова, Ханты-Мансийский район, Урал – Западен Сибир, Русија. В. В. Седов, *Финно – угры*, Т. LXXXIX: 17.
9. Детал од сцена насликана на керамички сад, енеолит, култура „Трипоље-Кукутени". Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 205.
10. Вотивен предмет во вид на жаба, етнографија (?), Германија. J. Janićijević, *U znaku*, 169.
11. Ликовен мотив од етнографијата на Dayak people, Борнео. F. Eber-Stevens, *Stara*, T.VII: 266.
12. "The wound and the arma Christi", Псалтир и Часослов на Бона Луксембуршка (Bonne de Luxembourg), војвотка на Нормандија, пред 1349 год. н.е., Париз. L. D. Graham, *Gender*, 19 – Fig. 11.

D17

Луристански стандарди, детали на човечка фигура со раширени нозе и раце:
1, 2. (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3, 4. (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД). *Master of Animals* 2020.
5, 6. *Unknown Iranian* 2020.
---
7. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (приватна колекција, Техеран). R. Ghirshman, *The Art*, 46 – 54.
8, 9. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (Collection Godard: no. 217). E. de Waele, *Bronzes*, 147 – Fig. 122, 148; цртеж: детал со десната дланка на фигурата.

D18

1. Бронзена фигурина, 3-5 век н.е., Карата, Дагестан. О. А. Брилёва, *Древняя*, 365 – Кат. 571.
2. Оловна фигурина, 6-7. век н.е., Велестино, Тесалија. *Woman in Childbirth* 2021.
3. Релјеф од бронзена двоколка, етрурска култура, 6. век пред н.е., Monteleone di Spoleto, Perugia, Италија. E. Neumann, *The Great Mother*, Pl. 80.
4. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава, Louvre. N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 (no. 153).
7. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.140). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

Луристански бронзени игли со ажурирана глава:
5. (LACMA: M.76.97.270). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (Metropolitan: 32.161.34). O. W. Muscarella, *Bronze*, 176, 177 , No. 286.
8. Surkh Dum, Luristan (Metropolitan: 43.102). O. W. Muscarella, *Surkh Dum*, 336 – No. 5.

D19

Луристански стандарди:

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми. Фигура со ромбична контура на нозете прикажана под антропо-зооморфната фигура со рашитени нозе во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.

2. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D17: 1.

3. Детал. *Unknown Iranian* 2020; целиот предмет: D17: 5.

8. Детал (Clay Lancaster Collection). C. Lancaster, *Luristan*, 97 – Fig. 2; целиот предмет: E7: 1.

9. Детал (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D39: 2.

10. Детал (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C18: 3.

---

4. Керамиачка фигурина, детал, "Mehrgarh" Culture, околу 2800-2600 год. пред н.е., долина на Инд. *Statuette de femme* 2020; целиот предмет: C29: 1.

5. Керамичка фигурина, детал, 5. мил. пред н.е., Северна Месопотамија. *Idoli* 1986, 5 – No. 1, колор фотографија: насловна страница.

6. Керамичка фигурина, детал, бронзено време, 1500-1000 год. пред н.е., Kličevac, Požarevac, Serbia. *Kličevac* 2020; целиот предмет: C29: 6.

7. Керамичка фигурина, детал, минојска/микенски култура, Knossos, Crete, Geece. G. Charles-Picard**,** *Larousse*, 253.

D20

Луристански стандарди:

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми". Маргинализирање на задниот дел на двете животни од „зооморфните стандарди" и истакнување на антропо-зооморфната фигура со раширени нозе со краеви во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.

2. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Велика Британија: 1955A372). P. Watson, *Luristan*, 9 – Fig. 4: No. 12.

3. (Metropolitan: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230.

4. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, no. 191.

Луристански игли со ажурирана глава:

5. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

6. (Collection Godard: 210). E. de Waele, *Bronzes*, 142 – Fig. 117.

7. (Metropolitan: 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178, No. 287.

8. (Rietberg Museum, Zürich, Швајцарија). B. Goldman, *A Luristan*, Pl. I: 1.

D21

Луристански стандарди:

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми". Маргинализирање на задниот дел на двете животни од „зооморфните стандарди" и истакнување на антропо-зооморфната фигура со раширени нозе со краеви во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.

5. Детал (British Museum: 108816; 1914,0214.42). *Bronze standard* 2020; целиот предмет: C20: 9.

6. Детал. *Unknown Iranian* 2020; целиот предмет: D17: 5.

7. Детал. *Christie's* 2020; целиот предмет: D31: 6.

---

2. Бронзена апликација од кратер, 6-5. век пред н.е., Требениште, Охрид, Р. Македонија. П. Кузман, *Уметноста*, Сл. XXVI.

3. Бронзена апликација од кратер, 6-5. век пред н.е., Требениште, Охрид, Р. Македонија. М. Грбиќ, *Одабрана*, Т. VII.

4. Метална апликација, рана антика, Олинт, Грција. И. Маразов, *Мит. на Траките*, 15 – Обр. 6.

8. Детал од сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.

9. Златна плочка, сарматска култура, 1. век н.е., Комарово, Северна Осетија. В. Цагараев, *Осетинское*.

10. Бронзен врв од култен предмет, скитска култура, 4. век пред н.е., Александропольский курган, Днепровская область, Украина. *Навершие* 2020.

11. Златна апликација, скитска култура, Куль-Оба, Крим. *A gold ornament* 2020.

12. Златна апликација за чело на коњ, детал, Скитска култура, Велика Цимбалка, Вели́ка Білозе́рка, Запорі́зька о́бласть, Украина. *Курган* 2020; поголем дел од предметот: D35: 4.

D22
1. Фибула, 6-7. век н.е., Кельменцы, Черновицкая область, Украина. И. А. Бежан, *Корпус*, 7, 25 (7-2-58-2).
2. Фибула, 6-7. век н.е., Боровка. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 34: 5.
3. Фибула, 6-7. век н.е., Пастирское городище, Чигирин, Украина. Эпоха 2007, 365 - III.20.4.
4. Бронзена апликација, среден век, култура на Фино-Угрите, Кип, тек на река Иртыш, Русија. В. В. Седов, *Финно – угры*, Т. LXXXII: 5.
5. Мотив од метална апликација, среден век, Dietersheim, Ldkr. Freising, Баварија. V. Milojčić, *Zur frage*,Taf. 22: 11.
6. Шематски приказ на ликот со зооморфни нозе од издолжената плочка на Днепарскиот тип двоплочести фибули, 6-7. век н.е. Н. Чаусидис, *Космолошки*, В36: 6.
7. Шематски приказ на ликот со зооморфни нозе од издолжената плочка на Днепарскиот тип двоплочести фибули, 6-7. век н.е. Н. Чаусидис, *Космолошки*, В36: 4.
8. Мотив од цилиндричен печат (детаљ), Акадски период. J. Prosecky (et al), *Encyklopedie*, 53.
9. Мотив од амулет – „змеевик“, 11-12. век н.е., Белгород, Русија. В. Цагараев, *Осетинское*.
10. Мотив од тока за појас, среден век, Aker, Норвешка. V. Milojčić, *Zur frage*, Taf. 22: 15.
11. Мотив од гема (“Anguipede”), римски период. J. Campbell, *The mythic*, 294 – Fig. 274.
12. Мотив од вез, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 481.
13. Метална плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција. J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, T. 3: 4.

D23
1. „Украсна“ глава од бронзена луристанска игла (Art Institute of Chicago, САД). J. Michelet, *Luristan*, 93 – Fig. 4.
2, 3. „Украсна“ глава од бронзена луристанска игла (Rietberg Museum,Zürich, Швајцарија). B. Goldman, *A Luristan*, фотографија: Pl. I: 1, цртеж: 53 – Fig. 1.
4. Мотив од камена пластика, 12. век н.е., Богородичина црква во манастирот Студеница, Србија. Ј. Магловски, *Знамење*, 53 – Сл. 2.
5. Релјеф во камен, 12. век н.е., северен портал на манастирот St. Jacob, Regensburg, Баварија, Германија. G. Devereux, *Bauba*, 185.
6. Релјефна претстава на капител, 12. век н.е., црква Sant Pere de Galligants, Girona, Каталонија, Шпанија. *Girona* 2020.
7. Детал од камената стела на царот на Елам Untash-Napirisha, 13. век пред н.е. A. Parrot, *Sumer*, 324 – Fig. 401.
8. Мотив од сребрена лентеста гривна, 12-13. век н.е., Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 715 – Рис. 136-а.
9. Мотив од мозаик, 12. век н.е., катедрала во Otranto, Apulia, Италија. *Sirena* 2020.
10. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.204). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целеиот предмет: D24: 9.
11. Релјеф во камен (Museo Lapidario di Duomo de Modena, Италија). L. D. Graham, *Mother Earth*, Fig. 3: a.
12. Бронзена фигурина (апликација на рачка од кратер), 6-5. век пред н.е., Armento Basilicata, Италија (British Museum). C. Rolley, *La Tombe*, 98 – Fig. 55.

D24
Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.204). *Lur. Br. in the LACMA* 2020:
1-6. Екстрахирање од композициијата на иглата на разни иконографски варијанти на родилката со зооморфнизирани нозе.
9. Приказ на иглата.
---
7. Керамичка фигурина, 5 век пред н.е., Priene, Мала Азија. E. Neumann, *The Great Mother*, Pl. 48.
8. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава. *Luristan rectangular* 2020.
10. Метална плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција. J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, T. 3: 4.
11. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава. *Openwork pin* 2020.
12. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D25:1.

D25
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.89). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. *Luristan br. master* 2020.
4. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LVIII: 214.
5. *Fitting* 2020.
---

6. Бронзена вацра ("Jin Gangchu Vajra"),), 11-12. век н.е. А. Третьякова, *Буддийские*.
7. „Kongo Vajra“ со пет краци, древна јапонска култура, период “Heian”, 12. век н.е., Јапонија (приватна колекција). A. Mollerup, *Vajra*.

D26
1. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Детаљ (претстава на коитус) од поголем цртеж изведен на кожа, етнографија на народот Чукчи, Сибир. С. В. Иванов, *Материалы*, Рис. 28: 5 (меѓу стр. 448 и 449).
3, 4. Петроглифи, праисторија, Carcare, Val Chisone, Piedmont, Италија. L. Olivieri, *Incisioni*, 116 – Fig. 68, 69.
5. Бронзен приврзок, детал, железно време, Mati, Албанија. I. Kilian-Dirlmeier, *Anhänger*, Taf. 74: 1310.
6. Фибула, 6-7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. Б. А. Рыбаков, *Искусство*, 52.
7. Можна реконструкција на претставата на светиот брак на фибулата од Блажки, Зеньков, Украина. Цртеж: Никос Чаусидис (Н. Чаусидис, *Космолошки*, Д31: 2, 3) според Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 199 (Рис. 38), 202 (Рис. 39).
8. Петроглиф, детал, неолит (?), Канозеро, Колььский Полуостров, Русија. E. M. Kolpakov (et al), *The rock carvings*, 93 – Fig. 14.
9. Цртеж на свила: „Магичен круг“ кој штити од зли духови, Тибет. *Мифы нар. мира. Том 2*, 19.
10. Релјеф во камен, палеолит, Laussel, Dordogne, Франција. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. X: 336.
11. Камена скулптура – идол, скитска култура, Мескеты, Ножай-Юртовский район, Чеченија, Русија. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*, 172 – Илл. 84: 145.
12. Мотив вцртан на карпа, праисторија, Jaora, Индија. E. Neumayer, *Lines*, 151 – Fig. 398.

D27
Луристански стандарди:
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Комбинирање на фалусот со тестиси, претставен преку стожерот на стандардите, со антропо-зооморфната фигура со раширени нозе со краеви во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.
3, 4. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, no. 191; екстрахирање на фалусот; негово комбинирање со сцена на коитус со фигурата со раширени зооморфизирани нозе.
5. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK: 1955A372). P. Watson, *Luristan*, 9 – Fig. 4: No. 12.
---
2. Надгробна плоча од варовник, околу 200 год. пред н.е., Castelluccio, Sicily (Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” – Syracuse, Sicily), Италија. *Limestone* 2020.
6. Тантристичка слика насликана на хартија, 19. век н.е., Rajasthan, Индија. *Tantric painting* 2018.
7. Мотив од метален украс за гради, стил „кимбаја“ (”Museum of Gold", Bogota, Колумбија). F. Eber-Stevens, *Stara*, Sl. 60; T. XX: 569.
8. Керамички релјеф, Акадски период, Nippur, Ирак. H. Müller-Karpe, *Handbuch.* III, Taf. 197: 5.

D28
1. Каменен капак за урна, бронзено време, Maltegårdens Mark, Zealand, Данска. *Men and women* 2020.
2. Релјефен мотив од керамички сад, хетитска култура, околу 1600 год. пред н.е., Inandiktepe, Турција. H. Parcinger, *Inandiktepe*, Abb. 2.
3. Луристанска бронзена игла со двојна дискоидна глава, детал (LACMA: M.76.97.163). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
Бронзени фигурини, со претстава на копулација, 1. мил пред н.е., Амлаш, Иран, приватна колекција:
4. *Amlash (34)* 2020, фигурина бр. 34.
5. *Amlash figurines* 2020.
6. *Amlash (6)* 2020, фигурина бр. 6.
7. *Amlash (5)* 2020, фигурина бр. 5.
8. *Amlash (35)* 2020, фигурина бр. 35.
9. *Amlash (19)* 2020, фигурина бр. 19.
10. Плоча од теракота, 1850-1650 год. пред н.е., Kish, Ирак. S. Moorey, *The Terracotta*, Pl. XXV: b.

D29
Луристански стандарди:
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Човечка глава кај составот на раширените нозе на антропо-зооморфната фигура со краеви во вид на животински протоми. Шема: Никос Чаусидис.
2. Детал (Metropolitan: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230; целиот предмет: C24: 3.
3. Детал (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D23: 1.

4. Детал (Metropolitan: 1996.82.1). *Top for standard (MET)* 2020; целиот предмет: C17: 1.
5. Детал (Collection Godard: 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80, 102; целиот предмет: D2: 6.
7. Детал (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany: VK.31-10-4). G. Zahlhaas, *Luristan*, 115, 116, Kat. 240; целиот предмет: D39: 6.
8. Детал (Louvre). A. Parrot, *Assur*, 132 – Fig. 153; целиот предмет: D31: 5.
9. Детал. *Etendard au Maître* 2020.
---
6. Луристанска игла со дискоидна глава (Louvre). N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 (no. 153).
10. Луристанска игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
11. Луристанска игла со ажурирана глава (Metropolitan: 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178, No. 287.

D30
1. Фибула, ран среден век, Fridaythrope, Yorkshire, England. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4.
2. Метална плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција. J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, T. 3: 4.
3. Златна апликација, скитска култура, „Большая Близница“, Стеблиевка, Таманский Полуостров, Русија. *Скиф. бог. земли* 2020.
4. Златна апликација, етрурска култура, Caere, Италија. H. G. Niemeyer, *Die Phönizier*, Taf. 21: 2.
5. Златна апликација, етрурска култура, Cerveteri, Italy. *Ταρκυνια* 2002, 7.
6. Мотив од релјеф во камен, предисторија, Pfalzfeld, Rhein-Kreis, Rhineland, Германија. H. Polenz, *Ein maskenverzierter*, Abb. 4: 4.
7. Мотив од метална апликација, детал, келтска култура, Weißkirchen, Kr. Merzig-Wadern, Германија. H. Polenz, *Ein maskenverzierter*, Abb. 4: 1.
8. Мотив од насловна страна на книга: M. Majer, *Arcana Arcanissima*. Openhajm, 1614. F. Eber-Stevens, *Stara*, XX – 578.
9. Фибула, 6-7. век н.е., Daumen/Tumiany, Gmina Barczewo, Полска. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 29: 22.
10. Фибула, 6-7. век н.е., Scheufelsdorf/Tylkowo, Gmina Pasym, Полска. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 29: 23.
11. Фибула, 6-7. век н.е., Kellaren, Olsztyn, Полска. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 29: 24.

D31
Паралелни иконографски слоеви на стандардите од типот „идоли со протоми“ (шеми - Никос Чаусидис):
1. Централен антропоморфен лик кој ги држи за врат двете животни.
2. Фалус и вулва.
3. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце и благо раширени бедра.
4. Collection Godard. E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80 (no. 120), 102, 103.
5. Louvre. A. Parrot, *Assur*, 132 – Fig. 153.
6. *Christie's* 2020.

D32
Луристански стандарди:
1. (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180.
2. N. Engel (et al), *Bronzes*, 192, 193 – no. 193.
3. (Archaeological Museum, Tehran). J.- L. Huot, *Iran, I*, Sl. 112.
4. (Musée Cernuschi, Париз: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196.
5. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

D33
Луристански стандарди:
1. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C18: 6.
2. Детал. *Unknown Iranian* 2020; целиот предмет: C17: 2.
4. Детал (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D39: 2.

Бронзени приврзоци, ран среден век:
11. Чернівéцька óбласть, југозападна Украина. А. Н. Спасёных, *Первые*, 89 – Рис. 8.
12. Молдавија. А. Н. Спасёных, *Первые*, 89 – Рис. 6.
13. Непознато наоѓалиште (веројатно јужна или југозападна Украина). А. Н. Спасёных, *Первые*, 89.
---
3. Релјефна метална плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција. цртеж Н. Чаусидис, *Космолошки*, B19: 5, според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 1.

5. Врв од „украсна“ луристанска игла од бронза (Metropolitan: 43.102.4). O. W. Muscarella, *Bronze*, 129 – No. 201.
6. Релјефна претстава на капител, 12. век н.е., црква Sant Pere de Galligants, Girona, Каталонија, Шпанија. *Girona* 2020.
7. Релјеф во камен, 12. век н.е., северен портал на манастирот St. Jacob, Regensburg, Баварија, Германија. G. Devereux, *Bauba*, 185.
8. Мотив од мозаик, 12. век н.е., катедрала во Otranto, Апулија, Италија. *Sirena* 2020.
9. Релјеф во камен, 12. век н.е., црква Saints-Pierre-et-Paul, Rosheim, Alsace, Франција. *Église Saints-Pierre-et-Paul* 2014.
14. Релјефен мотив од каменен надгробен споменик (стеќак), среден век, Подвележ, Мостар, Босна и Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.XXX: 3.

D34

Луристански стандарди:
1. Детал (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180; целиот предмет: D32: 1.
2. Детал (Metropolitan: 1996.82.1). *Top for standard (MET)* 2020; целиот предмет: C17: 1.
3. Детал (Louvre). A. Parrot, *Assur*, 132 – Fig. 153; целиот предмет: D31: 5.
4. Детал. *Finial and Stand* 2020; целиот предмет: C16: 5.
5. Детал (Barakat Collection: OF.005). *Luristan Br. Standard* 2020; целиот предмет: D35: 6.
---
6. Мотив од црнофигурална сликана ваза, древнохеленска култура, 6. век пред н.е., (Metropolitan). *Typhoeus* 2020, (M10.2 TYPHOEUS).
7. Мозаик, хеленистички период, околу 2. век пред н.е. (Archaeological Museum of Sparta), Greece. *Tritons* 2020, (Z34.2 TRITON).

D35

Луристански стандарди:
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со мустаќи и брада, со лачно свиени раце, благо раширени бедра и врзани стапала. Шема: Никос Чаусидис.
2. (Archaeological Museum, Tehran, Иран). J.- L. Huot, *Iran, I*, Sl. 112.
3. *Anthropomorphic Tube* 2020.
5. *Tête d'étendard* 2020.
6. (Barakat Collection: OF.005). *Luristan Br. Standard* 2020.
---
4. Златна апликација за чело на коњ, детал, скитска култура, Велика Цимбалка, Вели́ка Білозе́рка, Запорі́зька о́бласть, Украина. *Курган* 2020.

D36

1. Луристански стандард (Archaeological Museum, Tehran, Iran). J.- L. Huot, *Iran, I*, Sl. 112; цртеж со акцент на долната фигура со мустаќи: Никос Чаусидис, според фотографија – D35: 2.
2. Фибула (детал – издолжена плочка), 6-7. век н.е., Veszel. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 27: 7.
3. Фибула (детал – издолжена плочка), 6-7. век н.е., Linkuhnen, East Prussia. J. Werner, *Neues*, Taf. 30: 4.
4. Мотив од тока за појас, ран среден век, Dombóvár, Tolna, Унгарија. G. Anabaldi, J. Werner, *Ostgotische*, Taf. 42: 3.
5. Мотив од тока за појас, ран среден век, Acquasanta, Ascoli Piceno, Италија. G. Anabaldi, J. Werner, *Ostgotische*, Taf. 39: 1a.
6. Релјеф во камен, среден век (?), Лесковица, Штип, РС Македонија. Т. Јанакиевски, *Антички*, 18 – Сл. 9.
7. Детаљ од декорацијата на средновековен ракопис, 14. век н.е., Новгород, Русија. Н. К. Голейзовский, *Семантика*, 211 – Рис. 103.
8. Каменен релјеф, хиндуситичка култура, 3. век пред н.е. – 3. век н.е., Amaravati stupa, Guntur district, Andhra Pradesh, Индија. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XIII: 407.
9. Мотив од камена пластика, 12. век н.е., црква на манастирот Студеница, Србија. Ј. Магловски, *Студенички*, 20 – Сл. 6.
10. Ликовен мотив, традиционална култура на Тибет. R. Beer, *The Encyclopedia*, 69 – Fig. 46.
11. Детаљ од релјеф на олтарска трифора, 14. век н.е., Св. Трифун, Котор, Црна Гора. М. Кашанин, *Камена*, 124 – Сл. 61.

D37

Луристански стандарди:

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце, благо раширени бедра, врзани стапала и два животински протоми поставени бочно од централна човечка глава. Шема: Никос Чаусидис.
2. *Catawiki* 2020.
3. *Christie's* 2020.
4. Детал (Musée Cernuschi, Париз: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196; целиот предмет: D32: 4.
5. Детал (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180; целиот предмет: D32: 1.
6. (Barakat Collection: AM.0178). *Standard Barakat* 2020.

D38

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура (женска?) со лачно свиени раце и благо раширени бедра и колена. Шема: Никос Чаусидис.
2. Врв од „украсна“ луристанска игла од бронза, во форма на жаба (Metropolitan: 43.102.4). O. W. Muscarella, *Bronze*, 129 – No. 201.
3. Луристански бронзен приврзок во вид на жаба (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1998,8076). G. Zahlhaas, *Luristan*, 78, 79, Kat. 163.
4. Луристански брозен приврзок во вид на жаба (Collection Godard: 260). E. de Waele, *Bronzes*, 170 – Fig. 140.
5. Релјеф во камен, среден век, црква San Pietro da Gropino, Arezzo, Италија. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XX: 582; цртеж: Н. Чаусидис, *Митските*, 241 – T. LVII: 11.
6. Метално јазиче за појас, ран среден век, Мали Иђош, Војводина, Србија. D. Mrkobrad, *Arheološki*, T.LXV: 1.
7. Релјеф во дрво, 15-16. век н.е., храм Yaksheswor Mahadev, Bhaktapur, Непал. *Erotic sculptures* 2014.
8. Вотивен релјеф на Деметра, древнохеленска култура, Елевзина, Грција. И. Маразов, *Художествени*, 243.
9. Цртеж врежан во керамика, железно време, Австрија. K. Kromer, *Das östliche*, Abb. 69: 5.
10. Релјеф од каменен надгробен споменик (стеќак), среден век, Cista, Sinj, Dalmacija, Хрватска, Š. Bešlagić, *Stećci*, 215 – Sl. 66.
11. Релјеф врз каменен надгробен споменик (стеќак), среден век, Donje Bare, Blidinje, Босна и Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T. XLIII: 16.

D39

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура (женска?) со лачно свиени раце и благо раширени бедра и колена. Шема: Никос Чаусидис.
Луристански стандарди. Акцентирање на долната фигура со пар бочни израстоци кај главата (локни или плетенки од коса?):
2. (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.92). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (Princeton University Art Museum, САД). *Finial Princeton* 2020.
5. (Dalas Museum of Art, САД: 1963.21). *Pole Top* 2020.
6. (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany: VK.31-10-4). G. Zahlhaas, *Luristan*, 115, 116, Kat. 240.

VII. МАКРОКОСМИЧКИ ЦИН

E1

Слоеви на иконографијата на луристанските стандарди (шеми: Никос Чаусидис).

1. Трансформирање на столбовидниот стожер со човечка глава на врвот во торзо на антропоморфна фигура која ги држи за врат двете животни од „зооморфните стандарди“; појава на стандардите од типот „идоли со протоми“.
2. Издвојување на парот протоми од телата на двете животни и нивно поврзување со торзото на централниот антропоморфен лик; трансформација на сапите и задните нозе на двете животни во колкови и нозе на овој лик.
3. Присуството на фалус и вулва во основата на композицијата на стандардите од типот „идоли со протоми“.
5. Изедначување на парот протоми со раширените раце на фигурата која го опфаќа целиот стандард.
---
4. Луристански стадард (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Луристански стандард (The Barakat Collection: LK.052). *Luristan Br. St. Finial* 2020.

E2
1. Петроглиф, праисторија, San Rafael Swell, Utah, САД. *Head of Sinbad* 2020.
2. Петроглиф, праисторија, San Rafael Swell, Utah, САД. *Buckhorn* 2020.
3. Детал од култна слика изведена на земја од разнобоен песок, етнографија, народ Navajo, САД, *Sandpainting* 2020.
4. Детал од култна слика изведена на земја од разнобоен песок, етнографија, народ Navajo. САД. *Gallery of Navajo* 2020.
5. Сцена од црвенофигурален лекит, 470-460 год. пред н.е. (Museum of the Roman Forum of Thessaloniki, Грција). *Red figure lekythos* 2020.
6. Петроглиф, праисторија, Mont Bego, Tende, Alpes Maritimes, Франција. M. Gimbutas, *The Language*, 127 – Fig. 204: 5.
7. Петроглиф (детаљ), 11-7. век пред н.е., пештера „Магурата“, Рабиша, Видин, Бугарија. E. Anati, *Magourata*, 98 – Fig. 59.
8. Сцена од red-figured krater, древнохеленска култура, Ruvo, (collection of R. Barone, Naples, Италија). A. B. Cook, *Zeus. II*, 380 – Fig. 287.
9. Петроглиф, праисторија, Оглахты (I), Минусинская котловина, Република Хакасија, Русија. Я. А. Шер, *Петроглифы*, Рис. 87.

E3
Петроглифи, праисторија:
1. Каракыр, Карабастау, Kazahstan. А. Е. Рогожинский, *Наскальные*, 57 – Рис. III: 2.
3. Renegade Canyon, Coso Range, California, САД. A. P. Garfinkel, *Paradigm*, 212 – Fig. 2: h.
4. Coso Range, Калифорнија, САД. A. P. Garfinkel et al, *Myth*, 4 – Fig. 7: d.
9. Тамгалы, Семиречье, Казахстан. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*, 189 – Рис. 152: 2.
10. Тамгалы, Семиречье, Казахстан. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*, 188 – Рис. 151: 1.
11. Тамгалы, Семиречье, Каазхстан. А. К. Акишев, *Искусство*, 55 – Табл.V: 9.
12. Тамгалы, Семиречье, Казахстан. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*, 188 – Рис. 151: 9.
13. Аккайнар, Жамбилский район, Казакстан. А. Е. Рогожинский, *Наскальные*, 57 – Рис. III: 3.
14. Тамгалы, Семиречье, Казхстан. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*, 188 – Рис. 151: 7.
15. Тамгалы, Семиречье, Казхстан. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*, 42 – Рис. 23; 78 – Рис. 59.
---
2. Ажуриран бронзен предмет, железно време, Nor Bayazet (Gavar), Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 1.
5. Релјеф во камен, предисторија (?),Tübingen, Germany. J. Lechler, *Vom Hakenkreuz*, 29: 21.
6. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.226). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Ажуриран бронзен предмет, железно време (Ashmolean: 1965.886d). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 67: 439.
8. Ажуриран бронзен предмет, железно време, „Pobrenje“, Maribor, Словенија. S. Pahič, *Maribor*, 25 – Sl. 5.

E4
1. Дрвен идол (тнр. “Shigir idol”), мезолитскиот период, 8. мил. пред н.е., околина на Кировград, Русија. Н. М. Чаиркина, *Большой*, 101 – Рис. 1: 1.
2. Бронзена статуета, етрурска култура, 4. век пред н.е. (Villa Giulia, Rome). O. J. Brendel, *Etruscan*, 33 – Fig. 252; колор фотографија: *Etruscan bronze statues* 2020.
3. Бронзена статуета, етрурска култура, 4. век пред н.е. (Villa Giulia, Rome). *Etruscan bronze statues* 2020.
4. Бронзена статуета, етрурска култура, 4. век пред н.е. (Villa Giulia, Rome). O. J. Brendel, *Etruscan*, 33 – Fig. 252; *Etruscan bronze statues* 2020.
5. Бронзена статуета, етрурска култура, 4. век пред н.е., светилиште на Дијана во Nemi, Италија (Louvre). O. J. Brendel, *Etruscan*, 33 – Fig. 252; колор фотографија: *Statuette of Aphrodite* 2020.
6. Луристански стандард (Memorial Art Gallery, Rochester, New York). *Goddess Finial* 2020.
7. Луристански стандард (Collection Godard: 124). E. de Waele, *Bronzes*, 104 – 106, Fig. 85.
8. Мермерна статуа, римска епоха. 190 AD, Ostia Antica, Италија (Biblioteca Vaticana). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 143, 144 (Mon. 312), Fig. 85; цртеж: *Мифы нар. мира. Том. 2*, 155 – Рис. 1.

E5
Бронзени додатоци за на садови, 8-7. век пред н.е., култура Villanova, Италија:
1. Capodimonte, Bisenzio, Тоскана. G. Kossack, *Studien*, Taf. 13: 1.
2. Spadarolo, Rimini. M. Hoernes, *Urgeschichte*, 60 – Fig. 2.
3. Verucchio. *Figure holding* 2020.
---
4. Tolors, Ерменија. P. Avetisyan et al, *Axes*, Fig. 4: G.
5. Мотив од вез, етнографија, Русија. Б. А. Рыбаков, Яз. др. *Славян*, 391.

6. Мотив од велигденско јајце, етнографија, Украина. М. Р. Селивачов, *Украинская*, (Словник), LXI.
7. Графит вцртан на фреска, 12-14. век н.е., црква Св. Георгиј, Г. Козјак, Штип, РС Македонија. Б. Алексова, *Епископијата*, Сл. 160.
8. Мотив вградиран на прстен (детаљ од посложена композиција), 12-13. век н.е., Лешје, Србија. Б. Радојковиќ, *Наким*, 101: 48, Сл. 37.
9. Релјеф врз каменен надгробен споменик (стеќак), доцен среден – нов век, Купрес, Босна. Š. Bešlagić, *Kupres*, 51 – Sl. 29.
10. Мотив вградиран на прстен (детаљ од посложена композиција), 15. век н.е., Косово. Б. Радојковиќ, *Наким*, 120: 64, Сл. 53.
11. Мотив врежан на бронзено огледало, етрурска култура (Minneapolis Institut of Arts: 57. 198, САД). I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*, 1278 – Fig. 11.

E6
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Musée Cernuschi, Paris: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196.
4. Детал (Dalas Museum of Art, САД: 1963.21). *Pole Top* 2020; целиот предмет: D39: 5.
6. Детал (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D39: 2.
---
3. Керамичка фигурина, доцен неолит, Карановo, Айтос, Бугарија. *Clay female* 2013.
5. Обичај на постепено издолжување на вратот на жените со помош на метални алки, народ Kayan, Тајланд. S. Campagnola, *Thailand*.
7. Керамичка фигурина, геометриски период, околу 700 год. пред н.е., Thebes, Беотија, Грција (Louvre). *Bell idol* 2020.
8. Антропоморфен сад, раноминојски период, Myrtos, Крит, Грција. *Goddess of Myrtos* 2020.

E7
Луристански стандарди:
1. (Clay Lancaster Collection). C. Lancaster, *Luristan*, 97 – Fig. 2.
3. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Rietberg Museum, Zürich: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199.
11. (LACMA: M.76.97.90). *LACMA Standard* 2020.
---
2. Каменен релјеф на Vishnu Vishvarupa, 9th century, Changu Narayan temple, Bhaktapur District, Непал. *Vishvarupa* 2020.
4. Мотив од сликан керамички сад, 4. мил. пред н.е., Tepe Moussian, Ирак. L. Vanden Berghe, *Les ateliers*, 7 – Fig. 9.
5. Мотив од сликан керамички сад, 4. мил. пред н.е., Иран. A. Godard, *The Art*, 40 – Fig. 3.
8. Детал од сцена насликана на керамички сад, енеолит, култура „Трипоље-Кукутени“, Petreni, Drochia, Молдавија.V. Sorochin, *Aşezarea*, 258 – Fig. 2: 3; целата сцена: E8: 2.
9. Мотив од сликан керамички сад, 4. мил. пред н.е.,Tepe Sialk/Tepe Giyan, Иран. A. Parrot, *Assur*, 239 – Fig. 294.
10. Мотив од релјефот на саркофагот на Wereshnefer, Птоломејски период, Saqqara, Египет (Metropolitan: 14.7.1). J. P. Allen, *The Egyptian*, 28 – Fig. 2: 2.
12. Култен предмет khatvanga (tantric staff), Тибетански будизам. R. Beer, *The Encyclopedia*, 257 – Pl. 116.

E8
Сликан керамички сад, енеолит, култура „Трипоље-Кукутени“, Petreni, Drochia, Молдавија:
1. Цртеж на садот. V. Sorochin, *Aşezarea*, 258 – Fig. 2: 1.
2. Сцена насликана на садот.V. Sorochin, *Aşezarea*, 258 – Fig. 2: 3.
6. Фотографија на садот. *Трипільський Пуруша* 2020.
---
3. Мотив од дното на сребрена чаша, 6-7. век н.е. Хорезм/Chorasmia (Hermitage). *Четырёхрукая 2020*.
4. Мотив од дното на сребрена чаша, 6-7. век н.е. Хорезм/Chorasmia (State Historical Museum, Москва). Н. В. Дьяконова, О. И. Смирнова, *К вопросу*, 79 – Рис, 4: 3.
5. Мотив од дрвена иконка, Кушанско-эфталитски период, Централна Азија (Hermitage: ГА-1120). Н. В. Дьяконова, *Материалы*, 52 – Рис. 5: 1.
7. Бронзена скулптура на Шива Натараџа, хиндуистич ка култура, 10. век н.е., Madras, Индија (Victoria and Alber Museum, London). V. Ions, *Indijska*, 47.

E9

Луристански стандарди:

1. (Barakat Collection: AM.0183). *Luristan Mistress* 2020.
2. (Rietberg Museum, Zürich: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199.
3. *Luristan Br. Barakat* 2020.
6. (Metropolitan: 66.104.I). O. W. Muscarella, *Bronze*, 143 – No. 218.
---
4. Бронзена статуета, Луристан (?) (LACMA: M.76.97.743). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. Петроглиф, праисторија, Тамгалы, Семиречье, Казахстан. А. К. Акишев, *Искусство*, 55 – Табл.V: 9.
7. Керамичка кадилница (Censer Stand), Maya culture, 7-8. век н.е., Palenque, Chiapas, Мексико (Kimbell Art Museum, Fort Worth, Тексас, САД). *Censer Stand* 2020.

E10

Луристански стандарди:

1. Шематски приказ на централен антропоморфен лик од стандардите претставен како ги држи за врат парот животински протоми кои растат од неговите слабини. Шема: Никос Чаусидис.
2, 3. N. Engel (et al), *Bronzes*, 192, 193 (no. 193); цртеж според фотографија: Никос Чаусидис.
4. *Anc. Lur. br. master* 2020, (Lot 184).
5. *Master of Anim. Standard* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

E11

1. Луристански бронзен предмет. *Luristan Br. Figure* 2018.
2. Луристански стандард, детал (Collection Godard: 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81; целиот предмет: C25:1.
3. Бронзена фибула, 6-7. век н.е., „Пастирское Городище“, Чигирин, Украина. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Русu*, 199 – Рис. 38.
4. Бронзен приврзок, железно време, Vinica, Črnomelj, Словенија. F. Stare, *Upodobitev*, T.II: 3, 1.
5. Петроглиф, детал, бронзено време, Bayan Jurek, Kapal, Taldykorghan region, Казахстан. K. Lymer, *Sensuous*, 30 – Fig. 2.
6. Ситна пластика од леана бронза (handle of a vessel?), Железно време, култура “Villanova”. O. J. Brendel, *Etruscan*, 61.
7. Ситна пластика од леана бронза, (handle of a vessel ?), Железно време, “Villanova” култура (Albert L. Hartog Collection, Њујорк). *A Proto-Etruscan* 2020.
8. Бронзена апликација, среден век, култура на прикамските Финци, тек на река Кама. И. Белоцерковская, Н. Тухтина, *Древности*, 39.
9. Претстава на Шива, релјеф во камен, 13. век н.е., хиндуистичка култура. R. Graves, *New Larousse*, 370.
10. Релјеф од каменен надгробен споменик (детал), култура на Франките, околу 600 год. н.е., Niederdollendorf, Königswinter, Германија. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XXI: 612.
11. Тока за појас. 9. век н.е., Cugny, Aisne department, Франција. É. Salin, *Sur quelques*, Pl. XIII: 12.

E12

Метални узенгии, 19. - поч. на 20 век н.е., традиционално занаетчиство на народите на Јужен Сибир и Монголија:

1. В. А. Кореняко, *Искусство*, Рис. VII: 1.
2. В. А. Кореняко, *Искусство*, Рис. VII: 2.
3. В. А. Кореняко, *Искусство*, Рис. IX: 2.
4. В. А. Кореняко, *Искусство*, Рис. XI: 1.
---
5. Медалион на Комод, римска епоха, 2. век н.е., A. B. Cook, *Zeus. II*, 371 – Fig. 276.
6. Handle of a vessel, Fabrecce, Citt'a di Castello (Museo Archeologico, Florence), Italy. E. Hill Richardson, *The Recurrent*, Pl. XIX: 72.
7. Предмет од леана бронза, Old Babylonian period, околу 2000–1600 год. пред н.е., Месопотамија. *Plaque* 2019.
8. Мотив од цилиндричен печат, Северна Сирија (Keel Collection, Fribourg, Швајцарија: VR 1993.6). *Bodo* 2019.

E13

1. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава, детал (Rietberg Museum, Цирих: RVA 2205). *Art of anc. Luristan* 2020.
2. Мотив од метален сад, 9. век н.е., Nagy Szent Miklos, Унгарија. Л. Дончева-Петкова, *Митологични*, 110 – Обр. 84.

3. Бронзена облога за штит, 6. век пред н.е., Олимпија, Грција. Г. И. Соколов, *Олимпия*, 61.
4. Релјеф во слонова коска, ковчеже „Veroli“, 10-11 век н.е.. D. Oates, R. H. Pinder-Wilson, *Rani*, 126 – Sl. 28.
5. Идеална парадигма на митската слика за небескиот свод составен од два споени зооморфни протоми потпрени на космичката планина кои го обезбедуваат движењето на сонцето по небото. Шема: Н. Чаусидис, *Космолошки*, Д24: 16.
6. Детаљ од фреско-живопис, крај на 14. век н.е., Св. Богородица Болничка, Охрид, РС Македонија. Г. Суботиќ, *Охридската*, 139 – Сл. 105.
7. Детал од сцена прикажана на луристанска дискоидна игла. R. Dussaud, *Anciens*, 205 – Fig. 7.
8. A Luristan bronze disk. *A Luristan br. disk* 2020.
9. Релјеф од гробница, период на династијата Хан, Шантунг (Shandong), Кина. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XXI: 611.
10. Слика на текстил, среден век, Chimu Cuture, Перу. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XXI: 607.

E14

Луристански стандарди:
1. Издвојување на парот протоми од телата на двете животни и нивно поврзување со торзото на централниот антропоморфен лик. Шема: Никос Чаусидис.
2. *Master of Anim. Standard* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
4. Печат, минојска/микенска култура, Kalkani, Микена, Грција. *Kalkani* 2020, (CMS-I-144-1).
5. Цилиндричен печат, Месопотамија. A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 – Fig. 169: c; цела претстава: E15: 3.
6. Сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.
7. Бронзен signum, римска епоха, 3. век н.е., антички Brigetio, Унгарија. F. Jenő, *Religions*, 85 – No. 114.
8. Златен приврзок, Aegina treasure, 17 век пред н.е., Грција (British Museum). *Gold pendant* 2020.
9. Бронзена фигурина, римско време, антички град Heraclea Lyncestis, Битола, РС Македонија. *Anc. casting* 2020.

E15

1. Луристански стандард, детал (LACMA: M.76.97.13). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2, 7. Цилиндричен печат (отисок), хематит, околу 1720–1650 год. пред н.е., Сирија (Morgan Library and Museum, New York). *Nude Goddess* 2020, seal no. 937.
3, 5. Цилиндричен печат (отисок), Месопотамија (Louvre). A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 – Fig. 169.
4. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Цилиндричен печат, Месопотамија (Oriental Institute, Chicago, САД). A. Parrot, *Assur*, 131 – Fig. 154.
8, 9. Цилиндричен печат (отисок), хематит, 1800-1650 год. пред н.е., Сирија. *Cylinder Seal with Worshippers* 2020, accession number: 42.450.

E16

Луристански стандарди:
1. Изедначување на парот протоми со раширените раце на фигурата која го опфаќа целиот стандард. Шема: Никос Чаусидис.
2. (Birmingham Museum and Art Gallery, Велика Британија: 1982A2230). P. Watson, *Luristan*, 7, 8 – Fig. 3: 11.
3. *Master of Anim. Standard* 2020.
5. Детал. *Idole maître* 2020; целиот предмет: C14: 3.
6. Детал (Art Museum, Princeton University, САД). J. C. Waldbaum, *Luristan*, 13 – Fig. 10; целиот предмет: C5: 4.
7. (Ex Elliot collection, Tennessee, САД). *Janifrom figure* 2020.
8. *Helios Gallery* 2020.
9. (Birmingham Museum and Art Gallery, Велика Британија: 1982A2225). P. Watson, *Luristan*, 5, 6 – Fig. 2: 5.
---
4. Луристанска бронзена псалија (National museum of Tehran). *Lur. Br. Horse* 2019.
10. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава. A. Godard, *Bronzes*, Pl. XXXV: 150.

E17

Луристански стандарди:
1. Изедначување на парот протоми со раширените раце на фигурата која го опфаќа целиот стандард. Шема: Никос Чаусидис.
2. Barakat Collection. *Barakat* 2020.
3. *Luristan Open-Work* 2018.
4. *Arts d'Orient* 2012, No. 42.
5. (Art Museum, Princeton University, САД). J. C. Waldbaum, *Luristan*, 13 – Fig. 11.

6. *Luristan Br. Finial* 2020.
7. (The Barakat Collection: LK.052). *Luristan Br. St. Finial* 2020.

E18
1-3. Полукружна плочка на днепарските зоо-антропомнорфни фибули, 6-7. век н.е.. Реконструкција на претпоставените иконографски парадигми: Н. Чаусидис, *Космолошки*, Д24: 16 – 18.
4. Сребрена фибула, 6-7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. *Эпоха* 2007, 365 – III.20.4.
5. Блажки, Зеньков, Украина. Цртеж според фотографија: Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 199 – Рис. 38.
6. Бронзен приврзок, среден век, Заозерье, Южное Приладожье, територија на народот Вес (Весь). А. Эря-Эско, *Племена*, Рис. 21.
7. Бронзен приврзок, железно време, Jezerine, Bihać, Босна и Херцеговина. A. Stipčević, *Kultni*, T.XXI: 1.
8. Старообредска („старообрядческая“) илустрација, „Семь смертных грехов“, 19. век н.е., Русија. Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс, *Демоны*, 321 – Илл. 68.
9. Мотив од црнофигурална сликана ваза, древнохеленска култура, 6. век пред н.е., (Metropolitan). *Typhoeus* 2020, (M10.2 TYPHOEUS).
10. Претпоставена зоо-антропоморфна иконографска парадигма на минијатурните брознени садови со зооморфни протоми (група „македонски бронзи“), железно време. Шема: Н. Чаусидис, *Македонските*, 75 – А36: 2.
11. Минијатурно брознено садче со зооморфни протоми (група „македонски бронзи“), железно време, Радање, Штип, РС Македонија. Н. Чаусидис, *Предисторија*, 42 – Сл. 23.

E19
1. Тројна структурираност на основните елементи и функции на човековото тело. Шема: Никос Чаусидис. Н. Чаусидис, *Архаични*, T.VII: 1.
2. Мотив од амулет – „змеевик“, 11-12. век н.е., Белгород, Русија. В. Цагараев, *Осетинское*.
3. Приврзок од теракота, древнохеленска култура, светилиште на Artemis Orthia, Sparta, Грција. D. Glogović, *Gospodarica*, 265 – Sl. 12; цртеж: L. F. Fitzhardinge, *The Spartans*, 51 – Fig. 39.
4. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,1015a). G. Zahlhaas, *Luristan*, 70, 71 (cat. 143).
5. Бронзена апликација, среден век, култура на Фино-Угрите, Кип, тек на река Иртыш, Русија. В. В. Седов, *Финно – угры*, T. LXXXII: 5.
6. Релјеф во камен, 9-15. век н.е., Angkor Thom, Камбоџа. *Fronton* 2020.
7. Класичен индиски танц, “Bharatam” – фестивал, Индија. *Classical* 2013.

E20
1, 2, 10. Мотиви сликани на карпа, 11-7. век пред н.е., пештера „Магурата“, Рабиша, Видин, Бугарија. B. Hänsel, *Höhlen*, 114 – Abb. 2.
3. Керамичка фигурина, доцногеометриски период, “Agora”, Атина, Грција. R. S. Young, *Late Geometric,* 54 – Fig. 36.
4. Керамичка фигурина, околу 600 год. пред н.е., Беотија, Грција (Charles Gillet Collection, Lyon, Франција). *Two Boeotian* 2020.
5. Керамичка фигурина, доцномикенски период, 1400-1100 год. пред н.е. (Naxos Museum, Naxos, Грција). *Terracotta female* 2020.
6. Човечка статуа со претстава на „ка“ во вид на раце во поза на орант, древноегипетска култура. *Imaginary* 2020.
7. Бронзен предмет од групата „македонски бронзи“, железно време, „Криви Дол“, Радање, Штип, РС Македонија. Фотографија: Н. Чаусидис, *Предисторија*, 42 – Сл. 23.
8. Детаљ од сликан керамички сад, околу 4. мил. пред н.е., непознато наоѓалиште, Египет. Y. Garfinkel, *Dancing*, 255 – Fig. 11.15: a.
9. Керамичка фигурина – апликација од керамички сад, доцномикенска култура, 12. век пред н.е., Perati, Атика, Грција. K. Demakopoulou, *Das mykenische*, 201: 177; фотографија (реплика на предметот): *Mycenean PHI idol* 2013.
11. Мотив насликан на папирус (детал), „Египетска книга на мртвите“, древноегипетска култура, M. Višić, *Egipatska*, 123 – Tab. 2.
12. Златна апликација, 4. век пред н.е., курган Большая Близница, Таманский полуостров, Русија. И. Ю. Шауб, *Миф*, 340 – Рис. 86.
13. Фреска на Богородица Оранта, 1295 год. н.е., црква Св. Богородица Перивлепта, Охрид, РС Македонија. А. Серафимова, *Среден век*, 91.

14. Столбовиден митски лик со три пара раце во вид на животински протоми кои формираат концентрични кругови (слоеви на небото) околу неговата глава. Шематски приказ: Никос Чаусидис.
15. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Royal Museums of Art and History, Брисел: IR.0663). *Votive pin* 2020.

E21
1. Монета "aes grave" cast at Volterra, Etruria, после околу 350 год. пред н.е. A. B. Cook, *Zeus. II*, 384 – Fig. 291.
Златни облоги од ритуални капи, бронзено време, 11-9. век пред н.е.:
2. Schifferstadt (Historical Museum of the Palatinate, Speyer), Германија. *Goldener hut* 2020.
3. "Berlin Gold Hat" (Neues Museum on Museum Island, Berlin). *Berlin Gold Hat* 2020.
4. Ezelsdorf, Middle Franconia; Buch, Upper Palatinate (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), Германија. *Gold cone* 2020.
Луристански стандарди:
5. (Collection Godard: no. 125). E. de Waele, *Bronzes*, 105, 106, Fig. 85.
6. (Collection Godard: no. 124). E. de Waele, *Bronzes*, 104 – 106, Fig. 85.
7. (Royal Museum of Art and History, Брисел: IR.0607). *Funerary idol (IR.0607)* 2020.
Бронзени фигурини:
8. Детал, етрурска култура, 4. век пред н.е. (Villa Giulia, Рим). *Etruscan bronze statues* 2020; целиот предмет: E4: 2.
9. Детал, етрурска култура, 4. век пред н.е. (Villa Giulia, Рим). *Art Etruscan* 2018; целиот предмет: E4: 4.
10. Сардинија (приватна колекција). C. Krumm, *Kegel*, 107 – Fig. 146.
11. 11-10 век пред н.е., Abini, Nuoro, Сардинија (Museo Archeologico Nazionale di Cagliari), Италија. C. Krumm, *Kegel*, 107 – Fig. 145.

E22
1. Реконструкција на вел врз основа на бронзената плочка пронајдена во женскиот гроб бр. 110, рано бронзено време, Franzhausen, Австрија. K. Grömer, *The Art*, 367 – Fig. 199.
2. Луристанска игла со дискоидна глава (Louvre). N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 – no. 153.
3, 4. Калканот на куќниот покрив и неговите украси како слика на небото со трите клучни фази од движењето на сонцето. Шема: Н. Чаусидис, *Куќата*, 74 – Fig. 8: в, г.
5. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава, детал (Rietberg Museum, Zürich: RVA 2205). *Art of anc. Luristan* 2020; цела композиција: E13: 1.
6. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава, детал (E. Graeffe Collection). R. Dussaud, *Anciens*, 198 – Fig. 1.
7. A Luristan bronze disk, детал. *A Luristan br. disk* 2020; целиот предмет: E13: 8

VIII. АНДРОГИНИОТ ПРИМОРДИЈАЛЕН БОГ ГИ РАЃА СВОИТЕ ДВА СИНА – НАСЛЕДНИКА

F1
Две иконографски парадигми на луристанските стандарди од типот „идоли со протоми" (шеми – Никос Чаусидис):
1. Единствена антропоморфна фигура која го опфаќа целиот стандард, дополнета со пар лачни протоми и уште две човечки глави поставени на торзото.
2. Две фигури од кои горната е со рашитени нозе во вид на животински протоми и дополнителна глава на стомакот, а долната со лачно свиени раце и нозе со раширени бедра и колена и врзани стапала.
Луристански стандарди:
3. (Collection Godard: 118). E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80: 120; целиот предмет: C18: 2.
4. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.90). *LACMA Standard* 2020.
7. *Tête d'étendard* 2020.

F2
Луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII,* 40 – Fig. 2:
1. Централниот лик сведен на главата, двете крилја и дополнителното лице на градите.
2. Централниот лик сведен на главата, торзото, парот крилја и дополнително лице на градите.
3. Целата фигура на централниот лик дополнет со две човечки бисти над раменатa.
4. Приказ на целата плочка.
5. Приказ на главниот дел од композицијата.

F3

Бронзени приврзоци, железно време, "Fritzens-Sanzeno" culture, Алпски регион на Северна Италија:
1. Главен дел, без висулците, приватна колекција, Швајцарија. *A Celtic* 2020.
2. Sanzeno, Trento, Италија. F. Marzatico, *Testimonianze*, 319 – Fig. 10: 4.
3. Mechel, Trento, Италија. F. Marzatico, *Testimonianze*, 319 – Fig. 10: 3.
4. Sanzeno, Trento, Италија. *So già che perderò la testa* 2020.

5, 6. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
7. Фибула, 6-7. век н.е., Мала Азија. J. Werner, *Neues*, Taf. 30: 2.
8. Метална плочка, 7. век н.е., Velestino, Тесалија, Грција. Цртеж – Никос Чаусидис според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7.
9. Фибула, 6-7. век н.е., Lezhe, Албанија. F. Prendi, *Një varrëze*, 166 – Tab. XX: 3.

F4

1. Сребрена фибула, ран среден век. *Gothic Fibula* 2020.
2. Фибула, ран среден век, Fridaythrope, Yorkshire, Англија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4.
3. Фибула, ран среден век, Täbingen, Rosenfeld, Германија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 7.
4. Метална апликација, среден век, регион на Чердынь, Пермски крај, Русија. Л. С. Грибова, *Пермский*, Т. II: 4; фотографија: *Украшения-амулеты* 2020.
5. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
6. „Бесовское древо" илустрација од зборник на црковни текстови (детал), 19. век н.е., Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 218 – Рис. 5; целата претстава: F27: 7.
7. Оловна плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција (Princeton University Art Museum: y98 a). *Princeton* 2020.
8. Камена олтарна плоча, 9. век н.е., Isle of Man, Британија. D. Oates, R. H. Pinder-Wilson, *Rani*, 245 – Sl. 7.
9. Фреско-композиција „Богородица со Христос" (делумно ретуширан детал), 11. век н.е., олтар на катедралната црква Св. Софија, Охрид, РС Македонија. Н. Чаусидис, *Дуалистички*, Т. XLVII; Т. LVIII – Т. LXI.

F5

1. Луристански лентест предмет од бронза, детал. M. M. Khorasani, *Bronze*, 198, 215 – Fig. 10, 216 – Fig. 11.
2. Луристанска бронзена псалија (Musée des beaux-arts de Montréal: 1944. Dm.16). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 41 – Fig. 18.
3. Сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308.
4. Луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308.
5. Сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 199, No. 308.
6. Детаљ од луристанска бронзена облога за тоболец (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020.

F6

1. Луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). *Disc Wand* 2020.
2. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис.
3. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (Coiffard Collection). A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36.
4. Сцена од луристанска игла со дискоидна глава (Coiffard Collection). A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36.
5. Луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.169). *Disc-headed Pin* 2020.
6. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.

F7

1. Фрагмент од луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.155). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; делумна реконструкција на композицијата: Никос Чаусидис.
2. Луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.155). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; екстракција на ликот од горниот дел на композицијата: Никос Чаусидис.
3. Луристанска игла со дискоидна глава (приватна колекција во Basel, Швајцарија). E. D. Phillips, *The People*, 226 – Fig. 17; екстракција на ликот од горниот дел на композицијата: Никос Чаусидис.

4. Луристанска игла со дискоидна глава (приватна колекција во Basel, Швајцарија). E. D. Phillips, *The People*, 226 – Fig. 17.
5. Централен дел од композицијата на луристанска игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.210). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.210). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

F8
Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020:
4. Приказ на целиот диск на иглата.
1, 2, 3, 5, 6, 7, 8. Одделни иконографски елементи екстрахирани од фонот на композицијата (Никос Чаусидис).

F9
Луристански бронзени игли со ажурирана глава, приказ на иглите со детал од централната фигура:
1, 2. (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 146 – Fig.121.
3, 4. (Royal Museum of Art and History, Brussels: IR.0705). *Disc-headed (Royal M.)* 2020.
---
5. Luristan bronze horse bridle (National museum of Tehran). *Lur. Br. Horse* 2019.
6. Бронзена вотивна фигура, феникиска култура (Instituto Valencia de Don Juan, Salamanca, Шпанија). I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*, 1266 – Fig. 4.
7. Amphora, La Tolfa painter (National Archaeological Museum of Florence, Италија: 84819). I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*, 1265 – Fig. 3.

F10
1. Фигури на една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308; цела сцена: F5: 3.
2. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
3. Мотив од луристански лентест предмет од бронза. M. M. Khorasani, *Bronze*, 198, 215 – Fig. 10, 216 – Fig. 11; сцената заедно со фонот: F5: 1.
4. Централна фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
5. Централна фигура од луристанска бронзена псалија (Musée des beaux-arts de Montréal: 1944. Dm. 16). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 41 – Fig. 18; цела композиција: F5:2.
6. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис; цела сцена: F6: 1.
7. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36; цела сцена: F6: 4.

F11
1. Фибула, ран среден век, Fridaythrope, Yorkshire, Англија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4.
2. Метална плочка, 7. век н.е., Velestino, Тесалија, Грција. Цртеж Никос Чаусидис според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7.
3. Фибула, 6-7. век н.е., Мала Азија. J. Werner, *Neues*, Taf. 30: 2.
4, 6. Екстракција на две иконографски целини од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот диск на иглата: F8: 4.
5. Фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308; цела сцена: F5: 3.
7. Сцена од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на сцената: Никос Чаусидис.
8. Сцена од луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36.

F12
1, 2, 3. Екстракција на три иконографски целини од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот диск на иглата: F8: 4.
4. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим, редуцирана на главата, крилјата и дополнителните бисти кај раменатa (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
5. Метална плочка, 7. век н.е., Velestino, Тесалија, Грција; цртеж – Никос Чаусидис, според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7.
6. Детал од бронзена тока, доцно железно време, Прозор, Босна и Херцеговина. S. Kukoč, *Japodi,* 218 – Sl. 341.
7. Римски или Сасанидскиот период. Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*, 59 – Рис 11: г.

8. Култен предмет, Усть-Полуйская культура, 4-2. век пред н.е., регион на планината Урал и источно од неа. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*,131.
9. Сцена од античка сликана ваза, Vulci, Italy. V. Bérard, *Harpya*, 15 – Fig. 3709.
Метални амулети изведени во тнр. „Пермски животински стил“, среден век, култура на фино-угриските народи, од регионот на Перм, Русија:
10. *Птицы* 2020.
11. В. Петрухин, *Мифы*, насловна страна.
12. 8-10. век н.е., Гайнский район, Пермский край, Русија. *Птицы* 2020.
13. 5-7. век н.е., Пермский краеведческий музей. *Птицы* 2020.

F13
1. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис.
Луристански стандарди, детали:
2. (Metropolitan Museum: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230; целиот предмет: C24: 3.
4. (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180; целиот предмет: D32: 1.
7. (Rietberg Museum, Zürich: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199; целиот предмет: C27: 3.
Каменен релјеф и статуи, римски период:
3. (Galleria Estense, Modena, Италија). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 253, 254, Fig. 197 – Mon. 695.
5. (Museo arqueologico Nacional at Merida, Шпанија). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 273, Fig. 211 – Mon. 777.
6. M. J. Vermaseren, *Corpus*, 200, Fig. 142 – Mon. 491.
8, 9. (Villa Barberini, Рим). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 147, 148, Fig. 89; Fig. 90 – Mon. 326.

F14
1. Метална плочка, 7. век н.е., Velestino, Тесалија, Грција. Цртеж – Никос Чаусидис според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7.
2. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим, редуцирана на главата, крилјата и дополнителните бисти кај рамената (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
3. Miniature, *“Liber Divinorum Operum”* (“Book of Divine Works”), 13. век н.е. *Ninth Vision* 2020.
4. Херувим со повеќе очи, фреска, 16. век н.е., манастир Дионисијат, Атос, Грција. *Ангелы* 2020.
5. Претстава на серафим, фреска, the apse of Santa María d'Àneu, 1090-1120 (National Art Museum of Catalonia, Barcelona, Шпанија). *Seraphim* 2020.
6. Бронзена биста, железно време, Haglunda, Alböke parish, Öland (Swedish History Museum, Stockholm), Шведска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 229 – Fig. 26.
7. Сребрена апликација, детал, средина на 4. век пред н.е., тракиска култура, Летница, Бугарија. *The Letnitza treasure* 2020.
8. Кнемида, злато и сребро, тракиска култура, прва половина на 4. век пред н.е., депо од Златница – Маломирово, регион на Ямбол, Бугарија. *Zlatinitsa – Malomirovo* 2019.
9. Минијатура „Тројство на злото“, 15. век н.е., Франција. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 709.
10. Камена статуа, римски период (Villa Barberini, Рим). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 147, 148, Fig. 89; Fig. 90 – Mon. 326.
11. Луристански стандард (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.

F15
1, 2. Отисок од цилиндричен печат, југоисточен Иран (Louvre: Sb 6707). H. Pittman, *Anchoring*, 630 – Fig. 4b.
3, 4. Отисок од цилиндричен печат, југоисточен Иран (M. Foroughi Collection). H. Pittman, *Anchoring*, 578 – Pl. I: A.
5. Цилиндричен печат од алабастер, Shahdad, Иран (Archaeological Museum, Tehran: No. 0882, Inv. No. 170/49; 661, Ib.3). H. Pittman, *Anchoring*, 631 – Fig. 7a.
6. (Rietberg Museum, Zürich: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199.
7. Детал од сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.
8. Бронзена апликација, скитска култура, станица Ивановская, Краснодарский край (Краснодарский музей, Краснодар), Русија. Н. В. Анфимов, *Древнее*.

F16

1. Цилиндричен печат, митаниски/средноасирски период (Louvre: AO 22350). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, 25 – Fig. 6.
2, 3. Релјеф од стелата на Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. (Berlin Museum). A. Parrot, *Sumer*, 231 – Fig. 284.
4. Цилиндричен печат со приказ на кралот Гудеа, детал, Сумер, 22. век пред н.е. E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 72 – Fig. 1; цела сцена: F17: 9.
5. Горен дел од централната фигура на една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец. (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
6. Горен дел од централната фигура на луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36; цела сцена: F6: 4.
7. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; цела сцена: F6:1.
8. Мотив од луристански лентест предмет од бронза. M. M. Khorasani, *Bronze*, 198, 215 – Fig. 10, 216 – Fig. 11; заедно со фонот: F5: 1.
9. Централна фигура од луристанска бронзена псалија (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1944. Dm. 16). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 41 – Fig. 18; цела композиција: F5: 2.
10. Фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308; цела сцена: F5: 3.

F17

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.18). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. *Bronze goddess finial* 2020, (20.06.1990, lot. 118).
7. (Barakat Collection: OF.025). *Bronze Standard Finial* 2020.
Сцени и детали од цилиндрични печати, Западна Азија:
3, 6. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368b).
5, 8. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368f).
9. Сцена со кралот Гудеа, детал, Сумер, 22. век пред н.е. E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 72 – Fig. 1.
11. Вавилонски период. W. H. Ward, *The Seal*, 377 – 18c.
---
4. Мермерна статуа, римска епоха. 190 AD, Ostia Antica, Италија (Biblioteca Vaticana). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 143, 144 (Mon. 312), Fig. 85; цртеж: *Мифы нар. мира. Том. 2*, 155 – Рис. 1.
10. Сцена од релјефот на жртвената ваза на Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. (Louvre). *The modern alchemist* 2020.

F18

1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропозооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце, благо раширени бедра, врзани стапала и два животински протоми поставени бочно од централна човечка глава (шема: Никос Чаусидис).
2. Протоатичка “Eleusis neck-amphora”, детал, средина на 7. век пред н.е. (Eleusis, Archeological Museum, Грција). J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 651.
3. Протоатичка “Eleusis neck-amphora”, детал, средина на 7. век пред н.е. (Eleusis, Archeological Museum, Грција). *Protoattic* 2020.
4. Статуета (Кербер?), антички период (British Museum). M. Sanader, *Kerber*, Sl. 173.
5. Статуета (Кербер?), антички период (British Museum). M. Sanader, *Kerber*, Sl. 174.
6. Мотив од декорацијата на бронзен триножник, рана антика, Требениште, Охрид, РС Македонија (National Museum, Belgrade). М. Грбић, *Одабрана*, Т. VIII.
7. Илустрација од делото “Da`vet-name-Firdevsi-i Tavil”, 15. век н.е. (Istambul University Library, Турција). F. Edgü, *Magic*, 2.
8. Приврзок од слонова коска, древнохеленска култура, Спарта, Грција. L. F. Fitzhardinge, *The Spartans*, 64 – Fig. 63.
9. Приврзок од теракота, древнохеленска култура, светилиште на Artemis Orthia, Sparta, Grcija. D. Glogović, *Gospodarica*, 265 – Sl. 12; цртеж: L. F. Fitzhardinge, *The Spartans*, 51 – Fig. 39.
10. Златна апликација, скитска култура, Куль-Оба, Крим. *A gold ornament* 2020.
11. Детал од сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.
12. Бронзена апликација, древнохеленска култура, „Акропол“, Атина, Грција. M. Egg, *Die Herrin*, 75 – Abb. 8: 1.

F19

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.18). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (Barakat Collection: AM.0183). *Luristan Mistress* 2020.
3. *Hixenbaugh* 2020.
4. (Walters Art Museum, Baltimore, САД: 54.121). *Female Fertility Finial* 2020.
5. *Bronze goddess finial* 2020, (20.06.1990, lot. 118).
6. (Ashmolean: 1965. 786). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 187.
7. *Etendard-épingle* 2020.

F20

Луристански стандарди:
1. Шематски приказ на еден слој од иконографијата на стандардите од типот „идоли со протоми“. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце, благо раширени бедра, врзани стапала и два животински протоми поставени бочно од централна човечка глава (шема: Никос Чаусидис).
2. *Catawiki* 2020.
3. *Christie's* 2020.
4. Детал (Musée Cernuschi, Paris: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196; целиот предмет: D32: 4.
5. Детал (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180; целиот предмет: D32: 1.
6. (Barakat Collection: AM.0178). *Standard Barakat* 2020.

F21

1. Бронзена статуета, Луристан (?) (LACMA: M.76.97.743). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Керамички релјеф, сумерска цивилизација, почеток на 2. мил. пред н.е. (Baghdad Museum). A. Parrot, *Sumer*, 301 – Fig. 368.
3. Бронзена фигурина (Cagliari Museum, Sardinia, Italy). G. Leńczyk, *Światowid*, 54 – Ryc. 17a.
4. Детаљ од декорацијата на златен рог, железно време, 5. век н.е., Gallehus, Møgeltønder, Southern Jutland, Данска. D. Ellmers, *Zur Ikonographie*, 258 – Abb. 67.
5. Бронзена фигурина, по 2. век н.е., Кавказ. A. A. Zakharov, *Materials*, 85 – Fig. 86.
6. Таписерија, детал, 13. век н.е., Skog, Шведска. *Skog Kerk* 2020.
7. Фибула, 6–7. век н.е., колекција Kofler-Truniger. J. Werner, *Neues*, Taf. 28: 1.
8. Фибула, 6–7. век н.е., приватна колекција во Велика Британија A. Н. Спасёных, *Первые*, 54, 69.
9. Луристански стандард (British Museum: BM132346). P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.XII: A; целиот предмет: D16: 7.
10. Три страни од долната зона на камененен идол, околу 10. век н.е., Гусятин, долина на река Збруч, Тернопольская область, Украина (Kraków Archaeological Museum, Poland). Цртеж: Н. Чаусидис, *Митските*, 475 – Т. CIX: 2 (според публикувани фотографии: G. Leńczyk, *Światowid*, Т. II; Т. III; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Русu*, Рис. 50; 51); целиот споменик: G40: 4.

F22

1. Бронзена ажурирана плочка, 1-3. век н.е., Салехард, Западен Сибир (Краеведческий музей города Салехард). Б. Маршак, М. Крамаровский, *Сокровища*, 50 – бр. 3.
2. Луристански стандард, детал. *Luristan Br. St. Finial* 2020; целиот предмет: E17: 7.
3. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава, детал (Royal Museum of Art and History, Brussels: IR.0705). *Disc-headed (Royal M.)* 2020; целиот предмет: F9: 1.
4. Бронзен елемент од кочија, 300-250 год. пред н.е., Orval, Manche, Normandie, France. *Mobilier* 2020.
5. Централна фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец. (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
6. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36; целата сцена: F6: 4.
7. Скулптура на Vaikuntha Chaturmurti, детал, хлоритен шкрилец, 875-900 год. н.е., Jammu and Kashmir, Kashmir region, Индија (LACMA: M.69.13.2). *The Hindu God (chlorite)* 2020.
8. Скулптура на Vaikuntha Chaturmurti, месинг со вментаните делови од бакар и сребро, околу 850 год. н.е., Jammu and Kashmir, Kashmir region, Индија (LACMA: M.80.6.2). *The Hindu God (brass)* 2020.

F23

1. Луристанска вронзена игла со кружна дискоидна глава (National Museum of Iran, Tehran: 1868). S. Ayazi, *Luristan*, cat. 31.
2. Луристански бронзен врв (LACMA: M.76.174.25). *Finial* 2020.
3. Камена статуа на Gandabherunda, 11. век н.е., Bherundeshvara Temple, Belligavi, Индија. *Gandaberunda* 2020.

4. Детал од боев чекан, Бактрија, прва пол. на 2. мил. пред н.е. *De Bactria Margiana* 2020.
5. Мотив од златна чаша, "Marlik" Culture. Z. Kazempoor, M. Marasi, *The Study*, 202 – Fig. 12.
6. Отисок од печат, детал, Middle Assyrian period, Reign of Eriba-Adad, Ashur, Ирак. *Middle Assyrian* 2020.
7. Екстракција на една иконографска целина од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот диск на иглата: F8: 4.
8. Луристански стандард (Ashmolean: 1965. 793). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 181.
9. Гобеле од електрон, "Marlik" culture, 14-11. век пред н.е. (Louvre: AO 20281). *Goblet* 2020.
10. Етрурски скарабеј. A. B. Cook, *Zeus. II*, 720 – Fig. 658.
11. Мотив од црвенофигурална амфора, древнохеленска култура (collection in Munich, Германија). A. B. Cook, *Zeus. II*, 719 – Fig. 657.
12. Саркофаг од варовник, детал, 475-460 год. пред н.е., Golgoi, Кипар (Cesnola collection, New York). A. B. Cook, *Zeus. II*, 718 – Fig. 656.

F24
1. Релјеф во мермер, Aion/Phanes inside the Zodiac, римски период, 2. век н.е. (Galleria Estense, Modena, Италија: 2676). *Relief with Aion* 2020.
2, 3. Илустрација и детал од ракописна книга, Anon. *"Mèlanges de Mèdicine"*, околу 1450 год. н.е. (BnF Hébreu 1181, fol. 263v). *Zodiac Man (Microcosm)* 2020.
4. Илустрација на делото *„Христијанска топографија"* на Козма Индикоплов, 17. век н.е., Србија. В. Моле, *Минијатуре*, Т. XXIII; колор фотографија: Д. Милосављевић, *Зограф*.
5. Илустрација од ракописна книга *"German medical miscellany"*, 15. век н.е. (Bl MS Arundel 251 f.46.). *Zodiac Man (Microcosm)* 2020.
6. Илустрација на "Zodiac Man", 19. Век н.е., Персија. *Zodiac Man (Wikipedia)* 2020.
7. „Бесовское древо" илустрација од зборник на црковни текстови (детал), 19. век н.е., Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 218 – Рис. 5.

F25
1. Статуа на Aion, Римски период (Vatican Musea, Рим). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 213 (Mon. 545), Fig. 153; цртеж: *Мифы нар. мира. Том. 2*, 155 – Рис. 3.
2. Илустрација со приказ на богот Radegast, *"Acta Eruditorum"*, 1715 год. н.е. *Radegast* 2020.
3. Илустрација од инкунабулум, Conrad Bote, *"Cronecken der Sassen"*. Mainz: Peter Schöffer, 1492. *Krodo* 2020.
6. Илустрација на Zodiac Man, Johannes de Ketham, *"Fasiculo de medicina"*. Venice: Gregori, 1493. *The Horse* 2020.
Бронзени фигурини, Prillwitz, спорна датација т.е. автентичност, Mecklenburg, West Pomerania, Germany:
4. A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*, Fig. 4 (§86).
5. A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*, Fig. 3: a, b (§77).
7. A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*, Fig. 6 (§110).
8. A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*, Fig. 5 (§98).
9. A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*, Fig. 1: a (§61).

F26
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.6). P. R. S. Moorey, *The Art*, 55 – No. 227.
2. (Collection David-Weill: 1932 no. 61). P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 – No. 218.
3. (Ashmolean: 1965.791). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 182.
4, 5. (Collection David-Weill: 1933 – 14). P. Amiet, *Les Antiquités*, 93 – No. 219.
6. Ph. Ackerman, *The Oriental*, 219 – Fig. 2: c.
7. (LACMA: M.76.97.7). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
---
8. Луристанска бронзена игла со „украсна" глава (Collection David-Weill: 1935 – 15). P. Amiet, *Les Antiquités*, 79 – No. 172.

F27
Луристански стандарди:
1. *Sadigh Gallery* 2020, image 11.
2. (Ex Elliot collection, Tennessee, САД). *Janifrom figure* 2020.
3. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1063). G. Zahlhaas, *Luristan*, 109, 110, Kat. 230.
5. (LACMA). *Bensozia* 2020.
6. Детал (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД). *Master of Animals* 2020; целиот предмет: F30: 2.
---

4. „Отец греха“ илустрација од Старообрядческий Сборник, 19. век н.е. Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 217 – Рис. 3.
7. „Бесовское древо“ илустрација од зборник на црковни текстови (детал), 19. век н.е., Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 218 – Рис. 5.
8. „Отец греха“ илустрација од Старообрядческий Сборник, 19. век н.е. Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 217 – Рис. 4.
9. Камена скулптура, ран среден век, Sankt Martin am Silberberg, Австрија. A. Pleterski, *Gab es bei*, 42 – Abb. 5; колор фотографија: *Studia mythologica Slavica*, 2, Ljubljana, 1999, задна корица на списанието.

F28
Луристански стандарди:
1. (LACMA). *Bensozia* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.7). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Royal Museum of Art and History, Brussels: IR.0627). *Funerary idol (IR.0627)* 2020.
9. *Anc. Lur. Br. Finial* 2019.
---
4. Лик од горниот дел од композицијата на луристанска игла со дискоидна глава, (приватна колекција во Basel, Швајцарија). E. D. Phillips, *The People*, 226 – Fig. 17; целата композиција: F7: 4.
5. Луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.155). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; екстракција на ликот од горниот дел на композицијата: Никос Чаусидис; остаток од композицијата: F7: 1.
6. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
7, 8. Екстракција на две иконографски целини од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот диск на иглата: F8: 4.

F29
Луристански стандарди:
1. (Metropolitan: 32.161.14). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 238.
2. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.
3. (Denver Art Museum, Denver, Colorado, САД). *Lur. Br. decorative arts* 2020.
4. (British Museum: BM132346). P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.XII: A.
10. (Louvre). *Сокровища* 2020.
---
5. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
6. Централна фигура на една од сцените од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, No. 308; цела сцена: F5: 5.
7. Бронзен приврзок, железно време, “Fritzens-Sanzeno” culture, Mechel, Trento, Италија. F. Marzatico, *Testimonianze*, 319 – Fig. 10: 3.
8. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36.
9. Централна фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис; цела композиција: F6: 1.

F30
Луристански стандарди:
1. Collection Godard. E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80: 120 (no. 118).
2. (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД). *Master of Animals* 2020.
3. (Archaeological Museum, Tehran). J.- L. Huot, *Iran, I*, Sl. 112.
4. (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. *Elamite Bronze* 2020.
6. *Quadruple* 2020.

F31
Паралелни иконографски предлошки на луристанските стандарди од типот „идоли со протоми“ (шеми - Никос Чаусидис):
1. Единствена антропоморфна фигура која го опфаќа целиот стандард, дополнета со пар лачни протоми и уште две човечки глави поставени на торзото.

4. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со лачно свиени раце, благо раширени бедра, врзани стапала и два животински протоми поставени бочно од нејзината главна човечка глава.
5. Антропо-зооморфна фигура која ги држи своите раширени нозе со краеви во вид на животински протоми; под неа фигура со мустаќи и брада, со лачно свиени раце, благо раширени бедра и врзани стапала.
6. Човечка глава кај составот на раширените нозе на антропо-зооморфната фигура со краеви во вид на животински протоми.
Луристански стандарди:
2. (LACMA: M.76.97.19). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.10). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Детал (Barakat Collection: OF.005). *Luristan Br. Standard* 2020; целиот предмет: D35: 6.
8. (Ashmolean: 1965. 794). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180; целиот предмет: D32: 1.
9. Детал. *Christie's* 2020; целиот предмет: D31: 6.
10. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: C18: 6.
11. Детал (Metropolitan: 1996.82.1). *Top for standard (MET)* 2020; целиот предмет: C17: 1.

F32
Луристански стандарди:
1. Детал (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: F30: 3.
2. Детал. *Elamite Bronze* 2020; целиот предмет: F30: 5.
3. Детал, *Quadruple* 2020; целиот предмет: F30: 6.
---
4. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис; цела композиција: F6: 1.
5. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36; цела композиција: F6: 1.
6. Луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.155). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; остатокот од композицијата: F7: 1.
7. Луристанска игла со дискоидна глава (приватна колекција, Basel, Швајцарија). E. D. Phillips, *The People*, 226 – Fig. 17; целата композиција: F7: 4.
8. Централна фигура на една од сцените од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, No. 308; цела сцена: F5: 5.
9. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.169). *Disc-headed Pin* 2020; целата композиција: F6: 5.

F33
Луристански стандарди:
1. Детал (Musée Cernuschi, Paris: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196; целиот предмет: D32: 4.
2. Детал. *Catawiki* 2020; целиот предмет: D9: 9.
3. Детал (Barakat Collection: AM.0183). *Luristan Mistress* 2020; целиот предмет: F19: 2.
4. Детал (Barakat Collection: AM.0178). *Standard Barakat* 2020; целиот предмет: F20: 6.
5. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241.
6. (Metropolitan: 32.161.14). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 238.
8. (Ex Elliot collection, Tennessee, САД). *Janifrom figure* 2020.
---
7. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава A. Godard, *The Art*, 56 – Fig. 36; цела композиција: F6: 1.
9. Фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308; цела сцена: F5: 3.
10. Мотив од луристански лентест предмет од бронза. M. M. Khorasani, *Bronze*, 198, 215 – Fig. 10, 216 – Fig. 11; остатокот од сцената: F5: 1.
11. Централна фигура од луристанска бронзена псалија (Musée des beaux-arts de Montréal, Канада: 1944. Dm. 16). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 41 – Fig. 18; цела композиција: F5: 2.
12. Централна фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
13. Екстракција на една иконографска целина од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот диск на иглата: F8: 4.

14. Централната фигура од луристанска игла со дискоидна глава (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, САД: 41-21-5). P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*, Pl. IIIb; екстракција на фигурата: Никос Чаусидис; цела композиција: F6: 1.

IX. ЧОВЕЧКА ГЛАВА СО ДВЕ ИЛИ ПОВЕЌЕ ЛИЦА СВРТЕНИ ВО РАЗНИ НАСОКИ

G1

Луристански стандарди:
1. Collection Godard. E. de Waele, *Bronzes*, 104 – Fig. 84 – no. 122.
2. (Ashmolean: 1951.185). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 189.
3. (Ashmolean: 1951.184). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 188.
4. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK: 1982A2233). P. Watson, *Luristan*, 10, 11 – Fig. 5: No. 16.
5. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,121). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 247.
6. (Metropolitan: 32.161.18). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 241.
7. (Metropolitan: 32.161.17). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 240.
8. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK: 1982A2237). P. Watson, *Luristan*, 10, 11 – Fig. 5: No. 15.

G2

Луристански стандарди:
1. (Louvre). *Idoles tubulaires* 2020.
2. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK: 1982A2234). P. Watson, *Luristan*, 10, 11 – Fig. 5: No. 17.
3. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,123). G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119, Kat. 245.
4. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,122). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 246.
5. *Idoli* 1986, 53 – No. 55a.
6. *Standard Finial* 2020.
7. *Idoli* 1986, 53 – No. 55c.
8. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973, 120). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 249.

G3

Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.85). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. *Luristan Head* 2018.
3. *Anthropomorphic Dec. Tube* 2020.
4. Baba Jan, Luristan (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1066a). G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119, Kat. 244.
5. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: F1: 5.
6. Baba Jan, Luristan. C. Goff, *Excavations*, Fig. 14: 26.
7. Сомнителна автентичност (Ashmolean). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 190.

G4

Луристански стандарди:
1. (Ashmolean: 1969. 258). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 191A.
2. (Metropolitan: 30.97.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 242.
3. (Ashmolean: 1931.28). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 191.
5. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 86 – Fig. 26: Type B.
6. (LACMA: M.76.97.79). P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 64 – No. 276.
---
4. Фалусовиден предмет, дрво, 12. век н.е., Łęczyca, Полска. А. Гейщор, *Митология,* 202 – Обр. 22.

G5

Луристански стандарди:
1, 2, 3. *Luristan Br. Janus* 2020.
4. Детал (British Museum: BM132346). P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.XII: A; целиот предмет: F29: 4.
5. *A Lur. Br. Finial (Christie's)* 2020.
6. Детал. Ph. Ackerman, *The Oriental*, 219 – Fig. 2: c; целиот предмет: G10: 1.

G6

1. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany: VK 50-1-8). G. Zahlhaas, *Luristan*, 71, 72, Kat. 144.
2, 3. Скиптар со железен стожер и бронзена глава и рачка, 1. мил. пред н.е., Иран. *Arts d'Orient* 2013, No. 33.
4. Луристански стандард (?) (LACMA: M. 76.97.11). P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 65 – No. 277.
5. Луристански стандард (?), *Idole tub. du Luristan* 2020.
6. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.72 a-b). *Decorated Tube* (M.76.97.72a-b) 2020.
7. Бронзен предмет, Луристан (?) (Metropolitan: 64.139). O. W. Muscarella, *Bronze*, 153, 154 – No. 247.

G7

Споредби на фалусовидниот горен дел кај луристанските стандарди од типот „идоли" и „идоли со протоми":
1. (Collection Godard: 122). E. de Waele, *Bronzes*, 104 – Fig. 84.
2. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, no. 191.
3. (Ashmolean: 1951.185). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 37: 189.
4. (Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK: 1955A372). P. Watson, *Luristan*, 9 – Fig. 4: No. 12.
5. *Luristan Head* 2018.
6. Детал (LACMA: M.76.97.89). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D25: 2.
7. *Standard Finial* 2020.
8. (LACMA: M.76.97.6). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
9. (LACMA: M.76.97.85). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
10. (LACMA: M.76.97.37). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D25: 1.
11. *Anthropomorphic Dec. Tube* 2020.
12. (Musée Cernuschi, Paris: MC.8877). N. Engel (et al), *Bronzes*, 194, no. 196.
13. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,120). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 249.
14. Детал (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1064). G. Zahlhaas, *Luristan*, 116, Kat. 241; целиот предмет: D1:4.

G8

1, 8. Луристански стандард (Royal Musums of Art and History, Brussels: IR.0555). *Torch* 2021.
2. Bronze tube, со глава на врвот, Qumish, Luristan. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 260: b.
3, 5. Luristan bronze tube со глава на врвот (Royal Musums of Art and History, Brussels: IR.0553). *Idol (IR.0553)* 2020.
4. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (Louvre). N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 (no. 153).
6. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.56). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Луристанска бронзена подставка во вид на шише (LACMA: M.76.174.47). *Finial Support* 2020.
9. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.50). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
10. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (Godard Collection). A. Godard, *The Art*, 61 – Fig. 45.
11. Луристански стандард со потставка, Khatunban, Луристан. E. Haerinck et al, *Finds*, 148 – Pl. 8: Kh. B6-1, 2.

4-7; 8, 9. Фотомонтажа: Никос Чаусидис

G9

Луристански стандарди, интеракции и трансформации:
1. Luristan bronze tube со глава на врвот (Royal Musums of Art and History, Brussels: IR.0553). *Idol (IR.0553)* 2020.
2. Фотомонтажа (Никос Чаусидис) , види: G8: 5, 6.
3. (Collection David-Weill: 1931 – 217). P. Amiet, *Les Antiquités*, Fig. 209.
4. Монтажа, види: G8: 8, 9.
5. (Royal Musums of Art and History, Brussels: IR.0555). *Torch* 2021.
6. (Collection Godard: 122). E. de Waele, *Bronzes*, 104 – Fig. 84.
7. (Metropolitan: 1998.319.1). *Top for standard* 2020.
8. *Arts d'Orient* 2013, No. 54.
9. (Metropolitan: 32.161.14). O. W. Muscarella, *Bronze*, 151, No. 238.
12. (Collection Godard: 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99, – Fig. 80, 102.
14. N. Engel (et al), *Bronzes*, 197, No. 200.
---
10. Отисок од цилиндричен печат, детал, Југоисточен Иран (M. Foroughi Collection). H. Pittman, *Anchoring*, 578 – Pl. I: A; целата композиција: F15: 4.
11. Керамичка фигурина, Middle Elamite period, околу 1300-1200 год. пред н.е., Susa, Иран. *Mesopotamia* 2020.
13. Цилиндричен печат, Месопотамија. A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 – Fig. 169: c; цела претстава: E15: 3.

G10

Луристански стандарди:
1. Ph. Ackerman, *The Oriental*, 219 – Fig. 2: c.
2. (LACMA: M.76.97.2). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. Ashmolean Museum. P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 35: 180, (1965. 794).
4. Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, САД. *Master of Animals* 2020.
5. *Quadruple* 2020.
6. Louvre. A. Parrot, *Assur*, 132 – Fig. 153.

G11

Луристански стандарди со детал од човечката глава во долниот дел:
1, 5. (Collection Godard: 118). E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80: 120.
2, 6. *Christie's* 2020.
3, 7. (LACMA: M.76.97.55). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 263: a.
8, 9. (LACMA: M.76.97.3). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

G12

Луристански потставки за стандарди во вид на шише:
1. *Bouteille* 2020.
2. (Collection David-Weill: 1930 no. 260). P. Amiet, *Les Antiquités*, 94 – No. 226.
3, 4. (Collection David-Weill: 1933 no. 46). P. Amiet, *Les Antiquités*, 91 – No. 200.
5. (Collection David-Weill: 1931 no. 1482). P. Amiet, *Les Antiquités*, 94 – No. 227.
6. (LACMA: M.76.97.12). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Elisabeth und Peter Suter-Dürsteler Collection). S. Schmid, *Ständer*, 47, 48 (Cat. 8); детали: G28: 8, 9.

G13

Бронзени глави од церемонијални боздогани (mace-heads):
1. Околу 2. мил. пред н.е. (Dr. Khateeb collection, Дубаи, Обединети Арапски Емирати). *A Western* 2014.
2. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,965). G. Zahlhaas, *Luristan*, 38, Kat. 57.
3, 4. Железно време, Луристан, Иран (Sackler collection). *Ancient fertility* 2020, Fif. 7; Fig. 15.
5. 15. век н.е., канал меѓу Белославското и Варненско Езеро, Бугарија. А. Кузев, *Маршрутът*, 149 – Обр. 2.
6. Боздоган или жезло, среден век, Allinge, Bornholm, Данска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 225 – Fig. 13.
7. 9-8. век пред н.е., Amlash, Иран. E. D. Phillips, *The People*, 236.
8. 3rd-2nd Mill. BC. Near East. *Abstract Faces* 2019.
9. (Collection David-Weill: 1933 – 19). P. Amiet, *Les Antiquités*, 35 – No. 31.

G14

Глави од боздогани или скиптри:
1. Бронза, крај на 3. мил. пред н.е., Натальино, Саратовска Област, Русија. *Бронзовый* 2013, 62 – Ил. 4.
2. Кварцит, бронзено време, „Катакомбна култура“, 3-1. мил. пред н.е. (Музей истории оружия Запорожье) Украина. *Оружие* 2014.
3. Камен, 3-2. мил. пред н.е. (колекција на А. А. Бобринский). *Бронзовый* 2013, 400 – 82.1.
4. Камен, тип “Decea Muresului”, енеолит, Sard, Ighiu, Alba, Романија. *Preh. Of Transylvania* 2020.
5. Камен, енеолит (Національний музей історії України, Киев). М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо, *Енциклопедія*. Том. 1, кн.1, 484.
6. Камен, бронзено време, Wietenbergkultur, Wietenberg, Sighișoara, Mureș, Романија. K. Horedt, *Die Wietenbergkultur*, 131 – Abb. 14: 8.
9. Камен, бронзено време, 18-17. век пред н.е., Сейминско-турбинская культура, остава кај Бородино, Аккерманский уезд, Бессарабска губернија, Украина. *Бронзовый* 2013, 162 – Ил. 7.
10. Бронза, железно време, 900-700 год. пред н.е., Луристан, Иран. *Luristan Br. Mace – 1*, 2014.
12. Бронза, бронзено време, сред. на 2. мил. пред н.е., Дигория, Северна Осетија, Русија. *Бронзовый* 2013, 619 (319.1).
Мониста во вид на боздоган:
7. Бронза, бронзено – железно време, Кобанска култура (?). *Кобан. амулеты* 2014.
8. Камен, праисторија, Јужен Урал. *Как выглядели* 2020.
13. Бронза, бронзено – железно време, Кобанска култура (?). *Кобан. амулеты* 2014.
---
11. Бронзен предмет, железно време, Бразда, Скопје, РС Македонија. Д. Коračевиќ, *Наод*, 60 – Сл. 10.

G15

Луристански приврзоци во вид на стапало т.е. обувка со мултиплицирани човечки лица на горниот дел:
1. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,1002 a+b). G. Zahlhaas, *Luristan*, 79 – No. 165.
2. (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1985,977). G. Zahlhaas, *Luristan*, 79 – No. 164.
3. (Collection David-Weill: 1932 – 45: 1-2). P. Amiet, *Les Antiquités*, 69 – No. 140.
4. (Frank Savery Collection). S. Przeworski, *Luristan Bronzes*, Pl. LXXVII: e (no. 33).
5. (Royal Museums of Art and History, Brussels). *Amulet - shod foot* 2020.
6. (Ashmolean: 1951. 315). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 234 – Pl. 66: 431.
7. (Ashmolean: 1951. 316). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 234 – Pl. 66: 432.

G16

1. Релјефна претстава издлабена во карпа, хетитска култура, 13. век пред н.е., Yazilikaya, Boghasköy, Турција. A. B. Cook, *Zeus. II*, 551 – Fig. 428.
2. Централна фигура од една сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
Луристански железни мечеви со пар човечки глави на рачката:
3. P. R. S. Moorey, *The Decorated*, 6 – Fig. 2.
5. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 261: b.
7. (Royal Museum of Art and History, Brussels: IR.0546). *Sword handle* 2020.
Тибетански култни предмети од типот kīla т.е. phurba, тибетански будизам:
4. Метал. R. Beer, *The Encyclopedia*, 248 – Pl. 114.
6. Дрво, 19. век н.е. *Shaman Eye Phurba* 2020.
8. Метал. R. Beer, *The Encyclopedia*, 248 – Pl. 114.
9. Дрво. *Winged Deity* 2020.
10. Бронзена рачка, врв од метеорски метал, 12-13. век н.е. *A Master piece* 2020.

G17

Цилиндрични печати, Блиски Исток:
1, 2. Akkadian period (British Museum: 89115). *The Adda Seal* 2020.
3, 4. Сумерски период, E. Porada (ed.) *Ancient Art in Seals*, cf. fig. II-23; *Sumerian god Enki* 2020.
5, 6. Акадски период. B. Buchanan, W. W. Hallo, *Early Near Eastern Seals*. 184 – No. 472.
7, 8, 9. Syro-Hittite culture. C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 203 – Fig. 7, Fig. 8.

G18

1, 2. Цилиндричен печат, акадски период, Блиски Исток. *Las dos caras* 2020.
3. Скулптура од камен, Post-Akkadian period (Staatliche Museen zu Berlin: AN2050). D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 8.
4. Цилиндричен печат, Syro-Hittite culture. C. N. Deedes, *The Double-Headed*, 207 – Fig. 11.
5. Фигура со две лица, раноахеменидски печат, Persepolis, Iran. А. В. Подосинов, *Символы*, Рис. 33.
6. Цилиндричен печат, Каситски период (Department of the History of Art, University of Pennsylvania, САД). *Cylinder seal* 2020.
7. Минајатурна теракотна фигурина, премин меѓу персискиот и хеленистичкиот период, 5-2. век пред н.е., Maresha, Израел. A. Erlich, *Double Face*, 28 – Fig. 6.
8. Керамипка столбеста фигурина, Сиро-хетитска култура, 2750-1900 год. пред н.е. *Ceramic Double Headed* 2020.

G19

1, 2. Дел од керамичка фигурина со две лица, Harappan period, Mohenjo-daro, province of Sindh, Пакистан. D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 2.
3. Глава со две лица, Harappan period, Kalibangan, Rajasthan, Индија. D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 3.
4. Double-faced head. Bharhut style, околу 2. век пред н.е. (Museum für Indische Kunst, Berlin: 1.10.126). D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 8.
5, 6. Теракотна глава со две лица, Kushan period (State Museum, Lucknow, Uttar Pradesh, Индија: 60.15/14). D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 12, 13.
7. Dvimukha Liṅga. Kushan period, Aring (Government Museum, Mathura: 462), Индија. D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 19: 21.
8, 9, 10. Глава со две лица, околу почетокото на новата ера (Ashmolean: SC267). D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 9, 10, 11.

G20

1. Сцена од атичка црнофигурална амфора, древнохеленска култура. A. B. Cook, *Zeus. II*, 379 – Fig. 286.
2. Сцена од црвенофигурален лекит, древнохеленска култура, 470-460 год. пред н.е. (Museum of the Roman Forum of Thessaloniki, Greece). *Red figure lekythos* 2020.
3. Сцена од црнофигурален кратер, древнохеленска култура, Ruvo, (collection of R. Barone, Naples) Италија. A. B. Cook, *Zeus. II*, 380 – Fig. 287.
4. Сцена од црвенофигурален стамнос, древнохеленска култура (Ciai collection, Chiusi, Италаија). A. B. Cook, *Zeus. II*, 381 – Fig. 288.
5. Сребрена монета (diobol), Lampsacos, Mysia, Мала Азија, време на владеењето на Персиската империја /Ахеменидите/, *Persian Empire* 2020.
6. Сребрена монета (trihemiobol), Lampsacos, Mysia, Мала Азија, 390-330 год. пред н.е. *Mysia* 2020.
7. Монета на Tenedos, област Troas, Мала Азија. A. B. Cook, *Zeus. II*, 657 – Fig. 594.
8. Сребрена монета (obol), Cilicia (Tarsus?), Мала Азија, околу 400-380 год. пред н.е. *What is a janiform head* 2020.
9. Сребрена монета. Tenedos, област Troas, Мала Азија, околу 100-70 год. пред н.е. *Greek Silver* 2020.

G21

1. Сликан сад – киликс, древногрчка култура (Regional Archeological Museum Antonio Salinas, Palermo, Италија). A. Cermanović, *Grčke*, 68 – Sl. 42.
2. Сликан сад – киликс, древногрчка култура, 530-520 год. пред н.е, Атика, Грција. *History Contained* 2020.
3. Сликан сад – киликс, древногрчка култура, доцен 6. век пред н.е. (колекција во Франција). *Attic* 2014.
4. Гравиран карнеол, грчки продукт, хеленистички период (колекција во Берлин). A. B. Cook, *Zeus. II*, 385 – Fig. 292.
5. Фрагмент од теракотна печка, древнохеленска култура, Delos, Грција. J. Marcadé, *Hermès*, 623 – Fig. 25.
6. Детал од сцена насликана на црнофигурален лекит, древнохеленска култура. A. B. Cook, *Zeus. II*, 382 – Fig. 289.
7. Херма со две лица, Дионис и Силен, околу 1–200 год. н.е. (Fitzwilliam museum – Cambridge, UK: GR.20.1850). *Scanner Art* 2020.
8. Херма со две лица, Бах и Аријадна (Guarnacci Etruscan Museum, Volterra, Италија). *Two faced herma* 2020.
9. Кантароц со лица на Хераклe и Омфала, Етрурска култура, околу 320 год. пред н.е. (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Рим). *Etruscan Kantharos* 2020.
10. Црвенофигурален кантарос со две лица, околу 470-460 год. пред н.е. (Cleveland Museum of Art, САД). *Red-Figure Janiform* 2020.
11. Атички црвенофигурален арибал, околу 520–510 год. пред н.е., древнохеленски производ (Louvre). *Red-figure pottery* 2020.

G22

1. Бронзена монета, Panormos, Сицилија, околу 120 год. пред н.е. *Sicily, Panormos* 2019.
2. Бронзена монета кована за време на Септимиј Север во Baris/Isparta, Pisidia, Мала Азија. A. B. Cook, *Zeus. II*, 445 – Fig. 355.
3. Бронзена монета кована за време на Септимиј Север во Baris/Isparta, Pisidia, Мала Азија.. A. B. Cook, *Zeus. II*, 445 – Fig. 356.
4. Детал од релјеф на каменен саркофаг, етрурска култура, околу 300 год. пред н.е. Tuscania (Museo Archeologico, Tuscania), Италија. *Culsans 2019*.
5. Бронзена фигурина, праисторија (?) (Collection of Prince of Torrebruna, Palermo, Sicilija, Italija). A. B. Cook, *Zeus. II*, 375 – Fig. 281.
6. Бронзена статуета, Teti, Сардинија, Италија. A. B. Cook, *Zeus. II*, 446 – Fig. 353.
7. Бронзена статуета, етрурска култура, 3. век пред н.е., Cortona (Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona), Италија. *Culsans – Statuetta 2020*.
8. Детал од бронзен котел, 8-7. век пред н.е., производ на етрурската култура или на работилница од Урарту (?), Vetulonia, Италија. M. Pallottino, *Urartu*, 45 – Fig. 20.
9. Монета “aes grave”, кована во Volterra, Етрурија, по околу 350 год. пред н.е. A. B. Cook, *Zeus. II*, 384 – Fig. 291.

G23

Камени релјефни плочи, 6-3. век пред н.е., Шпанија:
1. Villaricos, Vera, Almeria (Museo Arqueologico de Cataluña, Barcelona), Шпанија. *Lord of the Horses* 2020.
2. Villaricos, Vera, Almeria (Museo Arqueológico de Almería), Шпанија. *El Domador* 2020.
3. Villaricos, Vera, Almeria (Museo Arqueologico de Cataluña, Barcelona), Шпанија. *Domador de Caballos* 2020.
Ажурирани бронзени апликации за псалии, 6-5. век пред н.е.:
4. Можна реконструкција на коњската орма со псалиите. F. Quesada Sanz, *El gobierno*, 112 – Fig. 17.
5. (Museo Arqueologico de Murcia, Spain). F. Quesada Sanz, *Un elemento*, 42 – Fig. 3.

6. Cancho Roano, Zalamea de la Serena, province of Badajoz, Spain. *Cancho Roano* 2020.
---
7. Луристанска бронзена псалија. *The Habib* 2020.

G24

Камени споменици (идоли), со две глави, култура на Келтите:
1, 2. Идол, песочник, 4. век пред н.е., Holzgerlingen, Германија. *Stele aus Holzgerlingen* 2020.
3. Врв од идол, базалт, Weltersbach, Leichlingen, Германија, H. Lehner, *Hölzerne*, 9 – Abb. 2.
4. Пар споени камени глави, 5. век пред н.е., светилиште кај Roquepertuse, Velaux (Musée d'archéologie méditerranéenne, Marseille), Франција. *Têtes accolées* 2020.
6. Камени идоли или надгробни споменици (?), острови Boa и Lustymore, Северна Ирска. *Boa Island* 2020.
7. Една страна од горната зона на каменен идол, околу 10. век н.е., Гусятин, долина на река Збруч, Тернопольская область, Украина (Kraków Archaeological Museum, Полска). Цртеж: H. Чаусидис, *Митските*, 475 – T. CIX: 2 (според публикувани фотографии: G. Leńczyk, *Światowid*, T. II; T. III; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Русu*, Рис. 50, 51); целиот споменик: G40: 4.
Келтски монети со двоглава претстава:
8. Бакарна монета на синот на Cunobelinus, 1. век н.е., издадена во Camulodunum, Есекс, Британија. *Coin (Cunobelinus)* 2020.
9. Златна монета, четврт статер, народ Медиоматрици, 1. век пред н.е., територија на денешна Белгија. *Médiomatriques* 2020.
10. Сребрена монета, копија на тетрадрахмите на Филип II, 3. век пред н.е. Келти од текот на Дунав. *Celts in East. Europe* 2019.
---
5. Бронзена рачка од нож, доцнолатенски период, Zemplin, Словакија. B. Benadik, *Die spätlatènezeitliche*, 85 – Abb. 17.
11. Бронзена рачка од нож, железно време, Žerovniščck, Bločice (Narodni muzej Slovenije, Ljubljana), Словенија. *Narodni muzej Slovenije* 2020.

G25

1, 2. Дрвен идол, 11-12. век н.е., Fischerinsel, Neubrandenburg, Германија. цртеж: L. P. Słupecki, *Slavonic*, 205 – Fig. 81; фотографија на гипсен одливок: *Gipsabguss, Slaw. Götze* 2020.
3. Камена фигурина, 10. век н.е., Nowy Wiec, Gmina Skarszewy (реплика: Archaeological Museum, Gdańsk), Полска. L. J. Łuka, *Kultura*, 67; фотографија: *Galeria Słowiańska* 2020.
4. Одливок од калап за леење на метален опков, среден век, Wolin, Полска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 225 – Fig. 10; фотографија: *Halla* 2020.
5. Мотив од посложена композиција, златна алка, ран среден век, Штробьенен, современо Куликово, Калининградска област, Русија. H. Чаусидис, *Кольцо*, 548 – Таб. 8: 2.
6. Врв од каменен идол, Lád, Badacsony, крајбрежје на езерото Balaton, Унгарија. G. Leńczyk, *Światowid*, 41 – Рис. 11.
7. Каменен објект, среден век (?), Лопушна, Вижница, Украина. І. Гах, *Лопушанський*.
8. Каменен објект, неопределена хронолошка и културна припадност, Mosel**,** Wieting, Корушка, Австрија. P. Gleirscher, *Ein Doppelkopf*, 62 – Abb. 1.
9, 10. Каменен објект, среден век, Roughan Hill, Killinaboy, Clara, Ирска. *Roughan* 2020.

G26

Бронзени фигурини, 8-10. век н.е., Салтово-Мајацка култура:
1. Красный Оскол, Харковская Область, Украина. В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 199 – Рис. 3: 1, 2
2. Маклашевка, Куйбышевский район, Русија. А. Х. Халиков, *Маклашевская*, 106 – Рис. 1.
3. Воздвиженское, Ставропольский Край, Русија. В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 204 – Рис. 8: 1.
4, 5. Змеево, Чистопольский район, Русија. К. А. Руденко, *Идол*, 168 – Рис.1: 1а, 1б.
6. Грязнуха, Сердобский район, Пензовская область, Русија. А. Х. Халиков, *Маклашевская*, 110 – Рис. 5.
7, 8. Рязанская губерния, Русија. В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 202 – Рис. 6: 1 – 3.
9, 10. Тек на река Кубань, Краснодарский край, Русија. В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*, 370 – Рис. 9.

G27

1, 2, 3. "Bandu" helmet mask, дрво, народ Bassa, Либерија. *Bassa* 2020.
4. Sango Staff, дрво, народ Yoruba, 19-20 век н.е., Нигерија (Metropolitan: 1989.391.1). *Sango Staff* 2020.
5. Dance headdress, дрво, народ Idoma, Нигерија. *Idoma Janus* 2020.
6. Керамичка фигурина, народ Koma, Гана. *Figurines from Koma* 2020.

7. Керамички сад со две човечки лица, неолит, Căscioarele, округ Călăraşi, Романија. S. Hansen, *Bilder, Tel II*, 414: 2.
8. Камена скулптура, 2. век пред н.е., Индија (Museum Guimet, Париз). *Agni, wood carving* 2020.
9. Култна статуа, камен, Huastec culture, 13-16. век н.е., н.е. Ćilituhu, Мезоамерика. F. Eber-Stevens, *Stara*, T. XI: 374.

G28; G28a
Луристански стандарди:
1. (Ashmolean: 1969. 258). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 191A.
2. Baba Jan, Luristan (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,1066a). G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119, Kat. 244.
4. Горен дел (British Museum: BM132346). P. R. S. Moorey, *Ancient*, Pl.XII: A; целиот предмет: F29: 4.
---
3. Бронзен предмет, Луристан (?) (Metropolitan: 64.139). O. W. Muscarella, *Bronze*, 153, 154 – No. 247.
5. Бронзена фигурина, по 2. век н.е., Кавказ. A. A. Zakharov, *Materials*, 85 – Fig. 86.
6. Бронзена глава од боздоган (Collection David-Weill: 1933 – 19). P. Amiet, *Les Antiquités*, 35 – No. 31.
7. Бронзена глава од боздоган, 9-8. век пред н.е., Amlash, Иран. E. D. Phillips, *The People*, 236.
8, 9. Луристанска бронзена потставка за стандард во форма на шише. S. Schmid, *Ständer*, 47, 48 – Cat. 8; целиот предмет: G12: 7.
10. Керамички релјеф, сумерска цивилизација, 2. мил. пред н.е. (Bagdad Museum). A. Parrot, *Sumer*, 301 – Fig. 368.
11. Ceramic figurine, рано-средно бронзено време, околу 2200–1750 год. пред н.е., Сирија (Metropolitan: 55.188). *Figurine, Syria* 2020.
12. Бронзена статуета, Луристан (?) (LACMA: M.76.97.743). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.

Метални труби, 2200-1800 год. пред н.е. археолошки комплекс Bactria-Margiana, Средна Азија:
13, 14. Приватна колекција, САД. B. Lawergren, *Oxus*, 70 (Fig. 15), 71 (Fig. 16).
15, 16. Shahdad, Иран. A. Hakemi, *Shahdad*, 635.
17-20. Приватна колекција, САД. B. Lawergren, *Oxus*, 61 (Fig. 8: F7), 76 (Fig. 23).
21. B. Lawergren, *Oxus*, 61 (Fig. 8: F6).
22-24. Приватна колекција, САД. B. Lawergren, *Oxus*, 73-75 (Fig. 20-22).

G29
1, 2. Херма со претстава на Кабири (Vatican Museums, Rome: Magazzino 121). Фотографија: *Lexicon iconogr. III*, 1986, (Bachus), стр. 792, Pl. 455: 261; цртеж: F. Lenormant, *Cabiri*, 761 (Fig. 902-904).
3. Скарабеј од карнеол, етрурска култура (?) (колекција во Лондон). I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*, Abb. 5.
4. Атички мермерен hekataion, доцнохеленистички период (Benaki Museum, Атина). *Attic marble* 2020.
5. Луристанска бронзена гривна, детал (Collection Godard: No. 328). E. de Waele, *Bronzes*, 194 – Fig. 163.
6, 7. Триглава херма, антички период, Родос (Rhodes Museum: E 393), Грција. *Lexicon iconogr. III*, 1986, (Dionisos), стр. 468, 782, Pl. 360: No. 535.
8. Мермерна статуа на тројна Хеката, римска копија на хеленистички оригинал (Vatican Museums, Рим). *Hecate Chiaramonti* 2020.

G30
1. Вотивен релјеф во камен со претстава на „Тракиски коњаник“, римски период, Philippopolis (денешен Пловдив), Бугарија. И. Маразов, *Рогозенското*, 279 – Обр. 177.
2. Вотивен релјеф во камен со претстава на „Тракиски коњаник“, римски период, Извор, Пловдив, Бугарија. Д. Ботева, *Репроблематизация*, 282 – Обр. 6.
3. Бронзена фигурина (Cagliari Museum, Sardinia, Италија). G. Leńczyk, *Światowid*, 54 – Ryc. 17a.
4. Претстава на троглав Хераклe, керамички сад, 350 – 325 г. пред н.е. (Museo Archeologico Nazionale, Неапол, Италија: 82286 – H1924). *Lexicon iconogr. V,* 1990, (Heracles), стр. 78, 664, Pl. 89: 2503.
5. Бронзена монета, obol, Cilicia, Asia Minor, околу 4. век пред н.е. *Cilicia obol* 2020.
6. Сребрена монета, Samaria, 4. век пред н.е. (The Israel Museum, Ерусалим). *Coin from Samaria* 2020.
7. Теракотна фигурина, Cypro-Archaic culture, 650-600 год. пред н.е., Pyrga, Larnaka, Кипар (British Museum: 1866,0101.298-299). *Terracotta helmetted warriors* 2020.
8. Детал од скулптура, полихромно обоен варовник, околу 560 год. пред н.е., тимпанон на храмот Hekatompedon, Атински Акропол (Acropolis Museum, Атина), Грција. *The Bluebeards* 2020.

G31
Камени споменици со три глави или три лица, келтски културен круг:
1. Железно време, 1-2 век н.е., Corlec, Co. Cavan, Ирска (National Museum of Ireland, Dublin). *The Corleck Head* 2020.

2. Glejbjerg, Jutland, Denmark. F. Rasmussen, *Den førkristne religion*, 4 – Fig. 4.
3. Wiltshire, Англија. A. Ross, *A Celtic*, 54 – Pl. IV.
4. Woodlands, Raphoe, Ирска. A. Ross, *A Pagan*, 33 – Fig. 8.
5. Sutherland, Шкотска. *A. Ross, The Human*, Pl. III.
6. Bramming, Jutland, Данска. F. Rasmussen, *Den førkristne religion*, 4 – Fig. 4.
7, 8, 9. Netherton, Lanarkshire (Glasgow Art Galeryand Museum), Scotland. A. Ross, *A Pagan*, 28 (Pl. 1 – Pl. 4).

G32

Камени споменици, гало-римска култура, римски период, Франција:
1. Статуа, 2. век н.е., Condat-sur-Trincou, Dordogne, Франција. *Cernunnos* 2020.
2. Релјефна плоча, Dennevy, Франција. *Two-faced* 2020.
3. Релјефна плоча, 2. век н.е., Reims, Франција. J. Terrisse, *Le dieu*.
4. Релјефна плоча, 2. век н.е., Reims, Франција. J. Terrisse, *Le dieu*.
5. Релјефна стела, Beaune, Франција. *L'Hermès tricéphale* 2020.
6. Глава од статуа, антички град Lugdunum, денешен Lyon (Musee de la Civilisation Gallo Romaine, Lyon), Франција. M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*, 208 – Fig. 7.15.
10. Релјеф врз каменен блок, Hôtel-Dieu, Париз (Musée Carnavalet, Paris: AP48). *Bloc quandrangulaire* 2020.
11. Скулптура од варовник, 2. век н.е. (приватна колекција, Франција). *Celtic Three-Headed* 2020.

7, 8. Биста со три лица прикажана на керамички сад, гало-римска култура, Bavay, Nord, Франција. *Vase de Bavay* 2020.
9. Камена глава со три лица, архаичен стил, околина на градот Aj (латиница Ay), брег на реката Marne, област Marne, Франција. A. Ross, *A Pagan*, 29 – Fig. 4.

G33

1. Каменен реципиент, среден век (?), црква St. Helena und St. Maria Magdalena во Magdalensberg/Štalenska gora, Корушка, Австрија. *Studia Mythologia Slavica* 2013, задна корица на списанието.
2. Каменен реципиент, црква St. Helena und St. Maria Magdalena во Magdalensberg/Štalenska gora, Корушка, Австрија. *Magdalensberg* 2020.
3. Каменен идол, среден век (?), Bribir, Vaćani, Далмација. A. Milošević, *Slika*, 57 – Sl. 39.
4. Каменен идол, среден век (?), Bribir, Vaćani, Далмација, скица (поглед одгоре) со можен број на прикажани глави (три): Н. Чаусидис, *Митските*, 467 – Т.CVII: 7.
5. Троен грил, антички период. J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 31 – 20: A.
6. Мотив од фреска, нов век, Gurk/Krka, Корушка, Австрија. J. Baltrušaitis, *Fantastični*, 31 – 20: B.
7. Фибула, 6–7. век (Diergardt Collection). J. Werner, *Neues*, Taf. 28: 2.
8. Фибула, 6–7. век (Kofler-Truniger Collection). J. Werner, *Neues*, Taf. 28: 1.
9. Камена скулптура, ран среден век, Sankt Martin am Silberberg, Austria. A. Pleterski, *Gab es bei*, 42 – Abb. 5; колор фотографија: *Studia mythologica Slavica* 1999, задна корица на списанието.
10. Три страни од долната зона на камениот идол од реката Збруч, 10. век н.е., Гусятин, Тернопольская область, Украина (Kraków Archaeological Museum, Полска). Цртеж: Н. Чаусидис, *Митските*, 475 – Т. CIX: 2 (според публикувани фотографии: G. Leńczyk, *Światowid*, Т. II; Т. III; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Русu*, Рис. 50; 51); целиот споменик: G40: 4.

G34

1. Tapestry, детал, 13. век н.е., Skog, Шведска. *Skog Kerk* 2020.
2. Детаљ од декорацијата на златен рог, железно време, 5. век н.е. Gallehus, Møgeltønder, Southern Jutland, Denmark. D. Ellmers, *Zur Ikonographie*, 258 – Abb. 67.
3. Опков со непозната намена, Hemdrup, Himmerland, Данска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 226 – Fig. 15.
4. Опков за ритон, Taplow, Bucks, Англија. J. P. Lamm, *On the Cult*, 227 – Fig. 21.
5. Златна монета на Vasudeva I, Kushan Empire, околу 195 год. н.е. *The Coin Galleries* 2020.
6. Релјефна претстава на Tridevi, 15. век н.е., Gujari Mahal palace, Gwalior, Индија. *Kala Ksetram* 2020.
7. Бронзена фигурина, древни култури на долината на реката Инд. *Indus Valey* 2020.
8. Печат од стеатит, Indus Valley Civilization, околу 2350-2000 год. пред н.е., Mohenjo-daro, Пакистан. *Pashupati seal* 2020.
9. Агни, бог на огноист, полихромна литографија, автор: Charles Etienne Pierre (1785-1836). *Agni, God of Fire* 2020.
10. Жртвена ваза од типот kapala (skull-cup), тибетанска култура. R. Beer, *The Encyclopedia*, 265 – Fig. 119.

G35
1. Фреско композиција Света Тројца, параклис Покров на Богородица, 18. век н.е., Хиландар, Света Гора, Грција. 3. Ракић, *Црква Покрова*, Сл. 17.
2. Ликовна претстава на Holy Trinity, 14 век н.е., Santa Croce Andria, Неапол, Италија. S. Bogevska, *The Holy Trinity*, 154 –Fig. 13.
3. Света Троица, икона, детал, 1704 год. н.е. (Музеј српске православне цркве, Белград). A. Kučeković, *The Three-headed*, 239 – Fig. 3.
4. Тројство, илустрација од грчки манускрипт, детал, 14. век н.е. (Marciana Library of Venice, ms. gr. Z, 516 (=904), fol. 158v.). S. Bogevska, *The Holy Trinity*, 157 – Fig. 15.
5. Минијатура „Тројство на злото“, 15. век н.е., Франција. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*, 709.
6. Дрвена маска за лице, ран или среден 20. век н.е., народ Lega или Lengola, Конго. *Triple face mask* 2020.
7. Дрвена фигура со три глави – Sakimatwemtwe, 19. век н.е., народ Lega, Конго (Brooklyn Museum, New York: 22.486). *Three-Headed Figure* 2020.
8. Дрвена статуа, народ Fang, Габон. *Statue Fang* 2020.

G36
1. Каменен идол, 13-8. век пред н.е., Navur/Itsakar, провинција Tavush, Ерменија. С. А. Есаян, *Каменная*, 269 – Рис. 1.
2. Каменен идол, 13-8. век пред н.е., Yayji, Goris, Ерменија. Цртеж: С. А. Есаян, Каменная, 269 – Рис. 2: 1; фотографија: *Каменные* 2020.
3. Илустрација од делото: Eliphas Levi, *The Magical Ritual of the Sanctum Regnum*. London, 1896. *The Magical Ritual* 2020.
4. Луристански стандард. *A Lur. Br. Finial (Christie's)* 2020.
5, 6. Сад (арибал) од фајанс, 6. век пред н.е., древногрчка култура (Metropolitan). *Greek art* 2014.
7. Бронзена статуета, Old Babylonian Period, 18-17. век пред н.е., Ishchali, Ирак. *Near Eastern* 2020.
8. Бронзена статуета, Old Babylonian Period, 18-17. век пред н.е., Ishchali, Ирак. *Ancient Man* 2020.
9. Столб со глави на божицата Хатор, Hator Temple, hypostyle hall, 1. век н.е., Dendera, Египет. *Temple of Dendera* 2020.
10. Мотив од цилиндричен печат, Блиски Исток (Сирија?). W. H. Ward, *The Seal*, 304 (No. 954).

G37
1. Камена статуа на Брама, 9-10. век н.е., Phnom Bok, Siemreap, Камбоџа (Musée Guimet, Париз). *Brahma* 2020.
2. Ликовна претстава на богот Surya со 4 глави, акварел, 19. век н.е., хиндуистичка култура. *Four headed* 2020.
3. Caturmukha Linga, Kushan period, Mathura, Индија (Russek Collection: no. 1761 MG). D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 19: 3.
4. Камена статуа на Shiva со пет глави (Sadashiva), 10. век н.е., Камбоџа. *Shiva (Wikipedia)* 2020.
5. Каменен столб – Shivalingam, 9-10. век н.е., Uttar Pradesh, India. *Shivalingam* 2020.
6. Современа претстава на четирите лица на Буда, излеана во метал. *The four faces* 2014.
7. Лицата на Буда, храм Bayon, Angkor Thom, 12-13. век н.е., Камбоџа. *Bayon* 2020.
8. Chaturmukha Linga, Kushan period, 2. век н.е., Mathura, Индија (Natuional Museum, New Delhi: 65-172). *Chaturmukha* 2020.

G38
1. Врв од каменен столб, непознато потекло и датација (museum in Worms, Германија). A. Plichta, *Čtyřhlavá*, 157 – Obr. 5.
2. Скица изработена по 1790 г. на дрвен идол, среден век (?), мочуриште Ballybritain, Aghadowey, Co. Derry, Северна Ирска. J. Waddell, *Equine*, 14 – Fig. 9.
3. Бронзен предмет во вид на перфорирана шуплива топка, железно време, „Милци“, Гевгелија, РС Македонија. Д. Митревски, *Карактеристични*, 89 – T.II: 12.
4. Бронзен канделабар или "vase-holder", Vetulonia, Италија. I. Falchi, *Vetulonia*, 192 – no. 4, Tav. XVII: 28, 31; фотографија: *Sovrani etruschi* 2009, no. inv. 7333.
5. Бронзен предмет, железно време, култура „Vilanova“, Vetulonia, Италија. Цртеж: M. Hoernes, *Urgeschichte*, 499 – Abb. 8.
6. Каменен идол, среден век (?), Bribir, Vaćani, Далмација. A. Milošević, *Slika*, 57 – Sl. 39
7. Каменен идол, среден век (?), Bribir, Vaćani, Далмација, скица (поглед одгоре) со можен број на прикажани глави (четири): Н. Чаусидис, *Митските*, 467 – T.CVII: 7.
8. Стаклено монисто, железно време, Прозор, Оточац, Lika, Хрватска. R. Drechler-Bižić, *Japodska*, T. XLV: 5.
9. Стаклено монисто, железно време, Прозор, Оточац, Lika, Хрватска. A. Stipčević, *Kultni*, T.XXXIV: 5.

10. Каменен споменик со четири лица, келтски културен круг, Ovingham**,** Nordhumberland, Североисточна Англија. A. Ross, *A Pagan*, 31 – Fig. 7.
11. Бронзена игла, железно време, Gorica, Grude, Босна и Херцеговина. Б. Човић, *Од Бутмира*, 261 – Сл. 146 – б.

G39
1. Монета (as) со фигура на Hadrianus quadrifrons, римски период, 2. век н.е. *Hadrian As* 2020.
2. Монета (as) со фигура на Hadrianus quadrifrons, римски период, 2. век н.е. R. Taylor, *Watching*, 3 – Fig. 2.
3. Камена херма, антички период, околина на Софија (?) (National Museum of History, Софија). Г. И. Кацаров, *Антични*, 54 – Обр. 39.
4. Врв од камена херма, римски период, Kreuzwegstein, Niederkerschen, Luxsembourg. F. Hettner, *Provinzialmuseum*, 33 – No. 42.
5. Игла за облека (dress-pin), silver, Roman period (?), Borgholm, Öland (Swedish History Museum, Stockholm), Шведска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 228 – Fig. 22.
6. Мермерна статуа, 2. Век н.е., Египет (Kunsthistorisches Museum, Vienna: I 687). *Four-headed Sphinx* 2020.
7. Мермерна херма, древногрчка култура, 4. век пред н.е., Pons Fabricius, Рим. *Four-faced herma* 2020.
8. Поглед на двете херми на Pons Fabricius, датација на мостот – 1. век пред н.е., Рим. Фотографија: *Four-faced herma* 2020.
9, 10. Сад (алабастрон) од алабастер, етрурска култура, феникиски производ (?), 7-6. век пред н.е., Vulci (?), Италија. S. Haynes, *An Etruscan*; photography: *An Etruscan Alabaster* 2020.
11. Мермерна статуета, втора пол. на 2. век н.е., Appia, Beşkarış Hüyük, Турција. *Monumenta* (Vol. X) *1993,* no. 53.
12. Релјефна плоча, мермер, 2-3. век н.е., Eskişehir (Eskişehir Museum), Турција. N. Eda Akyürek Şahin, *Eskişehir'den*, 8 – Fig. 3a.

G40
1. Каменен столб со 4 лица, идејна реконструкција, 12. век н.е., Боголюбово, Владимир, Русија. Г. К. Вагнер, *Скульптура*, 93 – Рис. 58.
2. Каменен столб со 4 лица, 12. век н.е., Боголюбово, Владимир, Русија. *Четырехликая капитель* 2020.
3. Каменен идол, 7-8. век н.е., сполија во кружната црква во Plaveč, Моравија (Moravská galerie, Brno, Czechia: E 303). *Torzo* 2020.
4. Каменен идол, околу 10. век н.е., Гусятин, долина на река Збруч, Тернопольская область, Украина (Kraków Archaeological Museum, Poland). Цртеж: Н. Чаусидис, *Митските*, 475 – Т. CIX: 2 (според публикувани фотографии: G. Leńczyk*, Światowid*, Т. II; Т. III; Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, Рис. 50, 51).
5. Каменен идол, 4-5. век н.е., Иванковцы, Каменец-Подольская область, Украина. И. С. Винокур, Р. В. Забашта, *Монументальна*, 66 – Рис.1: 5.

G41
1. Предмет од коска, среден век, Uppland, Шведска. *Резьба по кости* 2020. (веројатно истиот предмет со наредниот)
2. Предмет од коска, 10. век н.е., Tunby, парохија на St. Ilian, Västmandland, Шведска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 228 – Fig. 22.
3. Предмет изрезбарен во килибар, среден век (?), Skåne, Шведска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 229 – Fig. 27.
4. Сликана декорација од средновековен ракопис, детали, 14. век н.е., Новгород, Русија. Н. К. Голейзовский, *Семантика*, 212 – Рис. 103.
5. Предмет од коска, 10. век н.е., Väsby, парохија на Vallentuna, Uppland (Swedish History Museum, Stockholm), Шведска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 228 – Fig. 24.
6. Предмет од коска, 10. век н.е., Väsby, парохија на Vallentuna, Uppland (Swedish History Museum, Stocjholm), Шведска. *Halla* 2020.
7, 8, 9. Минијатурен идол, камен, 9-10. век н.е., Kouřim (Regional Museum, Kolín), Чешка. *Pagan idol from Kouřim* 2020.

G42
1. Дрвен предмет, 12. век н.е., Svenborg, Denmark. N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie*, 212; фотографија: *Halla* 2020.
2. Предмет од еленски рог, среден век, „Давина“, Чучер, Скопје, РС Македонија. E. Maneva, *A pagan*, задна корица на списанието.
3. Предмет од еленски рог, 10. век н.е., Преслав, Бугарија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 357 – Рис. 68.
4. Предмет од коска, среден век, Wiślica, Busko-Zdrój, Poland. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*, 357 – Рис. 68.
5. Дрвен столбец, 12-13. век н.е., Рига, Латвија. А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131 – Рис. 32: 3.
6. Дрвен столбовиден предмет, 12-13. век н.е., Рига, Латвија. С. В. Трусов, *О Вильнюсе*, Рис. 4.
7. Бронзена фигурина, среден век, Старая Рязань, Русија. *Рязанский идол* 2020.

8. Бронзена фигурина, среден век, околина на Ставрополь, Краснодарский край, Русија. В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*, 366 – Рис. 5.
9. Писка од дувачки музички инструмент, рог, среден век, Wolin (Muzeum Regionalne im. Andrzeja Kaubego w Wolinie: W3/2012/S/492), Poland. A. Janowski, *W wolińskim*, 27 – No. 36.
10. Минијатурен бронзен идол, среден век, Пермь, Русија. J. P. Lamm, *On the Cult*, 229 – Fig. 27.
11. Bronze pin, 5. век н.е., Hagested, Region Zealand, Данска. T. K. Ruffin, *Sutton Hoo*, 29 – Fig. 13.

G43
1, 2. Скиптар во вид на точило од камен и метал, 7. век н.е., Sutton Hoo, Woodbridge, Велика Британија. *Whetstone* 2020.
3. Дрвен култен предмет во вид на точило, 8-9. век н.е., Wolin, Полска. A. Milošević, *Slika*, 58 – Sl. 40.
4. Каменен калап за леење бронзен опков за всадување точило, Wolin, Полска. *Из раскопок Волина* 2020.
5. Каменен калап за леење бронзени предмети, среден век, Szczecin, Полска (Pommersches Landesmuseum, Greifswald, Германија). *Поморский музей* 2020.
6. Бронзен опков за всадување точило, среден век, Wolin ("Muzeum Regionalne", Wolin), Полска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 224 – Fig. 9.
7, 8. Каменен калап за леење метални предмети, среден век, Szczecin, Полска. J. P. Lamm, *On the Cult*, 223 – Fig. 6.
9. Бронзена игла со украсна глава, Viking period, Praestegarden, Bodin (Bergen University Museum), Норвешка. J. P. Lamm, *On the Cult*, игли: 230 – Fig. 28.

G44
1. Дрвен тапан, етнографија на народот Punum, Габон. *Punu Drum* 2020.
2. Дрвен шлем, етнографија на народот Fang, Екваторска Гвинеја и Габон. *Fang* 2020.
3. Керамички сад со четири насликани лица, 13-15. век н.е., Casas Grandes, Chihuahua, Мексико (Metropolitan: 1979.206.1171). *Jar with Four Faces* 2020.
4. Керамички сад, култура Moche, 4. век н.е., Перу. *Stirrup Vessel* 2020, (Catalog Number: AB0319-1571).
5. Керамички сад, култура Moche, 1-8. век н.е., Перу. *Moche* 2020.
6. Бронзената глава на Буда со четири лица, современ реплика, Борнео (?). *Four-Faced Buddha* 2020.
7. Дрвена фигурина, етнографија на народот Ashanti или Ewe, територија на Бенин, Того или Гана. *Statue Mami Wata* 2020.
8. Дрвен сад за тутун, етнографија на народот Бамбара, Мали. *Muz. afr. umetnosti* 1989, 144 – Sl. 146.
9. Дрвен столб, Taiwu, Kaviyangan, Тајван. *Paiwan* 2019.

G45
1. Крстовидна метална плочка украсена со злато и емајл, предколумбовски култури на Америка. *Precolumbian faience* 2020.
2. Мотив од народен вез, етнографија, Бугарија. Е. Петева, *Животински*, 128 – Обр. 4.
3. Бронзен позлатен крст, 8-9. век н.е., Ždrijac, Nin, Далмација. J. Belošević, *Materijalna*, T.XLIV: 11.
4. Крстовидна апликација, 8-9. век н.е., Mikulčice, Чешка. A. Milošević, *Slika*, 62 – Sl. 46;
5. Метална апликација, 5-4. век пред н.е., Weiskirchen, Ldkr. Merzig-Wadern, Германија. S. Seiffert, *Die Fürstengräber*, 4 – Abb. 7.
6. Крст од златен лим, ран среден век, Milano, Италија. G. Haseloff, *Die Langobardischen*, 151 – Abb. 5.
7. Крст од златен лим, ран среден век, Calvisano, Brescia, Италија. G. Haseloff, *Die Langobardischen*, 152 – Abb. 6.
8. Крстовидна апликација, 9. век н.е., Blatnica, Словакија. Ј. Ковачевић, *Аварски*, 134 – Сл. 75.
9. Тетраморф, фреска, 16. век н.е., црква Св. Никола, село Зрзе, Прилеп, РС Македонија. А. Василески, *Претставата*.

G46
Луристански бронзени игли со ажурирана глава, детали со антропоморфна или антропо-зоомофна глава на дното од композицијата:
1. (LACMA: M.76.97.211). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. (LACMA: M.76.97.184). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (LACMA: M.76.97.251). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
4. (LACMA: M.76.97.182). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. (LACMA: M.76.97.185). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
6. (LACMA: M.76.97.205). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. (Collection Godard: 210). E. de Waele, *Bronzes*, 142 – Fig. 117.
---

8. Луристански стандард, детал (Metropolitan: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230; целиот предмет: C24: 3.

G47

Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
1. A. Godard, *The Art*, 54 – Fig. 30.
2. Детал (LACMA). A. Godard, *The Art*, 60 – Fig. 44; color photo: LACMA. *Lur. Br. in the LACMA* 2020, accession number: M.76.97.133.
4. Детал, Surkh Dum, (1319 AH), Luristan (National Museum of Iran, Tehran). S. Ayazi, *Luristan*, cat. 40, (museum no. 7099); остатокот од предметот: D6: 4.
5. (Musée des beaux-arts de Montréal). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 45 – Fig. 30 (1945. Dm. 14).
6, 7. Детали. G. L. Winthrop Collection. H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 45 – Abb. 3.
---
3. Луристанска бронзена ситула (Collection David-Weill). P. Amiet, *Les Antiquités*, 52 – No. 83 (1931 no. 181).

G48

Луристандски бронзени игли со украсен дел во вид на зооморфна или зооантропоморфна глава:
1. (Ashmolean: 1951. 261). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 319.
2. (Ashmolean: 1951. 281). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 320.
3. (Ashmolean: 1965. 805). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 323.
4. (Ashmolean: 1951. 280). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 321.
5. (Ashmolean: 1952. 243). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 322.
---
6. Детал од сцена од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308; целата сцена: F5: 3.
7. Минијатурна теракотна фигурина, премин меѓу персискиот и хеленистичкиот период, 5-2. век пред н.е. Maresha, Израел. A. Erlich, *Double Face*, 28 – Fig. 4.
8, 9. Минијатурна теракотна фигурина, премин меѓу персискиот и хеленистичкиот период, 5-2. век пред н.е. Maresha, Израел. A. Erlich, *Double Face*, 28 – Fig. 5.
10. Луристански стандард (?), *Idole tub. du Luristan* 2020.
11. Каменен релјеф на Vishnu Vishvarupa, 9. век н.е., Changu Narayan temple, Bhaktapur District, Непал. *Vishvarupa* 2020.
12. Луристански стандард. *Quadruple* 2020.

G49

Фибули, ран среден век:
1. Schwarzrheindorf, Landkr. Bon, Германија. H. Kühn, Die *germanischen*, Taf. 53: 194a.
2. Karlich, Kr. Koblenz, Германија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 23: 79.
3. Andernach, Kr. Mayen, Германија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 10: 35.
4. Marchelepot, Somme department, Hauts-de-France, Франција. A. Koch, *Bügelfibeln*, 2, Taf. 21: 3.
Луристански стандарди:
5. (Ashmolean: 1969. 258). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 38: 191A.
7. (Metropolitan: 30.97.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 242.
8. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 86 – Fig. 26: Type B.
---
6. Дрвен столбец, среден век, Рига, Латвија. А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131 – Рис. 32: 3; фотографија: *Рижский кумир* 2020.
9. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава, детал. A. Godard, *The Art*, 54 – Fig. 30; цела композиција: G42: 1.
10. Претстава на штит, бронзена двоколка, етрурска култура, 6. век пред н.е., Monteleone di Spoleto, Perugia, Италија. *Klasična* 1978, *II dio*, 50.

G50

1. Фреска на Giovanni da Modena (1409-1455 год. н.е.), San Petronio, Bologna, Италија. C. G. Jung (i dr.), *Čovjek*, 80; *Scalarchives* 2020, Code: 0062180.
2. Фреска на Fra Angelico, 1441-1442 год. н.е., Crucifixion between the Virgin and St Dominic, Convent of San Marco, Florence, Италија. *Голгофа* 2020.
3. Детал од сликата на Alberto Sotio, Crucifixion, 1187 год. н.е., Spoleto Catedral, Италија. *Sotio's Christus* 2019.
4. Fra Angelico, The Crucifixion with Saint Nicholas and Saint Francis, 1435 год. н.е., детал со черепот на Адам на ридот Голгота. *Fra Angelico* 2020.

5. Фасада со бифора, црква San Pietro, 12-13. век н.е., Tuscania, Lazio, Италија. *Le due bifore* 2020.
6. Претстава од амулет, среден век, Преслав, Бугарија. Р. Рашев, *За езическия*, 132 – Обр. 3: а.
7. Мотив од камена пластика, 12. век н.е., црква на манастирот Студеница, Србија. Ј. Магловски, *Студенички*, 20 – Сл. 6.
8. Мотив сликан на древногрчки сад, Атика (Louvre). M. Gimbutas, *The Living*, 25 – Fig. 16: b.

G51
Римски монети со претстава на бифронс:
1. Бронзен ас, републикански период (Q. Titius), околу 90 год. пред н.е. *Q. Titius. As* 2020.
2. Бронзен ас, републикански период, 3. век пред н.е. *Coin Week* 2020.
3. Сребрен денариус, републикански период, 119 год. пред н.е. *Janus Roma Trophy* 2020.
4. Бронзен медалион на Комод, веројатно искован во чест на новата 187 год. н.е. *Coin Week* 2020.
5. Сребрен денариус, републикански период, 114-113 год. пред н.е.. *Roman Republic Coin* 2020.
6. Сребрена монета, didrachm или quadrigatus, републикански период, околу 225-212 год. пред н.е.. *Quadrigatus* 2020.
9. Монета "aes grave", кована во Volterra, Етрурија, приближно по 350 год. пред н.е.. A. B. Cook, *Zeus. II*, 384 – Fig. 291.
---
7. Дволика глава на Јанус (Vatican Museums, Rome). *Janus* 2019.
8. Дволика глава на Јанус, теракота, 2. век пред н.е., Vulci (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rome), Италија. *Testa di Giano* 2020.

G52
Монети, Римска империја:
1. Бронзен сестерциус, Nero, околу 54-68 год. н.е. Цртеж: F. Barenghi, *The temple*.
2. Бронзен сестерциус, Nero, околу 54-68 год. н.е. Фотографија: F. Barenghi, *The temple*.
3. Злато (aureus), Nero, околу 64-66 год. н.е.. Фотографија: F. Barenghi, *The temple*.
4. Злато (aureus), Commodus, 186-187 год. н.е.. *Commodus* 2020.
5. Злато (aureus), Commodus, 186-187 год. н.е. *Commodus* 2019.
6. Сребро (denarius), Augustus. A. B. Cook, *Zeus. II*, 357 – Fig. 244.
7. Фигура на Јупитер застанат со громова срела и со жезло под арка, дел од римска бронзена лампа. A. B. Cook, *Zeus. II*, 366 – Fig. 264.
8. Roman bronze medallion, Commodus. A. B. Cook, *Zeus. II*, 365 – Fig. 261.
9. Резбарен карнеол, грки производ од хеленостичко време (колекција во Берлин). A. B. Cook, *Zeus. II*, 385 – Fig. 292.
10. Шематска реконструкција на Arch of Janus Quadrifrons, 312-337 год. н.е., Velabrum, Forum Boarium, антички Рим. *Constantine Arch* 2020.
11. Arch of Janus Quadrifrons, 312-337 AD, ancient Rome, Velabrum, Forum Boarium, ancient Rome. *Roma, Arco di Giano* 2020.

G53
1. Медалион на Комод, римска епоха, 2. век н.е., A. B. Cook, *Zeus. II*, 371 – Fig. 276.
2. Медалион на Комод, римска епоха, 2. век н.е., A. B. Cook, *Zeus. II*, 372 – Fig. 278.
3. Ситна пластика од леана бронза, Iron Age, култура "Villanova" Италија. O. J. Brendel, *Etruscan*, 61.
4. Ситна пластика од леана бронза, Iron Age, култура "Villanova", Италија (Albert L. Hartog Collection, New York). *A Proto-Etruscan* 2020.
5. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Metropolitan: 30.97.16). O. W. Muscarella, *Bronze*, 178.
6. Луристански стандард, детал (Collection Godard: 116). E. de Waele, *Bronzes*, 101 – Fig. 81; целиот предмет: C25:1.
7. Предмет од леана бронза, Old Babylonian period, околу 2000–1600 год. пред н.е., Месопотамија. *Plaque* 2019.
8. Тродимензионален кубично-полусферичен модел на вселената со небото како зооморфизиран круг, земјата како вулва и космичката оска како персонализиран фалус. Шема: Никос Чаусидис.

G54
Луристански стандарди:
1, 2. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. Детал (Metropolitan: 1996.82.1). *Top for standard (MET)* 2020; целиот предмет: C17: 1.
9. Детал (Collection Godard: 119). E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80, 102; целиот предмет: D2: 6.
---
3. „Украсна" глава од бронзена луристанска игла (Art Institute of Chicago, САД). J. Michelet, *Luristan*, 93 – Fig. 4.

4. „Украсна“ глава од бронзена луристанска игла (Rietberg Museum, Цирих). B. Goldman, *A Luristan*, Pl. I: 1.
5. Метална плочка, 7. век н.е., Велестино, Тесалија, Грција. J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, T. 3: 4.
6, 7. Плочка од електрон, украс (sema) за штит. Скитска култура, 6. век пред н.е., Vettersfelde, провинција Brandenburg, денешно Witaszkowo, околина на Gubin, Полска (Altes Museum, Berlin). *Scythian Gold* 2020.
10. Златна апликација, скитска култура, Куль-Оба, Крим. *A gold ornament* 2020.
11. Златна апликација за чело на коњ, детал, Скитска култура, Velyka Cimbalka, Velyka Bilozerka, Zaporizhia Oblast, Ukraine. *Курган* 2020; поголем дел од предметот: D35: 4.

X. КАРАКТЕР И НАМЕНА НА ЛУРИСТАНСКИТЕ СТАНДАРДИ

H1

1. Луристански стандард со потставка. C. Kevokrian, *L`art*, 114. Фотомонтажа со додаток на дрвен стожер: Никос Чаусидис.
2, 3. Виртуелна гарнитура (комбинирање: Никос Чаусидис). Стандард: N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, no. 191; потставка (Collection Godard: No. 106). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74; пресек: Никос Чаусидис.
4. Игла со дискоидна глава, детал (Collection Godard: No. 218). E. de Waele, *Bronzes*, 157 – Fig. 128; стандард: *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; потставка: (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95; цртеж на стандардот и на целата хипотетична комбинација: Никос Чаусидис.
5. Стандард: *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; потставка: (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95; цртеж на стандардот и на целата хипотетична комбинација: Никос Чаусидис.

H2

Луристански потставки за стандарди:
1. (Collection Godard: 131). E. de Waele, *Bronzes*, 121 – Fig. 97.
2. (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95.
5. (Ashmolean: 1965. 783). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 39: 209.
6. (Collection Godard: 138). E. de Waele, *Bronzes*, 121 – Fig. 97.
Луристански стандарди:
3. *Cast br. finial* 2020.
4. (Collection Godard: 106 A). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74.
7. Стандард: Khatunban, Луристан. E. Haerinck et al, *Finds*, 148 – Pl. 8: Kh. B6-1, 2; потставка: (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95; игла со дискоидна глава: A. Godard, *The Art*, 61 – Fig. 45; комбинирање: Никос Чаусидис.
8. Sangtarashan, Луристан (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. O. Oudbashi et al, *Archaeolmetallurgical*, 171 – Pl. 4: d. (ST84 E.095).
9. (Metropolitan: 32.161.20). O. W. Muscarella, *Bronze*, 146, No. 226.
10. *Arts d'Orient* 2013, No. 54.
---
11. Luristan bronze tube со глава на врвот (Royal Musums of Art and History, Brussels: IR.0553). *Idol (IR.0553)* 2020.

H3

1. Луристанска гарнитура со стандард, потставка и игла со дискоидна глава (Louvre). *Сокровища* 2020.
2. Луристанска гарнитура со бронзена игла со ажурирана глава и потставка (Louvre). *Etendard avec héros* 2020.
3. Бронзен signum, римска епоха, 3. век н.е., антички Brigetio, Унгарија. F. Jenő, *Religions*, 85 (No. 114).
4. Виртуелна гарнитура (комбинирање: Никос Чаусидис). Игла со дискоидна глава: N. Engel (et al), *Bronzes*, 157 – no. 147; стандард: (Barakat Collection: OF.025). *Bronze Standard Finial* 2020; потставка: (Collection Godard: 126). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74.
5. Виртуелна гарнитура (комбинирање: Никос Чаусидис). Игла со дискоидна глава: E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 265: c; стандард: N. Engel (et al), *Bronzes*, 192, 193 (no. 193); цртеж според фотографија: Никос Чаусидис (види E10: 2, 3); потставка: (Collection Godard: No. 138). E. de Waele, *Bronzes*, 119 – Fig. 96.
6. Луристански стандард со конусна потставка. *Rampant bulls* 2018.

H4

1. Претпоставка за можно фиксирање на стандардот за потставката со јаженца (комбинирање: Никос Чаусидис). Цртеж на стандардот: Никос Чаусидис, според: *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; цртеж на потставката: (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95.
2. Претпоставка за можно фиксирање на стандардот за подлогата со јаженца. Цртеж на стандардот: Никос Чаусидис, според: *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; цртеж на потстставката: (Collection Godard: 132). E. de Waele, *Bronzes*, 118 – Fig. 95.

3. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany: VK 31-15-4). G. Zahlhaas, *Luristan*, 69, 70, Kat. 140.
4. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany: VK 50-1-9). G. Zahlhaas, *Luristan*, 69-71, Kat. 141.
5. Луристанаски стандард со потставка во форма на шише. *Elamite Bronze* 2020. Додаток на реси и мониста: Никос Чаусидис.

H5
1. Релјефна сцена од каменен олтар, храм на Иштар, околу 1230 год. пред н.е., Assur, Al-Shirqat, Ирак (Ancient Orient Museum, Истанбул, Турција). *I Placed* 2020.
2. Виден релјеф, камен, North Palace of Ashurbanipal, Nineveh, 668-627 год. пред н.е. T. Ornan, *Idols*, 96 – Fig. 2.
3. Асирски стандард, Khorsabat. G. Rawlinson, *The Seven*, Pl. CVIII: Fig. 3.
4. Асирски стандард. A Macgeorge, *Flags*, Fig. 7.
5. Бронзен врв од воен стандард, Луристан (Louvre). F. Sarre, *Altpersische*, 196.
6. Предлог-реконструкција на римска кола со означени позиции на бронзени бисти на Херакле, Делчево, РС Македонија. М. Јованов, *Римска*, 358 – Сл. 1.
7. Бронзена биста на Херакле, делови од римска кола, Делчево, РС Македонија. М. Јованов, *Римска*, 360 – Сл. 3.
8. Бронзена фигурина, римско време, антички град Heraclea Lyncestis, Битола, РС Македонија. *Anc. casting* 2020.
9. Луристански стандард фиксиран за минијатурна бронзена количка дополнета со бронзени садови (Reza Abbasi Museum, Tehran). *Bronze Votive* 2020.

H6
1. Керамички модел на зооморфизирана кола, железно време, Este, Italy. A. Hänsel, *Die Kultwagen*, 275 – Abb. 2: 3.
2. Бронзен модел на кола, "Urnfield" culture, 1300-800 год. пред н.е., Acholshausen, Баварија, Германија. H. Müller-Karpe, *Handbuch. IV*, Taf. 429: 1.
3. Бронзен модел на кола, доцно бронзено време, Scallerup, Данска. H. Müller-Karpe, *Handbuch. IV*, Taf. 521: C5.
4. Керамички модел на кола со четири сада, "Amlash" culture, околу 1000 год. пред н.е. (Milwaukee Public Museum: N13847/20157). *Four small* 2020.
5. Луристански стандард фиксиран за минијатурна бронзена кола дополнета со садови, (Reza Abbasi Museum, Tehran). *Bronze Votive* 2020.
6. Зооморфен керамички сад на тркала, геометриски период, Егеја (Louvre). J. Bouzek, *Greece*, Pl.11; фотографија: *Mule* 2020.
7. Бронзен модел на кола, 7. век пред н.е., Bujoru, Teleorman, Романија. *Carul* 2020.
8. Бронзен модел на кола, Szászvárosszek, Orăştie, Transylvania (Naturhistorisches Museum, Виена). G. Kossack, *Studien*, Taf. 4: 7; фотографија: *Bronze tank waggon* 2020.
9. Бронзен модел на кола, железно време, 7. век пред н.е., Гласиначко Поље, Соколац, Босна и Херцеговина (Naturhistorisches Museum, Виена). *Vogelwagen* 2020.
10. Бронзен модел на зооморфизирана кола, Villanova Culture, 7. век пред н.е., Tarquinia, Viterbo, Lazio, Италија. D. Strong, *Etrurski*, 192 – Sl. 2.

H7
1. Луристански бронзен бокал со зооморфна рачка (Ashmolean Museum: 1951. 322). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Fig. 27: 522.
2. Luristan bronze pitcher, детал со зооморфната рачка (Ashmolean Museum: 1951. 322). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 82: 522.
3. Луристанска бронзена ситула со пар зооморфни рачки. D. Delfino, *Um conjunto*, 124 – Fig. 4.
4. Луристанска бронзена ситула со рачка дополнета со пар животни (Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *The Art*, 78 – Fig. 103.
5. Стандард: Sangtarashan, Луристан (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. O. Oudbashi et al, *Archaeolmetallurgical*, 171 – Pl. 4: d. (ST84 E.095); ситула: Sangtarashan, Луристан. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 140 – Fig. 18: 192; комбинирање на двата предмети: Никос Чаусидис.
6. Луристанска бронзена ваза со зооморфни рачки. *Luristan br. vessel* 2020.
7. Луристанска бронзена игла со украсна глава (LACMA: M.76.97.233). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
8. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (Louvre). *Сокровища* 2020.
9. Бронзен приврзок, група „македонски бронзи", железно време, Kuç i Zi, Korçë, Албанија. I. Kilian-Dirlmeier, *Anhänger*, Taf. 72: 1290; фотографија: Z. Andrea, *Kultura*, (насловна страница).
10. Бронзен приврзок, група „македонски бронзи", железно време, непознато наоѓалиште, Северна Грција (Michael C. Carlos Museum, Atlanta, САД). *Michael C. Carlos Museum* 2013.

11. Луристанска бронзена игла со глава во вид на растителен плод (Ashmolean: 1951. 267). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 48: 299.
12. Луристанска бронзена игла со глава во вид на растителен плод (Ashmolean: 1951. 266). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 48: 302.

H8

Sangtashan sanctuary, Iron Age, Luristan (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Iran:
1. Општ поглед на наоѓалиштетоод север. Z. Hashemi, *The Bronze*, Fig. 2.
2. План на фазата 1, вотивни депозити. Z. Hashemi, *The Bronze*, Fig. 3.
3. Фаза 1, архитектура и локација на предметите. Z. Hashemi, *The Bronze*, Fig. 3.
4. Фаза 1, локација на предметите од ансамблот бр. 6. Z. Hashemi, *The Bronze*, Fig. 4.
5. Фаза 1, Lot 6 in situ, поглед од југозапад, етапа 1 од ископувањата. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 135 – Pl. 13: a.
6. Фаза 1, Lot 1, in situ, два ѓелезни бодежи всадени вертикално во почвата. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 127 – Pl. 5: a.

H9

Светилиште Sangtashan, Луристан, Железно време, наоди od Фаза 1, Lot 6 (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран:
1. Бронзен стандард. O. Oudbashi et al, *Archaeolmetallurgical*, 171 – Pl. 4: d. (ST84 E.095).
4. Бронзен бодеж (dagger). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 135 – PL. 17: 169.
5. Бронзено гобеле (goblet). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 135– PL. 17: 170.
6. Бронзен бокал (pitcher). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141 – PL. 19: 210.
7. Бронзен бокал (pitcher). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 172.
8. Бронзен сад за налевање (pouring pot). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 162.
9. Бронзен бокал (pitcher). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 209.
10. Бронзен стандард. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 160.
11. Бронзена ситула. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 192.
12. Бронзен бокал (pitcher). M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 141– PL. 19: 206.
---
2. Бронзен стандард, Sangtashan sanctuary, Phase 1. Luristan (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 86 – Fig. 26: Type A.
3. Бронзен стандард, Sangtashan sanctuary, Phase 1. Luristan (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Иран. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 86 – Fig. 26: Type B.

H10; H10a

Некропола во Tattulban, Chinan, Luristan, гроб 4, железно време III:
1. Погребни прилози од гробот: керамички садови. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265 – Fig. 1 – 4.
2. План на гробот пред отварањето. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265.
3. План на гробот по отварањето со позиција на костурот и на гробните прилози. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265.
4. Надолжен пресек на гробот. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265.
5. Напречен пресек на гробот. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265.
6. Железен бодеж со бронзени нитни. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265 – Fig. 10.
7. Бронзен стандард, фотографија. Tattulban, Luristan. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 267.
8. Бронзен стандард со потставка, цртеж. Tattulban, Luristan, B. Overlaet, The *Chronology*, 33 – Pl. 14: 11.
9. Бронзен кружен штит и жекезни врвови од стрели. L. Vanden Berghe, *Excavations*, 265 – Fig. 5, 11 – 17.
Некропола Gul Khanan Murdah, Луристан, гроб бр. 80, Железното време III (800/750 – 650 год. пред н.е.):
10. Бронзено и железно оружје приложено во гробот. E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, Pl. 107.
11. Краток цевчест предмет од бронза (short tubular support), можеби дел од потставка. E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, 170 – ill. 39: 80-9.
12. Бронзена потставка во вид на шише (bottle-shaped support). E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, 170 – ill. 39: 80-8.
13. Конструкција на гробот и позиција на наодите. E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, Pl. 107.
14, 15. Бронзена потставка во вид на шише (bottle-shaped support), фотографија на целиот предмет и детал. E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, Pl. 126.
16. Краток цевчест предмет од бронза (short tubular support), можеби дел од потставка. E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*, Pl. 125.

H11; H11a

Некропола во Bard-i Bal, Pusht-i Kuh, Luristan, колективен гроб 17, Железно време IB – IIA:
1. Избор од погребните прилози од гробот. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 1 – 10.
2. Бронзен стандард со потставка од гробот. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 3
3. Пресек на гробната конструкција. B. Overlaet, The *Chronology*, 24 – Pl. 5.
4. Фотографија со поглед на гробната конструкција по отварањето. B. Overlaet, The *Chronology*, 24 – Pl. 5.
5. План на гробната конструкција пред отворањето. B. Overlaet, The *Chronology*, 24 – Pl. 5.
6. План на гробната конструкција по отварањето. B. Overlaet, The *Chronology*, 24 – Pl. 5.
---
7. Бронзен стандард, некропола во Bard-i-Bal, Pusht-i Kuh, Luristan. B. Overlaet, The *Chronology*, 25 – Pl. 6: 11.
Некропола Chamahzi Mumah, Луристан, гроб бр. 53, Железното време III (800/750 – 650 год. пред н.е.):
8. Бронзено и железно оружје приложено во гробот. E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, Fig. 49.
9. Бронзена потставка во вид на шише (bottle-shaped support). E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, 30 – ill. 13.
10. Конструкција на гробот и позиција на наодите. E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, Fig. 48.
11. Фотографија на бронзената потставка заедно со железната статуета. E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*, колор табла I.

H12

1. Стандард од гробот бр. 6, некропола во Khatunban, Luristan. Фотографија: E. Haerinck et al, *Finds*, 148 – Pl. 8.
2. Стандард од гробот бр. 6, некропола во Khatunban, Luristan. Цртежи: E. Haerinck et al, *Finds*, 148 – Pl. 8: Kh. B6 – 1, 2.
3. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (Collection David-Weill: 1930 – 256). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 179.
4. Стандард, Baba Jan, Luristan (Bayerisches Nationalmuseum, München, Германија: 1985,1066a). G. Zahlhaas, *Luristan*, 118, 119, Kat. 244.
5. Стандард, Baba Jan, Luristan. C. Goff, *Excavations*, Fig. 14: 26.
6. Виртуелна гарнитура (комбинирање: Никос Чаусидис). Игла: (LACMA: M.76.97.182). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; стандард: (LACMA: M.76.97.85). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; потстставка: *Finial and Stand* 2020.

H13

Дрвени фурки, етнографија:
1. Лешок, Тетово, РС Македонија. М. Крстевска, *Колекцијата*, 38: 19.
2. Теново, Тетово, РС Македонија. М. Крстевска, *Колекцијата*, 38: 51.
3. Здуње, Пореч, РС Македонија. М. Крстевска, *Колекцијата*, 45: 142.
4. Конопиште, Кавадарци, РС Македонија. М. Крстевска, *Колекцијата*, 38: 25.
5. Брезно, Тетово, РС Македонија. М. Крстевска, *Колекцијата*, 27: 7.
7, 9. Балкански Полуостров. *Distaffs* 2013.
10, 11. Kynouria, Arcadia, Пелопонез, Грција. *Greece* 2013.
15. Фотографија на жена која преде јавајќи на магаре, Грција. *Greece* 2013.
16. Фотографија на девојче кое преде, етнографска група Саракачани, Грција. *Costume* 2020.
---
6. Ликовна претстава на тирс, антички период. A. Reinach, *Thyrsus*, 289 – Fig. 6923.
8. Ликовна претстава на тирс, антички период. A. Reinach, *Thyrsus*, 291 – Fig. 6929.
12, 13. Бронзен конусен предмет со пар издолжени сегменти на врвот, група „македонски бронзи“, железно време, Орешани, Скопје, РС Македонија. R. Vasić, *Srednja*, T.LXIX: 10; цртеж со пресек на предметот насаден на стап: Н. Чаусидис, *Македонските*, 360 – B21: 3.
14. Современа дрвена „фурка за на прст“, фотографија за време на употреба. *Fingerkunkel* 2020.

H14

1. Луристански стандард, Philia, Volos, Thessaly (Archaeological Museum of Volos), Грција. S. G. Schmid, *Εισηγμένα*, 247 – Εικ. 2.
2. Дел од луристански стандард, Samos, Грција. O. W. Muscarella, *Archaeology*, 678 – Fig. 3.
3. Луристански стандард, Axos, Crete, Грција. S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, Taf. 6: 1.
4. Бронзен предмет, средина на 1. мил. пред н.е., Samos, Грција. P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 192 – Fig. 2: 2.
5. Глава од украсна игла, Vathy, Samos, Грција. S. G. Schmid, *`Neue´ Luristanbronzen*, Taf. 7: 1.
6. Бронзен приврзок, железно време, Fortetsa, Crete, Грција. O. W. Muscarella, *Archaeology*, 677 – Fig. 1.
7, 8. Bronze pitcher, Samos, Грција. Фотографија: O. W. Muscarella, *Archaeology*, 677 – Fig. 2; цртеж: P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*, 191 – Fig. 1.

9. Бронзен предмет, 18. век пред н.е., Philia, Thessaly (Archaeological Museum of Volos), Грција. S. G. Schmid, *Εισηγμένα*, 247 – Εικ. 4.
10. Бронзен ѕвонец (Asmolean: 1974, 357). O. W. Muscarella, *Archaeology*, 700 – Fig. 9.
11. Бронзен ѕвонец, Samos, Грција. O. W. Muscarella, *Archaeology*, 697 – Fig. 1.
12, 13. Бронзен бокал, Sangtarashan, Luristan (Falakolaflak Museum, Khorramabad), Iran. M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*, 132 – PL. 10: 165.

H15

1. Карта со трасите на движење на Кимеријците: Северното Прицрноморје – Кавказ; Кавказ – Мала Азија – Јонија; Една од трасите на движење на ориенталните предмети, ликовни мотиви и други традиции: Иран – Сирија – Кипар – Егеја – Италија. (Никос Чаусидис)
2. Карта со траси на движење на ориенталните предмети, ликовни мотиви и други традиции: Западна Азија – Мала Азија / Кипар – Егеја – континентална Грција – Италија. (Никос Чаусидис)

H16

Сцени и мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
1, 11. W. H. Ward, *The Seal*, 117 (No. 335).
2, 10, 12. W. H. Ward, *The Seal*, 408.
3. Cyprus. W. H. Ward, *The Seal*, 344 (No. 1160).
4. (Metropolitan). W. H. Ward, *The Seal*, 161 (No. 428).
5. (Metropolitan). W. H. Ward, *The Seal*, 275 (No. 830).
6, 9. (Metropolitan). W. H. Ward, *The Seal*, 161 (No. 424).
7, 8. (British Museum). W. H. Ward, *The Seal*, 177 (No. 477).
13. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library, New York). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368b); цела сцена: F17: 6.
14. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library, New York). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368f); цела сцена: F17: 5.

H17

Мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
1. (British Museum). W. H. Ward, *The Seal*, 158 (No. 416).
2. (British Museum). W. H. Ward, *The Seal*, 158 (No. 417).
3. (British Museum). W. H. Ward, *The Seal*, 158 (No. 414).
4. Old Babylonian period, околу 1841-1830 г. пред н.е., Larsa, Ирак. J. Black, A. Green, *Gods*, 19 – Fig. 13.
5. (J. Pierpont Morgan Library, Њујорк). W. H. Ward, *The Seal*, 321 (No. 1027b).
6. (Harvard: 1882). W. H. Ward, *The Seal*, 79 (No. 212).
7. (Pierpont Morgan Library, Њујорк). W. H. Ward, *The Seal*, 165 (No. 440).
8. W. H. Ward, *The Seal*, 320 (No. 1020).
9. (Metropolitan). W. H. Ward, *The Seal*, 159 (No. 418).

H18

Мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
1. W. H. Ward, *The Seal*, 165 (No. 442).
2. W. H. Ward, *The Seal*, 372: c.
4. (Hermitage). W. H. Ward, *The Seal*, 159 (No. 418a).
5. (British Museum: 1945,1015.21). *Cylinder seal (British M.)* 2020.
6. Old Babylonian style, ca. 1900-1750 г. пред н.е. E. Porada, *Why Cylinder Seals*, 572 – Fig. 24.
7. *The Goddess Inanna* 2020.
8. Old Babylonian period, околу 1841-1830 г. пред н.е., Larsa, Ирак. *Shadows* 2020.
9. (British Museum). *Old Babylonian* 2020.
---
3. Релјеф во теракота, ран 2. мил. пред н.е., Eshnunna, Tell Asmar, Ирак (Louvre). *A relief* 2020.

H19

Сцени и мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
1, 2. W. H. Ward, *The Seal*, 402.
3. (Pierpont Morgan Library, Њујорк). W. H. Ward, *The Seal*, 240 (No. 719).
4, 5. (Vienna Museum). W. H. Ward, *The Seal*, 78 (No. 210).
7, 9, 10. (Lord Southesk). W. H. Ward, *The Seal*, 401 (No. 1305a).
Луристански стандарди:

6. *Tête d'étendard* 2020.
8. (Birmingham Museum and Art Gallery, UK: 1982A2230). P. Watson, *Luristan*, 7, 8 – Fig. 3: 11.
11. (Princeton University Art Museum, САД). *Finial Princeton* 2020.

H20
Сцени и мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
1, 2. (British Museum. W. H. Ward, *The Seal*, 178 (No. 481).
5, 7. (Berlin, VA 220). W. H. Ward, *The Seal*, 84 (No. 237).
---
3. Луристански стандард (Louvre). *Etendard* 2020.
4. Виртуелна гарнитура (комбинирање: Никос Чаусидис). Ажурирана игла: (LACMA: M.76.97.233). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; стандард: (Cleveland Museum of Art, Cleveland, САД). *Ibex Standard* 2020.
6. Сцена од луканиски (Lucanian) црвенофигурален кратер, детал, околу 380-360 г. пред н.е. (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Германија: 2008-404). *Hermes* 2020.

H21
1, 2, 3. Транформации кон хипотетичната предлошка на врв од „кадуцеј" прикажан на цилиндричен печат (бр. 1): W. H. Ward, *The Seal*, 408; реконструкции (2, 3): Никос Чаусидис.
4. Хипотетична предлошка на врв од „кадуцеј" прикажан на цилиндричен печат. цртеж: Никос Чаусидис; оригинална состојба: British Museum. W. H. Ward, *The Seal*, 177 (No. 477); реална состојба на целиот мотив и сцена: H16: 7, 8.
Монети на градот Hierapolis/Mabog, Сирија, римски период, 3. век н.е.:
5. A. L. Frothingham, *Babylonian*, 208 – Fig. 40.
6. *Syria* 2020.
7. K. Butcher, *Two Syrian*, 284 – Fig. 11.
8. K. Butcher, *Two Syrian*, 284 – Fig. 13.
9. *Cyrrhestica* 2020.
10. Сцена од релјефот на жртвената ваза на Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. (Louvre). *The modern alchemist* 2020.
11. Жртвена ваза на Gudea, владетел на Lagash, Сумер, околу 2150 г. пред н.е. (Louvre). *Steatite* 2020.

H22
1, 2. Типови на антички керикејони т.е. кадуцеи, шематски приказ. F. J. M. de Waele, *The magic*, табла приложена на крајот од монографијата.
3. Структура на деоксирибонукелеинската киселина. *Deoksiribonukleinska* 2020.
4. Парење на змии. *Nature* 2020.
5. Засукани прашумски лијани. *Rainforest* 2020.

H23
5 – 16. Основни типови на антички керикејони т.е. кадуцеи.
1-4. Хипотетични протомодели на керикејионот (протокерикејон).
11, 12. Иконографски предлошки на керикејонот (идеен керикејон).
(Шеми: Никос Чаусидис)

H24
1, 2. Дел од сцената и детал од атички црвценофигурален кратер, древнохеленска култура, околу 440 г. пред. н.е. (Metropolitan Museum: 28.57.23; Beazley Archive No. 214158). *The Return* 2020.
3. Сцена од атичко црвенофигурално пелике, средина на 5. век пред н.е., Agrigento, Сицилија, Италија. *Caduceus* 2020.
4. Сцена од атички лекит, околу 475 год. пред н.е.. *Caduceus* 2020.
5, 9. Гема и детал од сцената, римски период, 2-3. век н.е. *Rare Roman* 2020.
6, 7. Сцена и детал од керамички пинакс, древнохеленска култура, Коринтски производ, 7. век пред н.е. J. Chittenden, *The Master*, Pl. XX: a.
8. Гема, римски период, 2, век н.е. (British Museum: G 420 / EA 56420). *Magical gem* 2020.
10. Мермерна статуа на Hermanubis, рисмки период, 1 – 2. век н.е. (Vatican Museums). *Marble Statue* 2020.

H25
1. Печат на алхемиска лабораторија, среден век (?), Stif Neuburg, Heidelberg, Germany. A. Roob, *Alchemy*, 410.
2. Монета (denarius) на Gens Sanquinia, римска епоха, 1. век пред н.е. *Coins of Gens Sanquinia* 2020.
3. Coin (denarius) на Домицијан, римска епоха, 88 год. н.е. A. B. Cook, *Zeus. II*, 377 – Fig. 284.
4. Оловен тег со претстава на кадуцеј, римска епоха, 2 – 1 век пред н.е. *A lead* 2020.
5. Оловен тег со претстава на керикејон, древногрчка култура (?). *Greek lead weight* 2020.

6. Детал од бронзена монета на градот Ainos, древнохеленска култура, околу 280. год. пред н.е. *Thrakien Ainos* 2020.
7. Детал од сребрена монета (denarius) на Vespasian, римска епоха, 69 – 79 год. н.е. *Vespasian* 2020.
8. Детал од бронзена монета на градот Menainon, Сицилија, 240 – 190 год. пред н.е.. *Greek Sicily* 2020.
9. Статуа на Меркур, римска епоха (Weissenburg Museum, Германија). *Weissenburg* 2020.
10. Горен дел на кадуцеј, ран 5. век пред н.е. (Dallas Museum of Art, САД: 1969.7). *Upper part of caduceus* 2020.
11. Фотографија на Серафим (Голубятников), епископ Екатеринбургски и Ирбитски со неговиот епископски жезол, почеток на 20. век н.е., Русија. *Странник* 2020.
12. Жезол на сирискиот православен епископ. *Кадуцей* 2020.
13. Епископски жезол на Вселенскиот патријарх. *Vestments* 2020.

H26

Керикејони и кадуцеи:
1. Околу 480 – 470 год. пред н.е., Syracuse, Сицилија, Италија. *Hermes* 2020.
7. 2. век н.е. (Minneapolis Institute of Art, САД: G241). *Caduceus (MIA)* 2020.
9. 350 – 420 год. пред н.е., Longane, Сицилија, Италија (British Museum: GR 1975.8-10.3). *Кадуцеј* 2020.
Мотиви на таканаречени „кадуцеи“ од цилиндрични печати, Западна Азија:
2. W. H. Ward, *The Seal*, 408.
6. W. H. Ward, *The Seal*, 117 (No. 335).
10. (Metropolitan). W. H. Ward, *The Seal*, 161 (No. 424).
11. W. H. Ward, *The Seal*, 408.
Луристански стандарди:
5. (Collection Godard: 106 A). E. de Waele, *Bronzes*, 92 – Fig. 74.
8. A. Godard, *Bronzes*, Pl. LIV: 202.
---
3. Трозабец во храмот на змиската божица, денешно време, Tamil Nadu, Јужна Индија. A. L. Allocco, *Fear*, 236 – Fig. 2; фотографија на остатокот од објектот: H29: 5.
4. Детал (candelabrum или некаков друг култен предмет) од монета (denarius) на Domitian, римска епоха, 88 год. н.е. A. B. Cook, *Zeus. II*, 377 – Fig. 284.

H27

1. Керикејон, 4. век пред н.е., Basilicata, Metapont, Lucania, Италија (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Германија). *Heroldstab* 2020.
2. Бронзен врв од керикејон, доцен 6 – ран 5. век пред н.е.. (Metropolitan). *Kerykeion (MET)* 2020.
3. Сцена од бронзен шлем, доцен 7, век пред н.е., Crete, Грција (Metropolitan: 1989.281.50). W. Burkert, *Structure*, 32 – Fig. 2.
4. Трозабец (trishul) на Шива со тапанче (damaru) на постамент, наменет за почитување и декорирање во храм на Шива, современ предмет. *Shiva Trishul* 2020.
5. Орнамент од обредна погача, етнографија, Дере-Махле, Ехлово, Бугарија. Д. Маринов, *Народна*, 376, рис. 1н.
6. Детал од монета на градот Hierapolis/Mabog, Сирија, римска епоха, 3. век н.е.
A. L. Frothingham, *Babylonian*, 208 – Fig. 40; целата монета: H21: 5.
7. Мермерна статуа, римска епоха, 190 год. н.е., Ostia Antica, Италија (Biblioteca Vaticana). M. J. Vermaseren, *Corpus*, 143, 144 (Mon. 312), Fig. 85; цртеж: *Мифы нар. мира. Том. 2*, 155 – Рис. 1.
8. Trishul лоциран во Sudh Mahadev Temple, Udhampur Kashmir, Индија. *Sudh Mahadev* 2020.
9. Trishul лоциран во Sudh Mahadev Temple, Udhampur Kashmir, Индија. *Publicinsta* 2020.
10. Сцена од релјефот на жртвената ваза на Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. (Louvre). *The modern alchemist* 2020.
11. Змии во тек на парење. *Mating snakes* 2020.
12. Керамички печат, 3. мил. пред н.е., Harappa (Indus Valley Civilization gallery of National Museum, New Delhi), Индија. *Seal – Mohenjo-daro* 2020.

H28

1, 2. Цилиндричен печат и отисок, 4100 – 3000 год. пред н.е. Uruk, Месопотамија. (Louvre: MNB 1167). *Uruk* 2020.
Релјефни сцени од луристански бронзен тоболец (Louvre: 10 25.585):
3. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 4.
4. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 2.
5. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 3.
---
6. Нож со камено сечило, Naqada III period, околу 3100 год. пред н.е., Gebel-Tarif, Египет. *Gebel el-Arak* 2020.
7. Детал од хетитски печат. E. Herzfeld, *Iran*, 165 – Fig. 280.

8. Детал од отисок од печат, Месопотамија, Protoliterate Period. H. Frankfort, *The Art*, 34 – Fig. 25: D.
9. Palette of King Narmer, Преддинастички период, околу 3000 – 2920 год. пред н.е., Hierakonpolis (Egyptian Museum, Каиро), Египет. A. Calvert, *Palette*.
10. Two Dogs Palette, околу 3100 год. пред н.е. Hierakonpolis, Египет (Ashmolean). A. Calvert, *Palette*.

H29
1. Трите нади (Suṣumnā, Iḍā and Piṅgalā) и шестте чакри во рамките на човековото тело, современа шема. *The Nadis* 2020.
2. Бочните нади (Iḍā and Piṅgalā) претставени како преплетени змии, современа шема. *Discover* 2020.
3. Сликање со бои на свила, династија Tang, средина на 8. век н.е., некропола Astana, Turpan, Xinjiang, Кина (Xinjiang Uighur Autonomous Region Museum). *Fuxi and Nüwa* 2020.
4. Ликовна претстава на керамичка тула, династија Хан, 206 год. пред. н.е. – 220 год. н.е., Кина. О. Е. Акимов, *Мифы*, Рис. 1.
5. Камена претстава на nāga со трозабец во храм на змиската божица, денешно време, Tamil Nadu, Јужна Индија. A. L. Allocco, *Fear*, 236 – Fig. 2.
6. Релјеф со змии, Tanjore Temple, Tamil Nadu, Јужна Индија. *Naga Cult* 2020.
7. Stone stele depicting Siva with two cobras, 17 – 18 век н.е., Јужна Индија. *A carved stone* 2020.
8. Nagakal/змиски камења, Јужна Индија. *Kala Ksetram* 2020.
9. Камена стела, Velapur temple, Solapur, Maharashtra, Индија. *Snake in stone* 2020.

H30
1. Хермес и свинги, црнофигурално олпе, древнохеленска култура (National Museum, Athens: 19159). F. Diez De Velasco, *Serpentine*, 18 – Fig. 2
2. Атичко црнофигурално олпе, изработено во Атина, околу 600 – 580 год. пред.н.е., Nola, Campania, Јужна Италија (British Museum: GR 1867.5-8-1010; Vase B 32). *Hermes* 2020.
3, 4. Сцена и детал од бронзен шлем, доцен 7. век пред н.е., Crete, Грција (Metropolitan: 1989.281.50). W. Burkert, *Structure*, 32 – Fig. 2.
5. Бронзен шлем, доцен 7. век пред н.е., Crete, Грција (Metropolitan: 1989.281.50). *Bronze helmet* 2020.
6. Сцена од релјефот на жртвената ваза на Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. (Louvre). *The modern alchemist* 2020.
7. Мотив од цилиндричен печат, Babylonian period (Pierpont Morgan Library, Њујорк). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368b); цела сцена: F17: 6.
8. Мотив од цилиндричен печат, Babylonian period (Pierpont Morgan Library, Њујорк). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368f); цела сцена: F17: 5.
9. Фреска, Св.Теодор и Св. Геопргиј убиваат змии, околу 600 год. н.е., пештерна црква Mavrucan 3, Cappadocia, Турција. C. Walter, *The Warrior*, Fig. 27.

H31
Релјефни мотиви од камени надгробни споменици (стеќци), среден век:
1. Ходово, Столац, Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXVI: 1.
3. Глумина, Хутово, Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXVI: 2.
4. Бриштаница - Д. Храсно, Хутово, Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXV: 12.
6. Сливно Равно, Опузен, Босанско Приморје. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXVI: 4.
7. Глумина, Хутово, Херцеговина. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXVI: 3.
8. Бистрина - Ошља, Неум, Босанско Приморје. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXV: 11.
11. Циста, Имотски, Далмација. M. Wenzel, *Ukrasni*, T.LXXV: 11.
---
2. Мотив од влезни двери на црквата во манастирот Трескавец, резбарено дрво, 15 – 16. век н.е., Прилеп, РС Македонија. З. Личеноска, *Македонска*, 286.
5. Мотив од влезни двери на црквата во манастирот Слепче, резбарено дрво, 15 – 16. век н.е., Прилеп, РС Македонија. Д. Ќорнаков, *Македонска*, 16.
9. Мотив од влезни двери во црквата Св. Никола Болнички, резбарено дрво, 12 – 14. век н.е., Охрид, РС Македонија. В. Ангелов, *Българска*, Обр. 4.
10. Релјефен мотив од каменен надгробен споменик, 11 – 13. век н.е., Afion, Kara Hisar, Анадолска Турција. Е. Esin, *The Conjectural*, PL.VII: b.

H32
1. White figure lekythos, 470 г. пред н.е., Атика, Грција (Archaeological Collection of Friedrich Schiller University Jena, Германија). J. E. Harrison, *Prolegomena*, 43 – Fig. 7.
2. White figure lekythos, 470 г. пред н.е., Атика, Грција (Archaeological Collection of Friedrich Schiller University Jena, Германија). *Hermes Psychopompos* 2020.

3. Метално огледало, етрурска култура. F. Lenormant, *Cabiri*, 772 – Fig. 15.
4. Релјеф во варовник, римска епоха, 3. век н.е.. *Hermanubis* 2020.
5. Детал од сцена сликана на атички црвенофигурален стамнос, околу 490 – 480 год. пред н.е. (Museum of Fine Arts, Boston: 10.177). *The Psychostasia* 2020.
6. Детал од сцена сликана на атенска црвенофигурална керамичка ваза, околу 460 год. пред н.е. (Louvre: G399). *Psychostasia* 2020.
7. Надвратник од влез, доцен 1. век н.е., tomb of the Haterii, по потекло од Via Labicana, Рим (Museo Gregoriano Profano, Vatican Museums: RBU2013.3433). *Tomb of the Haterii* 2020.

H33
1, 2, 3, 4, 5, 6. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.97.134). *Lur. Br. in the LACMA* 2020: Одделни иконографски елементи екстрахирани од фонот на композицијата (Никос Чаусидис); цела игла види: F8: 4.
Релјефни сцени од луристански бронзен тоболец (Louvre: 10 25.585):
7. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 2.
8. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 4.
9. P. Amiet, *Un carquois*, Pl.XVI: 3.
---
10. Луристанска бронзена игла со дискоидна глава. A. Godard, *The Art*, 23, 52 (Fig. 27).

XI. ИСТОРИСКИ И ЕТНО-КУЛТУРНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

I1
Мотиви од цилиндрични печати, западна Азија:
1. E. Herzfeld, *Iran*, 163 – Fig. 278.
4. E. Herzfeld, *Iran*, 164 – Fig. 279.
7, 8. E. Herzfeld, *Iran*, 167 – Fig. 283.
11, 12. E. Herzfeld, *Iran*, 165 – Fig. 280.
13, 14. E. Herzfeld, *Iran*, 165 – Fig. 281.
Луристански бронзени игли со дискоидна глава:
2. (LACMA: M.76.174.73). P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*, 77 – No. 371.
9. (Louvre). *Сокровища* 2020.
15. Детал (G. L. Winthrop Collection). H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 45 – Abb. 3.
---
3. Луристанска бронзена игла со украсна глава (Metropolitan: 48.154.6). *Pin* 2020.
5. Луристански мотив. E. Herzfeld, *Iran*, 164 – Fig. 279.
6. Мотив врежан на луристански предмет од бронзен лим (Ashmolean: 494B). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, 259 – Fig. k.
10. Луристанска псалија. *A large Luristan* 2018.

I2
Луристански стандарди, детали:
1. (Musée des beaux-arts de Montréal, Canada: 1931. Dm. 14). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 47 – Fig. 34.
2. (Collection David-Weill: 1932 – 60). P. Amiet, *Les Antiquités*, No. 220.
5. (Freud Museum, London: 3044). *Freud Museum* 2020.
6. (Forūgī, Moḥsen Collection, Tehran). R. Frye, *Forūgī*, Pl. II.
11. (Barakat Collection: OF.025). *Bronze Standard Finial* 2020.
12. *Bronze goddess finial* 2020, (20.06.1990, lot. 118).
Мотиви од цилиндрични печати, Западна Азија:
3, 4. (Bibliotheque Nationale, Paris). W. H. Ward, *The Seal*, 47 – no. 125.
7. (Berlin: V A637). W. H. Ward, *The Seal*, 61 – no. 145.
8. Отисок од цилиндричен печат, Месопотамија. A. Parrot, *Sumer*, XXXIII-A, 140 – Fig. 169.
9. Месопотамија. A. Parrot, *Assur*, 131 – Fig. 154.
10. Детал, Југоисточен Иран (Collection M. Foroughi). H. Pittman, *Anchoring*, 578 – Pl. I: A.
13. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library, New York). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368f).
14. Вавилонски период (Pierpont Morgan Library, New York). W. H. Ward, *The Seal*, 129 (No. 368b).

I3
Мотиви од цилиндрични печати, западна Азија:
1. Middle Assyrian period, Reign of Eriba-Adad, Ashur, Ирак. *Middle Assyrian* 2020.

3. Блиски Исток, (Сирија?). W. H. Ward, *The Seal*, 304 (No. 954).
8. Детал од сцена со приказ на кралот Гудеа, Сумер, 22. век пред н.е. E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*, 72 – Fig. 1; цела сцена: F17: 9.
10. Детал, Nuzi, Ирак. E. Porada, *Seal*. Pl. LII: 661.
11. Детал, Nuzi, Ирак. E. Porada, *Seal*. Pl. XXXIX: 775.
---
2. Луристански предмет за насадување (finial) (LACMA: M.76.174.25). *Finial* 2020.
4. Луристански стандард. *A Lur. Br. Finial (Christie's)* 2020.
5. Луристански приврзок во вид на стапало т.е. обувка со мултиплицирани човечки лица на горниот дел (Royal Museums of Art and History, Брисел). *Amulet - shod foot* 2020.
6. Детал од луристанска бронзена облога за тоболец (Metropolitan: 41.156). O. W. Muscarella, *Bronze*, 192, 193 – No. 308.
7. Детал од луристанска бронзена псалија (Musée des beaux-arts de Montréal, Канада: 1944. Dm. 16). Ph. Verdier, *Les bronzes*, 41 – Fig. 18.
9. Детал од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (G. L. Winthrop Collection). H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*, 45 – Abb. 3.

I4

Предмети од органски материјали, Пазириска култура, територија на Алтај, долина на реката Большой Улаган, Русија:
1. Узди со нанижани дрвени елементи, 5 – 4. век пред н.е. (Hermitage). *Bridle Pazyryk* 2020.
2. Дрвена апликација, 6. век пред н.е. (Hermitage: 2179-198). *Head of a Wolf* 2020.
3. Дрвен завршеток обложен со златна фолија, 5 – 4. век пред н.е. (Hermitage). *Terminal* 2020.
4. Дрвена плоча од седло, 6. век пред н.е. (Hermitage). *Mounted Archers* 2020.
5. Дрвена апликација, *Подземный* 2020.
6. Дрвена апликација, 6. век пред н.е. (Hermitage). *Two Griffins* 2020.
7. Украс за глава од дрво и кожа (Hermitage). *Before* 2020.
8. Мотив од тетоважа на телото на покојник. V. Becker, *Zur Entstehung*, 67 – Abb. 5: 1.
9. Дрвена плочка, 5. век пред н.е. (Hermitage). *Plaque Pazyryk* 2020.
10. Покривка за седло од филц. *Пурпур* 2020.
11. Кожни апликации од дрвен саркофаг, 5. век пред н.е. (Hermitage: 1295-43). *Аппликация* 2020.
12. Детал од килим изработен од филц, 4. век пред н.е. (Hermitage). *Пазырыкские курганы* 2020.
13. Парче кожа од тело на покојник со тетовирани мотиви. *The Stunning* 2020.

I5

Предмети од органски материјали, Пазириска култура, територија на Алтај, долина на реката Большой Улаган, Русија:
2. Дрвена апликација, 4. век пред н.е. (Hermitage). *Scythian Griffin* 2020.
3. Резбарени дрвени предмети. *Pazırık Kurganları* 2020.
6. Детал на дрвен елемент од узди, 5 – 4. век пред н.е. (Hermitage). *Bridle Pazyryk* 2020; цела гарнитура: I4: 1.
8. Апликација за челото на коњ од опрема за јавање, 6. век пред н.е. Hermitage: 2179-79). *Forehead Plaque* 2020.
10. Дрвена апликација. *Wooden carving* 2020.

1, 7. Луристанска игла со дискоидна глава (Louvre). *Сокровища* 2020.
4. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.35). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. Луристанска бронзена псалија. *The Habib* 2020.
9. Детал од луристанска бронзена игла со дискоидна глава, Surkh Dum, Luristan (National Museum of Iran, Техеран: 15134). S. Ayazi, *Luristan*, cat. 20.

I6

Предмети од органски материјали, Пазириска култура, територија на Алтај, долина на реката Большой Улаган, Русија:
1. Дрвен приврзок, дел од коњски узди, 305 – 288 год. пред н.е.. *Horse bridle* 2020.
5. Дрвена апликација. С. И. Руденко, *Культура*, Т. LXVII: 6.
6. Дрвена апликација за челото на коњ. *Оконеть* 2020.
8. Дрвена апликација од коњски узди. *Оконеть* 2020.
11. Дрвена апликација. С. И. Руденко, *Культура*, Т. LXIII: 3.
---
2. Луристански стандард (Metropolitan: 32.161.21). O. W. Muscarella, *Bronze*, 145, No. 219.
3. Луристанска бронзена игла со украсна глава (Ashmolean: 1951. 281). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 320.

4. Луристанска бронзена игла со украсна глава (Ashmolean: 1952. 243). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 51: 322.
7. Детал од луристански стандард (LACMA: M.76.97.14). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: D39: 2.
9. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава. *Openwork pin* 2020.
10. Детал од луристанска бронзена игла со дискоидна глава (LACMA: M.76.174.73). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целата претстава: C11: 3.

I7
1. Карта: државни и етнички формации во Западна Азија во 2 и 1. мил. пред н.е. (Никос Чаусидис).
2, 3, 4, 5. Сцена and details from the tomb reliefs of Horemheb**,** 1333-1323 год. пред н.е., Saqqara, Египет. *Tomb reliefs* 2020.

I8
Шематски приказ на историските настани и процеси поврзани со територијата и историјата на Луристан, 2. мил. пред н.е. (Никос Чаусидис)

I9
Шематски приказ на историските настани и процеси поврзани со територијата и историјата на Луристан, крај на 2 - прва половина на 1. мил. пред н.е. (Никос Чаусидис)

I10
Луристански стандарди:
1. (LACMA: M.76.97.4). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. (Rietberg Museum, Zürich, Швајцарија: RVA 2114). N. Engel (et al), *Bronzes*, 196, No. 199.
5. *Idoli* 1986, 50 – No. 54b; издвојување на персонализираниот фалус и вулвата од останатите иконографски елементи, фотомонтажа: Никос Чаусидис.
7. (The Barakat Collection: X.0366). *Luristan Br. St. Finial* 2020.
---
2. Бронзена статуа на Шива Натараџа, хиндуистич ка култура, 10. век н.е., Madras, Индија (Victoria and Alber Museum, Лондон). V. Ions, *Indijska*, 47.
4. Каменен олтар (Lingam-Yoni), хиндуистичка култура. C. Bright, *Columns*.
6. Класичен индиски танц, "Bharatam" – фестивал, Индија. *Classical* 2013.

I11
1. Бонзена игла со дискоидна глава, Luristan (National Museum of Iran, Tehran: 1868). S. Ayazi, *Luristan*, cat. 31.
2. Камена статуа на Gandabherunda, 11. век н.е., Bherundeshvara Temple, Belligavi, Индија. *Gandaberunda* 2020.
3. Горен дел од луристански стандард: *Luristan Head* 2018; поглед од другите страни: G3: 2.
4. Дел од керамичка фигурина со две лица, Harappan period, Mohenjo-daro, province of Sindh, Пакистан. D. M. Srinivasan, *Many Heads*, Pl. 13: 2.
5. Детал од централната фигура на една од сцените на луристанска бронзена облога за тоболец (LACMA: M.76.97.178 a,b). *Iran. Quiver* 2020; цела сцена: F5: 6.
6. Горен дел од скулптура на Vaikuntha Chaturmurti, детал, хлоритен шкрилец, 875 – 900 год н.е., Jammu and Kashmir, Kashmir region, Индија (LACMA: M.69.13.2). *The Hindu God (chlorite)* 2020.
7. Каменен релјеф на Vishnu Vishvarupa, 9. век н.е., Changu Narayan temple, Bhaktapur District, Непал. *Vishvarupa* 2020.
8. Луристански стандард. *Quadruple* 2020.
9. Луристански приврзок во вид на стапало т.е. обувка со мултиплицирани човечки лица на горниот дел (Royal Museums of Art and History, Брисел). *Amulet - shod foot* 2020.
10. Chaturmukha Linga, Kushan period, 2. век н.е., Mathura (National Museum, New Delhi: 65-172), Индија. *Chaturmukha* 2020.

I12
Култни предмети во рамки на Тибетанскиот тантризам и будизам:
1. Ритуален метален бодеж, R. Beer, *The Encyclopedia*, 248 – Pl. 114.
4. „Тркало на постоењето" (Bhavacakra), цртеж на фреска во тибетанскиот храм Sankar Gompa, Leh, Ladakh, Индија. *Bhavacakra* 2020.
6. Закривен нож и секач. R. Beer, *The Encyclopedia*, 262 – Pl. 118.
7. Бронзен приврзок или апликација, праисторија (?), Тибет (Collection of G. Tucci). M. Bussagli, *Bronze*, 339 – No. 12.
9. Култен предмет khatvanga (тантрички жезол). R. Beer, *The Encyclopedia*, 257 – Pl. 116.
11. Ритуален меч со зооморфна рачка и канија. R. Beer, *The Encyclopedia*, 279 – Pl. 123.
---

2. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.85). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
3. Луристански бронзен предмет, дел од псалија (?). F. Eber-Stevens, Stara, T.XVII: 507.
5. Luristanска "хелебарда". P. R. S. Moorey, *The Decorated*, 5 – Fig. 1: a.
8. Ажуриран бронзен предмет од Луристан (?) (Ashmolean: 1965.886d). P. R. S. Moorey, *Catalogue*, Pl. 67: 439.
10. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.90). *LACMA Standard* 2020.
12. Луристански железен меч со пар човечки глави на рачката. E. F. Schmidt et al, *The Holmes*, Pl. 261: b.
13. „Kongo Vajra" со пет краци, древна јапонска култура, период Heian, 12. век н.е., Јапонија (приватна колекција). A. Mollerup, *Vajra*.
14. Луристански стандард. *Fitting* 2020.

I13
1. Луристански стандард. (LACMA: M.76.97.5). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
2. Бронзен приврзок, ран среден век, Источна Европа. А. Н. Спасёных, *Первые*,, 72: Г.
3. Бронзена алка (Stora Collection, Paris). H. Potratz, *Das "Kampfmotiv"*, Taf. XIX: 69.
4. Бронзена матрица, Сваричевка, Ичнянский район, Черниговская область, Украина. А. Н. Спасёных, *Первые*, 13, колор: насловна страница.
5. Метална плочка, 7. век н.е., Velestino, Тесалија, Грција. Цртеж – Никос Чаусидис според фотографија: J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*, Taf. 3: 7.
6. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
7. Бронзен приврзок, ран среден век, Молдавија. А. Н. Спасёных, *Первые*, 89 – Рис. 6.
8. „Бесовское древо" илустрација од зборник на црковни текстови (детал), 19. век н.е., Русија. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*, 218 – Рис. 5; целата претстава: F27: 7.
9. Мотив од народен вез, Русија. Г. С. Маслова, *Орнамент*, 113 – Рис. 56: б.
10. Луристанска бронзена псалија. *The Habib* 2020.
11. Дрвен предмет, детал, 12. век н.е., Svenborg, Данска. N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie*, 212; фотографија: *Halla* 2020; целиот објект: G42: 1.
12. Луристански стандард, детал (LACMA: M.76.97.85). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целиот предмет: G3: 1.

I14
1. Фибула (деталј – полукружна плочка), 6-7. век н.е., Пастирское Городище, Чигирин, Украина. J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*, Taf. 41: 45.
2. Луристански стандард (Museum of Fine Arts, Boston, САД: 30.565). *Rod-holder* 2020.
3. Фибула, ран среден век, Fridaythrope, Yorkshire, Англија. H. Kühn, *Die germanischen*, Taf. 103: 40, 4.
4. Луристански стандард (Collection Godard). E. de Waele, *Bronzes*, 99 – Fig. 80: 120 (no. 118).
5. Мотив од медаљон, среден век, Tjurkö, Blekinge, Шведска. D. Ellmers, *Zur Ikonographie*, 232 – Abb. 34.
6. Метален приврзок, среден век или 18-19 век н.е., Археолошки музеј, Варна, Бугарија. Р. Рашев, *Модел*, 43, Обр. 5: а.
7. Луристанска игла со ажурирана глава, детал (LACMA: M.76.97.184). *Lur. Br. in the LACMA* 2020; целата игла: B27: 1.
8. Луристански стандард (Bayerisches Nationalmuseum, München, Germany: 1973,120). G. Zahlhaas, *Luristan*, 119, Kat. 249.
9. Дрвен фалусовиден предмет, 11. век н.е., Старая Руса, Новгородская область, Русија. Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*, 41.
10. Дрвен столбец, среден век, Рига, Латвија. А. В. Цауне, *Антропоморфные*, 131 – Рис. 32: 3; фотографија: *Рижский кумир* 2020.
11. Луристански стандард (Metropolitan: 30.97.10). O. W. Muscarella, *Bronze*, 152, No. 242.

I15
1. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим, редуцирана на главата, крилјата и дополнителните бисти кај рамената (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
2. Метален амулет изработен во таканаречениот „Пермски животински стил", 8-10. век н.е., Гајнский район, Пермский крај, Русија. *Птицы* 2020.
3. Метална апликација, среден век, регион на Чердынь, Пермски крај, Русија. Л. С. Грибова, *Пермский*, Т. II: 4; фотографија: *Украшения-амулеты* 2020.
4. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.90). *LACMA Standard* 2020.
5. Луристански стандард, детал (British Museum: 108816; 1914,0214.42). *Bronze standard* 2020; the whole object: C20: 9.
6. „Украсна" глава од бронзена луристанска игла (*Rietberg Museum*, Zürich, Швајцарија). B. Goldman, *A Luristan*, 53 – Fig. 1.

7. Бронзена апликација, среден век, култура на Фино-Угрите, Кип, тек на река Иртыш, Русија. В. В. Седов, *Финно – угры*, Т. LXXXII: 5.
8. Бронзена фигурина, среден век, околина на Ставрополь, Краснодарский край, Русија. В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*, 366 – Рис. 5.
9. Бронзена фигуринљ, 8-10. век н.е., Салтово-Мајацка култура, Воздвиженское, Ставропольский Край, Русија. В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*, 204 – Рис. 8: 1.
10. Луристански стандард. Ph. Ackerman, *The Oriental*, 219 – Fig. 2: c.

I16
1. Луристански бронзен предмет. *Luristan Br. Figure* 2018.
2. Ситна пластика од леана бронза, (handle of a vessel?), Железно време, култура "Villanova" (Albert L. Hartog Collection, Њујорк). *A Proto-Etruscan* 2020.
3. Бронзен приврзок, железно време, култура "Fritzens-Sanzeno", Sanzeno, Trento, Алпски регион на Северна Италија. F. Marzatico, *Testimonianze*, 319 – Fig. 10: 4.
4. Централна фигура од луристанска плочка од сребрен лим (Art Museum, Cincinnati, САД). R. Ghirshman, *Notes VIII*, 40 – Fig. 2; целиот предмет: F2: 4.
5. Луристански стандард, детал (Metropolitan: 1980.324.5). O. W. Muscarella, *Bronze*, 147, 148, No. 230; целиот предмет: C24: 3.
6. Детал од сребрена апликација, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Bomford Collection). A. C. Brown, *Ancient*, 34 – Pl. X: d.
7. Бронзена статуета, етрурска култура, 3. век пред н.е., Cortona (Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona), Италија. *Culsans – Statuetta* 2020.
8. Луристански стандард. *Idoli* 1986, 53 – No. 55c.
9. Бронзено умбо, етрурска култура, 7. век пред н.е. (Museo Gregoriano, Rome). G. M. D'Erme, *The Cappella*, 416 – Fig. 17.
10. Луристанска игла со дискоидна глава (Louvre). *Сокровища* 2020.

I17
1. Сцена од црвенофигурален лекит, древнохеленска култура, 470-460 год. пред н.е. (Museum of the Roman Forum of Thessaloniki, Greece). *Red figure lekythos* 2020.
2. Луристански стандард, детал. *Standard Finial* 2020; целиот предмет: G2: 6.
3. Златен приврзок, Aegina treasure, 17. век пред н.е., Грција (British Museum). *Gold pendant* 2020.
4. Луристанска бронзена игла со ажурирана глава (LACMA: M.76.97.226). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
5. Луристански стандард, детал. N. Engel (et al), *Bronzes*, 191, no. 191; целиот предмет: D20: 4.
6. Метална апликација, рана антика, Олинт, Грција. И. Маразов, *Мит. на Траките*, 15 – Обр. 6.
7. Бронзена апликација од кратер, 6-5. век пред н.е., Требениште, Охрид, РС Македонија. М. Грбић, *Одабрана*, Т. VII.
8. Бронзена статуа, околу 400 год. пред н.е. (National Archaeological Museum of Florence, Florence, Италија). *Chimera of Arezzo* 2020.
9. Луристанска псалија. *A large Luristan* 2018.
10. Мотив од декорацијата на бронзен триножник, рана антика, Требениште, Охрид, РС Македонија (National Museum, Belgrade). М. Грбић, *Одабрана*, Т. VIII.
11. Луристански стандард. *Bronze goddess finial* 2020, (20.06.1990, lot. 118).

I18
1. Реконструкција на вел врз основа на бронзената плочка пронајдена во женскиот гроб бр. 110, рано бронзено време, Franzhausen, Австрија. K. Grömer, *The Art*, 367 – Fig. 199; целата фотографија: E22: 1.
2. Луристанска игла со дискоидна глава, детал (Louvre). N. Engel (et al), *Bronzes*, 163, 164 – no. 153; целиот предмет: E22: 2.
3. Луристански стандард (Collection Godard: no. 125). E. de Waele, *Bronzes*, 105, 106, Fig. 85.
4. Златна облога од ритуална капа, бронзено време, 11-9. век пред н.е., Schifferstadt, (Historical Museum of the Palatinate, Speyer), Германија. *Goldener hut* 2020.
5. Бронзен опков, римски период, 4-5. век н.е., Ptuj, Slovenia. S. Ciglenečki, *Arheološki*, 508 – Sl. 1.
6. Луристански стандард (LACMA: M.76.97.42). *Lur. Br. in the LACMA* 2020.
7. Скиптар во вид на точило од камен и метал, 7. век н.е., Sutton Hoo, Woodbridge, Велика Британија. *Whetstone* 2020.
8. Луристански стандард. *A Lur. Br. Finial (Christie's)* 2020; целиот предметт: G5: 5.
9. Луристански стандард, детал. *Luristan Head* 2018; поглед од другите страни: G3: 2.
10. Камена релјефна плоча, 6-3. век пред н.е., Villaricos, Vera, Almeria (Museo Arqueologico de Cataluña, Barcelona), Шпанија. *Lord of the Horses* 2020.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА



КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

***A Canaanite* 2018.** A Canaanite Bronze Figure of Asherah, Late Bronze Age, ca. 1400-1200 BC // *Sands of time. Ancient Art* <https://www.sandsoftimedc.com/products/mb1414> (16.07.2018)

***A carved stone* 2020.** A carved stone Stele depicting Siva with two cobras // *Bonhams* <https://www.bonhams.com/auctions/19960/lot/193/?page_anchor=MR1_page_lots%3D4%26MR1_results_per_page%3D50%26MR1_module_instance_reference%3D1%26MR1_list_grid_result%3Dlist> (19.08.2020)

***A Celtic* 2020.** A Celtic Bronze Pendant circa 400 B.C. // *Christie's the Art People* <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-celtic-bronze-pendant-circa-400-bc-2063609-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=2063609&sid=42d53c45-3da0-403e-b29d-9f9c79c9b506> (28.07.2020)

***A Kota* 2020.** A Kota Songo Reliquary Figure Gabon // *Artkhade* <http://artkhade.com/en/object/113570/heTXjI/a-kota-songo-reliquary-figure-gabon?search=%2Fen%2Fsearch%2Fafrica%3Fl%3D50%2B50%26q%3Dregion-7%26ob%3D&r=> (23.07.2020)

***A lead* 2020.** A lead 2 uncia weight // *Bidspirit* <https://il.bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction/255/lot/78964/A-LEAD-2-UNCIA-WEIGHT-Roman-Period?lang=en> (16.08.2020)

***A lur. br. finial* 2019.** A luristan bronze finial circa 8th-7th century B.C. // *Christie's.* Antiquities. Sale 12239 London <https://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/a-luristan-bronze-finial-circa-8th-7th-century-6009361-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=6009361&sid=488b9351-c9d5-4942-8d0d-1186582e7c71> (07.08.2019)

***A Lur. Br. Finial (Christie's)* 2020.** A Luristan Bronze Finial circa 8th-7th century B.C. // *Christie's. Antiquities. Sale 12239. London* <https://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/a-luristan-bronze-finial-circa-8th-7th-century-6009361-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=6009361&sid=488b9351-c9d5-4942-8d0d-1186582e7c71> (01.08.2020)

***A Luristan Br. Pin* 2020.** A Luristan Bronze Pin, ca. 1st millennium BC // *Sands of Time. Ancient Art* <https://www.sandsoftimedc.com/products/mb1520> (15.07.2020)

***A Luristan Br. Finial* 2020.** A Luristan Bronze Finial - ex Sackler collection // *Alexander Ancient Art* <https://www.alexanderancientart.com/814.php> (22.07.2020)

***A Luristan br. disk* 2020.** A Luristan bronze disk - circa 900-700 B.C. // *Christie's* <https://www.christies.com/lotfinderimages/d49211/d4921178x.jpg> (27.07.2020)

***A Master piece* 2020.** A Master piece Tibet Ritual meteoric Phurba // *Picuki* <https://www.picuki.com/media/2173929291960534295> (01.08.2020)

***A relief* 2020.** A relief of the goddess Ishtar. She seems to be holding a caduceus, which became a later symbol of Hermes // *Ishtar gates* <https://ishtargates.tumblr.com/post/141960387800/a-relief-of-the-goddess-ishtar-she-seems-to-be> (09.08.2020)

***Abstract Faces* 2019.** Ancient Near Eastern Bronze Abstract Faces Mace Head - 1000 BC // *Artancient* <http://www.artancient.com/antiquities-for-sale/cultures/near-eastern-antiquities-sale/ancient-near-eastern-bronze-abstract-faces-mace-head-1000-bc-8833.html> (23.02.2019)

***Achaemenid* 2020.** Achaemenid Period, 5th - 4th century, B.C. In the collection of the Reza Abbasi Museum, Tehran // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/adavey/4743208234/in/set-72157605735003968> (13.07.2020)

Ph. Ackerman, *A Luristan*. Ph. Ackerman, A Luristan Illustration of a Sunrise Ceremony, *Cincinnati Art Museum Bulletin*, vol. 5/2, 1957, 1-7.

Ph. Ackerman, *The Gemini*. Ph. Ackerman, The Gemini are Born, *Archaeology*, Vol. 8, No. 1, 1955, 26-30.

Ph. Ackerman, *The Luristan*. Ph. Ackerman, *The Luristan Bronzes*. New York: The Iranian Institute, 1940, -19.

Ph. Ackerman, *The Moon*. Ph. Ackerman, The Moon and Fertility in Early Iran, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology,* Vol. 4, No. 4, 1936, 184-190.

Ph. Ackerman, *The Oriental*. Ph. Ackerman, The Oriental Origins Of Janus And Hermes, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*. Vol. 5, No. 3 (JUNE, 1938), 216-225.

***Admiralty* 2020.** Admiralty – metal – bronze, saved by Fateme Derikvand // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/301741243761644284/> (06.07.2020)

A gold ornament 2020. A gold ornament with a Scythian goddess Apa from the Kul Oba kurhan // *Internet Encyclopedia of Ukraine* <http://www.encyclopediaofukraine.com/picturedisplay.asp?linkpath=pic\S\C\Scythian%20art_Kul%20Oba%20Scythian%20goddess%20Apa%20%28gold%20ornament%29.jpg&page=pages\S\C\Scythians.htm&id=13558&pid=6045> (21.07.2020)

А. Афанасьев, *Поэтические I.* А. Афанасьев, *Поэтические воззрения славянъ на природу* Т. I . Москва: Современный писатель, 1995, -416.

***Agora* 2020.** Agora Auction. Luristan bronze finial with horned goats, early 1st Millennium B.C. Lot 435. <https://agoraauctions.com/listing/viewdetail/39670> (09.07.2020)

***Agni, God of Fire* 2020.** Agni, God of Fire.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agni,_God_of_Fire.jpg> (04.08.2020)

***Agni, wood carving* 2020.** Agni, god of fire, wood carving.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agni,_god_of_fire,_wood_carving.jpg> (03.08.2020)

О. Е. Акимов, *Мифы*. О. Е. Акимов, *Мифы и философия. 10. «Книга Перемен»* <http://sceptic-ratio.narod.ru/re/mf-10.htm> (19.08.2020)

Л. И. Акимова, *К проблеме*. Л. И. Акимова, К проблеме геометрического мифа: шахматный орнамент // *Жизнь мифа в античности: Випперовские чтения: Часть 1 (Вып. XVIII*). Москва: Советский художник, 1988, 60-98.

А. К. Акишев, *Искусство*. А. К. Акишев, *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата: Наука, 1984, - 176.

***A large Luristan* 2018**. A large Luristan Bronze Cheek Piece, 9th - 8th century BC // *Sands of Time. Ancient Art* <https://www.sandsoftimedc.com/products/mb1507> (23.09.2018)

***Алан Засеев (1)* 2020.** Алан Засеев saved to звериный стиль // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/165999936243841250/> (10.07.2020)

***Алан Засеев (2)* 2020.** Алан Засеев saved to звериный стиль // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/165999936243841242/> (10.07.2020)

***Алан Засеев (3)* 2020.** Алан Засеев saved to звериный стиль // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/165999936243841244/> (10.07.2020)

M. Aldhouse-Green, *An Arch. of Images*. M. Aldhouse-Green, *An Archaeology of Images: Iconology and Cosmology in Iron Age and Roman Europe*. London – New York: Routledge, 2004, -281.

Б. Алексова, *Епископијата*. Б. Алексова, *Епископијата на Брегалница*. Прилеп: Институт за истражување на старословенската култура, 1989, -332.

J. P. Allen, *The Egyptian*. J. P. Allen, The Egyptian concept of the World // D. O`Connor, S. Quirke (eds.), *Mysterious Lands*. London; New York, 23-30.

J. R. Allen, J. Anderson, *The Early*. J. R. Allen, J. Anderson, *The Early christian monuments of Scotland*. The Pinkfoot Press; Facsimile of 1903 ed edition (1993), - 941.

P. A. Allison, *Stone*. P. A. Allison, Stone Sculpture of the Cross River, Nigeria, *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 13 – 14, 1976, 139-152.

A. L. Allocco, *Fear*. A. L. Allocco, Fear, Reverence and Ambivalence: Divine Snakes // *Contemporary South India, Religions of South Asia* 7, 2013, 230-248.

A. L. Allocco, *Snakes*. A. L. Allocco, *Snakes, Goddesses, and Anthills: Modern Challenges and Women's Ritual Responses in Contemporary South India*. Emory University. Theses and Dissertations, 2009. -582. <https://etd.library.emory.edu/concern/etds/7w62f8854?locale=en> (08.02.2020)

P. Amiet, *Les Antiquités*. P. Amiet, *Les Antiquités du Luristan. Collection David-Weill.* Paris: Diffusion De Boccard, 1976, -116.

P. Amiet, *Un carquois*. P. Amiet, Un carquois du Luristan, *Syria, T. 51, Fasc. 3/4 (1974)*, 243-251.

***Amlash (5)* 2020.** Amlash bronze figurine 5, 1st millennium B.C. Private collection // Pinterest <https://www.pinterest.cl/pin/383720830734565809/> (24.07.2020)

***Amlash (6)* 2020.** Amlash bronze figurine 6, 1st millennium B.C. Private collection // *Pinterest* <https://www.pinterest.co.uk/pin/402861129160020469/> (24.07.2020)

***Amlash (19)* 2020.** Amlash bronze figurine 19, 1st millennium B.C. Private collection // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/383720830734635490/> (24.07.202)

***Amlash (34)* 2020.** Amlash bronze figurine 34, 1st millennium B.C. 3.7 cm high. Private collection // *Pinterest* <https://www.pinterest.co.uk/pin/617204323904160795/> (24.07.2020)

***Amlash (35)* 2020.** Amlash bronze figurine 35, belt buckle, 1st millennium B.C. 4 cm long. Private collection // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/383720830742169440/> (24.07.2020)

***Amlash figurines* 2020.** Amlash Luristan Bactrian bronze embraced figures, 1500-1000 B.C. 5.4 cm high max. Private collection // Pinterest <https://www.pinterest.com/pin/383720830734495041/> (24.07.2020)

***Amulet - shod foot* 2020.** Amulet shaped like a shod foot // *The Royal Museums of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en> (31.07.2020)

***An Etruscan Alabaster* 2020.** An Etruscan Alabaster Alabastron, 6th Century B.C. // *Sotheby's* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.15.html/2008/antiquities-n08452> (03.08.2019)

***An Egyptian* 2019.** An Egyptian New Kingdom pottery jar, XIXth Dynasty // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo/hathor-wig.html> (03.10.2019)

G. Anabaldi, J. Werner, *Ostgotische*. G. Anabaldi, J. Werner, Ostgotische Grabfunde aus Acquasanta, Prov. Ascoli Piceno (Marche), *Germania*, Jh. 41 / 2, Berlin, 1963, 356-373.

***Anadolu* 2020.** Anadolu Selçuklu Sanatında Çift Başlı Kartal // *Okuryazarim* <https://okuryazarim.com/anadolu-selcuklu-sanatinda-cift-basli-kartal/> (13.07.2020)

***Anahita 2012*.** Anahita // *Wikipedia, the free encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Anahita> (14.01.2012)

E. Anati, *Magourata*. E. Anati, Magourata Cave, Bulgaria, *Bollettino del Centro Camuno di Studii Preistorici* VI. Capo di Ponte, 1971, 83-107.

***Ancient and Oriental* 2018.** *Ancient and Oriental. Luristan Bronze Finial* <https://antiquities.co.uk/luristan-bronze-finial.html> (20.09.2018)

***Anc. Art International* 2020.** *Ancient Art International. Ancient Luristan Bronze Finial. Item Number: 9089* <http://app.antiquitiesinc.com/items/view/522/Ancient_Luristan_Bronze_Finial.html> (09.07.2020)

***Anc. casting* 2020.** Ancient casting from Heraclea Lyncestis of the infant Hercules killing two serpents that had attacked him in his crib // *Professors Michael Fuller and Neathery Fuller, taught field methods in Archaeology to*

students from St. Louis Community College during the summer of 2008 (Heraclea) <http://users.stlcc.edu/mfuller/heraclea2008.html> (26.07.2020)

***Ancient fertility* 2020.** *Ancient fertility cults in the Near East* (Monday, 20 July 2009) <http://ancientfertilitycultsintheneareast.blogspot.com/> (31.07.2020)

***Anc. Lur. Br. Finial* 2019.** Ancient Luristan Bronze Finial with Bottle c.1000 BC // *Liveauctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/74835626_ancient-luristan-bronze-finial-with-bottle-c1000-bc> (23.10.2019)

***Anc. Lur. br. master* 2020.** Ancient Luristan Bronze Master of Animals Finial c.1000 BC. Lot 184 // *Auction Zip* <https://www.auctionzip.com/auction-lot/Ancient-Luristan-Bronze-Master-of-Animals-Finial_78B4F84B9A/> (25.07.2020)

***Anc. Lur. Bronze* 2019.** Ancient Luristan Bronze Finial with Bottle c.1000 BC.// *Liveauctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/74835626_ancient-luristan-bronze-finial-with-bottle-c1000-bc> (23.10.2019)

***Ancient (Shiva)* 2020.** Ancient and Early Medieval South Asia Stone statue of Shiva as Lingodbhava // *British Museum* <https://britishmuseum.withgoogle.com/object/stone-statue-of-shiva-as-lingodbhava> (12.08.2020)

***Ancient Man* 2020.** Ancient Man and His First Civilizations. Sumer. Modern "Iraq" // *Realhistory* <http://realhistoryww.com/world_history/ancient/Sumer_Iraq_1.htm> (04.08.2020)

***Ancient metal pins* 2020.** Ancient metal pins with openwork heads from the Lorestan Province, Western Iran. Dated 9th Century BC - Image ID: G1DF3H // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-ancient-metal-pins-with-openwork-heads-from-the-lorestan-province-104174101.html?pv=1&stamp=2&imageid=A33A5F52-959C-474F-A345-483EA3E045DA&p=75935&n=0&orientation=0&pn=1&searchtype=0&IsFromSearch=1&srch=foo%3dbar%26st%3d0%26pn%3d1%26ps%3d100%26sortby%3d2%26resultview%3dsortbyPopular%26npgs%3d0%26qt%3dlorestan%26qt_raw%3dlorestan%26lic%3d3%26mr%3d0%26pr%3d0%26ot%3d0%26creative%3d%26ag%3d0%26hc%3d0%26pc%3d%26blackwhite%3d%26cutout%3d%26tbar%3d1%26et%3d0x00000000000000000000%26vp%3d0%26loc%3d0%26imgt%3d0%26dtfr%3d%26dtto%3d%26size%3d0xFF%26archive%3d1%26groupid%3d%26pseudoid%3d%26a%3d%26cdid%3d%26cdsrt%3d%26name%3d%26qn%3d%26apalib%3d%26apalic%3d%26lightbox%3d%26gname%3d%26gtype%3d%26xstx%3d0%26simid%3d%26saveQry%3d%26editorial%3d1%26nu%3d%26t%3d%26edoptin%3d%26customgeoip%3d%26cap%3d1%26cbstore%3d1%26vd%3d0%26lb%3d%26fi%3d2%26edrf%3d%26ispremium%3d1%26flip%3d0%26pl%3d> (23.07.2020)

Z. Andrea, *Kultura*. Z. Andrea, *Kultura ilire e tumave në pellgun e Korçës*. Tiranë: Akademia e shkencave e PRSSH, 1985, -346.

Н. В. Анфимов, *Древнее*. Н. В. Анфимов, *Древнее золото Кубани*. Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1987, -226. <http://budetinteresno.narod.ru/kraeved/gold_index.htm> (23.07.2020)

В. Ангелов, *Българска*. В. Ангелов, *Българска монументална дърворезба*. София: Наука и изкуство, 1992, -82.

***Ангелы* 2020.** Ангелы: Как изобразить непостижимое? // *Русская Православная церковь. Ростовская-на-Дону епархия Мария Магдалина. Официальный сайт прихода святых Жен Мироносиц города Ростова-на-Дону* <http://mariamagdalina.ru/?p=12795> (29.07.2020)

C. Anghelina, *Rhabdos*. C. Anghelina, Rhabdos Tripetēlos, *Classical Philology* 112, no. 2 (April 2017), 219-227.

А. Ф. Анисимов, *Космологические*. А. Ф. Анисимов, *Космологические представления народов севера*. Москва – Ленинград: Издательство академии наук СССР, 1959, -105.

***Antithetical* 2020**. Antithetical ibexes // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3392269457/in/photostream/> (09.07.2020)

D. Anthony, *The Horse*. D. Anthony, *The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World*. Princeton: Princeton University Press, 2007, -553.

D. W. Anthony and J. Y. Chi (eds.), *The Lost*. D. W. Anthony and J. Y. Chi (eds.), *The Lost World of Old Europe. The Danube Valley, 5000–3500 BC*. Princeton: Princeton University Press, 2010, -254.

Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия*. Д. Антонов, М. Майзульс, *Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии*. Москва: Форум; Неолит, 2014, -240.

Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс, *Демоны*. Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс, *Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа*. Москва: Индрик, 2011, -375.

Е. В. Антонова, *Археологические*. Е. В. Антонова, Археологические свидетельства трансформации семейно-родовых покровителей в богов сложноструктурированных сообществ. пряжках // *Структурно-семиотические исследования в археологии*. Т. 3. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий националный университет, 2006, 159-170.

Е. В. Антонова, *К исследованию*. Е. В. Антонова, К исследованию семантики антропоморфных статуэток первобытных земледельцев (на материяле анауской культуры), *Вестник древней истории*, 1987/4. Москва, 49-69.

***Anthropomorphic Dec. Tube* 2020.** Ancient Luristan bronze Anthropomorphic Decorated Tube Finial // *ArtAncient* <http://www.artancient.net/servlet/the-2328/Ancient-Luristan-bronze-Anthropomorphic/Detail> (25.07.2013)

***Anthropomorphic Tube* 2020.** File:WLA haa Anthropomorphic Tube Luristan.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLA_haa_Anthropomorphic_Tube_Luristan.jpg> (24.07.2020)

***Аппликация* 2020.** Аппликация в виде фигурок петушков - украшение саркофаг-колоды // *Государственный Эрмитаж* <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20archaeological%20artifacts/2749817/!ut/p/z1/pZJLU4MwEMe_Sj30CElT0lBvDDo-kVofFC6dgATSAqEhtY6f3sXxoI6245jTJrv5728fKEELlDT8WRbcSNXwCu5xMlmGnjcZjX18Gfr0BHvhfEbn_s0ZHjnoESUoqZoCxXrbm1ljWlOieM1r2S31doh3Sq-7gRIDrs0QE2qDkZU8V5UqZMar_l0KnpkOvMyZuiPWC7WZfEIxYU-u4xBuYeIKyyHp1OKMZBbDqZMKdyocylD0Dol_OR5Gyf4aokNFJvvlo573AME3hosrBinu6XkYPvrEd1AMDOw3hklA0F2vEfnB8vbhdA7Rn3r-h1ZdHuoFDJzowA8KkOWmtGQjFFrsmxp4P6YGf-Vqs0k8WAPVmPzFoMX_9gBwZVrbu6y2sU0JxaPxFGOXgd-d9Pm8Jh27wKpzketc21sNO1sa03bHQww5dzu7UKqocjtT9RD_9KVUHXB-jURtXbvj2npY4BVtV6-ijmbXIjA09o6O3gCPIvyT/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/> (21.08.2020)

***Argos* 2019.** Argos Panoptes // *Theoi* <http://www.theoi.com/Gigante/GiganteArgosPanoptes.html> (30.03.2019)

***Applique of a Lion* 2020.** Luristan Bronze Applique of a Lion, c. 800 B.C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/528469337494414600/> (26.09.2018)

***Arts d'Orient* 2012.** *Arts d'Orient et de l'islam (vente No. 2192) 9 octobre 2012 ARTCURIAL. Briest – Poulain – F. Tajan*. Paris 2012. <https://www.artcurial.com/sites/default/files/pdf-catalog/2017-09/2192.pdf> (06.07.2020)

***Arts d'Orient* 2013.** *Arts d'Orient et de l'islam (ventre No. 2266) 11 avril 2013* <https://www.artcurial.com/sites/default/files/pdf-catalog/2017-09/2266.pdf> (16.07.2020)

***Art Etruscan* 2018.** Art Etruscan "Statuette étrusque prächtige Skulptur der Museums Edition // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/353954851952695930/> (13.08.2018)

***Art of anc. Luristan* 2020.** Art of ancient Luristan // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art_of_ancient_Luristan> (27.07.2020)

***Asherah* 2020.** Asherah as Tree of Life // *Bible Odyssey* <https://www.bibleodyssey.org/en/tools/image-gallery/k/kuntillet-ajrud> (14.07.2020)

Asido 2014. Asido. Phoenician and Punic. Ancient Spain // *Coinproject* <http://www.coinproject.com/coin_detail.php?coin=286989> (16.05.2014)

И. Атанасова, *Антропоморфна*. И. Атанасова, Антропоморфна пластика од енеолитското светилиште во кочанско (Релации со современи обредни активности и елементи од Шопскиот регион) // Љ. Фиданоски, Г. Наумов (уред.) *Неолитот во Македонија: во чест на Драгица Симоска*. Скопје: Центар за истражување на предисторијата 2020, 139-152.

***Attic* 2014.** Attic black-figure eye cup: A centaur between apotropaic eyes // *Royal-Athena Galleries. Greek Vases. Attic Black-Figure* <http://www.royalathena.com/PAGES/GreekCatalog/Vases/AtticBF/CP0816.html> (02.05.2014)

***Attic marble* 2020.** Attic marble hekataion // *Flickr* <http://www.flickr.com/photos/andreamottastockimages/3749448460/> (03.08.2020)

A. Audin, *Dianus*. A. Audin, Dianus bifrons ou les deux stations solaires, piliers jumeaux et portiques solsticiaux // *Revue de géographie de Lyon,* vol. 31, n°3, 1956, 191-198.

A. Audin, *Janus*. A. Audin, Janus, le génie de l'Argiletum, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité* 10, 1951, 52-91.

***Authentic Yoni Phallus* 2020.** Authentic Yoni Phallus Prai Attraction Amulet – Thai Occult Magic Love Sex Linga Erotica // *Discover Thainess* <http://discoverthainess.blogspot.com/2015/07/authentic-yoni-phallus-prai-attraction.html> (22.07.2020)

***Авеста* 2018.** Авеста // *Википедия – свободная энциклопедия.* <http://ru.wikipedia.org/wiki/Авеста> (06.02.2018)

P. Avetisyan et al, *Axes*. P. Avetisyan, R. Dan, A. Petrosyan, Axes, Labyrinths and Astral Symbols: Bronze Pendants and Pins from the Armenian Highlands, *Ancient West & East*, vol. 17, 2018, 27-63.

S. Ayazi, *Luristan*. S. Ayazi, *Luristan Bronze Disc-Headed Pins. A Symbol of Ancient Iran's Art*. Legat, 2008, -215.

***A Western* 2014.** A Western Asiatic Bronze Ceremonial Mace Head circa 2nd millennium B.C. // *Christie's* <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/a-western-asiatic-bronze-ceremonial-circa-2nd-5546821 details.aspx?pos=2&intObjectID=5546821&sid=&page=5> (10.05.2014)

***A Yombe* 2020.** A Yombe female figure. Auction 1063. Lot 57 // *Lempertz* <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1063-1/57-a-yombe-female-figure.html> (19.07.2020)

***Bactria-Margiana* 2020.** Bactria-Margiana Bronze Female Votive Figure - SP.465 // *The Barakat Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/jXvaxMyuXfYElB0/CFID/23774263/CFTOKEN/74419820/CategoryID/36/SubCategoryID/1039/ItemID/22329.htm> (23.07.2020)

L. Badre, *Les figurines*. L. Badre, Les figurines de plomb de 'Ain-al-Djoudj, *Syria* 76 (1999), 181-196.

***Beaker* 2020.** Beaker with birds and animals // *The MET. Heilbrunn Timeline of Art History* <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.88> (11.07.2020)

B. Bagnasco Gianni, *Presenza*. G. Bagnasco Gianni, Presenza/Assenza di mura: implicazioni storico-culturali. Il caso di Tarquinia, In: *Scienze dell'Antichità 19.2-3 (2013)*. Roma 2014, 429-453.

Ю. Бай, *Иконография*. Ю. Бай, Иконография образов хтонических божеств Фуси и Нюйва на погребальных барельефах периода Дун Хань (25-220 гг. до н.э.) // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,* 126. 2010, 332-337.

J. Baltrušaitis, *Fantastični*. J. Baltrušaitis, *Fantastični srednji vijek – antičko i egzotizmi u gotičkoj umjetnosti* (J. Baltrusaitis, Le Moyen Âge fantastique*:* antiquités et exotismes dans l′art gothique*)*. Sarajevo: Svjetlost, 1991, – 256.

***Barakat* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial - LK.051 // *The Barakat Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/CFID/45196809/CFTOKEN/92793603/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25435.htm> (06.07.2020)

M. A. Barbara Muhle, *Vorderasiatische*. M. A. Barbara Muhle, *Vorderasiatische Keulen und ihr Umfeld vom 9. bis ins frühe 1. Jt. v. Chr. Typologie und Deutung*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2008, -584. <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/10156/1/Muhle_Barbara.pdf> (07.01 2022)

F. Barenghi, *The temple*. F. Barenghi, The temple of Janus on roman coins // *Moruzzi Numuismatica* <https://www.moruzzi.it/lang2/the_temple_of_janus.html> (27.07.2019)

J. Barlek, *Preslice*. J. Barlek, *Preslice u Hrvatskoj*. Zagreb: Etnografski muzej, 1984, -59.

***Bassa* 2020.** Bassa Janus Bundu Mask, Liberia // *Sotheby`s* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/african-oceanic-n09347/lot.161.html> (03.08.2020)

***A Baubo* 2014.** A "Baubo" Clay Fertility Figurine // *Archaeological Center. Licensed to sell ancient history* <http://www.archaeological-center.com/en/auctions/36-395> (09.12.2014)

R. Baumeister, *Glaubenssachen*. R. Baumeister (Hrsg.) *Glaubenssachen: Kult und Kunst der Bronzezeit*. Federseemuseum Bad Buchau, 2011, -132.

***Bayon* 2020.** *Stock Photo - Buddha face at Bayon temple, Angkor Thom, Cambodia* <http://www.123rf.com/photo_9404487_buddha-face-at-bayon-temple-angkor-thom-cambodia.html> (01.08.2020)

V. Becker, *Zur Entstehung*. V. Becker, Zur Entstehung und Ausbreitung der „zoomorphen Junktur“ in der skythischen Kunst // R. Gleser, F. Stein (eds.), Äußerer Anstoß und innerer Wandel. Festschrift für Rudolf Echt zum 65. Geburtstag. Verlag Marie Leidorf GmbH - Rahden/Westf. 2015, 59-74.

R. S. P. Beekes, *The Origin*. R. S. P. Beekes, *The Origin of the Etruscans*. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie vanWetenschappen, 2003, -59.

R. Beer, *The Handbook*. R. Beer, *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago - London: Serindia, 2003, -262.

R. Beer, *The Encyclopedia*. R. Beer, *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala, 1999, - 368.

***Before* 2020.** Before Zhang Qian’s access to the Western Regions, there were already patterns similar to those of Western gods and beasts // *Daily headlines* (in Chinese) <https://kknews.cc/zh-my/history/34z5np3.html> (11.07.2020)

А. М. Беленицкий, Б. И. Маршак, *Черты*. А. М. Беленицкий, Б. И. Маршак, Черты мировоззрения согдийцев VII - VIII вв. в искусстве Пенджикента // *История и культура народов Средней Азии*, Москва, 1976, 75-89.

***Bell idol* 2020.** Bell idol. Department of Greek, Etruscan, and Roman Antiquities: Archaic Greek Art (7th-6th centuries BC) // *Louvre* <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bell-idol> (26.07.2020)

И. Белоцерковская, Н. Тухтина, *Древности*. И. Белоцерковская, Н. Тухтина, *Древности Прикамья*. Москва: Внешторгиздат. Изд. No234p.

J. Belošević, *Materijalna*. J. Belošević, *Materijalna kultura Hrvata od VI do IX stoljeća*, Zagreb: SNL, 1980, -209.

***Belt clasp* 2020.** Belt clasp ca. A.D. 1st–2nd century // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322499> (10.07.2020)

***Belt Plate* 2020.** Belt Plate w. Fighting Animals / Scythian / Art scythe, Sibérie, 5e–4e siècle av. J.–C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/483151866255556119/> (10.07.2020)

B. Benadik, *Die spätlatènezeitliche*. B. Benadik, Die spätlatènezeitliche Siedlung von Zemplín in der Ostslowakei, *Germania* 43/1, 1965, 63-91.

A. Benaissa, *The Onomastic*. A. Benaissa, The Onomastic Evidence for the God Hermanubis // T. Gagos (ed.), *Proceedings of the Twenty- Fifth International Congress of Papyrology (Ann Arbor 2007)*. Ann Arbor, 2010, 67–76.

***Bensozia* 2020.** *Bensozia. Luristan Bronzes at the LACMA* <http://benedante.blogspot.com/2013/04/luristan-bronzes-at-lacma.html> (17.07.2020)

Ю. Е. Березкин, *Тематическая*. Ю. Е. Березкин, *Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам* <http://starling.rinet.ru/cgi-bin/main.cgi?root=/usr/local/www/data/berezkin&morpho=0>(05.01.2022)

***Berlin Gold Hat* 2020.** Berlin Gold Hat // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Gold_Hat> (28.07.2020)

С. С. Бессонова, *Религиозные*. С. С. Бессонова, Религиозные представления скифов, Киев: Наукова думка, 1983, -137.

Š. Bešlagić, *Kupres*. Š. Bešlagić, *Kupres - srednovekovni nadgrobni spomenici*, Srajevo: Zemaljski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirodnih rijetkosti Narodne Republike Bosne i Hercegovine, 1954, -199.

Š. Bešlagić, *Stećci*. Š. Bešlagić, *Stećci – kultura i umjetnost*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1982, -638.

И. А. Бежан, *Корпус 7*. И. А. Бежан, *Корпус случайных археологических находок* (вып. 7). Москва, 2012, -138.

V. Bérard, *Harpya*. V. Bérard, Harpya // *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio*. T. 3, 13-17.

***Bhavacakra* 2020.** Bhavacakra. Wheel of Becoming. Wheel of Life // *Turning of the Wheel: The interplay of the Unique and Universal* <https://www.lib.uidaho.edu/digital/turning/Bhavacakra-detail.html> (21.08.2020)

T. Bilić, *The swan*. T. Bilić, The swan chariot of a solar deity: Greek narratives and prehistoric iconography, *Documenta Praehistorica* XLIII (2016), 445-465.

J. Black, A. Green, *Gods*. J. Black, A. Green, Gods, *Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. London: The British Museum press, 1992, -192.

J. M. Blázquez Martínez, *Gerión*. J. M. Blázquez Martínez, Gerión y otros mitos griegos de Occidente, *Gerión,* 1 (1983), 21-38.

M. Blečić Kavur, *Grobnički*. M. Blečić Kavur, Grobnički pektoralni privjesci u kontekstu željeznodobne estetike simbola, *Histria archaeologica: Časopis Arheološkog muzeja Istre* 49, Pula, 2019, 39-58.

E. Bleibtreu, *Zur nicht publizierten*. E. Bleibtreu, Zur nicht publizierten unter Viktor Christian verfassten Wiener Dissertation Edith Poradas von 1934 // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014, 397-540.

***Bloc quandrangulaire* 2020.** Bloc quandrangulaire du pilier dit "aux armes de Mars". Musée Carnavalet Paris, Histoite de Paris // *Les musées de la ville de Paris* <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/bloc-quandrangulaire-du-pilier-dit-aux-armes-de-mars-2> (04.08.2020)

***Blolo Bla figure* 2018.** Fine female 'Blolo Bla' figure - BAULE - Ivory Coast // *Catawiki* <https://auction.catawiki.com/kavels/15693259-fine-female-blolo-bla-figure-baule-ivory-coast> (19.08.2018)

С. И. Блюмхен, *Три сюжета*. Три сюжета о Нюй-ва: новая гипотеза // И. С. Смирнова, Н. Р. Лидова (ред.), *Китай и окрестности: мифология, фольклор, литература: К 75-летию академика Б.Л. Рифтина*

(Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности; вып. 25). Москва: РГГУ, 2010, 101-120.

***Boa Island* 2020.** Boa Island // *From Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Boa_Island> (03.08.2020)

P. F. Bober, *Cernunnos*. P. F. Bober, Cernunnos: Origin and Transformation of a Celtic Divinity, *American Journal of Archaeology*, Vol. 55, No. 1 (Jan., 1951), 13-51.

Д. Бодде, *Мифы*, Д. Бодде, Мифы древнего Китая // *Мифологии древнего мира,* (Mythologies of the ancient world, ed. by Samuel Noah Kramer). Москва: Наука, 1977, 366 – 404.

***Bodo* 2019.** *Bodo Bibel+Orient Datenbank Online. DatensatzID: 592* <http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=592> (29.11.2019)

***Boetian terracotta* 2020.** Boetian terracotta female protome 5th-4th century B.C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/383720830733137798/?lp=true> (20.07.2020)

R. Boetzkes, *Das Kerykeion*. R. Boetzkes, *Das Kerykeion*. (Dissertation, Universität Münster). Gießen: Verlag von Alfred Töpelmann, 1913, -32.

S. Bogevska, *The Holy Trinity*. S. Bogevska. The Holy Trinity in the diocese of the archbishopric of Ohrid in the second half of the 13th century, *PatrimoniumMK*, 10, Skopje, 2012, 143.177.

G. Bohak, *Art and power*. G. Bohak, Art and power in ancient magical gems and amulets, *Art and culture magazine* 12. 2004, Istanbul, 4 - 11.

Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии*. Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский, *От Скифии до Индии*. Москва: Мысль, 1983, -206.

***Boreas* 2019.** Boreas // *Theoi. Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art* <https://www.theoi.com/Titan/AnemosBoreas.html> (31.03.2019)

D. Borić, *Images*. D. Borić, Images of Animality: Hybrid Bodies and Mimesis in Early Prehistoric Art // C. Renfrew, I. Morley (eds.) *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*. McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, 89-105.

C. L. Borissoff, *Non-Iranian*. C. L. Borissoff, Non-Iranian origin of the Eastern-Slavonic god Xŭršŭ/Xors, *Studia Mythologica Slavica* XVII. Ljubljana, 2014, 9-36.

Д. Ботева, *Репроблематизация*. Д. Ботева, Репроблематизация на надписа и изображението върху вотивния релеф с трикефален конник от Коматево. *Acta Musei Varnaensis* VII-2, 2008, 278-290.

D. Boteva, *The Greaves*. D. Boteva, The Greaves (?) form Agighiol (Romania) and Vratsa (Bulgaria) Reconsidered, *Acta Musei Napocensis,* 45–46/I, 2008–2009 (2011), 81-98.

***Bound-Angle* 2020.** Bound-Angle-Headstand-I-Baddha-Konasana-in-Sirsasana-I- // Mr.yoga <https://mryoga.com/inversion-yoga-poses-season1/bound-angle-headstand-i-baddha-konasana-in-sirsasana-i/> (23.07.2020)

***Bouteille* 2020.** Bouteille (socle d'étendard) décorée sous le col de quatre têtes „humaines // *La gazette drouot. Catalogues* <https://www.gazette-drouot.com/lots/1966166> (01.08.2020)

J. Bouzek, *Cimmerians*. J. Bouzek, (proofread.) L. Christopher, Cimmerians, *Encyclopaedia of the Hellenic World, Black Sea*. 2008. <http://blacksea.ehw.gr/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=10779> (08.01.2022)

J. Bouzek, *Graeco-Macedonian*. J. Bouzek, *Graeco-Macedonian bronzes*. Praha: Universita Karlova, 1974, -195.

J. Bouzek, *Greece*. J. Bouzek, *Greece, Anatolia, and Europe: Cultural interrelations during the early Iron Age (Studies in Mediterranean archaeology)*. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1997, -322.

J. Bouzek, *Studies*. J. Bouzek, *Studies of Homeric Greece*. Prague: Karolinum Press, 2018, -309.

R. Bötzkes, *Kerykeion*. R. Bötzkes, Kerykeion // *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XI/1. Stuttgart 1921, 330-342.

M. Boyce, M. L. Chaumont, C. Bier, *Anāhīd*. M. Boyce, M. L. Chaumont, C. Bier, Anāhīd // *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/anahid> (17.12.2012)

Н. В. Брагинская, *Небо*. Н. В. Брагинская, Небо // *Мифы народов мира*, Т. II. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 206-208.

***Brahma* 2020.** Brahma Musée Guimet 11971 // *Wikipedia, the free encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brahma_Mus%C3%A9e_Guimet_1197_1.jpg> (01.08.2020)

М. Ю. Брайчевский, В. И. Довженок, *Древнеславянское*. М. Ю. Брайчевский, В. И. Довженок, Древнеславянское святилище в с. Иванковцы на Поднестровье // *Краткие сообщения института археологии Украины, Вып. 2.* Киев, 1953, 23-24.

O. J. Brendel, *Etruscan*. O. J. Brendel, *Etruscan Art*. Yale University Press – New Haven and London, 1995, -535.

***Bridle Pazyryk* 2020.** Bridle Pazyryk Culture, 5th-4th century BC The Hermitage Museum // *OMG that Artifact* <https://omgthatartifact.tumblr.com/post/30033147147/bridle-pazyryk-culture-5th-4th-century-bc-the> (21.08.2020)

***Bridle ring* 2020.** Bridle ring with two crouching lions Near Eastern, Iranian, Luristan, Iron Age, 7th–4th century B.C. (MFA) // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/354799276865173165/> (12.07.2020)

***Bridle ring with ibex* 2020.** Bridle ring with ibex/ram and mask Near Eastern, Iranian, Luristan, Iron Age, 7th–4th century B.C. (MFA) // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/331788697519267346/> (12.07.2020)

C. Bright, *Columns*. C. Bright, Columns and .... divine phallus // *Enki is a cosmic heroe* <http://enkiisacosmicheroe.blogspot.com/2013/06/columns-and.html> (21.07.2020)

О. А. Брилёва, *Древняя*. О. А. Брилёва, *Древняя бронзовая антропоморфная пластика Кавказа (XV в. до н.э. X в. н.э.)*. Москва: Таус, 2012. - 421.

***Bronze goddess finial* 2020.** A Luristan bronze goddess finial circa 9th-7th century B.C. // *Christie`s* <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-luristan-bronze-goddess-finial-circa-9th-7th-5903877-details.aspx> (19.07.2020)

***Bronze helmet* 2020.** Bronze helmet late 7th century B.C. Greek, Cretan // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255927> (18.08.2020)

***Bronze horse* 2021.** Bronze horse. 8th century B.C. // The MET <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251050> (07.11.2021)

***Bronze idol* 2018.** Bronze idol in shape of a tube showing a male. Luristan, 10th - 9th century // *The Saleroom* <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/gorny-and-mosch-gmbh/catalogue-id-srgor10000/lot-bed1e1ac-051c-41cc-82d8-a401009e3eb5> (16.07.2018)

***Bronze standard* 2020.** Bronze standard finial. Luristan culture, about 10th-7th century BC From western Iran // *The British Museum* <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00035543001&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=10> (18.07.2020)

***Bronze Standard Finial* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial - OF.025 // *The Barakat Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/5373/CFID/67612774/CFTOKEN/95cc84783ad14a3a-7D10143A-3048-33BC-FCF6A1011539ACA1/jsessionid/8430775bb2a6927bffc751476b3d8043276d/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25688.htm> (19.07.2020)

***Bronze tank waggon* 2020.** Bronze tank wagon. Hallstatt period/8cBC // *Akg Images* <https://www.akg-images.co.uk/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ5TX6AELV#/SearchResult&VBID=2UMESQ5TX6AELV&POPUPPN=35&POPUPIID=2UMDHU5FFRR> (06.08.2020)

***Bronze Votive* 2020.** Bronze Votive Maquette // *Flicker* <https://www.flickr.com/photos/40595948@N00/4741701883> (17.01.2020)

***Бронзовый* 2013.** *Бронзовый век. Европа без границ. Четвертое – первое тысячелетия до н. э.: каталог выставки (Bronzezeit Europa ohne grenzen. 4.–1. Jahrtausend v. Chr: Ausstellungskatalog)*. Санкт-Петербург: Издательство „Чистый лист“, 2013, -638.

A. C. Brown, *Ancient*. A. C. Brown, *Ancient Italy before the Romans*, Ashmolean Museum Oxford, 1980, -86.

C. L. Brownson, *The Relation*. C. L. Brownson, The Relation of the Archaic Pediment Reliefs from the Acropolis to Vase-Painting, *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts,* Vol. 8, No. 1 (1893), 28-41.

B. Buchanan, W. W. Hallo, *Early Near Eastern Seals*. B. Buchanan, W. W. Hallo, Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection. New Haven; London:Yale University Press, 1981, -498.

***Buckhorn* 2020.** File: Buckhorn 12 2008.JPG // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Buckhorn_12_2008.JPG> (26.07.2020)

T. Bunn, *Origin*. T. Bunn, Origin of the Caduceus Motif, *Journal of the American Medical Society No.* 202/7, 1967, 616-619.

R. E. Buswell, D. S. Lopez, *The Princeton*. R. E. Buswell, D. S. Lopez, *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2014.

W. Burkert, *Greek*. W. Burkert, *Greek Religion*. Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts, 1985, -493.

W. Burkert, *The Orientalizing*. W. Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard University Press, 1995, 225.

W. Burkert, *Structure*. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1979, -226.

Т. Буркхардт, *Сакральное*. Т. Буркхардт, *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы* (Titus Burckhardt, Sacred Art In East And West Its Principles And Methods). Москва: Алетейа, 1999, -213.

J. Burns, *Boreas*. J. Burns, Boreas and Oreithya, *Živa antika*, 31. Skopje, 1981, 215-232.

M. Bussagli, *Bronze*. M. Bussagli, Bronze Objects Collected by Prof. G. Tucci in Tibet: A Short Survey of Religious and Magic Symbolism, *Artibus Asiae,* Vol. 12, No. 4. 1949, 331-347.

K. Butcher, *Two Syrian*. K. Butcher, Two Syrian deities, *Syria*, 84, 2007, 277-285.

F. Büyükkarci, *The world*. F. Büyükkarci, The world of spirits in Fridevsî - i Tavil`s Davetnâme book of Magic, *Art and culture magazine* 12. 2004, Istanbul, 28-45.

***Caduceus* 2020.** Caduceus // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Caduceus> (16.08.2020)

***Caduceus (MIA)* 2020.** Caduceus, 2nd century // Minneapolis Institute of Art <https://collections.artsmia.org/art/197/caduceus-roman> (17.08.2020)

В. Цагараев, *Осетинское*. В. Цагараев, *Осетинское искусство: Осетинский орнамент, (Главы из книги "Искусство и время". Владикавказ: Ир, 2003*, - 463.*)* <http://www.anaharsis.ru/ornam/tsag_sod.htm> (22.08.2008)

P. Calmeyer, *Datierbare*. P. Calmeyer, *Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanshah*, Berlin: W. de Gruyte, 1969. – 202.

A. Calvert, *Palette*. A. Calvert, Palette of King Narmer // *Khan academy* <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/ancient-mediterranean-ap/ancient-egypt-ap/a/palette-of-king-narmer> (18.08.2020)

S. Campagnola, *Thailand*. S. Campagnola, Thailand, Kayan people // *Atlas of Humanity* <http://www.atlasofhumanity.com/thailandkayan> (25.08.2018)

L. A. Campbell, *Mithraic*. L. A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*. Leiden: E. J. Brill, 1968, -444.

J. Campbell, *The mythic*. J. Campbell, *The mythic image*. Princeton university press, 1975, -552.

J. Campbell, *The Way*. J. Campbell, *The Way of the Animal Powers*, vol. 1. Alfred Van Der Marck Editions, 1983, -300.

***Cancho Roano* 2020.** Cancho Roano, un palacio de la Edad del Hierro // *National Geographic Espana* <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/cancho-roano-un-palacio-de-laedad-del-hierro_8928/1> (03.08.2020)

R. M. Carless, *Notes*. R. M. Carless, Notes on Luristan Bronzes, *Apollo* 82/No 41. 1965, 26-31.

A. Carson, *Dirt*. A. Carson, Dirt and Desire: Female Pollution in Antiquity // James I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, University of Michigan Press, 1999, 77-100.

***Carul* 2020.** Carul solar de bronz si fier de la Bujoru // *Galerie Foto Muzeul Judetean Teleorman* <http://www.cjteleorman.ro/ro/judet/harta/photos/photo_2.html> (06.08.2020)

E. Cassirer, *The Philosophy*. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume II: Mythical Thought*, New Haven: Yale University Press, 1955, -269.

***Cast br. finial* 2020.** Cast bronze finial with two horses // *Bidspirit* <https://il.bidspirit.com/portal/#!/lotPage/source/catalog/auction/1361/lot/80555/CAST-BRONZE-FINIAL-WITH-TWO-HORSES-L> (09.07.2020)

***Catawiki* 2020.** Luristan Bronze Master-of-Animals Standard, 36.5 cm H // *Catawiki* <https://www.catawiki.cn/l/14955541-luristan-bronze-master-of-animals-standard-36-5-cm-h> (19.07.2020)

А. В. Цауне, *Антропоморфные*. А. В. Цауне, Антропоморфные деревянные навершия XII – XIII вв. в Риге // *Древнерусское государство и Славяне*. Минск, 1983, 130-133.

***Celtic Three-Headed* 2020.** Celtic Three-Headed Deity // *Christoph Bacher* <https://www.cb-gallery.com/en/produkt/keltische-dreikopfgottheit/> (09.07.2020)

***Celts in East. Europe* 2019.** Celts in Eastern Europe AR Tetradrachm. Doppelkopf Type. Circa 3rd century BC. Roma Numismatics Ltd - Auction XVII, Lot 144 // *Coin Archives* <https://www.coinarchives.com/a/results.php?results=100&search=janiform> (27.03.2019)

***Censer Stand* 2020.** Censer Stand with the Head of a Supernatural Being with a Kan Cross, c. A.D. 690-720 / *Kimbell Art Museum* <https://www.kimbellart.org/collection/ap-201302> (28.07.2020)

***Ceramic Double Headed* 2020.** Ceramic Double Headed Syro-Hittite Pillar Figurine // *Baidun. Fine Antiquities Jerusalem* <http://baidun.com/ceramic-double-headed-syro-hittite-pillar-figurine/#.XUFIHHuxVaQ> (02.08.2020)

C. Cereti, *Gayōmard*. C. Cereti, Gayōmard // *Encyclopædia Iranica, online edition*, 2015. <http://www.iranicaonline.org/articles/gayomard> (accessed on 23 November 2015)

A. Cermanović, *Grčke*. A. Cermanović, *Grčke slikane vaze*. Beograd: Naučna knjiga, 1977, -100.

***Cernunnos* 2020.** Cernunnos // *Archeologie Gallo-Romaine Bourgogne* <https://archeogalloromaine.blog4ever.com/cenunnos> (03.08.2020)

G. Charles-Picard, *Larousse*. G. Charles-Picard (ed.), *Larousse encyclopedia of Archaeology*. New York: Larousse, 1983, -432.

***Châtiment d'Ixion* 2020.** Châtiment d'Ixion // *Mythologie grecque et romaine: Table des dessins et gravures (Une idée originale et une réalisation de Pierre Palpant, bénévole)* <http://classiques.uqac.ca/classiques/commelin_pierre/mythologie/mythologie_liste_gravures/mythologie_gravure_40.html> (13.04.2020)

***Chaturmukha* 2020.** Chaturmukha (Four-faced Great Black One) Shiva Linga, relief from Mathura, India. Indian Civilisation. *Age Fotostock* <https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-88003545> (04.08.2020)

***Cheek piece* 2020.** Cheek piece from a horse bit // *National Gallery of Victoria* <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/651/> (10.07.2020)

***Cheekpiece* 2020.** Cheekpiece from horse bit Luristan Iran Iron Age I to II 2 // *Flickriver* <http://www.flickriver.com/photos/mharrsch/tags/tack/> (23.09.2018)

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik*. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1987, -870.

***Chimera* 2020.** Chimera (mythology) // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Chimera_(mythology)> (10.07.2020)

***Chimera of Arezzo* 2020.** Chimera of Arezzo // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Chimera_of_Arezzo> (10.07.2020)

***Chinesco* 2018.** Chinesco Kneeling Figure — Mexico 200 BC - 100 AD. An exceptional Chinesco figure from the northern region of ancient Jalisco // *Ancient Artifax Galleries* <http://ancientartifax.com/precol.htm> (19.07.2018)

***Chinese Sex Phallic* 2018.** Chinese Sex Phallic Worship Penis Vulva Shape Sacrificial Jade Carving-JR11822 // *Ebay* <https://www.ebay.com/itm/Chinese-Sex-Phallic-Worship-Penis-Vulva-Shape-Sacrificial-Jade-Carving-JR11822-/151823562813?hash=item235963b83d&nma=true&si=7Acq0c91%252F46AuRZnb2CPeASS3cM%253D&orig_cvip=true&nordt=true&rt=nc&_trksid=p2047675.l2557> (22.07.2018)

J. Chittenden, *The Master*. J. Chittenden, The Master of Animals, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* Vol. 16, No. 2, 1947, 89-114.

***Christie's* 2020.** Christie's Large Image. A Luristan bronze standard finial, ca. 9th-7th century B.C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/434315957796997885/> (19.07.2020)

***Chron. des fouilles* 1958.** Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce, (Thessalie), Bulletin de Correspondance Hellénique, LXXXII, Paris, 1958, 749-756.

S. Ciglenečki, *Arheološki*. S. Ciglenečki, Arheološki sledovi zatona antične Petovione, *Ptujski arheološki zbornik, (ob 100-letnici muzeja in muzejskega društva)*. Ptuj, 1993, 505-520.

***Cilicia obol* 2020.** Cilicia, Uncertain mint. Circa 4th Century BC. AR Obol (0.74 gm) // *Forum Ancient Coins* <http://www.forumancientcoins.com/board/index.php?topic=69189.0> (03.08.2020)

A. J. Clark, M. Elston, M. L. Hart, *Understanding*. A. J. Clark, M. Elston, M. L. Hart, *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Getty Publications, 2002, -157.

***Classical* 2013.** *Classical Indian Dance* <http://ancientworldstudies.pbworks.com/w/page/24066690/Classical%20Indian%20Dance> (02.07.2013)

***Clay female* 2013.** Clay female figurine sitting on a cushion // *Picasa Web Albums* <http://picasaweb.google.com/byThemis/oddities#5473167758464525250> (29.06.2013)

***Cloak Pin* 2020.** Luristan Bronze Master of Animals Cloak Pin // *Liveauctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/60403311_luristan-bronze-master-of-animals-cloak-pin> (13.07.2020)

***Codex Bruchsal* 2020.** Codex Bruchsal 1 01v cropped.jpg // Wikimedia Commons, the free media repository <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Bruchsal_1_01v_cropped.jpg> (12.08.2020)

D. Coenen, O. Holzapfel, *Germanische*. D. Coenen, O. Holzapfel, *Germanische und keltische Mythologie*. Freiburg: Verlag Herder, 1990, -191.

***Coin (Cunobelinus)* 2020.** Coin struck under the son of Cunobelinus at Camulodunum (Colchester), vintage engraved illustration. Colorful History of England, 1837 // *Can Stock Photo* <https://www.canstockphoto.com/coin-struck-under-the-son-of-cunobelinus-35911887.html> (03.08.2020)

***Coin from Samaria* 2020.** Coin from Samaria // *The Israel Museum, Jerusalem* <https://www.imj.org.il/en/collections/352537> (03.08.2020)

***Coins of Gens Sanquinia* 2020.** Coins of Gens Sanquinia (Family) Famiglia Sanquinia // *Roman Republican Coins Simple and Complete Guide* <http://moneteemedaglie.blogspot.com/2014/12/coins-of-gens-sanquinia-family-famiglia.html> (16.08.2020)

***Coin Week* 2020.** CoinWeek Ancient Coin Series: Janus, God of January // *Coin Week* <https://coinweek.com/ancient-coins/coinweek-ancient-coin-series-janus-god-of-january/>(05.08.2020)

J. N. Coldstream, *Geometric*. J. N. Coldstream, *Geometric Greece: 900 – 700 BC*. London and New York: Routledge, 2003, -445.

***Column* 2019.** Column with Hathor-emblem capital and names of Nectanebo I on the shaft,380–362 B.C. // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/553852> (03.10.2019)

***Commodus* 2019.** Commodus // Dirty Old Books <http://www.dirtyoldbooks.com/roman/id/Coins-of-Roman-Emperor-Commodus.htm> (28.07.2019)

***Commodus* 2020.** RIC III Commodus 141// ORCE.Online Coins of the Roman Empire // *Numismatics. org* <http://numismatics.org/ocre/results?q=deity_facet:%22Janus%22> (28.07.2019)

***Constantine Arch* 2020.** Constantine. Arch of Janus Quadrifrons. Rome // *Quondam. com* <https://www.quondam.com/82/8239.htm> (27.07.2019)

A. B. Cook, *Zeus. I*. A. B. Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion Vol. I*. Cambridge: University Press, 1914, -885.

A. B. Cook, *Zeus. II*. A. B. Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion Vol. II*. Cambridge: University Press, 1925, -858.

D. Coquille, *Les têtes*. D. Coquille, Les têtes de Roquepertuse, regard siamois sur un culte // *La Marseillaise (*jeudi 23 août 2012) <http://www.lamarseillaise.fr/sports/5607-les-tetes-de-roquepertuse-regard-siamois-sur-un-culte> (20.03.2019)

I. Cornelius, *The Many Faces*. I. Cornelius, *The Many Faces of the Goddess: The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qedeshet, and Asherah c. 1500-1000 BCE*. Fribourg, Switzerland / Göttingen, Germany: Academic Press / Vandenhoeck & Ruprecht: 2008, -216.

F. M. Cornford, *Mysticism*. F. M. Cornford, Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition, *The Classical Quarterly,* 17/1. 1923, 1-12.

***Costume* 2020.** Costume of the Sarakatsani or Karakachani, Greece // *Folk Costume & Embroidery* <http://folkcostume.blogspot.com/2013/06/costume-of-sarakatsani-or-karakachani.html> (06.08.2020)

E. B. Cowell, F. A. Davis, *Buddhist*. E. B. Cowell, F. A. Davis, *Buddhist Mahayana Text.* Oxford: the Clarendon Press [1894], -207.

J. Csemegi, *A ládi*. J. Csemegi, A ládi kőbálvány-töredék, *Archaeologiai értesítő*, 88, Budapest, 1961, 52-67.

W. Culican, *Bronzes*. W. Culican, Bronzes of Ancient Iran, *Annual Bulletin of the National Gallery of Victoria, IV*. 1962, 1-8.

***Culsans* 2019.** Culsans // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Culsans> (10.03.2019)

Culsans – Statuetta *2020*. Culsans - Statuetta in bronzo rinvenuta a Cortona (Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona) // *Canino. Info* <https://www.canino.info/inserti/monografie/etruschi/dei_etruschi/culsans.htm> (02.08.2020)

***Cup* 2020.** Cup with handle (ansa). Bronze artefact from Campi Bisenzio (Tuscany) // Scala archives <www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine_adv.asp?idImmagine=DA84626&posizione=26&numImmagini=544&SC_Luogo=Museo+Nazionale+Etrusco+di+Villa+Giulia%2CRoma&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=ita&Sort=7> (08.07.2020)

F. Curta, B. S. Szmoniewski, *The Velestino*. F. Curta, B. S. Szmoniewski, *The Velestino Hoard. Casting Light on the Byzantine `Dark Ages`*. Pagrave Macmillan, 2019, -237.

T. Cuyler Young, Jr., *The Iranian*. T. Cuyler Young, Jr., The Iranian Migration into the Zagros, *Iran,* Vol. 5 (1967), 11-34.

Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски*. Г. Цветковић-Томашевић *Рановизантијски подни мозаици (Дарданија, Македонија, Епир)*. Београд: Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, 1978, -170.

***Cylinder seal* 2020.** Cylinder seal // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Cylinder_seal> (02.08.2020)

***Cylinder seal (British M.)* 2020.** Cylinder seal, Old Babylonian // *The British Museum. Images* <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01613286136> (09.08.2020)

***Cylinder Seal with Worshippers* 2020.** Cylinder Seal with Worshippers before a Goddess // *Walters Art Museum* <http://art.thewalters.org/detail/6717/cylinder-seal-with-worshippers-before-a-goddess/> (27.07.2020)

***Cyrrhestica* 2020.** Cyrrhestica, Hierapolis. Caracalla. AD 198-217 // *Numis Bits* <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2937&lot=540> (11.08.2020)

Н. М. Чаиркина, *Большой*. Н. М. Чаиркина, Большой Шигирский идол // *Уральский исторический вестник*, 2013, № 4 (41), 100-110.

Н. М. Чаиркина, *Деревянная*. Н. М. Чаиркина, Деревянная антропоморфная скульптура Зауралья, *Археология, этнография и антропология Евразии*, 1 (57), 2014, 81-89.

В. Чајкановић, *О српском*. В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, Београд: Српска краљевска академија, 1941, -208.

Н. Чаусидис, *Архаични*. Н. Чаусидис, Архаични форми на симболизација на логосот (Abstract: Archaic forms of symbolisation of the logos) // *ЛОГОС и ТРОПОС*, Зборник, Скопје, 2020, 37-70.

Н. Чаусидис, *Дажбог*. Н. Чаусидис, Дажбог во хрониката на Малала и неговите релации со други средновековни и фолклорни извори, *Studia, mythologica Slavica*, 3. Ljubljana, 2000, 23-41. (Summary: N. Čausidis, Dažbog in Malalas Chronicle and His Relations with Other Medieval and Folkloristic Sources) < http://sms.zrc-sazu.si/pdf/03/SMS_03_Causidis.pdf>

N. Chausidis, *Does the hoard*. N. Chausidis, Does the hoard from Velestino in Thessaly belong to the Pagan-Slavic or Christian-Byzantine culture? Discussion on the occasion of the book by F. Curta and B. S. Szmoniewski,The Velestino Hoard. Casting Light on the Byzantine 'Dark Ages'(palgrave macmillan, 2019. pp. 237), *Патримониум.МК*, 17, Skopje, 2019, 364-388.

Н. Чаусидис, *Древние*. Н. Чаусидис, Древние элементы в иконографии раннесредневековых украшений Восточной и Центральной Европы и Балкан // *Лесная и лесостепная зоны Восточной Европы в эпохи римских влияний и Великого переселения народов (конференция 2, часть 2)*.Тула: Государственный музей-заповедник „Куликово Поле", 2010, 204-225.

Н. Чаусидис, *Дуалистички*. Н. Чаусидис, *Дуалистички слики – богомилството во медиумот на сликата*, Скопје: Лист, 2003, -440. (Summary: N. Čausidis, Dualistic Images: Pictorial Representations of the Bogomil Movement)

Н. Чаусидис, *Елен*. Н. Чаусидис, Елен со рогови дополнети со животински протоми (семиотичка и компаративна анализа со акцент на тракиските примери), *Миф* 12. София, 2007, 35-67.

Н. Чаусидис, *Хиерогамија*. Н. Чаусидис, Хиерогамија и њене ликовне претставе у древним и архаичним културама // Д. Жунић (ред.) *Традиционална естетска култура V: Ерос*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2015, 44-109. (Summary: N. Chausidis, Pictorial representations of sacred marriage (hierogamy) in ancient and archaic cultures),

N. Chausidis, *Juggling*. N. Chausidis, Juggling and its Mythical Paradigms in the Pictorial Medium // К. Рабаджиев и др. (ред.) *Изкуство & идеология*. София: Университетско Издателство „Св. Климент Охридски“, 2012, 100-116. (Резюме: Жонглирането и неговите митични парадигми в изобразителното изкуство, 927-928)

Н. Чаусидис, *Кольцо*. Н. Чаусидис, Кольцо из Штробьенена – иконографический и семиотический анализ // *Лесная и лесостепная зоны Восточной Европы в эпохи римских влияний и Великого переселения народов. Конференция 3: Сб. Статей/Под ред. А. М. Воронцова, И. О. Гавритухина*. Тула: Государственный музей-заповедник „Куликово Поле“, 2012, 527-551.

Н. Чаусидис, *Космолошки*. Н. Чаусидис, *Космолошки слики (симболизација и митологизација на космосот во ликовниот медиум)* Том I – II. Скопје: Никос Чаусидис, 2005. (Summary: N. Čausidis, Cosmological Images. Symbolisation and Mythologisation of the Cosmos in the Pictorial Medium)

Н. Чаусидис, *Куќата*. Н. Чаусидис, Куќата како симбол и знак = The House as a Symbol and as a Sign // *Скопје пред 8 милениуми - 1: најстарите градители од Церје - Говрлево = Skopje before 8 millenia -1: the earliest bulders from Cerje - Govrlevo*. Скопје: Музеј на град Скопје = Skopje: Museum of the city of Skopje, 2017, 61-94.

Н. Чаусидис, *Љуљашка*. Н. Чаусидис, Љуљашка и љуљање између обреда, игре и уметности // Д. Жунић (ред.) *Традиционална естетска култура: Игра*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2011, 35-63. (Abstract: N. Chausidis, The Swing and Swinging Between Rite, Play and Art)

Н. Чаусидис, *Македонските*. Н. Чаусидис, *Македонските бронзи и митологијата и религијата на железнодобните заедници од Средниот Балкан* (дигитална публикација). Скопје: Центар за истражување на предисторијата, 2017, -1192. (Summary: N. Chausidis, *Macedonian bronzes and the religion and mythology of Iron Age communities in the Central Balkans*. Skopje: CPR - Center for prehistoric research) <http://www.cip-cpr.org/en-publishing/_nikos-chausidis-macedonian-bronzes.html>

Н. Чаусидис, *Мит. на планината*. Н. Чаусидис, Митологизација на планината (дијахрониски поглед низ македонските и пошироко – низ балканските примери) // К. Ќулавкова (ред.) *Интерпретации: европски проект за поетика и херменевтика. Специјално издание*. Скопје: МАНУ, 2008, 171-213.

Н. Чаусидис, *Митска слика*. Н. Чаусидис, Митска слика // К. Ќулавкова (ред.) *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: МАНУ, 2007, 339-342.

Н. Чаусидис, *Митските*. Н. Чаусидис, *Митските слики на Јужните Словени*. Скопје: Мисла, 1994. -547.

N. Čausidis, *Myth. of the Mountain*. N. Čausidis, Mythologization of the Mountain (A Diachronic Survey of Examples from Macedonia and the wider Balkan region) // K. Kulavkova (ed.) *Interpretation: European project for poetics and hermeneutics,* Vol. 2. Skopje: MANU, 2008, 261-303.

N. Chausidis, *Myth. Representations*. N. Chausidis, Mythical Representations of “Mother Earth” in Pictorial Media // G. T. Meaden (ed.) *An Archaeology of Mother Earth Sites and Sanctuaries through the Ages: Rethinking symbols and images, art and artefacts from history and prehistory*, Oxford: BAR International Series 2389, 2012, 5-19.

Н. Чаусидис, *Негроидните*. Н. Чаусидис, Негроидните митски ликови на археолошките наоди од Република Македонија - семиотика и аналогии од соседните региони, *Macedoniae acta archaeologica*, 21, Скопје, 2018, 231-261. (Summary: The Negroid Mythical Characters on the Archaeological Finds from the Republic of Macedonia - Semiotics and Analogies from the Neighboring Regions)

Н. Чаусидис, *Носот*. Н. Чаусидис, Носот како главно обележје на митските ликови (археолошки наоди и фолклорни традиции од Македонија), *Културен живот* 2010/1 – 2. Скопје, 8-21.

Н. Чусидис, *Отац хлеба*. Н. Чусидис, Отац хлеба. Мушки аспекти квасца и други елементи обредне производње хлеба // С. Петровић (ред.) *Етнокултуролошки зборник* XIV. Сврљиг, 2010, 89 -112. (Summary: The Father of Bread. Male Aspects of Yeast and Other Elements of Ritual Production of Bread)

N. Čausidis, *Poganska*. N. Čausidis, Poganska religija Slavena u svjetlu ranosrednjovjekovnih materijalnih nalaza sa područja Balkana, *Histria antiqua* 13. Pula 2005, 437-456. (Summary: N. Čausidis, Slavic Pagan Religion in Light of Early Mediaeval Material Finds from the Balkans)

Н. Чаусидис, *Предисторија*. Н. Чаусидис, Предисторија // Македонија – културно наследство. Скопје, 1995, 14-45 (сл. 1-25). (English version: Prehistory // Macedonia – cultural heritage. Skopje, 1995, 14-45)

Н. Чаусидис, *Предисториски*. Н. Чаусидис, Предисториски предмети во вид на човечки нозе или обувки: карактер и значење // *Археолошка конференција „Неолит во Македонија V“ (20-21.12.2019), Скопје, Археолопки музеј на Република Северна Македонија. Зборник на резимеа*. Скопје: Центар за истражување на предисторијата, 2019, 153-215. (Abstact: The Shoe as a Container – Meaning and Purpose of the Prehistoric Containers in the Form of a Shoe or a Human Leg)

Н. Чаусидис, *Раносредновековната*. Н. Чаусидис, Раносредновековната бронзена рака од Романија и нејзините релации со словенските паганси традиции, *Studia mythologica Slavica* 6. Ljubljana, 2003, 37-106. (Summary: N. Čausidis, Romanian Bronze Hand from the Early middle Ages and Its Relation to Slavic Pagan Traditions)

Н. Чаусидис, *Словенските*. Н. Чаусидис, Словенските пантеони во ликовниот медиум: Сварог, *Studia mythologica Slavica* 1. Ljubljana, 1998, 75-92. (Summary: N. Čausidis, The Slavic Pantheons in Visual Medium – Svarog)

Н. Чаусидис, *Свештеничка*. Н. Чаусидис, „Свештеничка од Марвинци“ или „впрегната сопруга“? За семиотиката на железнодобните псалии од кругот на „македонските бронзи“, *Poznańskie Studia Slawistyczne* 13. Poznań, 2017, 337-357. (Abstract: A “Priestess from Marvinci” or a “Harnessed Wife”? Semiotics of the Iron Age Cheek-Pieces from the Group of “Macedonian Bronzes”)

N. Čausidis, *The Axis*. N. Čausidis, The Axis Mundi as a Mythological Base of Acrobatics Performed on a Pole – Diachronic Analyses, *Histria antiqua* 22. Pula, 2013, 321-340. (Summary: N. Čausidis, Os svijeta kao mitološka baza akrobacija izvođenih na šipci (dijahrone semiotičke analize)

N. Chausidis, *The Cosmogonic*. N. Chausidis, The Cosmogonic Iconography of the Luristan Standards (Космогоническая иконография луристанских штандартов), *Seventh International Conference “The Actual Problems of History and Theory of Art”, (Saint Petersburg 10-15 october 2016), Saint Petersburg State University, Lomonosov Moscow State University and The State Hermitage Museum.* St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 2016, 281-282.

N. Chausidis, *The Funeral*. N. Chausidis, The Funeral Stelae of “Kavadarci Group” in Macedonia: Manichaean Interpetations // N. Cambi, G. Koch (eds.) *Funerary Sculpture of the Western Illyricum and Neighbouring Regions of the Roman Empire*. Split: Književni krug, 2013, 641-678.

Н. Чаусидис, *Требенишките*. Н. Чаусидис, Требенишките кратери и митот за Кадмо и Хармонија, *Macedoniae acta archaeologica* 19. Скопје, 2010, 157-175. (Summary: N. Chausidis, Trebenishte’s craters and the myth about Kadmo and Harmoniya)

Н. Чаусидис, *Устата*. Н. Чаусидис, Устата на кловнот и насмевката на Деметра-Баубо // В. Мартиновски, В. Томовска (ред.) *Сите лица на смешното: од антиката до денес*. Скопје: Друштво на класични филолози Антика; Друштво за компаративна книжевност на Македонија, 2013, 55-73. (Summary: The Mouth of the Clown and the Smile of Demetra – Baubo)

Н. Чаусидис, *Зооантропоморфный*. Н. Чаусидис, Зооантропоморфный мифический персонаж с руками в виде животных // Н. В. Злыднева (ред.) *Гибридные формы в славаняских культурах*. Москва: Инситут славяановедения РАН, 2013, 75-93.

Н. Чаусидис, *Жена и ромб*. Н. Чаусидис, Жена и ромб. По повод позата на нозете на Богородица во Оплакувањето Христово од Нерези, *Фолклористика* 5/2. Београд, 2020, 53-89. (Summary: N. Chausidis, Woman and Rhombus: Regarding the Virgin Mary’s Legs Posture in the Painting of The Lamentation of Christ in the Nerezi Monastery)

Ю. П. Чемякин, С. В. Кузьминых, *Металлические*. Ю. П. Чемякин, С. В. Кузьминых, Металлические орнитоморфные изображения эпохи раннего железа Восточной Европы и Урала // С. В. Кузьминых, А. А. Чижевский (отв. ред.) *У истоков археологии Волго-Камья (к 150-летию открытия Ананьинского могильника)*. Елабуга, 2009, 216-238.

Дж. Чепмэн, Б. Гайдарска, *Фрагментация*. Дж. Чепмэн, Б. Гайдарска, Фрагментация в археологии: собирая по кусочкам, *Stratum plus* 2015/2, 85-110.

***Четырехликая капитель* 2020.** Четырехликая капитель из Боголюбово. Современный вид // Славянские древности. Изображения Божеств у Славян <https://vk.com/photo-27246021_339394088> (04.08.2020)

***Четырёхрукая* 2020.** Четырёхрукая богиня Средней Азии // *Livejournal* <https://ltraditionalist.livejournal.com/1180304.html> (28.07.2020)

Б. Човић, *Од Бутмира*. Б. Човић, *Од Бутмира до Илира*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1976, -333.

B. Čović, *Srednjodalmatinska*. B. Čović, Srednjodalmatinska grupa // A. Benac (ed.): *Praistorija Jugoslovenskih zemalja. Tom V (Željezno doba)*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine – Centar za balkanološka ispitivanja, 1987, 442-480.

Д. Ќорнаков, *Македонска*. Д. Ќорнаков, *Македонска резба*. Скопје: Мисла, 1994, -100.

B. I. Dahl, *De mytiske*. B. I. Dahl, *De mytiske landskap - De rituelle landskap. Et eksempel fra Rossland i Sokndal kommune, Rogaland*. Våren: Avhandling til hovedfag i arkeologi ved Institutt for Arkeologi og Kulturhistorie, Vitenskapsmuséet, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, 2003, -125.

M. Damyanov, *The matrix*. M. Damyanov, The matrix from Gurchinovo: Problems of origin and dating, *Archaeologia Bulgarica*, 1998/2, Sofia, 28-39.

M. Dandamayev, I. Medvedskaya, *Media*. M. Dandamayev, I. Medvedskaya, Media // Encyclopaedia Iranica <http://www.iranicaonline.org/articles/media> (13.03.2020)

А. В. Дарчиев, *О военном*. А. В. Дарчиев, О военном культе аланов, *Известия СОИГСИ*, 24 (63), 2017, 5-17.

W. Davis, *Replication*. W. Davis, Replication and Depiction in Paleolithic Art, *Representations*, No. 19, 1987, 111-147.

В. В. Давыденко, В. К. Гриб, *Многоликие*. В. В. Давыденко, В. К. Гриб, Многоликие бронзовые фигурки уродцев Восточной Европы: типология и семантика // А. В. Евглевский (ред.), *Степи Европы в эпоху средневековья. Труды по археологии Т.7. Хазарское время*. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий национальный университет, 2009, 187-206.

***De Bactria Margiana* 2020.** De Bactria Margiana, Asia central // *El Libertario* <https://el-libertario.webnode.es/mas-arte-significativo/> (30.07. 2020)

I. G. de Boer, *The Cimm. Invasion*. I. G. de Boer, The Cimmerian invasion in Anatolia and the Earliest Greek Colonies in the Black Sea Area, *Eirene* 42. Praha, 2006, 43-55.

D. de Clercq-Fobe, *Epingles*. D. de Clercq-Fobe. *Epingles votives du Luristan à disque et plaque en bronze non-ajouré conservées aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*. Leiden: Brill, 1978, -304.

***Decorated Tube* 2020.** Decorated Tube LACMA M.76.97.8.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorated_Tube_LACMA_M.76.97.8.jpg> (20.07.2020)

J. de Groot, *Masclus*. J. de Groot, Masclus von La Graufesenque, *Germania*, 38 /1-2, Berlin, 1960, 55-65.

A. de Jong, *Zurvan*. A. de Jong, Zurvan // *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/zurvan-deity> (25.10.2017)

A. de Jong, *Zurvanism*. A. de Jong, Zurvanism, a hypothetical religious movement in the history of Zoroastrianism **//** *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/zurvanism> (25.10.2017)

***Dea Qiboo* 2020.** Dea Qiboo saved to Luristan // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/402861129155585523/> (12.07.2020)

E. de Waele, *Bronzes*. E. de Waele, *Bronzes du Luristan et D`Amlash: ancienne Collection Godard*. Louvain-La-Neuve: Institut supérierur d'archéologie et d'histoire, de l'art, collège Érasme, 1982, -292.

F. J. M. de Waele, *The magic*. F. J. M. de Waele, *The magic staff or rod in Græco-Italian antiquity*. Gent: Drukkerij Erasmus, 1927, -222.

***Decorated Tube* (M.76.97.8.) 2020.** Decorated Tube LACMA M.76.97.8.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorated_Tube_LACMA_M.76.97.8.jpg> (20.07.2020)

***Decorated Tube* (M.76.97.72a-b) 2020.** Decorated Tube, Iran, Luristan, circa 1000-650 B.C. // *LACMA. Search Collections* <https://collections.lacma.org/node/222713> (11.08.2020)

C. N. Deedes, *The Double-Headed*. C. N. Deedes, The Double-Headed God, *Folklore, Vol. 46, No. 3 (Sep., 1935)*, 194-243.

D. Delfino, *Um conjunto*. D. Delfino, Um conjunto de peças exóticas da Coleção Estrada: os bronzes do Luristão. Território de origem, história do colecionismo e potencialidade para o M.I.A.A. // *Atas das IV e V Jornadas Internacionais do MIAA. Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes*. Câmara Municipal de Abrantes, 2015, 121-131.

F. Delpino, *Una identità*. F. Delpino, Una identità ambigua. Figurette femminili nude di area etrusco-italica: congiunte, antenate o divinità? // *Mediterranea 3 (2006)*. Pisa/Roma, 2007, 33–54.

K. Demakopoulou, *Das mykenische*. K. Demakopoulou (ed.) *Das mykenische Hellas – Heimat der Helden Homers*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1988, -277.

***Demi-Plié* 2020.** 4 Things to Look for in a Demi-Plié // *Dance-teacher* <https://www.dance-teacher.com/demi-pli--2573957711.html> (23.07.2020)

И. М. Денисова, *Зооморфная*. И. М. Денисова, Зооморфная модель мира и ее отголоски в русской народной культуре, *Этнографическое обозрение*, 2003 / 6, Москва, 19-40.

***Deoksiribonukleinska* 2020.** Deoksiribonukleinska kiselina // *Wikipedija Slobodna enciklopedija* <https://hr.wikipedia.org/wiki/Deoksiribonukleinska_kiselina> (11.08.2020)

W. Deonna, *Daniel*. W. Deonna, Daniel, le "Maitre des Fauves": A Propos D'une Lampe Chrétienne du Musée de Genève (Suite), *Artibus Asiae, Vol. 12, No. 4 (1949)*, 347-374.

W. Deonna, *Êtres*. W. Deonna, Êtres monstrueux a organes communs, *Revue Archéologique* 31, 3 Ser. (1930), 28-73.

G. M. D'Erme, *The Cappella*. G. M. D'Erme, The Cappella Palatina in Palermo: An Iconographical Source To Be Read En Lieu Of Lacking Texts, Oriente Moderno, Nuova serie, Anno 23 (84), Nr. 2, Kunst und Kunsthandwerk im Islam 2. Bamberger Symposium der Islamischen Kunst 25. - 27. JULI 1996 (2004), Published by: Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 401-416.

G. Devereux, *Bauba*. G. Devereux, *Bauba – mitska vulva*. Zagreb: August Cesarec, 1990, -217.

E. Devlet, M. Devlet, *Siberian*. E. Devlet, M. Devlet, Siberian shamanistic rock art // A. Rozwadowski; M. M. Kosko (eds.), *Spirits and Stones. Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia*. Poznan: Instytut Wschodni Uam, 2002, 120-136.

***Die keltische Stele* 2019.** Die keltische Stele von Holzgerlingen // *Baden-Württemberg Landesdenkmalpflege* <https://www.denkmalpflege-bw.de/denkmale/projekte/archaeologische-denkmalpflege/3d-modelle/holzgerlingen/> (19.03.2019)

F. Diez De Velasco, *Serpentine*. F. Diez De Velasco, Serpentine Power in Greece and India, *Journal of the Indian Society for Greek and Roman Studies* 3. 1993, 13-31.

F. Diez de Velasco, *Un aspecto*. F. D. de Velasco, Un aspecto del simbolismo del kerykeion de Hermes, *Gerion* 6. 1988, 39-45.

B. C. Dietrich, *Some Evidence*. B. C. Dietrich, Some Evidence From Cyprus of Apolline Cult in the Bronze Age, *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 121. Bd., H. 1 (1978), 1-18.

***Dilukai* 2020.** Dilukai // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Dilukai> (08.09.2020)

Ž. Dimezil, *Drevna*. Ž. Dimezil, *Drevna rimska religija* (G. Dumézil, *La religion romaine* archaïque). Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997, -528.

***Disc Wand* 2020.** Disc Wand. Images for Object 41-21-5 // *Penn Museum* <https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=236489> (28.07.2020)

***Disc-headed* 2020.** Disc-headed pins Bronze Beaker Luristan 1000 BC (Rietberg museum).JPG // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disc-headed_pins_Bronze_Beaker_Luristan_1000_BC_(Rietberg_museum).JPG> (17.07.2020)

***Disc-headed Pin* 2020.** Disc - headed Pin Fragment of Umbo // *LACMA. Search Collections* <Image: http://collections.lacma.org/sites/default/files/remote_images/piction/ma-31513667-O3.jpg Gallery: http://collections.lacma.org/node/225954> (28.07.2020)

***Disc-headed (Royal M.)* 2020.** Disc-headed pin // *Royal Museum of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en> (29.07.2020)

***Discover* 2020.** Discover the chakra system and decorate your home or office with these 10 beautiful works of art // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/828310556436743743/> (28.08.2020)

***Distaffs* 2013.** Distaffs from the Balkans // *Rachel Gourley* <http://www.rachelgourley.ca/asp_scripts/print_image.asp?WebsiteID=40962&GalleryID=148689&MediaID=2598911&Print=0> (17.09.2013)

***Domador de Caballos* 2020.** Domador de Caballos-Procedente de Villaricos-Almeria-relieve Iberico en piedra caliza // *Alalmy* <https://www.alamy.com/domador-de-caballos-procedente-de-villaricos-almeria-relieve-iberico-en-piedra-caliza-location-museo-arqueologico-de-catalua-barcelona-spain-image208337772.html> (02.08.2020)

Л. Дончева-Петкова, *Митологични*. Л. Дончева-Петкова, *Митологични изображения от българското средновековие*. София: Агато, 1996, -175.

Ж. Дорес, *Тайните*. Ж. Дорес, *Тайните ръкописи от Египет. Гностичните евангелия от Наг **Хамади***. **София: Мириам, 1998, -244.**

R. Drechler-Bižić, *Japodska*. R. Drechler-Bižić, Japodska grupa // Benac (ed.) *Praistorija Jugoslovenskih zemalja. Tom V (Željezno doba)*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine – Centar za balkanološka ispitivanja, 1987, 391-480.

R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles*. R. du Mesnil du Buisson, *Nouvelles études sur les dieux et les mythes de Canaan*. Leiden: E. J. Brill, 1973, -274.

J. Duchesne-Guillemin, *Ahriman*. J. Duchesne-Guillemin, Ahriman et le dieu suprême: Dans les mystères de Mithra // *Numen.* 1955. Vol. 2, Fasc. 3, 194-195.

Д. М. Дудко, *Иранские*. Д. М. Дудко, Иранские елементы в славянском язычестве (история изучения) // *Археология славянского југо-востока*. Воронеж: Издательство Воронежского педагогического института, 1991, 3-10.

G. Dumézil, *Dieux*. G. Dumézil, Dieux cassites et dieux védiques, à propos d'un bronze du Louristan, *Revue hittite et asianique*, 11 (1950), 1951, 18-37.

G. Dumézil, *Gods*. G. Dumézil, *Gods of the Ancient Northmen*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, -157.

A. Durman, *Simbol*. A. Durman, *Simbol Boga i kralja, prvi europski vladari*. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2006, – 135.

R. Dussaud, *Anciens*. R. Dussaud, Anciens bronzes du Louristan et cultes iraniens, *Syria, T. 26, Fasc. 3/4*. 1949, 196-229.

R. Dussaud, *Ceinture*. R. Dussaud, Ceinture en bronze du Louristan avec scènes de chasse, *Syria* T.15, Fasc. 2 (1934), 187-199.

R. Dussaud, *Haches*. R. Dussaud, Haches a douille de type asiatique, *Syria*, T. 11, Fasc. 3 (1930), 245-271.

R. Dussaud, The Bronzes. R. Dussaud, The Bronzes of Luristan. A: Types and History // A. U. Pope, *A Survey of Persian Art* I, 1938/1964, 254-77.

J. Dynda, *The Three-Headed*. J. Dynda, The Three-Headed One at the Crossroad: A Comparative Study of the Slavic God Triglav, *Studia mythologica slavica*, 17. Ljubljana, 2014, 57- 82.

Е. Г. Дэвлет, *Альтамира*. Е. Г. Дэвлет, *Альтамира: у истоков искусства*. Москва: Алетейа, 2004, -280.

И. М. Дьяконов, *Арийцы*. И. М. Дьяконов, Арийцы на Ближнем Востоке: конец мифа (к методике исследования исчезнувших языков), *Вестник древней истории*, 1970/4. Москва 1970, 39-63.

И. М. Дьяконов, *История*. И. М. Дьяконов, История Мидии. От древнейших времен до конца IV в. до н. э. Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1956, -488.

И. М. Дьяконов, *История (1950)*. И. М. Дьяконов, История Мидии. От древнейших времен до конца IV в. до н. э. Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950, -331.

И. М. Дьяконов, И. И. Соколова, *Касситская*. И. М. Дьяконов, И. И. Соколова, Касситская мифология // *Мифы народов мира*, Том 1. Москва: Советская энциклопедия, 1980, 626-627.

Н. В. Дьяконова, *Материалы*. Н. В. Дьяконова, Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода // Труды Государственного Эрмитажа. Т. V. (Культура и искусство народов Востока, 6). Ленинград, 1961, 257-272.

Н. В. Дьяконова, *Терракотовая*. Н. В. Дьяконова, Терракотовая фигурка Захака, *Труды Отдела Востока [Государственного Эрмитажа]*. Т. III. Ленинград, 1940, 195-208.

Н. В. Дьяконова, О. И. Смирнова, *К вопросу*. Н. В. Дьяконова, О. И. Смирнова, К вопросу о культе Наны (Анахиты) в Согде, *Советская археология*, 1967/1, 74-83.

F. Eber-Stevens, *Stara*. F. Eber-Stevens, *Stara umetnost Južne Amerike*. Beograd: Jugoslavija, 1980, – 242.

N. Eda Akyürek Şahin, *Eskişehir'den*. N. Eda Akyürek Şahin, Eskişehir'den Üç Yeni *Meter Tetraprosopos* Adağı (Sumary: Three New Dedications to Meter Tetraprosopos from Eskişehir) *// Mediterranean Journal of Humanities (Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi)* II/1. 2012, 1-9.

F. Edgü, *Magic*. F. Edgü, Magic and Art, *Art and culture magazine* 12. 2004, Istanbul, 2-3.

И. Ефтимовски, *ABPACAΞ*. И. Ефтимовски, ABPACAΞ и Ouroboros од Преспа - сведоштво за постоењето на гностички култ?, *ПАТРИМОНИУМ.МК 17*. Скопје 2019, 63-74.

И. Ефтимовски, *Примената.* И. Ефтимовски, *Примената на методот на симболичка анализа во интерпретацијата на археолошките наоди кои отсликуваат антропоморфизиран круг (магистерски труд)*. Скопје: Филозофски факултет, 2020, -302.

M. *Egg, Die Herrin*. M. *Egg*, Die "Herrin der Pferde" im Alpengebiet, *Archäologisches Korrespondenzblatt* 16 (1986), 69-78.

***Église Saints-Pierre-et-Paul 2014*.** Église Saints-Pierre-et-Paul (Rosheim) // *Wikimedia Commons, the free media repository* <http://commons.wikimedia.org/wiki/%C3%89glise_Saints-Pierre-et-Paul_%28Rosheim%29> (08.12.2014)

S. Eichert, *Zentralisierungsprozesse*. S. Eichert, Zentralisierungsprozesse bei den frühmittelalterlichen Karantanen // Przemysław Sikora (Hrsg.), *Zentralisierungsprozesse und Herrschaftsbildung im frühmittelalterlichen Ostmitteleuropa. Studien zur Archäologie Europas 23* (Bonn 2014), 13-60.

R. Eisler, *Weltenmantel*. R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt; religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*. München: C.H. Beck, 1910, -318.

***El Domador* 2020.** El Domador de Caballos // *Museo de Almería* <https://twitter.com/MuseoAlmeria/status/1027875479649505281> (02.08.2020)

***Elam* 2020.** Elam // *Enciclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/elam-index> (10.03.2020)

***Elamite Bronze* 2020.** Elamite Bronze artwork Early 1th millennium BC Luristan, southwestern Iran // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/451204456396606033/> (18.07.2020)

M. Eliade, *Aspects*. M. Eliade, *Aspects du mythe*. Paris: Editions Gallimard, 1963, -256.

M. Eliade, *Patterns*. M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*. New York; London: Sheed & Ward, 1958, -484.

M. Eliade, *The Sacred*. M. Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*. *A* New York: Harvest Book Harcourt, Brace & World, Inc., 1987, -256.

M. Elijade, *Istorija,* M. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja*, T. I-II (M. Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses). Beograd: Prosveta, 1991, (I -411); (II -447).

M. Elijade, *Joga*. M. Elijade, *Joga – besmrtnost i sloboda (*M. Eliade, Le Yoga. Immortalité et liberté). Beograd: BIGZ, 1984, -429.

М. Елијаде, *Свето*. М. Елијаде, *Свето и профано* (M. Eliade, Le Sacre et le Profane). Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986, -174.

M. Elijade, *Šamanizam*. M. Elijade, *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze* (M. Eliade, Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase). Novi Sad: Matica srpska, 1985, -378.

Т. Я. Елизаренкова, *О Соме*. Т. Я. Елизаренкова, О Соме в Ригведе // *Ригведа, мандалы IX – X (ред. Т. Я. Елизаренкова)*. Москва: Наука, 1999, -559.

Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа I – IV*. Т. Я. Елизаренкова (ред.) *Ригведа, мандалы I – IV*. Москва: Наука, 1999, -767 .

Т. Я. Елизаренкова, *Ригведа IX – X*. Т. Я. Елизаренкова (ред.) *Ригведа, мандалы IX – X*. Москва: Наука, 1999, -559.

H. R. Ellis Davidson, *Gods*. H. R. Ellis Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*. London: Penguin Books, 1990, -251.

D. Ellmers, *Zur Ikonographie*. D. Ellmers, Zur Ikonographie nordischer Goldbrakteaten, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 17. 1970, 201-284.

***Eloge* 2020.** *Eloge de l'Art par Alain Truong. Bronzes du Luristan, IXè-VIIè av. J.C.* <http://elogedelart.canalblog.com/archives/2011/03/21/20692990.html> (17.07.2020)

K. Elst, *Linguistic*. K. Elst, Linguistic aspects of the Aryan non-invasion theory // E. F. Bryant, L. L. Patton (eds.), *The Indo-Aryan Controversy. Evidence and inference in Indian history*. Routledge, 234-281.

N. Engel (et al), *Bronzes*. N. Engel, B. Overleat, V. C. Pigott, D. Lebeurrier, *Bronzes du Luristan: Enigmes de l'Iran ancien (IIIe-Ier millénaire avant J-C)*. Paris: Paris Musées, 2008, -235.

M. J. Enright, *The Sutton Hoo*. M. J. Enright, *The Sutton Hoo Whetstone Sceptre: a Study in Iconography and Cultural Milieu // Anglo-Saxon England,*11. Cambridge, 1982, 119-134.

M. J. Enright, *The Sutton Hoo sceptre.* M. J. Enright, *The Sutton Hoo sceptre and the roots of Celtic kingship theory*. Dublin: Four Courts Press, 2006, -387.

***Epingle* 2020.** Epingle à tige recourbée et brisée et à tête en forme d'animal ailé // *L`Agence Photo PMN Grand Palais* <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-561713-2C6NU0WOYRHD.html> (12.07.2020)

***Epingle (IR.0647)* 2020.** Epingle à tête discoïdale IR.0647 // *The Royal Museums of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0> (13.07.2020)

***Epingle (IR.0649)* 2020.** Epingle à tête discoïdale IR.0647 // *The Royal Museums of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F> (13.07.2020)

A. Erlich, *Double Face*. A. Erlich, Double Face, Multiple Meanings: The Hellenistic Pillar Figurines from Maresha // S. M. Langin-Hooper (ed.) *Figuring Out the Figurines of the Ancient Near East*. Association for Coroplastic Studies, 2014, 27-37.

***Eros kalos 2020*.** Postales, Eros kalos, representaciones eróticas en el arte griego, ed. Athens – Nuevas // *Todocoleccion.net* <http://www.todocoleccion.net/4-postales-eros-kalos-representaciones-eroticas-arte-griego-ed-athens-nuevas~x32317060> (21.07.2020)

***Erotic sculptures* 2014.** Erotic sculptures on the Pashupatinath Temple – Yaksheswor Mahadev Temple – Bhaktapur // *World visit guide* <http://worldvisitguide.com/oeuvre/photo_ME0000141947.html> (16.08.2014)

С. А. Есаян, *Каменная*. С. А. Есаян, Каменная статуетка из Шамшадина, *Советская археология* 1969/1. Москва, 269-270.

E. Esin, *The Conjectural*. E. Esin, The Conjectural Links of Bogomilism with Central Asian Manicheism // Љ. Лапе, А. Бенац, С. Ќирковиќ (ред.) *Богомилството на Балканот во светлината на најновите истражувања*, Скопје: МАНУ, 1982, 105-112.

***Etendard* 2020.** "Etendard" avec capridés affrontés – Luristan. Site officiel du musée du Louvre <https://www.pinterest.com/pin/71494712811474612/> (09.07.2020)

***Etendard au Maître* 2020.** Etendard au «Maître des Animaux». Louristan, IXè - VIIè s. av. J.-C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/414964553139351530/> (24.07.2020)

***Etendard avec héros* 2020.** "Etendard" avec héros cornus domptant des capridés – Luristan. Musée du Louvre <https://www.pinterest.com/pin/398146423279100214/?lp=true> (15.07.2020)

***Etendard-épingle* 2020.** Etendard-épingle en bronze du Luristan // *Expertissim* <https://www.expertissim.com/etendard-epingle-bronze-luristan-12123483> (19.07.2020)

***Eternal* 2020.** Eternal Little Goddess. This is 'The Mother Goddess Sarda prenuragic Ozieri culture (3500-2700 BC), Sardinia // *Mini-girlz Tumblr* <http://mini-girlz.tumblr.com/post/61212960095/mirekulous-this-is-the-mother-goddess-sarda> (20.07.2020)

***Etruscan bronze statues* 2020.** Etruscan bronze statues from Volterra, Tuscany 3rd C. BCE // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/229402174742368298/?lp=true> (26.07.2020)

***Etruscan Kantharos* 2020.** Etruscan Kantharos, Hercules and Omphale ~ca. 320 B.C. // Akg Images <https://www.akg-images.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQVNVDART&PN=2> (02.08.2020)

A. J. Evans, *Mycenaean Tree*. A. J. Evans, Mycenaean Tree and Pillar Cult and Its Mediterranean Relations, *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 21 (1901). The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 99 – 204.

A. Evans, *The Palace, Vol. IV – II*. A. Evans, *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos, Volume IV/Part II*. London: Macmillan and CO., Limited, 1935, -1018.

I. Falchi, *Vetulonia*. I. Falchi, *Vetulonia e la sua necropoli antichissima*. Firenze: Coi Tipi dei Successori le Monnier, 1891. – 323.

H. Falk, *Kushan*. H. Falk, Kushan Religion and Politics // *Academia.edu* <https://www.academia.edu/41296411/_2019_Kushan_religion_and_politics> (30.04.2020)

***Fang* 2020.** Fang Four-Faced Helmet Mask (ngontang), Gabon // *Sotheby's* <http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/2014/myron-kunin-collection-african-art-n09225/lot.81.html> (21.07.2019)

***Female Fertility Finial* 2020.** Female Fertility Finial // *The Walters Art Museum* <https://art.thewalters.org/detail/23897/female-fertility-finial/> (19.07.2020)

***Female figurine* 2020.** Female figurine. Late Helladic IIIB2 (second half of the 13th century BC) // *The Greeks: Agamemnon to Alexander the Great* <https://www.archaeology.wiki/blog/2014/11/06/%CF%84he-greeks-agamemnon-alexander-great/> (20.07.2020)

***Figure de reliquaire* 2020.** Figure de reliquaire, XIXe siècle, Kota-Shamaye ou Shaké, Gabon. Kota-Shamaye or Shake reliquary figure, Boho-Na-Bwete, Gabon // *Sotheby's* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/arts-afrique-oceanie-pf1318-/lot.21.html> (23.07.2020)

***Figure holding* 2020.** Figure holding artefact, cup handle, bronze, 8th century BC, from Verucchio, Italy // *Shutterstock* <https://www.shutterstock.com/editorial/image-editorial/art-archaeology-various-5850740lu> (08.07.2020)

***Figurine holding breasts* 2020.** Female figurine holding breasts Near Eastern, Levantine, Syrian, Early Bronze Age, 3200–2800 B.C. // *Senturies past* <https://centuriespast.tumblr.com/post/1055534148/female-figurine-holding-breasts-near-eastern> (20.07.2020)

***Figurine, Syria* 2020.** Figurine, Early–Middle Bronze Age, ca. 2200–1750 B.C., Syria // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324483> (03.08.2020)

***Figurines from Koma* 2020.** Figurines from Koma Land, Ghana // *Analog hole* <https://analoghole.tumblr.com/post/69894772857/figurines-from-koma-land-ghana-these-ambiguous> (03.08.2020)

W. Filipowiak, *Słowiańskie*. W. Filipowiak, Słowiańskie wierzenia pogańskie u ujścia Odry // M. Kwapiński, H. Paner (red.) *Wierzenia przedchrześcijańskie na ziemiach polskich*. Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 1993, 19-46.

E. D. Filips, *Isčezle*. E. D. Filips, Isčezle kulture Luristana Manaja i Urartua // *Isčezle civilizacije*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1965, 221-250.

***Finial* 2020.** Finial. Iran, Luristan, no date // *LACMA. Search Collections* <https://collections.lacma.org/node/173622> (29.07.2020)

***Finial and Stand* 2020.** A Luristan Bronze Finial and Stand // *Alexander Ancinet Art* <https://www.alexanderancientart.com/840.php> (18.07.2020)

***Finial Princeton* 2020.** Final in the form of the Master of Animals late 2nd millennium B.C. Iranian, Luristan. Bronze. The Princeton University Art Museum // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/547257792201429589/> (06.07.2020)

***Finial Support* 2020.** File:Finial Support LACMA M.76.174.47.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Finial_Support_LACMA_M.76.174.47.jpg> (01.08.2020)

***Fingerkunkel* 2020.** Fingerkunkel – an unique light handy ancient Roman style poplar wood finger ring distaff for holding wool or other fiber while hand spinning // *Makdrewno* <https://www.etsy.com/au/listing/231064388/fingerkunkel-an-unique-light-handy?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details> (06.08.2020)

***Fitting* 2020.** Fitting. Xiongnu, 3rd-4th century BC. Christie's // *Omg that artifact!* <http://omgthatartifact.tumblr.com/post/20479772758/fitting-xiongnu-3rd-4th-century-bc-christies> (23.07.2020)

L. F. Fitzhardinge, *The Spartans*. L. F. Fitzhardinge, *The Spartans*. London: Thames and Hudson. 1980, -80.

C. Foley, E. Murray, *Excavations*. C. Foley, E. Murray, Excavations at Dreenan, Caldragh Graveyard, Boa Island, Co. Fermanagh // *Centre for Archaeological Fieldwork (CAF)* <https://www.qub.ac.uk/schools/CentreforArchaeologicalFieldworkCAF/PDFFileStore/Filetoupload,345610,en.pdf> (19.03.2019)

***Forehead Plaque* 2020.** Forehead Plaque from a Horse Harness // *The State Hermitage Museum* <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/879884/?lng=en> (21.08.2020)

***Four-Faced* 2018.** Four-Faced God and Goddess // *The Orienatl Institute. The University of Chicago. Highlights from the Collections* <https://oi.uchicago.edu/collections/highlights/highlights-collection-mesopotamia> (10.06.2018)

***Four-Faced Buddha* 2020.** Four-Faced Buddha Statue-Joy, Anger, Sorrow, Serenity/Asian Brass Sculpture/4 Different, from "Borneo Hunters" // *Wanelo* <https://wanelo.co/p/32129953/four-faced-buddha-statue-joy-anger-sorrow-serenity-asian-brass-sculpture-4-different-emotions-little-buddha-peace-happiness-home-decor> (05.08.2020)

***Four-faced herma* 2020.** Four-faced herma on Ponce Fabricio // *Flickr* <http://www.flickr.com/photos/67234503@N00/5480143262/> (01.08.2020)

***Four headed* 2020.** Four headed sun god, Sūrya // *Wikimedia Commons, the free media repository* <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Four_headed_sun_god,_S%C5%ABrya.jpg> (01.08.2020)

***Four-headed Sphinx* 2020.** Four-headed Sphinx KHM 2.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Four-headed_Sphinx_KHM_2.jpg> (04.08.2020)

***Four small* 2020.** Four small joined jugs with wheels. Amlash, Iran 1000 B.C. // *Iranian Ceramics Assemblages Represented in the Milwaukee Public Museum* <http://www.mpm.edu/research-collections/history/online-collections-research/iranian-ceramics/collection> (08.08.2020)

***Fra Angelico* 2020.** Fra Angelico – The Crucifixion with Saint Nicholas and Saint Francis, 1435. Skull of Adam on Mount Golgotha // *Tumblr* <https://koredzas.tumblr.com/post/174058212650/fra-angelico-the-crucifixion-with-saint-nicholas> (05.08.2020)

A. France-Lanord, *Die Gürtelgarnitur*. A. France-Lanord, Die Gürtelgarnitur von Saint-Quentin, *Germania* 39/3 – 4. Berlin, 1961, 412-419.

M. Frank, Jr. Snowden, *Blacks*. M. Frank, Jr. Snowden, *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970, -364.

H. Frankfort, *Cylinder*. H. Frankfort, *Cylinder Seals*. London: Macmillan and CO, 1939, -328.

H. Frankfort, *The Art*. H. Frankfort, *The Art and Architecture o f the Ancient Orient.* Baltimore, 1970, -456.

***Фравардин-яшт 2018*.** Фравардин-яшт - 13 (translation: З. Ф. Харебати) // *Tripod* <http://avesta.tripod.com/avesta/0041301.htm> (04.09.2018)

***Frawardin Yasht 2018*.** 13. Frawardin Yasht ("Hymn to the Guardian Angels") // *Avesta - Zoroatrian Archives* <http://www.avesta.org/ka/yt13sbe.htm> (04.09.2018)

J. Frazer, *The Golden Bough*. J. Frazer, *The Golden Bough*. New York: Macmillan,1922, -752. <http://www.bartleby.com/196/> (18.11.2011)

***Freso – Rachel* 2020.** Freso – Rachel is weeping for her children // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freso_-_Rachel_is_weeping_for_her_children.jpg> (23.07.2020)

***Freud Museum* 2020.** Freud Museum London. Antiquities. A selection of photographs of Sigmund and Anna Freud's personal collections of antiquities. Bronze Luristan finial, Iranian, 9th-8th century BC (3044). <https://www.freud.org.uk/photo-library/antiquities/> (17.07.2020)

***Fronton 2020*.** Fronton Guimet 240907 3.jpg // *Wikipedia, the free encyclopedia.* <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fronton_Guimet_240907_3.jpg> (26.07.2020)

A. L. Frothingham, *Babylonian*. A. L. Frothingham, Babylonian Origin of Hermes the Snake-God and of the Caduceus, *American Journal of Archeology*, no. 2 (1916), 175-211.

R. Frye, *Forūgī*. R. Frye, Forūgī, Moḥsen // *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/forugi-mohsen#prettyPhoto> (10.07.2020)

R. N. Frye, *The Heritage*. R. N. Frye, *The Heritage of Persia*. Cleveland & New York, 1963.

A. Fuls, *Astronomisch-statistische*. A. Fuls, Astronomisch-statistische Analyse von Kreissymbolen bronzezeitlicher Goldhüte, *Prähistorische Astronomie und Ethnoastronomie. Nuncius Hamburgensis Band 8.* Wolfschmidt, Gudrun, 2008, 113-129.

***Funerary idol (IR.0607)* 2020.** Funerary idol, male figurine. Inventory number: IR.0607 // *Royal Museum of Art and History. Carmentis* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=F> (27.07.2020)

***Funerary idol (IR.0627)* 2020.** Funerary idol IR.0627 // *Royal Museum of Art and History. Carmentis* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F> (30.07.2020)

***Фу Си* 2020.** Фу Си // *Википедия – свободная энциклопедия* <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83_%D0%A1%D0%B8> (27.02.2020)

***Fuxi and Nüwa* 2020.** File:Anonymous-Fuxi and Nüwa.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonymous-Fuxi_and_N%C3%BCwa.jpg> (19.08.2020)

J. Gagé, *Sur les origines*. J. Gagé, Sur les origines du culte de Janus, *Revue de l'histoire des religions*, 195/1. 1979, 3-33.

І. Гах, *Лопушанський*. І. Гах, Лопушанський «Святовид» // *Zbruč* <https://zbruc.eu/node/37642> (26.04.2019)

P. Gaietto, *Four-headed*. P. Gaietto, Four-headed hermae of Rome // *Paleolitic Art Magazine* <http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina101.html> (16.01.2014)

A. J. Gail, *On the Symbolism*. A. J. Gail, On the Symbolism of Three- and Four-Faced Viṣṇu Images: A Reconsideration of Evidence, *Artibus Asiae*, Vol. 44, No. 4 (1983), 297-307.

***Galeria Słowiańska* 2020.** *Galeria Słowiańska* <http://www.if.pw.edu.pl/~fornal/zdjecia_rzezb.html> (03.08.2020)

E. Galili et al, *Figurative*. E. Galili, A. Yaroshevich, B. Rosen, N. Getzov, I. Milevski, E. Orrelle and L. Kolska Horwitz, Figurative Representations from Neveh Yam and Other Sites in Israel: Markers Of The Late Neolithic/Early Chalcolithic South Levant Cultures, *Israel Exploration Journal*, 66/2, Jerusalem, 2016, 19-150.

***Gallery of Navajo* 2020.** Gallery of Navajo Sand Paintings // *Solar Lunar* <http://solarlunar.com/articles/twin-heroes/navajo-sand-paintings/> (26.07.2020)

Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов, *Миграции*. Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов, Миграции племен – носителей индоевропейских диалектов – с первоначальной территории расселения на Ближнем Востоке в исторические места их обитания в Евразии, *Вестник древней истории*, 1981/2. Москва, 1981, 11-33.

***Gandaberunda* 2020.** Gandaberunda // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/dunkinjalki/5166151080> (30.07.2020)

М. Гарашанин, *Скулптура*. М. Гарашанин, Скулптура троглава из Ваћана код Брибира, *Старинар* XI. Београд, 1961, 65-74.

Y. Garfinkel, *Dancing*. Y. Garfinkel, *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: University of Texas Press, 2003, -326.

A. P. Garfinkel et al, *Myth*. A. P. Garfinkel, D. R. Austin, D. Earle, Harold, Williams (Wokod), Myth, Ritual and Rock Art: Coso Decorated Animal-Humans and the Animal Master, *Rock Art Research* 2009 - Volume 26, Number 2, 179-197.

A. P. Garfinkel, *Paradigm*. A. P. Garfinkel, Paradigm Shifts, Rock Art Studies, and the "Coso Sheep Cult" of Eastern California, *North American Archaeologist*, Vol. 27(3), 2006, 203-244.

A. P. Garfinkel, *The Whirlwind*. A. P. Garfinkel, The Whirlwind is a Ghost Dancing: The Mirror Point Site on Searles Lake, California-Musings on a Possible Interpretive Frame, *Arnava*, VII/1, 2018, 135-145.

И. Гавритухин, *Боспор*. И. Гавритухин, Боспор и Поднепровье в VI-VII вв. (к изучению севернопонтийских Ювелирных школ) // *Международная конференция "Византия и Крым" (тезисы докладов)*, Симферополь, 1997, 27-32.

И. О. Гавритухин, А. М. Обломский, *Гапоновский*. И. О. Гавритухин, А. М. Обломский, *Гапоновский клад и его культурно-исторический контекст*. Москва: Институт археологии РАН; Курский областной археологический музей, 1996, -296.

***Gebel el-Arak* 2020.** Gebel el-Arak Knife // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Gebel_el-Arak_Knife> (18.08.2020)

А. Гейщор, *Митология*. А. Гейщор, *Митология на славяните* (A. Gieysztor, Mitologia Slowian), София: Български художник, 1986, -299.

П. П. Георгиев, *Изображение*. П. П. Георгиев, Изображение на четирилико славянско божество от Преслав, *Археология* 1984/1. София, 16-28.

И. Георгиева, *Българска*. И. Георгиева, *Българска народна митология*. София: Наука и изкуство, 1983, -210.

С. Георгиева, Д. Бучински, *Старото*. С. Георгиева, Д. Бучински, *Старото златарство във Враца.* София: БАН, 1959, -271.

***Gerion* 2019.** Gerion // *Theoi* <https://www.theoi.com/Gigante/GiganteGeryon.html> (16.03.2019)

R. Ghirshman, *Invasions*. R. Ghirshman, Invasions des nomades sur le Plateau Iranien aux premiers siecles du Ier millenaire avant J.-C. // *Dark Ages and Nomads c. 1000 B.C. Studies in Iranian and Anatolian Archaeology*. Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten Leiden, 1964, 3-8.

R. Ghirshman, *Iran*. R. Ghirshman, *Iran from Earliest Times to the Islamic Conwuest*. Penguin Books, 1978, -368.

R. Ghirshman, *Notes IV*. R. Ghirshman, Notes Iraniennes IV. Le Trésor de Sakkez, les origines de l'Art Mède et les bronzes du Luristan, *Artibus Asiae*, Vol. 13, No. 3 (1950), 181-206.

R. Ghirshman, *Notes VIII*. R. Ghirshman, Notes Iraniennes VIII. Le Dieu Zurvan sur les Bronzes du Luristan, *Artibus Asiae*, Vol. 21, No. 1 (1958), 37-42.

R. Ghirshman, *The Art*. R. Ghirshman, *The Art of Ancient Iran: from its origins to the time of Alexander the Great*. Golden Press, 1964, -439.

R. Ghirshman, *Un Mède*. R. Ghirshman, Un Mède sur les bas-reliefs de Mimrud, *Iraq*, Vol. 36, No. 1/2. 1974, 37-38.

M. Gimbutas, *The Gods*. M. Gimbutas, *The Gods and Goddesses of Old Europe*. London: Thames and Hudson, 1974, -303.

M. Gimbutas, *The Language*. M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*. New York: Thames & Hudson, 2001, -388.

M. Gimbutas, *The Living*. M. Gimbutas, (M. Robbins Dexter, ed. & supl.) *The Living Goddesses*. Berkeley; Los Angeles; London, 2001, - 286.

***Gipsabguss, Slaw. Götze* 2020.** Gipsabguss, Slawischer Götze // *Wissenschaftliche Sammlungen. Teil-Katalog der wissenschaftlichen Sammlungen Ur- und frühgeschichtliche Lehrsammlung* <https://www.sammlungen.hu-berlin.de/objekte/ur-und-fruehgeschichtliche-lehrsammlung/8646/> (03.08.2020)

***Girona* 2020.** Girona. Antic monestir de Sant Pere de Galligants. Capitell de les sirens // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/jbracons/8631398514/> (25.01.2015)

P. Gleirscher, *Ein Doppelkopf*. P. Gleirscher, Ein Doppelkopf über Mösel bei Wieting im Görtschitztal (Kärnten). Provinzialrömische Volkskunst oder slawisches Götterbild?, *Archäologie Österreichs,* 8/1. 1997, 62-64.

D. Glogović, *Gospodarica*. D. Glogović, Gospodarica konja na željeznodobnim privjescima iz Kastva i Grobnika, *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3s. XLII. Zagreb, 2009, 259-269.

G. Gnoli, P. Jamzadeh, *Bahrām*. G. Gnoli, P. Jamzadeh, Bahrām (Vərəθraγna) // *Encyclopaedia Iranica*, III/5, pp. 510-514<http://www.iranicaonline.org/articles/bahram-1> (14.10. 2018)

***Goblet* 2020.** Goblet decorated with winged, two-headed monsters, grasping gazelles // *Louvre* <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/goblet-decorated-winged-two-headed-monsters-grasping-gazelles> (29.07.2020)

E. Goblet d'Alviella, *The migration*. E. Goblet d'Alviella, *The migration of symbols*. University of Michigan Library, 1894, -328.

A. Godard, *Bronzes*. A. Godard, *Bronzes du Luristan (Ars Asiatica XVII)*. Paris: Les éditions G. van Oest, 1931. -112.

A. Godard, *The Art*. A. Godard, *The Art of Iran*. New York; Washington: Praeger, (1965), -358.

Y. Godard, A. Godard, *Bronzes*. Y. Godard, A. Godard, *Bronzes du Luristan. Collection E. Graeffe*. La Haye; Editions L. J. C. Boucher, [ca. 1960], -84.

***Goddess Finial* 2020.** Goddess Finial, 799 BCE - 700 BCE Iranian Metalwork, made in Luristan Bronze // *Centuries past* <http://centuriespast.tumblr.com/post/52089767908/unknown-iranian-goddess-finial-799-bce-700> (19.07.2020)

***Goddess Ishtar* 2020.** Goddess Ishtar as "Mistress of Animals" - Gold seal found Turkmenistan, circa 2.000 BC – at Schaffhausen Museum // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/531354456015903773/> (11.07.2020)

***Goddess of Myrtos* 2020.** Goddess of Myrtos, Crete-Agios Nikolaos Museum, early Minoan II Period, 2900-2200 BC, 0114-20091001 // *Flickr* <http://www.flickr.com/photos/nickkaye/4203922885/in/photostream/> (26.07.2020)

О. П. Годенко-Наконечна, *Трипіл. Орнаментика*. О. П. Годенко-Наконечна, *Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості*. Київ: Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології им. М. Т. Рильського, 2017, -295.

C. Goff, *Excavations*. C. Goff, Excavations at Baba Jan: The Pottery and Metal from Levels III and II, *Iran*, Vol. 16 (1978), 29-65.

C. Goff Meade, *Luristan*. C. Goff Meade, Luristan in the First Half of the First Millennium B.C.: A Preliminary Report on the First Season's Excavations at Baba Jan, and Associated Surveys in the Eastern Pish-i-Kuh. *Iran,* 6. 1968, 105-134.

А. Голан, *Миф*. А. Голан, *Миф и символ*. Иерусалим: Тарбут; Москва: Русслит, 1994, -372.

***Gold cone* 2020.** Gold cone from Ezelsdorf-Buch. Urnfield culture, 11th – 9th century BC, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-gold-cone-from-ezelsdorf-buch-urnfield-culture-11th-9th-century-bc-161290856.html?pv=1&stamp=2&imageid=704DBE9C-25D8-47E8-802E-97840C136EDB&p=63192&n=0&orientation=0&pn=1&searchtype=0&IsFromSearch=1&srch=foo%3dbar%26st%3d0%26pn%3d1%26ps%3d100%26sortby%3d2%26resultview%3dsortbyPopular%26npgs%3d0%26qt%3d9th%2520century%2520bc%26qt_raw%3d9th%2520century%2520bc%26lic%3d3%26mr%3d0%26pr%3d0%26ot%3d0%26creative%3d%26ag%3d0%26hc%3d0%26pc%3d%26blackwhite%3d%26cutout%3d%26tbar%3d1%26et%3d0x000000000000000000000%26vp%3d0%26loc%3d0%26imgt%3d0%26dtfr%3d%26dtto%3d%26size%3d0xFF%26archive%3d1%26groupid%3d%26pseudoid%3d%26a%3d%26cdid%3d%26cdsrt%3d%26name%3d%26qn%3d%26apalib%3d%26apalic%3d%26lightbox%3d%26gname%3d%26gtype%3d%26xstx%3d0%26simid%3d%26saveQry%3d%26editorial%3d1%26nu%3d%26t%3d%26edoptin%3d%26customgeoip%3d%26cap%3d1%26cbstore%3d1%26vd%3d0%26lb%3d%26fi%3d2%26edrf%3d%26ispremium%3d1%26flip%3d0> (28.07.2020)

***Gold pendant* 2020.** Gold pendant from the Aegina treasure, 17th century BC // *Diomedia* <https://www.diomedia.com/stock-photo-gold-pendant-from-the-aegina-treasure-17th-century-bc-image16052937.html> (27.07.2020)

***Goldener hut* 2020.** File:Goldener hut Schifferstadt hist mus speyer.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goldener_hut_schifferstadt_hist_mus_speyer.jpg> (28.07.2020)

B. Goldman, *A Luristan*. B. Goldman, A Luristan Water-Goddess, *Antike Kunst* 3. Jahrg., H. 2. Vereinigung der Freunde Antiker Kunst, 1960, 53-57.

B. Goldman, *Luristan Pitchers*. B. Goldman, Luristan Pitchers, *Artibus Asiae,* Vol. 20, No. 4, 1957, 251-264.

B. Goldman, *Some*. B. Goldman, Some Aspects of the Animal Deity: Luristan, Tibet, and Italy, *Ars Orientalis*, Vol. 4, 1961, 171-186.

Н. К. Голейзовский, *Семантика*. Н. К. Голейзовский, Семантика новгородского тератологического орнамента // *Древний Новгород – история, искусство, археология*. Москва: Изобразительное искусство, 1983, 197-247.

***Голгофа* 2020.** Голгофа // *Высокое Средневековье. Спецпроект «Пасха»* <https://altaaetas.media/easter/calvary> (05.08.2020)

Л. Гончарова, *Медные*. Л. Гончарова, Медные бляхи с сумок коновалов XIX - XX веков*, Антиквариат, предметы коллекционирования,* Июнь 2004 г., 98-101.

V. P. Goss, *The Three-Header*. V. P. Goss, The Three-Header from Vaćani, *Starohrvatska prosvjeta*, ser. III - sv. 36. Split, 2009, 35-54.

***Gothic Fibula* 2020.** Gothic Fibula w. Fertility Symbolism // *Antiqueo.com* <http://www.antiqueo.com/artefacts/migration/gothicfigurativefibula.html> (11.06. 2017)

L. D. Graham, *Gender*. L. D. Graham, Gender and gnosis: Making Mary male, making Jesus female // *Academia. Edu* (Publication Date: Dec 2, 2015), 1-41. <https://www.academia.edu/19327057/Gender_and_gnosis_Making_Mary_male_making_Jesus_female>

L. D. Graham, *Mother Earth*. L. D. Graham, Mother Earth, Pisces and the Two-Tailed Mermaid // *Academia.edu* (Publication Date: 20 April 2013), 1-11. <https://www.academia.edu/3336225/Mother_Earth_Pisces_and_the_Two-Tailed_Mermaid> (24.07.2020)

C. Graml, *Creating*. C. Graml, Creating the Three Figured Hekate – From Image to Imagination // *Acta Musei Tiberiopolitani*, Vol. 3. Strumica: NI Institute for protetction of cultural monuments and Museum Strumica, 2020, 103-120.

P. Granziera, *The Indo-Mediterranean*. P. Granziera, The Indo-Mediterranean Caduceus and the Worship of the Tree, the Serpent, and the Mother Goddess in the South of India, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, Volume 30, Number 3.* Duke University Press, 2010, 610-620.

R. Graves, *New Larousse*. R. Graves, *New Larousse encyclopedia of Mythology*, London: Hamlyn Publishing Group, 1985, -500.

М. Грбић, *Одабрана*. М. Грбић, *Одабрана грчка и римска пластика у Народном музеју у Београду*. Београд: Археолошки институт САНУ, 1958, -136.

***Greece* 2013.** Greece // *Universität Innsbruck* <http://www.uibk.ac.at/urgeschichte/projekte_forschung/abt/spindeltypologie/-greece.html> (17.09.2013)

***Greek Art* 2014.** Greek Art at the Seventh and Sixth Century B.C. // *Worldvisitguide.com* <http://www.worldvisitguide.com/salle/MS00620.html> (10.05.2014)

***Greek lead weight* 2020.** Ancient greek lead weight written with Greek letters and Caduceus - very rare // *Antiques Navigator* <https://www.antiquesnavigator.com/d-1279480/ancient-greek-lead-weight-written-with-greek-letters-and-caduceus--very-rare-.html> (16.08.2020)

***Greek Sicily* 2020.** Greek Sicily, Menaion. Roman rule. Circa 204-190 BC // *Pinterest* <https://www.pinterest.at/pin/436145545139233862/> (20.02.2020)

***Greek Silver* 2020.** Greek Silver Tetradrachm of Tenedos (Mysia, Islands off Troas), a Wonderful Janiform Head of Zeus and Hera // *Wikimedia Commons, the free media repository* <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greek_Silver_Tetradrachm_of_Tenedos_%28Mysia,_Islands_off_Troas%29,_a_Wonderful_Janiform_Head_of_Zeus_and_Hera.jpg> (31.07.2020)

M. Green, *Symbol*. M. Green, *Symbol and Image in Celtic Religious Art*. London and New York: Routledge, 1992, -279.

J.-C. Grenier, *Hermanubis*. J.-C. Grenier, Hermanubis // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V.1. Zurich, 1990, 265-268.

В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Новые*. В. К. Гриб, В. В. Давыденко, Новые находки антропоморфных бронзовых фигурок уродцев // В. К. Гриб, В. В. Давыденко, *Степи Европы в эпоху средневековья. Т.9. Хазарское время*. Донецк: ДонНУ, 2012, 361-372.

Л. С. Грибова, *Пермский*. Л. С. Грибова, *Пермский звериный стиль (проблемы семантики)*. Москва: Наука, 1975, -146.

R. T. H. Griffith, *The Hymns*. R. T. H. Griffith, *The Hymns of the Rig Veda*. Kotagiri, 1896.

М. А. Григорьева, С. Г. Леонова, *Сосуд*. М. А. Григорьева, С. Г. Леонова, Сосуд – „мистерия целостности“. Путь посвящения от двуполости к андргогину, *Кант, 3(12).* Ставролит, 2014, 120-126. <http://stavrolit.ru/kant/97/> (20.08.2018)

K. Grömer, *The Art*. K. Grömer, *The Art of Prehistoric Textile Making. The development of craft traditions and clothing in Central Europe, Veröffentlichungen der Prähistorischen Abteilung* (VPA) 5. Vienna: Natural History Museum, 2016, 533.

M. Grzelczyk, *Amak'hee 4*. M. Grzelczyk, Amak'hee 4: a newly documented rock art site in the Swaga Swaga Game Reserve, *Antiquity* 2021 Vol. 95 (379), 1-9. <https://doi.org/10.15184/aqy.2020.246> (24.03.2921)

R. Guénon, *The Great*. R. Guénon, *The Great Triad*. Cambridge: Quinta Essentia, 1991, -171.

***Hadrian As* 2020.** Ok, This Hadrian As With Janus Looking In 3 Directions, One Head Is A Bull? // *Coin Community* <https://www.coincommunity.com/forum/topic.asp?TOPIC_ID=342267> (04.08.2020)

E. Haerinck, B. Overlaet, *Chamahzi Mumah*. E. Haerinck, B. Overlaet, Chamahzi Mumah. An Iron Age III Graveyard (Luristan Excavation Documents Vol. II), *Acta Iranica 35*, Peeters/Leuven, 1998, - 218.

E. Haerinck, B. Overlaet, *Djub-i Gauhar*. E. Haerinck, B. Overlaet, Djub-i Gauhar and Gul Khanan Murdah. Iron Age III graveyards in the Aivan plain (Luristan Excavation Documents Vol. III), *Acta Iranica* 32. Peeters/Leuven, 1999, -245.

E. Haerinck, B. Overlaet, *Les montagnards*. E. Haerinck, B. Overlaet, Les montagnards du Luristan et leurs bronzes énigmatiques // *Le profane et le divin. Arts de l'Antiquité de l'Europe au Sud-Est Asiatique. Fleurons du Musée de Barbier-Mueller*. Geneva, 2008, 147-153.

E. Haerinck, B. Overlaet, *The Chr. of the Pusht-i Kuh*. E. Haerinck, B. Overlaet, The Chronology of the Pusht-i Kuh, Luristan. Results of the Belgian Archaeological Mission in Iran // *From Handaxe to Khan. Essays presented to Peder Mortensen*. Aarhus, 2004, 118-136.

E. Haerinck et al, *Finds*. E. Haerinck, B. Overlaet, Z. Jaffar-Mohammadi, Finds from Khatunban B – Badavar Valley (Luristan) in the Iran Bastan Museum, *Iranica Antiqua* 39. 2004, 105-168.

***Hair Pin* 2018.** Ancient Luristan Hair Pin Ca 1000 BC Master Of The Animals Finial // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/572097958885990679/?lp=true> (23.11.2018)

A. Hakemi, *Shahdad*. A. Hakemi, (transl. & ed. S.M.S. Sajjadi), *Shahdad, Archaeological Excavations of a Bronze Age Center in Iran*. Rome/New Delhi, 1997, -721.

А. Х. Халиков, *Маклашевская*. А. Х. Халиков, Маклашевская всадница, *Советская археология*, 1971/1. Москва, 106-117.

***Halla* 2020.** *Halla. Forum Wikińskie* <http://halla.mjollnir.pl/viewtopic.php?t=3038> (03.08.2020)

F. Hančar, *Zur Deutung*. F. Hančar, Zur Deutung einer urgeschichtlichen kaukasischen Kunstform, Jahrbuch für prähistorische umd ethnographische Kunst, 1941/42, 63-75.

***Handle* 2020.** Handle of Bronze Bowl, Detail, from Verucchio Giclee Print by Art.com // *Pinterest* <https://www.pinterest.de/pin/56506170312268830/> (08.07.2020)

S. Hansen, *Bilder*. S. Hansen, *Bilder vom Menschen der Steinzeit: Untersuchungen zur anthropomorphen Plastik der Jungsteinzeit und Kupferzeit in Südosteuropa, Teil. I – II*. Mainz: Deutsches Archäologisches institut / Eurasien-Abtelung, 2007, -539.

D. W. Harding, The *Archaeology*. D. W. Harding, *The Archaeology of Celtic Art*. London - New York: Routledge Taylor & Francis Ltd., 2007, -301.

J. E. Harrison, *Prolegomena*. J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (2d ed.). Cambridge: University Press, 1908, -682.

***Harness* 2020.** Harness Trapping (54.118) // *The Walters Art Museum* <https://art.thewalters.org/detail/7655/harness-trapping/> (12.07.2020)

***Harvard* 2020.** *Harvard Art Museum. Finial with Two Confronted Ibex.* Object Number 1931.5 <https://www.harvardartmuseums.org/art/198885> (10.07.2020)

F. A. Hasanvand et al, *Horse*. F. A. Hasanvand, A, Niromand and H. A. Hasanvand, Horse, Vehicle of Death and Life A View to Lorestan's Bronze Career, Iran, *Australian, Journal of Basic and Applied Sciences*, 7 (4). 2013, 791-795.

G. Haseloff, *Die Langobardischen*. G. Haseloff, Die Langobardischen goldblattkreuze, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 3 (1956). Mainz, 1956, 143-163.

Z. Hashemi, *The Bronze*. Z. Hashemi, The Bronze artefact deposits from the Iron Age site of Sangtarashan (Luristan, Iran), *ArchéOrient - Le Blog* (25 mai 2018) <https://archeorient.hypotheses.org/8590> (08.08.2020)

S. Haynes, *An Etruscan*. S. Haynes, An Etruscan Alabastron, Antike Kunst, 6. Jahrg., H. 1. 1963, 3-5.

S. Haynes, *Etruscan*. S. Haynes, *Etruscan Civilization: A Cultural History*, Los Angeles: Getty Publications, 2000, -432.

A. Hänsel, *Die Kultwagen*. A. Hänsel, Die Kultwagen der Bronzezeit (= А. Хэнзель, Культовые повозки эпохи нронзы) // *Бронзовый век. Европа без границ. Четвертое - первое тысячелетия до н. э.: каталог выставки (= Bronzezeit Europa ohne grenzen. 4.–1. Jahrtausend v. Chr: Ausstellungskatalog)*. Санкт-Петербург: Издательство „Чистый лист", 2013, 273-278.

B. Hänsel, *Höhlen*. B. Hänsel, Höhlen- und Felsmalereien an der unteren Donau und ihre Bedeutung für die Hallstattkunst Mitteleuropas // M. Garašanin, A. Benac, M. Tasić (eds.) *Actes du VIII-e congres international des sciences Prehistoriques et Protohistoriques*. Beograd: Union Internationale des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques, 1973, 112-119.

***Head of Sinbad* 2020.** Head of Sinbad Pictograph Panel, San Rafael Swell, Utah, USA // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-head-of-sinbad-pictograph-panel-san-rafael-swell-utah-usa-145788072.html> (26.07.2020)

***Head of a Wolf* 2020.** Plaque with a Head of a Wolf. Pazyryk Culture. 6th century BC // *The State Hermitage Museum* <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/3474935/?lng=en> (21.08.2020)

***Hecate* 2019.** Hecate // *Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art* <https://www.theoi.com/Khthonios/Hekate.html> (11.01.2019)

***Hecate Chiaramonti* 2020.** Hecate Chiaramonti Inv1922.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hecate_Chiaramonti_Inv1922.jpg> (03.08.2020)

E. Heide, *Loki*. E. Heide, "Loki, the Vätte, and the Ash Lad: A Study Combining Old Scandinavian and Late Material", *Viking and Medieval Scandinavia 7*. 2011, 63-106.

***Heilbrunn* 2014.** Heilbrunn Timeline of Art History // *The Metropolitan Museum of Art* <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.206.1171> (16.01.2014)

Е. А. Хелимский, *Южные*. Е. А. Хелимский, Южные соседи финно-угров: иранцы или есчезнувшая ветвь ариев („арии-андоновцы“) // *ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова*. Москва: Индрик, 1998, 61-72.

***Helios Gallery* 2020.** *Helios Gallery. Luristan master of animals finial* <https://heliosgallery.com/antiquities/catalogue/west-asian-antiquities/luristan-persia/luristan-master-of-animals-finial/> (17.07.2020)

J. L. Henderson, *Drevni*. J. L. Henderson, *Drevni mitovi i suvremeni čovjek //* C. G. Jung (i dr.) *Čovjek i njegovi simboli* (C. G. Jung, Man and his Symbols). Mladost: Zagreb, 1987, 104-157.

W. Hensel, *Early*. W. Hensel, Early polish applied arts, *Зборник народног музеја*, 4. Београд, 1964, 197-199.

W. Hensel, *Wczesnosredniowieczna*. W. Hensel, Wczesnosredniowieczna figurka czterotwarzowego bostwa z Wolina, *Slovinska Archeologia*, XXVI – 1. Bratislava, 1978, 13-16.

C. S. Henshilwood, F. D'Errico (eds.), *Homo Symbolicus*. C. S. Henshilwood, F. D'Errico (eds.), *Homo Symbolicus: The Dawn of Language, Imagination and Spirituality*. Amsterdam: John Benjamin Publishing, 2011, -237.

***Hermanubis* 2020.** Hermanubis or Abraxas or ? (a Roman limestone relief) [3rd century AD] - Christie's // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/41973785102> (19.08.2020)

***Hermes* 2020.** Hermes. Ancient Greek mythology, religion and art // *My Favourite Planet* <http://www.my-favourite-planet.de/english/people/h1/hermes.html> (09.08.2020)

***Hermes Psychopompos* 2020.** Hermes Psychopompos by the Kind of Tymbos painter // *Twiggietruth* <https://twiggietruth.wordpress.com/2017/02/10/hermes-psychopompos-by-the-kind-of-tymbos-painter/> (31.01.2020)

***Hermitage* 2020.** Luristan bronze. 1000-650 BC. West-Central Iran. Early Iron Age. Pieces of horses-harness, decorations. The State Hermitage Museum. Saint Petersburg. Russia // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-luristan-bronze-1000-650-bc-west-central-iran-early-iron-age-pieces-105224497.html?pv=1&stamp=2&imageid=DDC6B5F2-0BE2-45DE-AA3E-029E92E29E30&p=83158&n=0&orientation=0&pn=1&searchtype=0&IsFromSearch=1&srch=foo%3dbar%26st%3d0%26pn%3d1%26ps%3d100%26sortby%3d2%26resultview%3dsortbyPopular%26npgs%3d0%26qt%3dluristan%26qt_raw%3dluristan%26lic%3d3%26mr%3d0%26pr%3d0%26ot%3d0%26creative%3d%26ag%3d0%26hc%3d0%26pc%3d%26blackwhite%3d%26cutout%3d%26tbar%3d1%26et%3d0x00000000000000000000%26vp%3d0%26loc%3d0%26imgt%3d0%26dtfr%3d%26dtto%3d%26size%3d0xFF%26archive%3d1%26groupid%3d%26pseudoid%3d%26a%3d%26cdid%3d%26cdsrt%3d%26name%3d%26qn%3d%26apalib%3d%26apalic%3d%26lightbox%3d%26gname%3d%26gtype%3d%26xstx%3d0%26simid%3d%26saveQry%3d%26editorial%3d1%26nu%3d%26t%3d%26edoptin%3d%26customgeoip%3d%26cap%3d1%26cbstore%3d1%26vd%3d0%26lb%3d%26fi%3d2%26edrf%3d%26ispremium%3d1%26flip%3d016> (19.07.2020)

***Heroldstab* 2020.** Heroldstab mit Inschrift (Kerykeion) // *MK&G Collection online* <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Heroldstab-mit-Inschrift-Kerykeion/2000.130/dc00127273> (17.08.2020)

E. Herzfeld, *Iran*. E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*. London; New York: Oxford University Press, 1941, -363.

R. Hestrin, *Understanding*. R. Hestrin, Understanding Asherah-Exploring Semitic Iconography, *Biblical Archaeology Review*, 17:5. September/October 1991. <https://www.baslibrary.org/biblical-archaeology-review/17/5/4> (15.07.2020)

F. Hettner, *Provinzialmuseum*. F. Hettner *Provinzialmuseum in Trier*. Trier: 1903, -146.

E. Hill Richardson, *The Recurrent*. E. Hill Richardson, The Recurrent Geometric in the Sculpture of Central Italy, and Its Bearing on the Problem of the Origin of the Etruscans, *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 27 (1962), 159-199.

R. Hirzel, *Themis*. R. Hirzel, *Themis*, *Dike und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen*. S. Hirzel, 1907, -445.

***Historical* 2020.** Luristan bronze (Lorestān bronze). Jewel's saved to Historical Artifacts // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/273875221067193175/> (11.07.2020)

***History Contained* 2020.** History Contained: Ancient Greek Bronze and Ceramic Vessels from the collections of Shelby White and Leon Levy Judy and Michael Steinhardt // *McClung Museum of Natural History & Culture. The University of Tennessee Knoxville* <https://mcclungmuseum.utk.edu/exhibitions/history-contained-ancient-greek-bronze-and-ceramic-vessels/> (31.07.2020)

***Hittite Goddess* 2020.** Hittite, Goddess Figurine, Beginning of 2000 BC, Kültepe (Erdinç Bakla archive) // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/435793701423825820/> (19.07.2020)

***Hittite plaque* 2020.** Hittite, half oval plaque, two goats and palmette tree, Tell-Halaf, 900 BC, Museum of Oriental Antiquities, İstanbul // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/311381761710972504/> (14.07.2020)

***Hittite tree* 2020.** Hittite, tree of life and two goats, Karatepe, 800 BC // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/25332816629925053/> (14.09.2018)

***Hixenbaugh* 2020.** Luristan Bronze. Hixenbaugh Ancient Art // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/414542340676115944/> (19.07.2020)

I. Hodder, *Theory*. I. Hodder, *Theory and Practice in Archaeology*. London/New York: Routledge 1995, -249.

M. Hoernes, *Urgeschichte*. M. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. *Von den Anfängen bis um 500 vor Christi*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1925, -864.

U. Holmberg, *Der Baum*. U. Holmberg, *Der Baum des Lebens (Göttinnen und Baumkult)*. Bern: Edition Amalia, 1996, -182.

***Homo signorum* 2019.** Homo signorum // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Homo_signorum> (27.02.2019)

M. Hoppál, *The Birth*. M. Hoppál, The Birth of Myth, *Studia mythologica slavica* 12. 2009, 107-133.

K. Horedt, *Die Wietenbergkultur*. K. Horedt, Die Wietenbergkultur, *Dacia* IV. Bucarest, 1960, 107-137.

***Horse bridle* 2020.** Horse bridle; detail pendant carved in paired deer // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/147070744055768634/> (21.08.2020)

***Horsebit* 2017.** Horsebit from Luristan, Iran,8th-7th BCE. Fabulous, mythological animals // *Lessingimages* <http://www.lessingimages.com/viewimage.asp?i=03070168+&cr=392&cl=1> (05.07.2017)

M. Hoti, *Prethistorijski*. M. Hoti, *Prethistorijski korjeni nekih aspekata grčke religije* (докторска дисертација). Zagreb: Filozofski fakultet, 1993, -225.

D. Hunt, *The Association*. D. Hunt, The Association of the Lady and the Unicorn, and the Hunting Mythology of the Caucasus, *Folklore, Vol. 114, No. 1 (Apr., 2003)*, 75-90.

J.- L. Huot, *Iran, I*. J.- L. Huot, *Iran* I. Rieka: Otokar Keršovani, 1973, -111.

B. Husenovski, E. Slamkov, *Archaeological*. B. Husenovski, E. Slamkov, *Archaeological Guide. Gevgelija – Valandovo Region*. Gevgelija: Fondacija za lokalen razvoj na informatički tehnologii, 2012, -57.

***Ibex Standard* 2020.** Ibex Standard Finial, about 700-600 BC, Luristan, Iran, bronze - Cleveland Museum of Art - DSC08159.JPG // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ibex_Standard_Finial,_about_700-600_BC,_Luristan,_Iran,_bronze_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08159.JPG> (09.07.2020)

***Icône portative* 2020.** La Transfiguration du Christ. Constantinople. Musée du Louvre. ML 145 // *Louvre* <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_6591_34421_17405.002.jpg_obj.html&flag=true> (16.08.2020)

***Idol (IR.0553)* 2020.** Idol // *Royal Musums of Art and History. Carmentis* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=F > (06.08.2020)

***Idool standard* 2020.** Idool of standaard. IR.0619 // *The Royal Museums of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=nl> (20.07.2020)

***Idole du Luristan* 2018.** Idole du Luristan // *Pierre Berge & associés* <http://www.pba-auctions.com/html/fiche.jsp?id=5018762&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=&r=> (05.07.2018)

***Idole maître* 2020.** Idole "maître des animaux" en bronze, Luristan, vers le 8e siècle av. J.C. // *Artcurial* <https://www.artcurial.com/en/lot-idole-maitre-des-animaux-en-bronze-luristan-vers-le-8e-siecle-avjc-3303-139> (11.07.2020)

***Idole tubulaire* 2019.** Idole tubulaire du Luristan aux trois têtes - Bronze // *Dominique Thirion. Ars antiqua* <https://www.thirion-ancient-art.com/fr/objects/new-items/luristan-tubular-idol-with-three-humain-heads-bronze-1423.html> (19.02.2019)

***Idole tub. du Luristan* 2020.** Idole tubulaire du Luristan aux trois têtes - Bronze // *Dominique Thirion. Ars antiqua* <https://www.thirion-ancient-art.com/fr/objects/new-items/luristan-tubular-idol-with-three-humain-heads-bronze-1423.html> (01.08.2020)

***Idoles tubulaires* 2020.** Idoles tubulaires avec personnages à deux faces. Bronze – Luristan. Site officiel du musée du Louvre // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/390194755186323653/> (22.07.2020)

***Idoli* 1986.** *Idoli – zgodnje podobe bogov in žertveni darovi*. Ljubljana: Narodni muzej, 1986, -107.

***Idoma Janus* 2020.** Idoma Janus type dance headdress, known as ungulali after the flute that announces it, performs at major funerals and for entertainments // *Getty Images* <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/idoma-janus-type-dance-headdress-known-as-ungulali-after-news-photo/152198165> (03.08.2020)

***Ijzeren fallus* 2018.** Ijzeren fallus – Tibet (?) / Bhutan – ca. 18e eeuw // *Catawiki* <https://veiling.catawiki.nl/kavels/8117841-ijzeren-fallus-tibet-bhutan-ca-18e-eeuw> (22.07.2018)

***Imaginary* 2020.** Imaginary Companions, Egyptian mythology, Julian Jaynes, and the Narrative Practice Hypothesis (February 27, 2010) // *Minds and Brains* <http://philosophyandpsychology.wordpress.com/2010/02/27/imaginary-friends-egyptian-mythology-julian-jaynes-and-the-narrative-practice-hypothesis/> (26.07.2020)

***Indus Valey* 2020.** Indus Valey // *The Eclectic Museum* <http://eclecticmuseum.com/indus-valley.html> (04.08.2020)

V. Ions, *Egipatska*. V. Ions, *Egipatska mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985, -144.

V. Ions, *Indijska*. V. Ions, *Indijska mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985, -144.

***I Placed* 2020.** *I Placed My Name There: The Great Inscription of Tukulti-Ninurta I, King of Assyria* <https://museum.imj.org.il/exhibitions/Tukulti-Ninurta/index.html> (06.08.2020)

***Iran. Quiver* 2020.** Iranian Quiver Plaque Iron Age II to III 1000 to 650 BCE // *Flickr* <http://www.flickr.com/photos/mharrsch/34317919/> (28.07.2020)

***Iranian Antiquities* 2020.** Iranian Antiquities in the Current Political Context // *Clio Ancient Art and Antiquities* <https://clioantiquities.wordpress.com/2013/05/16/iranian-antiquities-in-the-current-political-context/> (11.07.2020)

***Ithyphallic figure* 2020.** A Luristan Bronze Ithyphallic figure of a Man, ca. 2nd millennium BC // *Sands of Time. Ancient Art* <https://www.sandsoftimedc.com/products/mb1602> (22.07.2020)

А. И. Иванчик, *Современное*. А. И. Иванчик, Современное состояние киммериской проблемы. Итоги дискуссии, *Вестник древней истории* 1999/2. Москва, 77-97.

A. Ivantchik, *Cimmerians*. A. Ivantchik, Cimmerians // Dale C. Allison, Jr., Hans-Josef Klauck, Volker Leppin, Bernard McGinn, Choon-Leong Seow, Hermann Spieckermann, Barry Dov Walfish, Eric J. Ziolkowski (eds.) *Encyclopedia of the Bible and its Reception, vol. 5.* Berlin; Boston, 2012, 323-324.

A. Ivantchik, *Scythians*. A. Ivantchik, Scythians // *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/scythians> (15.03.2020)

С. В. Иванов, *Материалы*. С. В. Иванов, *Материалы по изобразительному искусству народов Сибири (XIX – начало XX в.)*. Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1954, -838.

В. В. Иванов, *Близнечные*. В. В. Иванов, Близнечные мифы // *Мифы народов мира, Том 1*. Москва: Советская энциклопедия, 1980, 174-176.

В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Горыня*. Горыня, Дубыня и Усыня // Е. М. Мелетинский (ред.) *Мифологический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990, 159-160.

В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования*. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Наука, 1974, -341.

***Из раскопок Волина* 2020.** Из раскопок Волина 2000 года // *Славянские древности. Изображения Божеств у Славян* <https://vk.com/photo-27246021_358881868> (05.08.2020)

***Ixion* 2020**. Ixion // *Stilus.nl* <https://www.stilus.nl/oudheid/wdo/MYTHOL/I/IXION.html> (14.04.2020)

P. Jacobsthal, *Early*. P. Jacobsthal, *Early celtic art*. Oxford University Press, 1969, -242.

***Jade* 2018.** Jade: Erotica "Phallus / Vulva sculpture" - China - tweede helft 20e eeuw // *Catawiki* <https://veiling.catawiki.nl/kavels/369391-jade-erotica-phallus-vulva-sculpture-china-tweede-helft-20e-eeuw> (22.07.2018)

D. Jaillard, *Configurations*. D. Jaillard, *Configurations d'Hermès. Une "théogonie hermaïque"*. Liège: CIERGA, 2007, -292.

E. O. James, *The tree of life*. E. O. James, *The tree of life: an archaeological study*. (Studies in the history of religions: supplements to Numen 11). Leiden: E. J. Brill. 1966, -293.

Т. Јанакиевски, *Антички*. Т. Јанакиевски, *Антички театри и споменици со театарска тематика во Република Македонија*. Битола: Завод за заштита на спомениците на културата, природните реткости, музеј и галерија; Друштво за наука и уметност, 1998, -303.

J. Janićijević, *U znaku*. J. Janićijević, *U znaku moloha – antropološki ogled o žrtvovanju*. Beograd: Vajat, 1986, -370.

***Janifrom figure* 2020.** Luristan bronze standard with janiform human figure // *Royal-Athena Galleries.Near Eastern Bronze* <http://www.royalathena.com/PAGES/NearEasternCatalog/Bronze/EJ0103C.html> (17.07.2020)

A. Janowski, *W wolińskim*. A. Janowski, *W wolińskim porcie ... = In Wolin's port ...* . Wolin: Muzeum Regionalne im. Andrzeja Kaubego w Wolinie; Urząd Miejski w Wolinie, 2014, -40.

U. Jantzen, *Ägyptische*. U. Jantzen, *Ägyptische und Orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos. Samos VIII*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag, 1972, -108.

***Janus* 2019.** Janus // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Janus> (30.07.2019)

***Janus Roma Trophy* 2020.** Roman Republic Roma Janus Roma Trophy Silver Coin 119BC // *Worth Point* <https://www.worthpoint.com/worthopedia/roman-republic-roma-janus-roma-trophy-142925855> (29.07.2019)

***Jar with Four Faces* 2020.** Jar with Four Faces, mid-13th–mid-15th century // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313363> (05.08.2020)

M. Jastrow et al, *Ba`al*. M, Jastrow, J. F, McCurdy, D. B. McDonald, Ba'al and Ba'al-Worship // *Jewish Encyclopedia* <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/2236-ba-al-and-ba-al-worship> (05.08.2019)

F. Jenő, *Religions*. F. Jenő (ed.), *Religions and Cults in Pannónia. Exhibition at Székesfehérvár, Csók István Gallery 15 May - 30 September 1996*. Székesfehérvár: Fejér Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1998, -140.

M. Ježić, *R'gvedski*. M. Ježić, *R'gvedski himni – Izvori indijske kulture i indoeuropsko nasljeđe*. Zagreb: Globus, 1987, -343.

S. I. Johnston, *Crossroads*. S. I. Johnston, Crossroads, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 88. 1991, 217-224.

A. Jokinen, *Zodiac Man*. A. Jokinen, Zodiac Man: Man as Microcosm // *Luminarium* <http://www.luminarium.org/encyclopedia/zodiacman.htm> (27.02.2019)

***L. Jones, Enc. of Religion Vol. 13*.** L. Jones, *Encyclopedia of Religion Volume 13 (South American Indian Religions-Transcendence And Immanence)*. Dertroit: Thomson Gale, 2005.

М. Јованов, *Римска*. М. Јованов, Римска кола од Делчево, *Folia Archaeologica Balcanica* 1. Skopje, 2006, 357-364.

C. G. Jung (i dr.), *Čovjek*. C. G. Jung (i dr.), *Čovjek i njegovi simboli* (C. G. Jung (et al), Man and his Symbols). Zagreb: Mladost, 1987, -320.

K. G. Jung, *Myst. coniunctoris II*. K. G. Jung, *Mysterium coniunctoris II*, Beograd: KD ATOS, 2001, -420.

Г. И. Кацаров, *Антични*. Г. И. Кацаров, Антични паметници из България, *Известия на българския археологически институт* VIII. София, 1934, 44-68.

Г. И. Кацаров, *Принос*. Г. И. Кацаров, Принос към религията на многоглавите божества, *Известия на археологическия институт*, 17, София, 1950, 1–10.

***Кадуцей* 2020.** Кадуцей // *Википедия – свободная энциклопедия* <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D1%83%D1%86%D0%B5%D0%B9> (16.08.2020)

H.-D. Kahl, *Kultbilder*. H.-D. Kahl, Kultbilder im Vorchristlichen Slawentum Sondierungsgänge an Hand eines Marmor-fragments aus Kärnten mit Ausblicken auf den Quellenwert von Schriftzeugnissen des 8.-12. Jh. *Studia Mythologica Slavica*, 8, Ljubljana, 2005, 9-55.

K. Kajkowski, P. Szczepanik, *The multi-faced*. K. Kajkowski, P. Szczepanik, The multi-faced so-called miniature idols from the Baltic Sea area, *Studia Mythologica Slavica* 16. Ljubljana 2013, 55-68.

***Как выглядели* 2020.** Как выглядели пращуры народов Южного Урала? // *Археология. Новости мира археологии* <http://world-archaeology-news.blogspot.com/2012_08_21_archive.html> (31.07.2020)

***Kala Ksetram* 2020.** Kala Ksetram. The sacred art as an offering to the Gods, and joy of men // *Arjuna-Vallabha* <https://arjuna-vallabha.tumblr.com/post/183096484262> (19.08.2020)

***Kalkani* 2020.** 157365: Siegel CMS I 144. Mykenai, Mykene, Nekropole Kalkani S Bank // *Idai.imagesArachne* <http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=157365> (26.07.2020)

S. Kalyanaraman, *Bronze Age*. S. Kalyanaraman, Bronze Age revolution from 5th to 2nd millennium BCE and Indus Script Corpora as catalogus catalogorum of metalwork // *Bharatkalyan 97. A homage to Hindu civilization* <http://bharatkalyan97.blogspot.com/2015/09/bronze-age-revolution-from-5th-to-2nd.html> (17.07.2020)

***Каменные* 2020.** Каменные боги Карабаха // *Велоклуб грязные носороги* <https://velorogi.ru/travels/37.html> (01.08.2020)

U. Kampmann, *Welcome*. U. Kampmann, Welcome to Iran! Part 8: The commemoration day of Fatima Masumeh // *Coins Weekly* <https://www.coinsweekly.com/en/Welcome-to-Iran-Part-8-The-commemoration-day-of-Fatima-Masumeh-/4?&id=4270> (10.07.2020)

H. J. Kantor, *The Shoulder*. H. J. Kantor, The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions, *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 6, No. 4, 1947, 250-274.

А. Р. Канторович, *Истоки*. А. Р. Канторович, Истоки и вариации образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII-VI вв. до н.э // *Изобразительное искусство в археологическом наследии, Серия Археологический альманах* Том 21. Донецк: Лебедь, 2010, 189-224.

А. Р. Канторович, *Классификация*. А. Р. Канторович, Классификация и типология элементов зооморфных превращений в зверином стиле Степной Скифии // *Структурно-семиотические исследования в археологии.* Т. 1. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий националный университет, 2002, 77-130.

V. Karageorghis, *A New Geryon*. Vassos Karageorghis, A New 'Geryon' Terracotta Statuette From Cyprus, *Eretz-Israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies /לארשי-ץרא :היתוקיתעו ץראה תעידי מירקחמ* Vol. כ, Yigael Yadin Memorial Volume / ספר יגאל ידין (1989 / משת"ט), 92, -97.

Γ. Καραμητρου-Μεντεσιδη, *Νομός Κοζάνης*. Γ. Καραμητρου-Μεντεσιδη, Νομός Κοζάνης 2006: Πολύμυλος, Κλείτος, Περδίκκας, Μικρόκαστρο, Αλιάκμων, *Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη 20*. Θεσσαλονικη, 2008, 847- 874.

E. Kasirer, *Filozofija. T.II*. E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika – drugi deo: Mitsko mišljenje* (E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Teil II, Das mythische Denken). Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1985, -245.

М. Кашанин, *Камена*. М. Кашанин, *Камена открића – Студије о уметности Србије у средњем веку*. Београд: Југославија, 1978, -165.

K. Kaykowsky, P. Szczepanik, *The multy-faced*. K. Kaykowsky, P. Szczepanik, The multy-faced so-called miniature idols from the Baltic Sea area, *Studia mythological slavica,* 16, Ljubljana, 2013, 55-68.

Z. Kazempoor, M. Marasi, *The Study*. Z. Kazempoor, M. Marasi, The Study of Meanings of Motifs on Artifacts Discovered from Archeological Sites of Gilan Province and their Classification based on Dumézil's Trifunctional Model. *Journal of History Culture and Art Research, 6 (4)*, 2017, 192-211 <doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i4.1042> (17.02.2019)

***Kerykeion (MET)* 2020.** Kerykeion. Bronze finial of a kerykeion (herald's staff), late 6th–early 5th century B.C. // *Archaeologs* <http://www.archaeologs.com/i/290/kerykeion> (17.08.2020)

**C. Kevokrian, *L`art*.** C. Kevokrian, L`art des bronziers du Luristan / The art of the Bronze-smiths from Luristan, *Kaos 2003/2*, 114-129.

Ф. Б. Я. Кёйпер, *Труды*. Ф. Б. Я. Кейпер, *Труды по ведийской мифологии*. Москва: Наука, 1986, -196.

***Khimaira* 2020**. Khimaira // *Theoi* <http://www.theoi.com/Ther/Khimaira.html> (10.07.2020)

M. M. Khorasani, *Bronze*. M. M. Khorasani, Bronze and iron weapons from Luristan, *Antiguo Oriente*. 2009, Vol. 7, 185-217.

О. А. Кифишина, *Священное*. О. А. Кифишина, *Священное древо в искусстве и культуре Эллады (докторска дисертација)*. Москва: Московский Педагогический Государственный Университет, Кафедра истории художественной культуры, 2010, -288.

***Kīla* 2020.** Kīla (Buddhism) // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/K%C4%ABla_(Buddhism)> (22.04.2020)

I. Kilian-Dirlmeier, *Anhänger*. I. Kilian-Dirlmeier, *Anhänger in Griechenland von der mykenischen bis zur spatgeometrischen Zeit: (griechisches Festland, Ionische Inseln, dazu Albanien und Jugoslawisch Mazedonien)*. Prahistorische Bronzefunde. Munchen: Beck, 1979, -283.

М. Е. Килуновская, *Интерпретация*. М. Е. Килуновская, Интерпретация образа оленя в скифо-сибирском искусстве (по материалам петроглифов и оленных камней) // А. И. Мартынов, В. И. Молодин (ред.), *Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология*. Новосибирск: Наука, 1987, 103-107.

F. Kinal, *Der Ursprung*. F. Kinal, Der Ursprung von Ianus // Zeki Velidi Togan (ed.) *Proceedings of the Twenty-Second Congress of Orientalists Held in Istanbul September 15th to 22nd, 1951, Vol. II (Communications)*. Leiden: E. J. Brill 1957, 7-9.

D. Kinsley, *Hindu Goddesses*. D. Kinsley, *Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Delhi: University of California, 1998, -281.

G. Kipiani, *Openwork*. G. Kipiani, Openwork Bronze Buckles Anicient West and East (from the Caucasus) Problem of Atribution // *Ancient West & East*. Vol. 5/1-2. Leiden – Boston: Brill, 2006, 199-214.

***Klasična* 1978.** *Klasična razdoblja antike. Umjetnost u slici*. Rijeka: Otokar Kešovani, 1978, - 258; -265.

Л. С. Клейн, *Древн. миграции*. Л. С. Клейн, *Древние миграции и происхождение индоевропейских народов*. Санкт-Петербург, 2007, -226.

Л. С. Клейн, *Миграция*. Л. С. Клейн, Миграция: археологические признаки, *Stratum plus* 1. Санкт-Петербург; Кишинев; Одесса, 1999, 52-71.

Л. С. Клейн, *Воскрешение*. Л. С. Клейн, *Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества*. Санкт-Петербург: Евразия, 2004, -479.

Л. С. Клейн, *Время*. Л. С. Клейн, *Время кентавров. Степная прародина греков и ариев*. Санкт-Петергург: Евразия, 2010, -491.

S. Klempf-Dimitriadou, *Boreas*. S. Klempf-Dimitriadou, Boreas // *Lexicon iconograficum mythologiae classicae III*. 133-142.

***Kličevac* 2020.** Kličevac, Idol, brončano doba ←1500–1000 // *Proleksis enciklopedija on line* <http://proleksis.lzmk.hr/31417/> (20.07.2020)

R. Knorr, *Eine keltische*. R. Knorr, Eine keltische Steinfigur der Latenezeit aus Württemberg und das Kultbild von Holzgerlingen, *Germania*, 5. 1921, 11-17.

***Кобан. амулеты* 2014.** Кобанские амулеты (19.01.2013) // *Домонгол* <http://domongol.org/viewtopic.php?f=43&t=14974&start=20> (19.01.2014)

A. Koch, *Bügelfibeln*. A. Koch, *Bügelfibeln der Merowingerzeit im westlichen Frankenreich* (Teil 1, 2). Mainz, 1998.

L. C. Koch, *Der doppelleibige*. L. C. Koch, Der doppelleibige Panther – ein Tier doppelter Anziehungskraft? Ein Beitrag zu einem etruskischen Bildmotiv des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. und der Situlenkunst. // H.-P. Wotzka (ed.), *Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert*. Tübingen: Francke 2006, 491-508.

L. Koenen, *Augustine*. L. Koenen, Augustine and Manichaeism in Light of the Cologne Mani Codex, *Illinois Classical Studies* Vol. 3 (1978), 154-195.

E. M. Kolpakov (et al), *The rock carvings*. E. M. Kolpakov, A. I. Murashkin & V. Ya. Shumkin, The rock carvings of Kanozero, *Fennoscandia Archaeologica*. 2008, 86-96.

E. Komatarova-Balinova, P. Penkova, *The "Horse Amulets"*. E. Komatarova-Balinova, P. Penkova, The "Horse Amulets" from the Collections of Vidin and Vratsa Museums – a Modest Contribution to a Continuous Discussion, Archaeologia Bulgarica XXII, 3 (2018), 93-109.

Д. Корачевиќ, *Наод*. Д. Корачевиќ, Наод од халштадско време од Бразда кај Скопје, *Macedonia Acta Archaeologica* 3. Прилеп, 1977, 57-65.

В. А. Кореняко, *Искусство*. В. А. Кореняко, *Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль*. Москва: Восточная литература, 2002, -328.

В. А Кореняко, *Произхождение*. В. А Кореняко, Произхождение скифо-сибирского звериного стиля (прагматические аспекты семиотики) // *Структурно-семиотические исследования в археологии.*Т. 1. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий националный университет, 2002, 131-188.

Г. Г. Король, *Северокавказский*. Г. Г. Король, Северокавказский всадник на парных конях: истоки иконографии и семантика // *Краткие сообщения Института археологии, выпуск 221*. Москва: Наука, 2007, 194-203.

J. Korošec, *Ljudske*. J. Korošec, Ljudske statuete iz Ripča, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu,* VII, Sarajevo, 1952, 231-239.

Г. Ф. Корзухина, *Клады*. Г. Ф. Корзухина, Клады и случайные находки вещей круга „древностей антов“ в среднем Поднепровье (каталог памятников) // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*, вып. V. Симферополь: Таврия, 1996, 352-705.

G. Kossack, *Studien*. G. Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder – und Hallstattzeit Mitteleuropas*, RGF 20. Berlin, 1954, -132.

Ј. Ковачевић, *Аварски*. Ј. Ковачевић, *Аварски каганат*, Београд: Српска књижевна задруга, 1977, -239.

И. С. Крамер, *Мифология*. И. С. Крамер, Мифология Шумера и Акада // *Мифологии древнего мира*, (*Mythologies of the ancient world*, ed. by Samuel Noah Kramer), Москва: Наука, 1977, 122-160.

I. Krauskopf, *Culsans*. I. Krauskopf, Culsans und Culsu, *Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. Festschrift für Gerhard Radke,* Münster: Aschendorff, 1986, 156-163.

I. Krauskopf, *Culsans (LIMC)*. *(LIMC)*, *Culsans* // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*. 306-308.

I. Krauskopf, *Ex Oriente Sol*. I. Krauskopf, Ex Oriente Sol. Zu den orientalischen Wurzeln der etruskischen Sonnenikonographie, *Archeologia Classica* 43, 1991, (Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino), 1261-1283.

***Krodo* 2020.** Krodo // *Wikipedie Otevřená encyklopedie* <https://cs.wikipedia.org/wiki/Krodo> (30.07.2020)

K. Kromer, *Das östliche*. K. Kromer, Das östliche Mitteleuropa in der frühen Eisenzeit (7.– 5. Jh. v. Chr.) – seine Beziehungen zu den Steppenvölkern und antiken Hochkulturen, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 33 Jh./1. Mainz, 1986, 1-93.

А. Крстева, *Македонски*. А. Крстева, *Македонски народни везови*. Скопје: Македонска книга; Институт за фолклор, 1975, -87.

А. Крстева, *Народни*. А. Крстева, Народни вез у Мариову, *Гласник етнографског музеја у Београду*, 24. Београд, 1961, 79-97.

М. Крстевска, *Колекцијата*. М. Крстевска, Колекцијата на фурки од Музејот на Македонија, *Зборник – Етнологија* 2. Скопје, 2002, 35-51.

C. Krumm, *Kalender*. C. Krumm, Kalender in Gold // R. Baumeister (Hrsg.) *Glaubenssachen: Kult und Kunst der Bronzezeit*. Federseemuseum Bad Buchau, 2011, 88-92.

C. Krumm, *Kegel*. C. Krumm, Kegel und Kappen – Die Frage nach der Nutzung // R. Baumeister (Hrsg.) *Glaubenssachen: Kult und Kunst der Bronzezeit*. Federseemuseum Bad Buchau, 2011, 102-110.

И. Л. Крупник, *Зурванизм*. И. Л. Крупник, *Зурванизм: опыт религиоведческой реконструкции*, Москва: Издательская группа URSS, 2014, -200.

Z. Krzak, *Swieta gora*. Z. Krzak, Swieta gora i krag (szkic prahistoryczno-mitoznawczy), *Wiadomosci Archeologiczne* T. LI (1986 – 1990) z. 2. Warszawa, 115-134.

В. Д. Кубарев, *Мифы*. В. Д. Кубарев, Мифы и ритуалы, запечатленные в петроглифах Алтая, *Археология этнография и антропология Евразии* 3 (27). 2006, 41-54.

A. Kučeković, *The Three-headed*. A. Kučeković, The Three-headed Holy Trinity Icons from Croatia – on the Margins of Post-Byzantine Popular Piety // I. Gergova, E. Moussakova (eds.) *Marginalia. Art Readings. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II. 2018.I. Old Art.* Sofia: Institute of Art Studies, 237-252.

Р. Кук, *Дрво*. Р. Кук, Дрво живота – симбол центра, *Градац* 12. Чачак, 1984 – 1985, 187-208.

S. Kukoč, *Japodi*. S. Kukoč, *Japodi – fragmenta symbolica*. Split: Književni krug Split, 2009, -323.

У. Куликан, *Персы*. У. Куликан, *Персы и мидяне. Подданные империи Ахеменидов* (W. Culican, The Medes and Persians. London: Thames and Hudson, 1965). Москва: Центрполиграф, 2002, -223.

Š. Kulišić, *Stara*. Š. Kulišić, *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja, posebno balkanoloških*. Sarajevo: Centar za balkanološka ispitivanja ANUBIH, 1979, -246.

***Куль-Оба* 2020.** Куль-Оба – скифский царский курган // *Русский след в мировой истории* <http://ru-sled.ru/kul-oba-skifskij-carskij-kurgan/> (11.07.2020)

Dž. K. Kuper, *Ilustrovana*. Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola* (J. C. Cooper, An illustrated Encyclopaedia of traditional Symbols). Beograd: Nolit, 1986, -214.

***Курган* 2020.** Курган Велика Цимбалка // *Прадідівська слава* <https://www.pslava.info/ZaporizhObl_KurganVelykaCymbalka,115180.html> (23.07.2020)

Г. Н. Курочкин, *К археологической*. Г. Н. Курочкин, К археологической идентификации переднеазиатских ариев // *Переднеазиатский сборник* 3. Москва, 1979, 150-159.

Г. Н. Курочкин, *Ранние*. Г. Н. Курочкин, Ранние этапы формирования скифского искусства (новый фактический материал и необходимость построения эффективной теоретической модели) // *Кочевники евразийских степей и античный мир (проблемы контактов) (материалы 2-го археологического семинара)*. Новочеркасск, 1989, 102-119.

Г. Н. Курочкин, *Скифское*. Г. Н. Курочкин, Скифское искусство звериного стиля и художественные бронзы Луристана, *Российская археология* 1992/2, 102-122.

А. Кузев, *Маршрутът*. А. Кузев, Маршрутът на Владислав III Ягело до Варна, *Известия на народния музей – Варна* IX (XXIV). Варна, 1973, 139-152.

П. Кузман, *Уметноста*. П. Кузман, *Уметноста на Требеништа*. Скопје: Ѓурѓа, 1997, -62.

В. Б. Кузьмина, *Мифология*. В. Б. Кузьмина, *Мифология и искусство скифов и бактрийцев (= Mythology and Art of Scythians and Bactrians)*. Москва: 2002, -288.

Е. Е. Кузьмина, *Откуда*. Е. Е. Кузьмина, *Откуда пришли Индоарии?* Москва: РАН; Министерство культуры Росийской федерации; Росийский институт культурологии, 1994, -463.

Е. Е. Кузьмина, *В стране*. Е. Е. Кузьмина, *В стране Кавата и Афрасиаба*. Москва: Наука, 1977, -142.

H. Kühn, *Die germanischen*. H. Kühn, *Die germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz*. Bonn: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1940, -528.

М. Кюнстлер, *Митология*. М. Кюнстлер, *Митология на Китай*. София: Български художник, 1987, -299.

***L'Hermès tricéphale* 2020.** L'Hermès tricéphale // *Culture City* <https://twitter.com/culturecityapp/status/1016274815706124288> (04.08.2020)

***LACMA Standard* 2020.** Standard Finial. Search collection // *LACMA* <https://collections.lacma.org/node/225918> (28.07.2020)

Е. Лафазановски, *Македонските*. Е. Лафазановски, *Македонските космогониски легенди*. Скопје: Култура; Институт за фолклор „Марко Цепенков", 2000, -208.

B. Laharnar, *The Žerovniščck*. B. Laharnar, The Žerovniščck Iron Age hillfort near Bločice in the Notranjska region, *Arheološki vestnik* 60. Ljubljana, 2009, 97-157.

P. Lajoye, *Puruṣa*. P. Lajoye, Puruṣa, *Nouvelle Mythologie Comparée* 1. 2013, 23-58. <https://www.academia.edu/6613402/Puru%E1%B9%A3a> (03.01.2022)

P. Lambrechts, *Contributions*. P. Lambrechts, *Contributions à l'étude des divinités celtiques*. Brugge: De Tempel, 1942, -197.

J. P. Lamm, *On the Cult*. J. P. Lamm, On the Cult of Multiple-Headed Gods in England and in the Baltic Area, *Przegląd Archeologiszny* 34. 1987, 219-231.

***Lampsakos* 2019.** bgr_463901 - MYSIA – LAMPSAKOS / LAMPSACUS Trihemiobole // *Numismatics Paris (cgb.fr)* <https://www.cgbfr.com/mysie-lampsaque-trihemiobole-sup,bgr_463901,a.html> (30.03.2019)

C. Lancaster, *Luristan*. C. Lancaster, Luristan Bronzes: Their Style and Symbolism, *Archaeology*, Vol. 5, No. 2. 1952, 94-99.

***Large Lur. Bronze* 2020.** Large Luristan Bronze Standard with Four Ibexes // *Christoph Bacher* <http://www.cb-gallery.com/en/produkt/grosse-luristan-bronze-standarte-mit-vier-steinboecken/> (10.07.2020)

***Large Lur. Br. Plate* 2020.** Large Luristan Bronze Plate of a Quiver // *Christoph Bacher* <https://www.cb-gallery.com/en/produkt/grosse-luristan-bronze-platte-von-einem-koecher/> (09.07.2020)

V. E. Larichev (et al), *The Shadow*. V. E. Larichev, S. A. Parshikov, E. G. Gienko, The Shadow of God and the Zurvan, Iconography, *Archaeoastronomy and Ancient Technologies* 2015, 3 (2), 1-22. <http://aaatec.org/art/a_ge5>

V. E. Larichev (et al), *Zurvanite*. V. E. Larichev, S. A. Parshikov, E. G. Gienko, Zurvanite Iconographic Canon. Astronomy and Mythology // *Archaeoastronomy and Ancient Technologies* 2014, 2 (2), 66-102 <http://aaatec.org/art/a_ge3> (03.01.2022)

В. Е Ларичев, *Скулптура*. В. Е Ларичев, Скулптура черепахи с поселения Малая Сыя и проблема космогонических представлений верхнепалеолитического человека // *У истоков творечества*. Новосибирск: Наука, 1978, 32-69.

C. Larrington, *The Poetic Edda*. C. Larrington (trans.), *The Poetic Edda*. Oxford: Oxford University Press, 1999, -384.

***Las dos caras* 2020.** Las dos caras del arquitecto // *Tocho T8* <http://tochoocho.blogspot.com/2010/05/las-dos-caras-del-arquitecto.html> (02.08.2020)

B. Lawergren, *Oxus*. B. Lawergren, Oxus Trumpets, ca. 2200 – 1800 BCE: Material, Overview, Usage, Societal Role, and Catalog, *Iranica Antiqua, vol. XXXVIII*. 2003, 41-118.

***Le cheval* 2020.** Le cheval et le cavalier gaulois // *Mediomatrici* <http://mediomatrici-gaulois.eklablog.com/le-cheval-et-le-cavalier-gaulois-a112692968> (12.07.2020)

***Le due bifore* 2020.** Le due bifore, rappresentazione allegorica del Male e del Bene // *Canino info* <https://www.canino.info/inserti/tuscia/luoghi/tuscania_san_pietro/slides/09_bifora_bene.html> (05.08.2020)

***Le ore* 2020.** *Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VII secolo a.C.* <http://www.archeobo.arti.beniculturali.it/mostre/verucchio_ore_donne.htm> (08.07.2020)

G. Lechler, *The Tree of Life*. G. Lechler, The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures, *Ars Islamica* 4. 1937, 369-419.

J. Lechler, *Vom Hakenkreuz*. J. Lechler, *Vom Hakenkreuz (die Geschichte eines Symbols)*. Leipzig: Curt Kabitzsch Verlag, 1934, -90.

J. Leclercq-Marx, *La sirène*. J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge. Du mythe païen au symbole chrétien.* Bruxelles: Acad. royale de Belgique, 1997, -373.

H. Lehner, *Hölzerne*. H. Lehner, Hölzerne und verzierte Monhire auf vorgeschichtli-chen Gräbern. *Germania* 5/1. Berlin, 1921, 6-10.

Л. А. Лелеков, *Ажи-Дахака*. Л. А. Лелеков, Ажи-Дахака // *Мифы народов мира, Том 1*. Москва: Советская энциклопедия, 1980, 50.

Л. А. Лелеков, *Искусство*. Л. А. Лелеков, Искусство древней Руси в его связях с востоком (к постановке вопроса) // *Древнерусское искусство, зарубежные связи*. Москва: Наука, 1975, 55-80.

F. Lenormant, *Cabiri*. F. Lenormant, Cabiri // *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio*. T. 1/2. 757-774.

G. Leńczyk, *Światowid*. G. Leńczyk, Światowid zbruczański, *Materiały Archeologiczne* V. Krakow, 1964, 5-60.

М. Леон-Портилья, *Мифология*. М. Леон-Портилья, Мифология древней Мексики // *Мифологии древнего мира (Mythologies of the ancient world, ed. by Samuel Noah Kramer)*. Москва, 1977, 432-454.

А. Леонидов, *Луллубейство*. А. Леонидов. *Луллубейство - феномен древней истории* <https://www.knizhnyj-larek.ru/news/aleksandr-leonidov-lullubejstvo-fenomen-drevnej-istorii/> (05.03.2020)

А. М. Лесков, *Курганы*. А. М. Лесков, *Курганы – находки, проблемы*. Ленинград: Наука, 1981, -168.

К. Леви-Строс, *Структурная*. К. Леви-Строс, *Структурная антропология*. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001, -512.

***Lexicon iconogr. III,* 1986.** *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*. Vol. III/1-2. Zürich; München: Artemis Verlag, 1986.

***Lexicon iconogr. V,* 1990.** *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*. Vol. V/1-2. Zürich; München: Artemis Verlag, 1990.

L. Leže, *Slovenska*. L. Leže, *Slovenska mitologija* (L. Leger, La mythologie slave), Beograd: Grafos, 1984, -201.

***Liber Divorum* 2021.** Liber Divinorum Operum / The Book of Divine Works. By St. Hildegard of Bingen. Translated and introduced by Nathaniel M. Campbell // *International Society of Hildegard von Bingen Studies* <http://www.hildegard-society.org/p/liber-divinorum-operum.html> (11.03.2021)

З. Личеноска, *Македонска*. З. Личеноска, Македонска резба од XVIII до XIX век // *Уметничкото богатство на Македонија*. Скопје: Македонска книга, 1984, 286-307.

H. G. Liddell et al, *A Greek-English*. H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, A Greek-English Lexicon, Clarendon Press-Oxford, 1996.

В. Лилчиќ, *Матка*. В. Лилчиќ, *Матка низ вековите*. Скопје: Македонска Цивилизација, 1995, -153.

***Limestone* 2020.** Limestone tomb slab. Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi'about 200 BC // *Arts & Culture* <https://artsandculture.google.com/asset/limestone-tomb-slab/SQHOk7662Jb-Kg> (21.07.2020)

***Лингам* 2018.** Лингам // *Википедия – свободная энциклопедия* <http://ru.wikipedia.org/wiki/Лингам #cite_ref-6> (03.08.2018)

***Lingam* 2018.** Lingam // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Lingam> (03.08.2018)

***Lion medallion* 2020.** Lion medallion brocade Ninth Century Fragment with Lion and "Tree of Life" Motifs Central Asia // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/241716704977645621/> (13.07.2020)

F. Lissarrague, *Identity*. F. Lissarrague, Identity And Otherness: The Case Of Attic Head Vases And Plastic Vases, *Notes in the History of Art, Vol. 15, No. 1, Special Issue: Representations of the "Other" in Athenian Art, c. 510-400 B.C*. Chikago: The University of Chicago Press, 1995, 4-9.

L. Llewellyn-Jones, *House and veil*. L. Llewellyn-Jones, House and veil in ancient Greece, *British School at Athens Studies, Vol. 15, Building Communities: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond*. 2007, 251-258.

А. Лома, *Неки славистички*. А. Лома, Неки славистички аспекти српеске етногенезе, *Зборник Матице српске за славистику 43*. Београд, 1993, 105-126.

А. Лома, *Пракосово*. А. Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002, -352.

***Lord of the Horses* 2020.** Lord of the Horses - Old Iberian god - Villaricos (Almeria) - Museu d'Arqueologia de Catalunya - Barcelona 2014.JPG // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lord_of_the_Horses_-_Old_Iberian_god_-_Villaricos_(Almeria)_-_Museu_d%27Arqueologia_de_Catalunya_-_Barcelona_2014.JPG> (02.08.2020)

***Lorestan Province* 2020.** Lorestan Province // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Lorestan_Province> (05.06.2020)

***LOT 88* 2019.** LOT 88 Luristan Bronze Janus-Headed Finial - Master of Animals (Artemis Gallery) // *Artfox* <https://www.artfoxlive.com/product/1764966.html#prettyPhoto> (20.02.2019)

***Lot 331 two Luristan* 2020.** Lot 331 (Interiors and Antiques - Including the estate of a Private London Thames Riverside Residence (lots 3, 13th January 2020) // *Chwick auctions* <https://www.chiswickauctions.co.uk/auction/lot/331-TWO-LURISTAN-BRONZES-Including-a-pin-with-an/?lot=17498&sd=1> (03.04.2020)

H. Lovmjanski, *Religija*. H. Lovmjanski, *Religija Slovena* (H. Lowmianski, Religia Slowian i jej upadek VI – XII v.). Beograd: Biblioteka XX vek, 1996, -315.

A. Lubotsky, *Avestan*. A. Lubotsky, Avestan *zruuan-* // *ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова*. Москва: Индрик, 1998. 73-85.

L. J. Łuka, *Kultura*. L. J. Łuka, Kultura duchowa // E. Cieślak (ed.), *Historia Gdańska. Tom I do roku 1454*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1985.

В. Г. Луконин, *Искусство*. В. Г. Луконин, *Искусство Древнего Ирана*. Москва: Искусство. 1977 -232.

***Lur. br. artefact* 2020.** Luristan bronze artefact 04.JPG // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luristan_bronze_artefact_04.JPG> (06.07.2020)

***Lur. Br. Copenhagen Museum* 2017.** Luristan bronze; 1000 BC - 600 BC. Photographed in the Copenhagen Museum <https://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_b/advanced/tb_1_1b.html> (05.07.2017)

***Lur. Br. decorative arts* 2020.** Luristan Bronze decorative arts // *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/art/Luristan-Bronze> (30.07.2020)

***Lur. Br. Horse* 2019.** Luristan bronze – Horse bridle – National museum of Tehran – 1st millenium BC. Lorestan Bronze (نات‌سرل غرفم) // *Iranatlas.info* <https://iranatlas.info/regional%20prehistoric/sorkhdam%20laki/blor10.htm> (29.10.2019)

***Lur. Br. in the LACMA* 2020.** Luristan bronzes in the Los Angeles County Museum of Art // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luristan_bronzes_in_the_Los_Angeles_County_Museum_of_Art> (06.07.2020)

***Luristan Br. Barakat* 2020.** Luristan Bronze Finial Sculpture Depicting a Master of the Beasts, 800 BC–600 BC // *Barakat Galery* <http://www.artnet.com/artists/luristan-bronze-finial-sculpture-depicting-aa-ac-eV8GXmeO4Zpqqi1ORaZD6A2> (28.07.2020)

***Luristan br. deity* 2020.** Luristan Bronze Deity - FZ.113, ca. 900 BC–600 BC // *Barakat Gallery* <http://www.artnet.com/artists/luristan-bronze-deity-fz113-ac-1J89zaY4o2bJhV9wnCKquQ2> (25.07.2020)

***Luristan br. ear-whisperer* 2020.** Luristan bronze ear-whisperer // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/84265607@N00/3389567188/> (20.07.2020)

***Luristan Br. Figure* 2018.** Luristan Bronze Figure with 3 Animal Heads, 10th-9th Century AD, AE 43 x 58, Intact-rare // *The Time Machine* <https://www.vcoins.com/en/stores/the_time_machine/155/product/luristan_bronze_figure_with_3_animal_heads_10th9th_century_ad_ae_43_x_58_intactrare/987675/Default.aspx> (15.05.2018)

***Luristan Br. Finial* 2020.** Luristan Bronze Finial - OF.279 // *The Barakat Collection* <http://www.ancientartconsultants.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/cmdNextItem/26527/ItemID/26527/SubCatID/208/userid/0.htm> (27.07.2020)

***Luristan Br. Janus* 2020.** Luristan Bronze Janus-Headed Finial - Master of Animals. LOT 88 // *Artfox* <https://www.artfoxlive.com/product/1764966.html#prettyPhoto> (01.08.2020)

***Luristan br. master* 2020.** Lot 188: Ancient Luristan Bronze Master of Animals Finial c.1000 BC // *Auction zip* <https://www.auctionzip.com/auction-lot/Ancient-Luristan-Bronze-Master-of-Animals-Finial_8DC48658DE/> (25.07.2020)

***Luristan Br. Mace – 1,* 2014.** Luristan Bronze Mace Head // *Barakat. Miniatures in Ancient Art* <http://miniaturesinancientart.com/LuristanBronzeMaceHeadDG033.html> (14.01.2014)

***Luristan Br. St. Finial* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial - LK.052 // *The Barakat Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/CFID/75975742/CFTOKEN/27129864/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25436.htm> (26.07.2020)

***Luristan Br. Standard* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial - OF.005 // *The Barakat Collections* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/CFID/75975742/CFTOKEN/27129864/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25668.htm> (24.07.2020)

***Luristan br. vessel* 2020.** Large circa 1000bc ancient luristan bronze vessel with jackal beast heads rare // *Ebay* <https://www.ebay.com/itm/LARGE-CIRCA-1000BC-ANCIENT-LURISTAN-BRONZE-VESSEL-WITH-JACKAL-BEAST-HEADS-RARE-/263926857876?nma=true&si=7Acq0c91%252F46AuRZnb2CPeASS3cM%253D&orig_cvip=true&nordt=true&rt=nc&_trksid=p2047675.l2557> (06.01.2020)

***Luristan Br. Votive* 2020.** Luristan Bronze Votive Statue - Pf.4709 // *The Barakat Collection. London Beverly Hills. Abu Dhabi* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/CFID/87790617/CFTOKEN/87628336/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/8818.htm>(22.07.2020)

***Luristan Head* 2018.** Luristan Head of a Standard with Bull Man, c. 900 B.C. // *Artemission* <https://www.artemission.com/viewitemdetails.aspx?ItemNumber=26.32466> (19.05.2018)

***Luristan Mistress* 2020.** Luristan Mistress of the Beasts - AM.0183 // *The Baraka Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/5373/CFID/67612774/CFTOKEN/95cc84783ad14a3a-7D10143A-3048-33BC-FCF6A1011539ACA1/jsessionid/8430775bb2a6927bffc751476b3d8043276d/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25387.htm> (19.07.2020)

***Luristan Open-Work* 2018.** Luristan Open-Work Bronze Master of Animal Standard Auction ended on Thu, Jul 14, 2016 // *Live auctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/46248384_luristan-open-work-bronze-master-of-animal-standard> (13.07.2018)

***Luristan rectangular* 2020.** Luristan rectangular openwork bronze pin head // *Royal Athena Galleries* <http://www.royalathena.com/PAGES/NearEasternCatalog/Bronze/BE1706C.html> (24.07.2020)

K. Lymer, *Sensuous*. K. Lymer, Sensuous Visions: Encountering the shamanistic rock art of the Bayan Jurek Mountains, Kazakhstan // E. Eevr Djaltchinova-Malec (ed.), *Shamanhood and art*. Warsaw – Torun: Akadémiai Kiadó Budapest Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2014, 25-46.

A Macgeorge, *Flags*. A Macgeorge, *Flags: Some Account of Their History and Uses*. London, Glasgow and Edinburgh: Blackie & Son, 1881, -122. <https://www.gutenberg.org/files/39221/39221-h/39221-h.htm> (07.08.2020)

***Magdalensberg* 2020.** Magdalensberg // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Magdalensberg> (04.08.2020)

***Magical gem* 2020.** Magical gem: Hermanubis with kerykeion and palm-branch // *The Campbell Bonner Magical Gems Database* <http://classics.mfab.hu/talismans/cbd/438?related=pandecta&rid=402> (16.08.2020)

***Магич. Бронз. Гребень* 2020.** Магический бронзовый гребень // *Catofoldmemory* <https://catofoldmemory.livejournal.com/114950.html> (11.07.2020)

J. Магловски, *Студенички*. J. Магловски, Студенички јужни портал (прилог иконологији студеничке пластике, *Зограф* 13. Београд, 1982, 13-27.

J. Магловски, *Знамење*. J. Магловски, Знамење Јудино на Студеничкој трифори (прилог иконографији Студеничке пластике, II), *Зограф* 15. Београд, 1984, 51-58.

M. Maierus, *Arcana*. M. Maierus, *Arcana arcanissima,* London: Creede, 1614. <https://archive.org/details/arcanaarcanissim00maie> (29.07.2018)

L. Malafouris, C. Renfrew (eds.), *The Cognitive*. L. Malafouris, C. Renfrew (eds.), *The Cognitive Life of Things: Recasting Boundaries of Mind*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2010, -147.

***Male figure* 2019.** Male figure, 7th–9th century, Museum purchase, Caroline G. Mather Fund, in 1924 y 98 a // *Princeton University Art Museum* <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/34868> (05.02.2019)

Y. Maleki, *Une fouille*. Y. Maleki, Une fouille en Luristan, *Iranica Antiqua* vol. IV. 1964, 1-35.

M. Malekzadeh, *Semiology*. M. Malekzadeh, Semiology and Iconography of Luristan Bronzes Based on the Finds from Archaeological Excavations at Sangtarashan, Khorramabad. (Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Ph.D in Archaeology of Historical Period of Iran, Department of Archaeology, School of Humanities, Tarbiat Modares Universtiy (TMU), Supervisor: Dr. Hamid Khatib-Shahidi, Tehran: Summer 2012 (In Persian). <https://www.academia.edu/3094287/Semiology_and_Iconography_of_Luristan_Bronzes_Based_on_the_Finds_from_Archaeological_Excavations_at_Sangtarashan_Khorramabad> (15.01.2022)

M. Malekzadeh et al, *Bronzes*. M. Malekzadeh, A. Hasanpour, Z. Hashemi, Bronzes of Luristan in a Non-funerary Context: Sangtarashan, an Iron Age Site in Luristan (Iran) // *Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, Volume 2*. Harrassowitz Verlag, 2018, 577-588.

M. Malekzadeh et al, *Fouilles 2005-2006*. M. Malekzadeh, A. Hasanpur, Z. Hashemi, Fouilles (2005-2006) À Sangtarashan, Luristan, Iran, *Iranica Antiqua,* vol. LII. 2017, 61-158.

A. Malinar, *Hindu*. A. Malinar, Hindu Cosmologies // J. Frazier (ed.) *A Continuum Companion to Hindu Studies*. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2011, -407.

***Мальтинская* 2020.** Мальтинская культура // *Генофонд.рф* <http://генофонд.рф/?page_id=10667> (20.07.2020)

F. Mandl, *Felsritzbilder*. F. Mandl, *Felsritzbilder des östrlichen Dachsteinplateaus*. Trautenfels: Verein Schloss, 1988, -71.

E. Maneva, *A pagan*. E. Maneva, A pagan slavonik amulet from Davina – A contribution to the Interpretation of its function = Словенски, паганси амулет од Давина – Прилог кон толкувањето на неговата намена, *Macedonian heritage / Македонско наследство* 15. Skopje, 2001, 41-55.

Е. Манева, *Словенски*. Е. Манева, Словенски, паганси амулет од Давина – Прилог кон толкувањето на неговата намена, *Balcanoslavica* 22 – 24 (1995 – 97). Прилеп, 1998, 7-24.

И. Маразов, *Бащи*. И. Маразов, „Бащи“ и „деца“ в култа на Кабирите и в митологията на Средиземноморието, *Проблеми на изкуството* 1999/4. София, 26-43.

И. Маразов, *Фиалата,* И. Маразов, Фиалата од Кул Оба – образът на „другия“ в искуството на скитите, *Миф* 7. София, 2001, 360-423.

И. Маразов, *Хиерогамията*. И. Маразов, Хиерогамията од Летница, *Археология* 1976 /4. София, 1-13.

И. Маразов, *Хубавата*. И. Маразов, *Хубавата Елена между Троя и Тракия*. София: „Захарий Стоянов“, 2009, -206.

И. Маразов, *Художествени,* И. Маразов, *Художествени модели на древността*. София: Нов български университет, 2003, -390.

И. Маразов, *Маската*. И. Маразов, Маската Баубо в балкански контекст, *Български фолкор* 2000/4. София, 9-30.

И. Маразов, *Мистериите*. И. Маразов, *Мистериите на Кабирите в Тракия*. София: Издателство „Захарий Стоянов“, 2011, -463.

И. Маразов, *Мит*. И. Маразов, *Мит ритуал и изкуство у Траките*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски, 1992, -493.

И. Маразов, *Мит. на Траките*. И. Маразов, *Митология на Траките*. София: ИК Секор, 1994, -239.

И. Маразов, *Мит. на златото*. И. Маразов, *Митология на златото*. София: „Христо Ботев“, 1999, -334.

И. Маразов, *Парадните*. И. Маразов, *Парадните наколенници в древна Тракия*. София: Издателство на Нов български университет, 2010, -63.

И. Маразов, *Рогозенското*. И. Маразов, *Рогозенското съкровище*. София: Секор, 1996, -327.

И. Маразов, *За семантиката*. И. Маразов, За семантиката на женския образ в скитското изкуство, *Проблеми на изкуството* 1976/4. София, 45-53.

***Marble female figure* 2020.** Marble female figure Early Cycladic II 2300–2200 B. C. Cyclades Greek Greece // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-marble-female-figure-early-cycladic-ii-23002200-bccyclades-greek-greece-50234671.html> (19.07.2020)

***Marble Statue* 2020.** Marble Statue of Hermanubis (Jun 26, 2018) // *Twitter* <https://twitter.com/ancienteurope/status/1011618757171666944> (16.08.2020)

J. Marcadé, *Hermès*. J. Marcadé, Hermès doubles, *Bulletin de correspondance hellénique* 76. 1952, 596-624.

M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, *Los relieves*. M. C. Marín Ceballos, A. Padilla Monge, Los relieves del "domador de caballos" y su significación en el contexto religioso ibérico, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 18. 1997, 461-494.

Д. Маринов, *Народна*. Д. Маринов, *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. София: Издателство БАН, 1994, -815.

В. И. Марковин, *Наскальные*. В. И. Марковин, Наскальные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана, *Советская археология*, 1959/1. Москва, 147-162.

J. Marler, *An archaeomythological*. J. Marler, An archaeomythological investigation of the Gorgon // Р. Гичева, К. Рабаджиев (eds.) *Studia in honorem Prof. Ivani Marazov*. София: Анубис, 2002, 59-75.

Б. Маршак, М. Крамаровский, *Сокровища*. Б. Маршак, М. Крамаровский (ред.), *Сокровища Приобья*. Санкт-Петербург: Формика, 1996, -227.

А. И. Мартынов, *О мировоззренческой*. А. И. Мартынов, О мировоззренческой основе искусства скифо-сибирского мира // *Скифо-сибирский мир – искусство и идеология*. Новосибирск: Наука, 1987, 13-25.

F. Marzatico, *Testimonianze*. F. Marzatico, Testimonianze figurative nel bacino dell'Adige fra l'età del Bronzo e l'età del Ferro, *Preistoria Alpina* 46/II. Trento, 2012, 309-332.

A. G. Masch (et al), *Die gottesdienstlichen*. A. G. Masch, D. Woge, F. C. Krüger, *Die gottesdienstlichen Alterthümer der Obotriten aus dem Tempel zu Rhetra am Tollenzer-See*. Berlin: Gedruckt bey Carl Friedrich Rellstab, 1771, -151. <https://archive.org/details/diegottesdienstl00woge/page/n4> (28/02.2019)

Г. С. Маслова, *Народная*. Г. С. Маслова, Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX вв. // С. А. Токарев (ред.) *Восточнославянский этнографический сборник*. Москва: Издательство академии наук СССР, 1956, 541-757.

Г. С. Маслова, *Орнамент*. Г. С. Маслова, *Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический* источник. Москва: Наука, 1978, -204.

Ю. В. Маслова, *Символика*. Ю. В. Маслова, Символика и культурное значение архиерейского посоха-жезла в церковной полемике XVII-XVIII века // *Культурное наследие России* 2016/4. 44-52.

В. М. Массон, В. И. Сарианиди, *Среднеазиатская*. В. М. Массон, В. И. Сарианиди, *Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. Опыт классификации и интерпретации.* Москва: Главная редакция восточной литературы, 1973, - 208.

***Master of Animals* 2020**. Master of Animals finial, Iran, Luristan, 8th century BC, bronze - Arthur M. Sackler Museum, Harvard University - DSC01574.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_Animals_finial,_Iran,_Luristan,_8th_century_BC,_bronze_-_Arthur_M._Sackler_Museum,_Harvard_University_-_DSC01574.jpg> (10.07.2020)

***Master of Anim. Standard* 2020.** Luristan Bronze "Master of Animals" Standard Finial // *Hixenbaugh Ancient Art New York* <http://www.hixenbaugh.net/gallery/detail.cfm?itemnum=6016&showpic=a> (28.07.2020)

***Master of dragons* 2020.** Master of dragons – Lorestan bronze // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3393080126/in/photostream/> (18.07.2020)

***Mating snakes* 2020.** Mating snakes // *Pinterest* <https://www.pinterest.fr/pin/253960866458940755/?lp=true> (18.08.2020)

K. R. Maxwell-Hyslop, *Urartian*. K. R. Maxwell-Hyslop, Urartian Bronzes in Etruscan Tombs, *Iraq,* Vol. 18, No. 2. 1956, 150-167.

L-R. McDermott, *Self-Representation*. L-R. McDermott, Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines, *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 2. 1996, 227-275.

***Médiomatriques* 2020.** Médiomatriques (Région de Metz) Quart de statère à la tête janiforme // *cgb.fr* <https://www.cgb.fr/mediomatriques-region-de-metz-quart-de-statere-a-la-tete-janiforme-ttb-,v43_1193,a.html> (03.08.2020)

I. N. Medvedskaya, *Media*. I. N. Medvedskaya, Media and its Neighbours I: The Localization of Ellipi, *Iranica Antiqua* 34. 1999, 53-70.

***Mehrgarh* 2020.** Mehrgarh // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Mehrgarh> (20.07.2020)

Е. М. Мелетинский, *Имир*. Е. М. Мелетинский, Имир *// Мифы народов мира, Том 1*. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 510.

Е. М. Мелетинский, *Хеймдалль*. Е. М. Мелетинский, Хеймдалль // *Мифы народов мира*, Том 2, Москва: Советская энциклопедия, 1982, 587.

А. В. Мельченко, *Луристанская*. А. В. Мельченко, Луристанская храмовая металлопластика: предметы, сюжеты и социальная принадлежность ее обладателей, *Изобразительное искусство. Предмет и тело,* 2020/№ 1, 622-630.

А. В. Мельченко, *Редкие*. А. В. Мельченко, Редкие образы торевтики Луристана и Гилана XII – VII вв. до н. э, *Обсерватория культуры,* 2017/14 (5), 622-630.

А. В. Мельченко, *Традиция*. А. В. Мельченко, Традиция и новаторство в изобразительном мотиве «знак — зооморфное существо» в металлопластике северо-западного Ирана I тыс. до н. э. // *Terra artis. Искусство и дизайн*, 2021/№ 2, 90-99.

J. Mellaart, *Čatal Hüyük*. J. Mellaart, *Čatal Hüyük – A Neolithic Town in Anatolia*. London: Thames & Hudson, 1967, -232.

***Men and women* 2020.** Men and women in the Bronze Age // *en.natmus.dk. Prehistoric period (until 1050 AD) / The Bronze Age* <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-bronze-age/men-and-woman-in-the-bronze-age/> (21.07.2020)

J. R. Mertens, *Attic*. J. R. Mertens, Attic White-Ground Cups: A Special Class of Vases, *Metropolitan Museum Journal* 9 (1974), 91-108.

***Mesopotamia* 2020.** Mesopotamia – Secret Energy // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/532480355924359872/> (19.07.2020)

***Mesopotamian Science* 2020.** Mesopotamian Science and Technology – II (last update: 20 Nov. 2019) // *Bernard Smith. Learning about the world, one fact at a time…* <http://bernardsmith.eu/science_and_technology/history_of_physics/mesopotamian_2/> (19.07.2020)

Michael C. Carlos Museum 2013. Michael C. Carlos Museum, Atlanta: Ancient Greek & Roman Gallery // *Picasa Web Albums* <http://picasaweb.google.com/GaryLeeTodd/MichaelCCarlosMuseumAtlantaAncientGreekRomanGallery#5355864490166401570> (07.10.2013)

J. Michelet, *Luristan*. J. Michelet, Luristan Bronzes, *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 25, No. 7 (Oct., 1931), 92-93.

***Middle Assyrian* 2020.** Middle Assyrian, Ashur, Drawing of Seal Impression, Reign of Eriba-Adad // *ARTH 422 (AAMW 422) Survey of Mespotamian Art and Culture: 2000 B.C. to 1st Century A.D. Instructor: Professor Pittman. TR 1:30-3* <http://www.arthistory.upenn.edu/spr03/422/April8/230.JPG> (30.07.2020)

***Мифы нар. мира.Том.1,2*.** *Мифы народов мира*, Том. 1, 2. Москва: Советская энциклопедия, 1980; -671; 1982 -718.

И. Микулчиќ, В. Лилчиќ, *Фибули*. И. Микулчиќ, В. Лилчиќ, Фибули и појасни украси од 6. и 7. век во Македонија, *Годишен зборник на филозофскиот факултет* 22 (48), Скопје, 1995, 255-275.

V. Milojčić, *Zur frage.* V. Milojčić, Zur Frage des Christentums in Bayern zur Merowingerzeit, *Jahruch des Römisch - Germanischen Zentralmuseums* 13, Mainz, 1966, 231-264.

Д. Милосављевић, *Зограф*. Д. Милосављевић, *Зограф Андрија Раичевић*. Дрета, 2005, -304.

A. Milošević, *Slika*. A. Milošević, Slika „Božanskoga boja“ – likovni i ikonografski pogled na konjanički reljef iz Žrnovnice u Dalmaciji // A. Pleterski, T. Vinšćak (eds.) *Perunovo koplje*. Ljubljana: Inštitut za arheologijo ZRC SAZU, 2011, 17-72.

О. Минаева, *Тронът*. О. Минаева, Тронът в царската идеология и обредност на прабългарите, *Миф* 12, София, 2007, 187-218.

M. Minardi, *A Four-Armed*. M. Minardi, A Four-Armed Goddess from Ancient Chorasmia: History, Iconography and Style of An Ancient Chorasmian Icon, *Iran* 51, 2013, 111-143.

K. Minichreiter, *Reljefni*. K. Minichreiter, Reljefni prikaz ženskoga lika na posudama Starčevačke kulture, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 17. (2000), 5-15.

***Minoan Art* 2018.** Minoan Art. Breast-baring Goddess. Terracotta Figurine from Piskokephalo, Crete. 1700-1450 BC. Herakleion Archaeological Museum, Crete, Greece // *Getty images* <https://www.gettyimages.at/detail/illustration/minoan-art-breast-baring-goddess-terracotta-figurine-from-grafiken/112189413> (16.07.2018)

***Minoan female* 2018.** Minoan female statuette with hands raised to breasts From Knossos on Crete // *Pinterest* <https://www.pinterest.co.uk/pin/354799276865065034/?lp=true> (16.07.2018)

V. Minorsky, *The Luristan*. V. Minorsky, The Luristan Bronzes, *Apollo: The international magazine of arts*, Vol. 13, Nº. 74, 1931, 141-142.

Б. Ф. Минорский, *Луристанские*. Б. Ф. Минорский, Луристанские броны и Касситы, *Вестник древней истории* 1959/1, 220-222.

Л. Мирковић, *Анђели*. Л. Мирковић, Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова Манастира код Скопља // *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица Српска, 1974, 253-261.

***Mistress* 2020.** Luristan Bronze Finial Sculpture Depicting a Mistress of the Beasts // *Barakat Gallery* <http://www.artnet.com/artists/luristan-bronze-finial-sculpture-depicting-aa-ac-FYFwfeb6wSdjv04FUZ7PrQ2> (17.07.2020)

***Mistress of Beasts* 2020.** Mistress of Beasts from Luristan // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/27305838@N04/4178570946> (23.07.2020)

Д. Митревски, *Гробовите*. Д. Митревски, Гробовите од железното време под римскиот театар во Скупи = The Iron Age Graves under the Roman Theatre at Scupi // А. Јакимовски (уред.) *Римски театар Скупи = Roman Theatre Scupi.* Скопје: Музеј на град Скопје, 147-157.

Д. Митревски, *Карактеристични*. Д. Митревски, Карактеристични форми на "Македонски бронзи" од наоѓалишта по долината на Вардар, *Macedoniae acta archaeologica* 9. Скопје, 1988, 83-102.

***Mobilier* 2020.** Mobilier de la tombe à char d'Orval // *Images d`archeologie* <https://www.images-archeologie.fr/Accueil/Recherche/p-13-lg0-notice-REPORTAGE-Mobilier-de-la-tombe-a-char-d-Orval.-.htm?&notice_id=5225> (29.07.2020)

***Moche* 2020.** Moche four heads vessel // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/316166836324059893/> (27.06.2020)

В. Моле, *Минијатуре*. В. Моле, Минијатуре једног српског рукописа из год. 1649. са Шестодневом бгр. ексарха Јоана и Топографијом Козме Индикоплова, *Споменик СКА (Српске краљевске академије) XLIV*. Београд 1922, 40-87.

S. Mollard-Besques, *Catalogue*. S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romaines I*. Paris: Éditions des musées nationaux, 1954, -184.

A. Mollerup, *Vajra*. A. Mollerup, Vajra (thunderbolt, diamond) Indra, Vajrasatva, Hevajra, Vajrapani and Zeus, Thor. A Literature study // *Sundial, calendar & Khmer temples* <http://www.sundial.thai-isan-lao.com/sundial_vajra_literature.html> (19.08.2014)

А. Л. Монгайт, *Старая*. А. Л. Монгайт, *Старая Рязань, Материялы и исследования по археологии СССР* 49. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955, -228.

***Monumenta (Vol. X)* 1993.** C. W. M. Cox; A. Cameron; J. Cullen; B. Levick; S. Mitchell; J. Potter; M. Waelkens, *Monumenta Asiae Minoris antiqua, Vol. X: Monuments from Appia and the Upper Tembris Valley, Cotiaeum, Cadi, Synaus, Ancyra, and Tiberiopolis*, (Publication of the American Society for Archaeological Research in Asia Minor), Manchester University Press, Longmans, Green & Co. ltd. ([Manchester], London), 1993.

T. Moore, *The Soul*. T. Moore, *The Soul of Sex: Cultivating Life as an Act of Love*. HarperAudio, 1998, -336.

P. R. S. Moorey, *Adam Collection*. P. R. S. Moorey, *Ancient Persian Bronzes in the Adam Collection*. London, Faber & Faber, 1974, -207.

P. R. S. Moorey, *Ancient*. P. R. S. Moorey, *Ancient bronzes from Luristan*. London: British Museum Publications Ltd. for the Trustees of the British Museum, 1974, -51.

P. R. S. Moorey, *Ancient Persian*. P. R. S. Moorey, Ancient Persian Bronzes from the Island of Samos, *Iran* Vol. 12, 1974, 190-195.

P. R. S. Moorey, *Catalogue*. P. R. S. Moorey, Catalogue of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Museum. Oxford University Press, 1971, -341.

P. R. S. Moorey, *Some Elaborately*. P. R. S. Moorey, Some Elaborately Decorated Bronze Quiver Plaques Made in Luristan, c. 750-650 B.C., *Iran* Vol. 13, 1975, 19-29.

P. R. S. Moorey, *The Art*. P. R. S. Moorey, The Art of Ancient Iran, in: P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes, Ceramics and Seals: The Nasli Heeramaneck Collection of Ancient Near Eastern, Central Asiatic, and European Art*, Los Angeles: Country Museum of Art, 1981, 13-137.

P. R. S. Moorey, *The Decorated*. P. R. S. Moorey, The Decorated Ironwork of the Early Iron Age Attributed to Luristan in Western Iran, *Iran* Vol. 29, 1991, 1-12.

P. R. S. Moorey, *The Terracotta*. P. R. S. Moorey, The Terracotta Plaques from Kish and Hursagkalama, c. 1850 to 1650 B.C. *Iraq* Vol. 37, No. 2, 1975, 79-99.

P. R. S. Moorey, *Towards*. P. R. S. Moorey, Towards a Chronology for the "Lūristān Bronzes", *Iran* Vol. 9, 1971, 113-129.

P. R. S. Moorey (et al), *Ancient Bronzes*. P. R. S. Moorey, E. C. Bunker, E. Porada, G. Markoe, *Ancient Bronzes Ceramics and Seals: The Nasli M. Heeramaneck Collection of Ancient Near Eastern, Central Asiatic, and European Art*. Los Angeles County Museum of Art, 1981, -271.

Z. Moradi, *Fish*. Z. Moradi, Fish imagery in Iranian artwork, *Iranian Journal of Ichthyology*, 2015/2 (4), 244-261.

P. Mortimer, *Michael*. P. Mortimer, 5. Michael J. Enright's "The Sutton Hoo Sceptre and the Roots of Celtic Kingship Theory": a Critique <https://www.academia.edu/17204785/Michael_J._Enright_s_The_Sutton_Hoo_Sceptre_and_the_Roots_of_Celtic_Kingship_Theory_a_Critique> (17.03.2019)

P. Mortimer, S. Pollington, *Remaking*. P. Mortimer, S. Pollington (Eds.), *Remaking the Sutton Hoo Stone: The Ansell-Roper Replica and its Context*. Anglo-Saxon Books, 2013, -196.

***Mossgreen* 2020.** A bronze finial in the form of the master of the Animals, Luristan, 9th-8th century BC 11.5 cm (Mossgreen Auctions: Melbourne 24-Nov-2008) // *Antiquities Reporter* <https://www.antiquesreporter.com.au/index.cfm/lot/130729-a-bronze-finial-in-the-form-of-the-master-of-the-animals-lurista/?prices=1> (16.07.2020)

***Mounted Archers* 2020.** Mounted Archers of the Steppe: [9] The Horse and Equipment // *Noblelog* <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=idisgil&logNo=40018238450&parentCategoryNo=20&viewDate=&currentPage=1&listtype=0&from=postList> (21.08.2020)

D. Mrkobrad, *Arheološki*. D. Mrkobrad, *Arheološki nalazi seobe naroda u Jugoslaviji*. Beograd: Savez arheoloških društava Jugoslavije; Muzej grada Beograda, 1980, -169.

P. Mukherjee, *A Study*. P. Mukherjee, A Study of the Lajja Gauri Images from Gujarat // *Academia.edu* <https://www.academia.edu/42093358/A_Study_of_the_Lajja_Gauri_Images_from_Gujarat> (16.10.2021)

***Mule 2020*.** Mule on wheels carrying 4 amphoras, and a small person // *Pinterest* <https://www.pinterest.ru/pin/717972365575210490/> (06.08.2020)

J. M. Munn-Rankin, *Luristan*. J. M. Munn-Rankin, Luristan Bronzes in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, *Iraq* Vol. 29, No. 1, 1967, 1-2.

O. W. Muscarella, *Archaeology*. O. W. Muscarella, *Archaeology, Artifacts and Antiquities of the Ancient Near East Sites, Cultures, and Proveniences*. Leiden – Boston: Brill, 2013, -1088.

O. W. Muscarella, *Bronze*. O. W. Muscarella, *Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1988, -501.

O. W. Muscarella, *Bronzes*. O. W. Muscarella, Bronzes of Luristan // *Encyclopaedia Iranica* Vol. IV, Fasc. 5, 478-483 <http://www.iranicaonline.org/articles/bronzes-of-luristan> (04.10.2016)

O. W. Muscarella, *Median*. O. W. Muscarella, Median Art and Medizing Scholarship, *Journal of Near Eastern Studies* Vol. 46, No. 2, 1987, 109-127.

O. W. Muscarella, *Multi-piece*. O. W. Muscarella, Multi-piece iron swords from Luristan // L. De Meyer and E. Haerinck (eds.), *Archaeologia Iranica et Orientalis miscellanea in honorem Louis Vanden Berghe*. Ghent, 1989, 349-366.

O. W. Muscarella, *Surkh Dum*. O. W. Muscarella, Surkh Dum at The Metropolitan Museum of Art: a Mini-Report, *Journal of Field Archaeology* Vol. 8, No. 3, 1981, 327-359.

***Muz. afr. umetnosti* 1989.** *Muzej afričke umetnosti (zbirka Vede i dr Zdravka Pečara)*. Beograd: Muzej afričke umetnosti (zbirka Vede i dr Zdravka Pečara); Gornji Milanovac: NIRO „Dečje Novine“, 1989, -571.

V. Müller, *The Shrine*. V. Müller, The Shrine of Janus Geminus in Rome, *American Journal of Archaeology* Vol. 47/ 4, 1943, 437-440.

H. Müller-Karpe, *Grundzüge*. H. Müller-Karpe, *Grundzüge früher Menschheitsgeschichte*, IV. Stuttgart: Theiss Verlag, 1998.

H. Müller-Karpe, *Handbuch. II, III, IV*. H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*. München: C.H. Beck, 1968; 1974; 1980.

***Mycenean PHI idol 2013*.** Mycenean PHI idol on base // *It`s All Greek* <http://www.itsallgreek.co.uk/product/mycenean-phi-idol-on-base/36496/> (01.09.2013)

***Mysia* 2020.** bgr_463901 – Mysia – Lampsakos / Lampsacus Trihemiobole // *Nimismatics Paris (cgb.fr)* <https://www.cgbfr.com/mysie-lampsaque-trihemiobole-sup,bgr_463901,a.html> (02.08.2020)

***Naga Cult* 2020.** Naga Cult/Snake Worship – a Snake relief at Tanjore Temple, Tamil Nadu, India // *Norse mitology* <https://norse.mycats.site/naga-cult-snake-worship-a-snake-relief-at-tanjore-temple-tamil-nadu-india/> (06.02.2020)

W. Nagel, *Altorientalisches*. W. Nagel, *Altorientalisches Kunsthandwerk*. Berlin, 1963.

***Находки* 2020.** Находки загадочного Казбекского клада // *Мд Арена* <https://md-arena.com/naxodki-zagadochnogo-kazbekskogo-klada-foto-posmotrite/> (22.07.2020)

***Narodni muzej Slovenije* 2020.** *Narodni muzej Slovenije / National Museum of Slovenia* (07.01.2020) <https://www.facebook.com/narodni.slovenije/photos/a.869199736425511/2979305085414955/?type=3&theater> (05.08.2020)

***Nature* 2020.** Nature grass snakes embrace reptiles twisted 2560x1600 wallpaper Reptiles snakes HD Art HD Wallpaper // *Animalhi.com* <http://www.animalhi.com/Reptiles/snakes/nature_grass_snakes_embrace_reptiles_twisted_2560x1600_wallpaper_8280> (11.08.2020)

Г. Наумов, *Неол. антропоморфизам*. Г. Наумов, *Неолитски антропоморфизам и хибридност - третманот на телото на Балканот од VII – V милениум пред н.е.* (докторска дисертација). Скопје, Филозофски факултет, 2014, -215.

***Навершие* 2020.** Навершие с изображением скифской богини // *Fandag.ru* <http://fandag.ru/photo/2-0-206> (23.07.2020)

***Near Eastern* 2020.** Near Eastern Art Gallery 1 // *History of the Ancients* <http://www.oocities.org/athens/academy/7357/mesoart1.htm> (04.08.2020)

***Neolithic Cer. Vinca* 2018.** Neolithic Ceramic Vinca Seated Figure on Circa 4,500 BC. // *Pinterest* <https://www.pinterest.ca/pin/511017888950823149/?lp=true> (19.07.2018)

С. Ю. Неклюдов, *Мифология*. С. Ю. Неклюдов, Мифология тюркских и монгольских народов (Проблемы взаимосвязей), *Тюркологический сборник 1977*, Москва, 1981, 183-202.

E. Neumann, *The Great Mother*. E. Neumann, *The Great Mother – an analysis of the archetype*. Princeton University Press, 1963, -379.

E. Neumayer, *Lines*. E. Neumayer, *Lines on Stone. The Prehistoric Rock Art of India*. New Delhi: Manohar, 1993, -305.

L. Niederle, *Život. III/2.* L. Niederle, *Život starých Slovanů*, Díl III, svazek 2 (Základy kulturních starožitností slovanských). Praha: Nákladem Buršíka Kohouta, 1925, - 789.

H. G. Niemeyer, *Die Phönizier*. H. G. Niemeyer, Die A. Phönizier und die mittelmeerwelt in Zeitalter Homers, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 31. Mainz, 1984, 3-94.

A. Nikolaev, *Ten Thousand Eyes*. A. Nikolaev, Ten Thousand Eyes: The Story of Ἄργος Μυριωπός, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55 (2015), 812–831 <https://grbs.library.duke.edu/article/view/15515> (29.08.2018)

M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean*. M. P. Nilsson *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion (Second Revised Edition)*. Biblo and Tannen, 1950, -656.

***Ninth Vision* 2020.** Ninth Vision. Personification of God's power. Hildegard of Bingen // *Wiki Art. Visual Art Encyclopedia* <https://www.wikiart.org/en/hildegard-of-bingen/ninth-vision-personification-of-god-s-power?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral> (29.07.2020)

N. Nodilo, *Stara*. N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*. Split: Logos, 1981, -703.

У. Норман Браун, *Индийская*. У. Норман Браун, Индийская мифология // *Мифологии древнего мира* (Mythologies of the ancient world, ed. by Samuel Noah Kramer), Москва, 1977, 283-336.

***Northern Iran* 2020.** Northern Iran, Amlash terracotta idol,1000 BCE // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/222857881539413654/> (16.07.2018)

M. Novotna, *Die Bronzenadeln*. M. Novotna, Die Bronzenadeln in der Slowakei // *Actes du VIIIe congrès international des sciences préhistoriques et protohistoriques*. Belgrade, 1973, 29-38.

***Nowy Wiec* 2019.** Nowy Wiec // *Wikipedia Wolna encyclopedia* <https://pl.wikipedia.org/wiki/Nowy_Wiec> (26.03.2019)

***Nude Goddess* 2020.** Nude Goddess with Open Veil // *The Morgan Library and Museum* <http://www.themorgan.org/collection/ancient-near-eastern-seals-and-tablets/84558#> (27.07.2020)

D. Oates, R. H. Pinder-Wilson, *Rani*. D. Oates, R. H. Pinder-Wilson, *Rani srednji vek*. Beograd: Jugoslavija, 1976, -359.

О. Д. Огнева, *Образ*. О. Д. Огнева, Образ та слово: до питання формування сюжету “Бхавачакра” в традиції буддійського живопису // *Східний Світ*, 2017/1–2. Київ, 2017, 131-139.

***Оконеть 2020*.** Оконеть!!! Реконструкция скифских коней. Пазырык // *Домонгол* <http://domongol.org/viewtopic.php?f=64&t=888> (21.08.2020)

M. J. Olbrycht, *The Cimmerian*. M. J. Olbrycht, The Cimmerian problem re-examined: the evidence of the Classical source // J. Pstrusinska, A. Fear (eds.) *Collectanea Celto-Asiatica Cracoviensia*. Cracow: Institute of Oriental Philology Jagiellonian University, 2000, 71-99.

***Old Babylonian* 2020.** Old Babylonian cylinder seal with depiction of "the man with the mace", conventional name for an unidentified possibly divine figure // *Heritage Images* <https://www.heritage-images.com/preview/2574660> (09.08.2020)

M. Olender, *Aspects*. M. Olender, Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques, *Revue de l'histoire des religions* 202/1, 1985, 3-55.

***Олень* 2020.** Олень с рогами в форме Мирового Древа, навершие посоха (2009-06-13). *Neolitica.Ru* <http://neolitica.ru/lot.php?lot_id=342 > (11.07.2020)

L. Olivieri, *Incisioni*. L. Olivieri, Incisioni rupestri in Val Bormida (Savona), *Bolletino del centro Camuno di studi preistorici* 17. Capo di Ponte, 1979, 116.

B. Olsen, *Od predmeta*. B. Olsen, *Od predmeta do teksta: Teorijske perspektive arheoloških istraživanja* (B. Olsen, Fra ting til tekst: *Teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning*). Beograd: Geopoetika, 2002, -296.

В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские*. В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов, *Скифские изваяния VII – III в.в. до н.э*, Москва: Институт археологии РАН, 1994, -185.

Р. Онианс, *На коленях*. Р. Онианс, *На коленях богов*. Москва: Прогресс-Традиция, 1999, -615. (*R. B. Onians* The Origin of Europian thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate: new interpretations of Greek, Roman and kindred evidence also of some basic Jewish and Christian beliefs. Cambridge, Cambridge University Press, 1954.)

***Openwork pin* 2020.** A Luristan bronze openwork pin terminal early 1st millennium B.C. // *Christie's* <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-luristan-bronze-openwork-pin-terminal-early-4889577-details.aspx> (24.07.2020)

Т. И. Оранская, *Производные*. Т. И. Оранская, Производные корни dakṣ в индоарийских языках // *Древняя Индия: язык культура текст*. Москва: Наука, 1985, 57-65.

T. Ornan, *Idols*. T. Ornan, Idols and Symbols. Divine Representation in First Millennium Mesopotamian Art and its Bearing on the Second Commandment, *Tel Aviv* 31, 2004, 90-121.

***Оружие* 2014.** Оружие бронзового века (3 – 1 тыс. лет. до н.э.). Каменная булава. Бронзовый век. Катакомбная культура (10.11.12) // *Музей истории оружия Запорожье, Украина* <http://museummilitary.com/ru/section_22/weapon_579> (10.05.2014)

O. Oudbashi et al, *Archaeolmetallurgical*. O. Oudbashi, S. M. Emami, M. Malekzadeh, A. Hassanpour, P. Davami, Archaeolmetallurgical Studies on trhe Bronze Vessels from "Sangtarashan", Luristan, W-Iran, *Iranica Antiqua* XLVIII, 2013, 147-174.

Д. Овчаров, *Български*. Д. Овчаров, *Български средневековни рисунки – графити*. София: Септември, 1982, -367.

Д. Овчаров, *Прабългарската*. Д. Овчаров, *Прабългарската религия – происход и същност*. София: Гуторанов и син, 2001, -304.

B. Overlaet, *Čale Ğār*. B. Overlaet, Čale Ğār (Kāšān Area) and votives, favissae and cave deposits in pre-Islamic and Islamic traditions, *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan 43*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2011, 113-140.

B. Overlaet, *L'histoire*. B. Overlaet, L'histoire des collections des Bronzes du Luristan // N. Engel (ed), *Bronzes du Luristan: énigmes de l'Iran Ancien, catalogue de l'exposition du Musée Cernuschi, Paris 4 mars –22 Juin 2008*. Paris: Paris Musées, 22-31.

B. Overlaet, *Luristan Bronzes*. B. Overlaet, Luristan Bronzes I. The Field Research, *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016. (accessed on 19 May 2016). <http://www.iranicaonline.org/articles/luristan-bronzes-i-the-field-research-> (23.01.2020)

B. Overlaet, *Luristan during*. B. Overlaet, Luristan during the Iron Age // D. T. Potts (ed.), *The Oxford Handbook of Ancient Iran*. 2013, 377-391.

B. Overlaet, The *Chronology*. B. Overlaet, The *Chronology* of the Iron Age in the Pusht-i Kuh, Luristan, *Iranica Antiqua* XL, 2005, 1-33.

B. Overlaet, *The Early*. B. Overlaet, The Early Iron Age in Pusht-i Kuh, Luristan, (Luristan Excavation Documents vol. IV), *Acta Iranica 40, troisième série, vol. XXVI*, Leuven. 2003, -667.

Ю. И. Ожередов, *Ритуальное*. Ю. И. Ожередов, Ритуальное втыкание оружия у селькупов и древние традиции народов Евразии, *Вестник Томского государственного университета. История,* 2016 № 5 (43), 133-137.

***Pagan idol from Kouřim* 2020.** File:Pagan idol from Kouřim, 9th century AD, 187642.jpg // *Wikimedia Commons* <https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Pagan_idol_of_Kou%C5%99im> (05.08.2020)

S. Pahič, *Maribor*. S. Pahič, Maribor v prazgodovini, *Časopis za zgodovino in narodopisje,* n.v. 4 (39). Maribor, 1968, 9-63.

***Paiwan* 2019**. Paiwan totem poles listed as ROC national treasures // *Taiwan today* <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=10,23,23,10&post=21495> (24.07.2019)

I. Paladino, *Cosmic*. I. Paladino, Cosmic Order according to an Orphic Theogony: Damascius de princ. 123 bis (Kern O.F. 54), in: R. Gothóni – J. Pentikäinen (ed.), *Mythology and Cosmic Order (Studia Fennica 32)*. Helsinki: The Finnish Literature Society, 1987, 36-42.

M. Pallottino, *Urartu*. M. Pallottino, Urartu, Greece And Etruria, *East and West*, Vol. 9, No. 1/2, 1958, 29-52.

***Panel of the Gundestrup* 2020.** Panel of the Gundestrup cauldron // *Getty images* <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/panel-of-the-gundestrup-cauldron-shows-a-goddess-and-cult-news-photo/152206196> (19.07.2020)

A. Painesi, *Objects*. A. Painesi, Objects of Torture in Hades. A Literary and Iconographic Study, *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque 17*, 2014, 157-180.

M. Piantelli, *L'interpretazione*. M. Piantelli, L'interpretazione di uno schema iconografico complesso rinvenibile nelle stele monumentali camune e valtellinesi, *Bollettino del Centro di Studi Prehostorici*, XX, 1983, 33-54.

Т. Д. Панова, *О назначении*. Т. Д. Панова, О назначении мелкой деревяной антропоморфной скульптуры X – XIV вв, *Советская археология*, 1989/2, Москва, 88-96.

H. Parcinger, *Inandiktepe*. H. Parcinger, Inandiktepe – Este – Pozo Moro (Bemerkungen zur frühen Bilderzahlung), *Bereicht der Römisch-Germanischen Kommission* 72. Mainz am Rhein, 1991, 5-44.

В. Паркер, *О чем*. В. Паркер, О чем умалчивает Геродот. Заметки о передаче сведений о киммерийцах у греческих авторов помимо Геродота, *Вестник древней истории* 1998/4. Москва, 93-102.

L. Parmly Brown, *The Cosmic Feet*. L. Parmly Brown, The Cosmic Feet. *The Open Court*, 33/6. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1919, 345-363.

L. Parmly Brown, *The Cosmic Hands*. L. Parmly Brown, The Cosmic Hands. *The Open Court*, 33/1. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1919, 8-26.

L. Parmly Brown, *The Cosmic Man*. L. Parmly Brown, The Cosmic Man and Homo Signorum, *The Open Court*, 35/1. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1921, 10-37.

A. Parrot, *Assur*. A. Parrot, *Assur*. Editions Gallimard, 1969, -385.

A. Parrot, *Sumer*. A. Parrot, *Sumer*. Editions Gallimard, 1960, -399.

***Parvati* 2017.** Parvati // *Videolife* <http://www.videolife.tk/Parvati/> (03.07.2017)

***Parvati* 2018.** Parvati // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Parvati> (03.08.2018)

***Pashupati seal* 2020.** Pashupati seal // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Pashupati_seal> (04.08.2020)

M. Passanante, *Two Ivory*. M. Passanante, Two Ivory Carvings from Hierakonpolis // M. Ross (ed), *From the Banks of the Euphrates: Studies in Honor of Alice Louise Slotsky*. Eisenbrauns, 2008, 169-181.

Е. Павловска, *Парите*. Е. Павловска, *Парите и паричните системи во Македонија: постојана музејска поставка на НБРМ*. Скопје: Народна банка на Република Македонија, 2012, -191.

***Pazırık Kurganları* 2020.** Pazırık Kurganları Türk Eserleri. Türk // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/359302876518881017/> (25.04.2020)

***Пазырыкская* 2020.** Пазырыкская культура - древнейший в мире войлочный ковёр // *Livejournal*<https://pro-felting.livejournal.com/67803.html> (15.07.2020)

***Пазырыкские курганы* 2020.** Пазырыкские курганы — эрмитажные сокровища алтайских скифов // *Турбина* <https://turbina.ru/guide/Sankt-Peterburg-Rossiya-112311/Zametki/Pazyrykskie-kurgany-ermitazhnye-sokrovitstcha-altayskikh-skifov-80444/> (21.08.2020)

***Pendant LACMA* 2020.** Pendant. Iran, Parthian period, about 150 B.C.-A.D. 225 // *LACMA* <https://collections.lacma.org/node/226518> (08.04.2020)

***Pendentif* 2016.** Pendentif, Iran, province de Guilan, culture dite de Marlik, IXe-VIIIe siècle avant J.-C. // *Musée Barbier-Mueller* <http://barbier-mueller.ch/collections/antiquite/indo-iraniens-en-perse-et-luristan/?lang=fr> (06.02.2016)

J. Pentikainen, *The Shamanic*. J. Pentikainen, The Shamanic Drum as Cognitive Map, *Studia Fennica* 32, Helsinki (SKS), 1987, 17- 36.

***Persia* 2020**. *Persia Reference. Luristan bronze objects* <http://persiareference.blogspot.mk/2011/12/> (10.07.2020)

***Persian* 1931.** *Persian art: an illustrated souvenir of the exhibition of Persian art at Burlington House*. London: Executive Committee of the Exhibition, -101. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1931-illustrated-souvenir-of-the-exhibition-of-persian-art> (26.02.2020)

***Persian Empire* 2020.** Persian Empire, Achaemenids, Mysia, Lampsacus, Diobol // *Traditional Means of Payment* <http://www.moneymuseum.com/en/coins/the-most-beautiful-coins?&id=732> (02.08.2020)

***Persian ornament* 2020.** Bronze Persian ornament, c. 1000 BCE Carnegie Museum of Art, Pittsburgh // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/2033663578786581l/> (15.07.2020)

Е. Петева, *Животински*. Е. Петева, Животински и човешки фигури въ българската текстилна орнаментика, *Известия на народния етнографски музей въ София* 8 – 9, София, 1929, 114-122.

***Petite figurine* 2020.** Petite figurine féminine culture Inca Pérou 1400-1500 AP. J.-C. // *Sotheby's* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/collection-barbier-mueller-pf1340/lot.294.html> (20.07.2020)

А. Петросян, *Следы*. А. Петросян, Следы арийского языка в Хайасе, *Caucaso-Caspica* II-III. Yerevan 2018, 293-296.

П. Ж. Петровић, *Брко*. П. Ж. Петровић, Брко // *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ; Интерпринт, 1998, 66.

В. Петрухин, *Мифы*. В. Петрухин, *Мифы финно-угров*. Москва: Транзиткнига, 2003, -463.

В. Петрухин, *Мифы др. Скандинавии*. В. Петрухин, *Мифы древней Скандинавии*. Москва: Астрель АСТ, 2005, -463.

В. Петрухин, *Троян*. В. Петрухин, Троян // *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Москва: ЭЛЛИС ЛАК, 1995, 377.

R. Pettazzoni, *The Pagan*. R. Pettazzoni, The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 9 (1946), 135-151.

***Phallic Amulet* 2018.** Luristan Bronze Male Phallic Amulet, circa 10th-9th Century BC, Measures 18 x 42, Intact // *Vcoins. The Time machine* <https://www.vcoins.com/en/stores/the_time_machine/155/product/luristan_bronze_male_wphallic_amulet_circa_10th9th_century_bc_measures_18_x_42_intact/965378/Default.aspx> (20.07.2018)

***Phallus und Vulva* 2020.** Phallus und Vulva Zinnabzeichen 1375-1425 // *Vehi Mercatus* <https://vehi-mercatus.de/Phallus-und-Vulva-Zinnabzeichen-1375-1425> (22.07.2018)

E. D. Philips, *Nomadski*. E. D. Philips, Nomadski narodi stepa // *Osvit civilizacije: opšti pregled starih kultura*. Beograd: Jugoslavija, 1969, 301-328.

E. D. Phillips, *The People*. E. D. Phillips, The People of the Highlands, The Vanished Cultures of Luristan, Mannai and Urartu // E. Bacon (ed.), *Vanished Civilizations*. 1963, 221-250.

***Phoenician* 2020.** Phoenician, Iraq, Nimrud, 9th-8th Century BC, ivory, Overall. Decorative Plaque: Ram-Headed Sphinxes Flanking a Sacred Tree // *Cleveland Museum of Art* <https://www.clevelandart.org/art/1968.47> (14.07.2020)

***Picture Ixion* 2020.** Picture Ixion Attached Flaming Wheel Although Case His Head // *Depositphotos* <https://depositphotos.com/218086252/stock-illustration-picture-ixion-attached-flaming-wheel.html> (13.04.2020)

***Pierre Berge* 2020.** *Pierre Berge & Associés. Idole du Luristan. Elle représente le buste...* <http://www.pba-auctions.com/html/fiche.jsp?id=5018762&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=&r=> (18.07.2020)

***Pin* 2020.** Pin // *The MET* <https://metmuseum.org/art/collection/search/30002710?rpp=60&pg=18&ft=%2A&where=Iran&pos=1050> (12.07.2020)

***Pinhead disc* 2020.** Pin or fragment Pinhead disc decorated with two lions sharing the same head – Luristan. Louvre Museum // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/450641506435514952/> (18.07.2020)

Е. М. Пинус, *Идзанаки*. Е. М. Пинус, Идзанаки и Идзанами // *Мифы народов мира, Том 1*. Москва: Советская энциклопедия, 1980, 479-480.

H. Pittman, *Anchoring*. H. Pittman, Anchoring Intuition in Evidence: A continuing discussion of cylinder seals from southeastern Iran // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014, 375-393.

***Plaque* 2019.** Plaque with a nude female between two bearded males wearing kilts // *The MET. Heilbrunn Timeline of Art History* <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1998.31/> (30.04.2019)

***Plaque Pazyryk* 2020.** Plaque Pazyryk Culture, 5th century BC // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/137641332332704462/> (25.04.2020)

***Plaque pour monter* 2020.** Plaque pour monter a cheval. Jeffrey Ackroyd saved to Ancient Art // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/334110866077964900/> (10.07.2020)

***Plaque with horned* 2020.** Plaque with horned lion-griffins ca. 6th–4th century B.C. // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324290> (17.07.2020)

A. Pleterski, *Gab es bei*. A. Pleterski, Gab es bei den Südslawen Widerstand gegen die Christianisierung, *Studia mythologica Slavica* 4, Ljubljana, 2001, 35-46.

A. Pleterski, *Wie auf der Erde*. A. Pleterski, Wie auf der Erde, so im Himmel – himmlischer Hof bei den Slawen // J. Macháček, Š. Ungerman (eds.) *Frühgeschichtliche Zentralorte in Mitteleuropa*. Bonn: Verlag Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2011, 125-132.

A. Plichta, *Čtyřhlavá*. A. Plichta, Čtyřhlavá modla z Plavče u Znojma, *Vlastivědný věstník moravský* 26 (1974), Brno, 151-164.

Ю. А. Плотников, *Еще раз*. Ю. А. Плотников, Еще раз о скифском Аресе, Гуманитарные науки в Сибири, Том 22, No 2, 2015, 64-69.

А. В. Подосинов, *Символы*. А. В. Подосинов, *Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение*. Москва: Языки славянской культуры, 2000, -176,

***Подземный* 2020.** Подземный дом // *Евпатория* <http://www.evpatori.ru/podzemnyj-dom.html> (21.08.2020)

М. Н. Погребова, *Закавказье*. М. Н. Погребова, *Закавказье и его связи с Передней Азией в скифское время*. Москва: Наука, 1984, -247.

М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние*. М. Н. Погребова, Д. С. Раевский, *Ранние скифы и древний восток. К истории становления скифской культуры*. Москва: Наука, 1992, -260.

G. Poitrenaud, *Cernunnos*. G. Poitrenaud, Cernunnos et le tricéphale gaulois. Géryon et les triades celtiques // *Academia.edu* <https://www.academia.edu/10619975/Cernunnos_et_le_tric%C3%A9phale_gaulois._G%C3%A9ryon_et_les_triades_celtiques> (08.04.2019)

***Pole Top* 2020.** Pole Top: Gilgamesh with Two Animals // *Jammu* <https://snowonredearth.tumblr.com/post/626530739 81/ancientpeoples-pole-top-gilgamesh-with-two> (18.07.2020)

H. Polenz, *Ein maskenverzierter*. H. Polenz, Ein maskenverzierter Achsnagel der Spätlatenezeit vom Donnersberg in der Pfalz, *Germania*, 52/2, Berlin, 1974, 386-400.

Ю. Б. Полидович, *Хищник*. Ю. Б. Полидович, Хищник и его жертва: Выражение круговорота жизни и смерти средствами скифского зооморфного кода // *Структурно-семиотические исследования в археологии*. Т. 3. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий националный университет, 2006, 355-398.

Ю. Б. Полидович, *Пластина-обкладка*. Ю. Б. Полидович, Пластина-обкладка горита из кургана первой половины V в. до н.э. у с. Ильичёво (Крым) // *Музейні читання. Ювелірне мистецтво – крізь віки*. Київ: Міністерство культури і туризму України; Національний музей історії України; Музей історичних коштовностей України, 2017, 89-108.

Ю. Б. Полидович, Г. Н. Вольная, *Образ зайца*. Ю. Б. Полидович, Г. Н. Вольная, Образ зайца в скифском искусстве // В. И. Гуляев (ed.) *Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. Памяти Валерия Сергеевича Ольховского*. Москва: Институт археологии РАН, 2005, 415-436.

***Поморский музей* 2020.** Поморский музей в Грайфсвальде. Часть первая. Славянские древности // *Livejournal* <https://nap1000.livejournal.com/4871.html> (05.08.2020)

М. Попко, *Митология*. М. Попко, *Митология на хетска Анатолия*. София: Български художник, 1983, -241.

Д. Попова, *Отвориха*. Д. Попова, *Отвориха Свещари* <http://www.online.bg/kultura/my_html/2150/c-traki.htm> (14.07.2020)

Ц. Ђ. Поповић, *Босанско-херцеговачке*. Ц. Ђ. Поповић, Босанско-херцеговачке преслице и вретена, *Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu* sv.VIII. Sarajevo, 1953, 159-186.

М. Поповић, В. Иванишевић, *Град*. М. Поповић, В. Иванишевић, Град Браничево у средњем веку, *Старинар* XXXIX, Београд, 1988, 125-179.

E. Porada (ed.) *Ancient Art in Seals*. E. Porada (ed.) *Ancient Art in Seals, Essays by Pierre Amiet, Nimet Ozuc & John Boardman*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, -158.

E. Porada, *Discussion*. E. Porada, Discussion of a Cylinder Seal, probably from Southeast Iran (*Iranica Antiqua* XXIII, 1988) // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, 351-354.

E. Porada, *Nomads*. E. Porada, Nomads and Luristan Bronzes: Methods Proposed for a Classification of the Bronzes // M. J. Mellink (ed.) *Dark Ages and Nomads c. 1000 B.C.* Istanbul, 1964, 9-31.

E. Porada, *Problems*. E. Porada, Problems of Interpretation in a Cylinder Seal of the Akkad Period from Iran (*Compte-rendu de l'onzième Rencontre assyriologique internationale,* 1964) // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014, 201-205.

E. Porada, *Seal*. E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi.The Annual of American Schools of Oriental Researches,Vol XXIV*. American Schools of Oriental Research, New Haven 1947, -138.

E. Porada, *The Art*. E. Porada, *The Art Of Ancient Iran; Pre-Islamic Culture*. New York: Crown Publishers, 1965, -279.

E. Porada, *The Oldest*. E. Porada, The Oldest Inscribed Works of Art in the Columbia Collections (*Columbia University Library Columns* XIII, 1964) // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014, 151-155.

E. Porada, *Why Cylinder Seals*. E. Porada, Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C. *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 4, 1993, 563-582.

В. В. Постников, *Русская икона*. В. В. Постников, Русская икона и образ Албазинской Богородицы (вопросы иконографии и истории), *Религиоведение*. 2007. № 4, 17-24. <http://ostrog.ucoz.ru/publikacii/4_45.htm> (10.08.2020)

H. Potratz, *Bär und Hase*. H. Potratz, Bär und Hase in der Bildkunst des alten Luristan, *Archiv für Orientforschung, 17. Bd. (1954-1956)*,121-128.

H. Potratz, Das "Kampfmotiv". H. Potratz, Das "Kampfmotiv" in der Luristankunst Darstellungen einer Mondgöttin in Luristan, Orientalia, Nova Series, Vol. 21 (1952), 13-36.

H. Potratz, *Die Luristanbronzen*. H. Potratz, Die Luristanbronzen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie* 51, n.F. 17 (1955), 180-224.

H. A. Potratz, *Die Pferdegebisse*. H. A. Potratz, Die Pferdegebisse des zwischenstromländischen Raumes, *Archiv für Orientforschung*, 14 (1941-1944), 1-39.

H. Potratz, *Die Stangen-aufsätze*. H. Potratz, Die Stangen-aufsätze in der Luristan Kunst, *Anadolu, Araştırmaları,* 1 (1), 1955. 19-40.

J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen*. J. A. H. Potratz, *Luristanbronzen. Die einstmalige Sammlung Professor Sarre, Berlin*. Istanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut in het Nabije Oosten, 1968, -100.

H. A. Potratz, *Scheibenkopfnadeln*. H. A. Potratz, Scheibenkopfnadeln aus Luristan. Eine neue Fundgruppe innerhalb der Luristan-Kultur, *Archiv für Orientforschung*, 15. Bd. (1945-1951), 38-54.

A. M. Potts, *The World's*. A. M. Potts, *The World's Eye*. The University Press of Kentucky, 1982, -104.

T. G. E. Powell, *Varvarska*. T. G. E. Powell, Varvarska Europa – od prvih zemljoradnika do Kelta // *Osvit civilizacije: opšti pregled starih kultura*. Beograd: Jugoslavija, 1969, 329-358.

***Precolumbian faience* 2020.** Precolumbian faience symbols four headed Inti sun disc // *Pinterest* <https://www.pinterest.es/pin/391531761327599381/?lp=true> (05.08.2020)

***Preh. of Transylvania* 2020.** Prehistory of Transylvania // *Wikipedia, the free encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Prehistory_of_Transylvania> (31.07.2020)

L. Preller, *Ähnlich*. L. Preller, Ähnlich deutet die drei sprossige Rute Welcker, *Griechische Götterlehre*. 3 Bde., Göttingen 1857 – 1863.

L. Preller, *Der Hermesstab*. L. Preller, Der Hermesstab // F. W. Schneidewin (ed.), *Philologus: Zeitschrift für das klassische Alterthum. Vol. I*. 1846, 512-522.

F. Prendi, *Një varrëze*. F. Prendi, Një varrëze e kulturës arbërore në Lezhë, *Iliria* IX – X. Tiranë, 1979-80, 123-170.

A. Prentice, *Athenian*. A. Prentice, *Athenian eyecups of the Late Archaic Period* <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/andrew.pdf> (02.05.2014)

R. W. Preucel, *Archaeol. Semiotics*. R. W. Preucel, *Archaeological Semiotics*. Blackwell, 2006. -332.

***Princeton* 2020.** *Princeton University Art Museum / Search / Velestino* <https://artmuseum.princeton.edu/search/collections?mainSearch=%22Velestino%22> (28.07.2020)

N. Profantová, *Pohanský*. N. Profantová, Pohanský idol z Kouřimi, Česká republika, *Studia mythologica Slavica* 15. Ljubljana, 2012, 79-90.

N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie*. N. Profantová, M. Profant, *Encyklopedie slovanských bohů a mýtů*. Praha: Nakladatelství Libri, 2000, -260.

В. Я. Пропп, *Исторические*. В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Лабиринт, 2000, -333.

J. Prosecky, *Encyklopedie*. J. Prosecky (et al), *Encyklopedie mythologie starovekeho Predniho vyshodu*. Praha: Nakladatelství Libri, 2003, -235.

***Protoattic* 2020.** Protoattic 'Eleusis neck-amphora' // *Clascical art research centre* <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/protoattic/eleusis.htm> (29.10.2020)

***A Proto-Etruscan* 2020.** A Proto-Etruscan/Villanovan bronze handle - circa late 7th century B.C. // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/355151120587544696/> (27.07.2020)

S. Przeworski, *Luristan Bronzes*. S. Przeworski, Luristan Bronzes in the Collection of Mr. Frank Savery, British Consul General at Warsaw, *Archaeologia vol. 88*, 1940, 229-269.

S. Przeworski, *Zagadnienia*. S. Przeworski, Zagadnienia etniczne Luristanu w VIII w. przed Chr." (Die ethnischen. Probleme von Luristan im 8. Jahrhundert v. Chr.), *Bulletin international de l'Académie polonaise des Sciences et des lettres (Classe de philologie, classe d'histoire et de philosophie) 1-3/I-II*. Cracovie, 1934, 46-49.

***Psychostasia* 2020.** Psychostasia // *Classical Art Research Centre. University of Oxford* <https://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/ASP/dictionarybody.asp?name=Psychostasia> (19.08.2020)

***Птицы* 2020.** Птицы // *Пермский звериный стиль* <http://www.perm-animal-style.ru/photo/birds/> (28.07.2020)

***Publicinsta* 2020.** *Publicinsta* <https://publicinsta.com/media/BzFUI69FmDM> 25.02.2020

***Punu Drum* 2020.** Punu Drum, Gabon // *Sotheby's* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/africanoceanic-n08994/lot.134.lotnum.html> (05.08.2020)

***Пурпур* 2020.** Пурпур и золото тысячелетий // *Наука из первых рук* <https://scfh.ru/papers/purpur-i-zoloto-tysyacheletiy/> (21.08.2020)

***Q. Titius. As* 2020.** Roman Republican. Q. Titius. As, ca 90. Obv.: Laureate head of Janus, above mark of value I. Rev. // *Icollector.com Online Collectibles Auctions* <https://www.icollector.com/Roman-Republican-Q-Titius-As-ca-90-Obv-Laureate-head-of-Janus-above-mark-of-value-I-Rev_i14165316> (05.08.2020)

***Qatre idoles* 2020.** Qatre idoles en bronze // *Christie`s* <https://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/quatre-idoles-en-bronze-iran-art-du-5522975-details.aspx> (22.07.2020)

***Quadrifrons* 2014.** Quadrifrons // *Roman Myth Index* <http://www.mythindex.com/roman-mythology/Q/Quadrifrons.html> (16.01.2014)

***Quadrigatus* 2020.** Quadrigatus // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Quadrigatus> (05.08.2020)

***Quadruple* 2020.** Master of animals, Luristan bronze quadruple Master of animals standard finial sceptre, 10th-8th century B.C. Luristan // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/383720830734498149/?lp=true> (18.07.2020)

F. Quesada Sanz, *El gobierno*. F. Quesada Sanz, El gobierno del caballo montado en la antigüedad clásica con especial referencia al caso de Iberia. Bocados, espuelas y la cuestión de la silla de montar, estribos y herradura, Gladius XXV, 2005, 97-150.

F. Quesada Sanz, *Un elemento*. F. Quesada Sanz, Un elemento de bocado de caballo de tradición Orientalizante en el Museo Arqueológico de Murcia, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Homenaje a la Dra. Dña. Encarnación Ruano*, 42 (2002-2003), 231-242.

***Radegast* 2020.** Radegast (god) // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Radegast_(god)> (30.07.2020)

Б. Радојковић, *Накит*. Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*. Београд: Музеј примењене уметности, 1969, 453.

Д. С. Раевский, *Модель*. Д. С. Раевский, *Модель мира скифской культуры*. Москва: Наука, 1985, -255.

Д. С. Раевский, *Скифские*. Д. С. Раевский, Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей // Б.А. Литвинский (ред.), *Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности*. Москва: Наука, 1983, 40-60.

D. Ragavan (ed.), *Heaven*. D. Ragavan (ed.), *Heaven on Earth: Temples, Ritual, and Cosmic Symbolism in the Ancient World*. Chicago: Oriental Institute, 2013, -463.

К. Рахно, *Арфа*. К. Рахно, Арфа Сырдона: Балканско-средиземноморские параллели, *Nartamongæ* XIV/1, 2. 2019, 88-116.

***Rainforest* 2020.** Rainforest Way, New South Wales // *Weekend notes* <https://www.weekendnotes.com/rainforest-way-nsw/> (11.08.2020)

R. K. K. Rajarajan, *The Liṅga*. R. K. K. Rajarajan, The Liṅga and Bronzes of the Perunakar Temple, *Nidān: International Journal for Indian Studies*, Vol. 2. No.1, July 2017, 13-33.

З. Ракић, *Црква Покрова*. З. Ракић, Црква Покрова Пресвете Богородице у Хиландару // М. Милосављевић, М. Живојиновић (ред.), *Четврта казивања о Светој Гори*. Београд: Просвета, 2005, 164-213.

***Rampant bulls* 2018.** Ancient Luristan bronze finial of two rampant bulls // *Ebay* <https://www.ebay.co.uk/itm/Ancient-Luristan-bronze-finial-of-two-rampant-bulls-/263163727867?autorefresh=true> (05.05.2018)

***Rampant Goats* 2020.** Rampant Goats in relation to tree of life // *Stijn van den Hoven* <http://www.stijnvandenhoven.com/articles-by-author/rampant-goats-in-relation-to-tree-of-life/> (14.07.2020)

Ю. А. Рапопорт, *Космогонический*. Ю. А. Рапопорт, Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах // Б. Г. Гафуров, Б. А. Литвинский (ред.), *Средняя Азия в древности и средневековье (история и культура).* Москва: Наука, 1977, 58-71.

***Rare Double* 2020.** Rare Double Ibex Luristan Bronze Whetstone Finial. Lot 27 Artemis Gallery, October 27, 2016, Louisville, CO, US // *Invaluable* <https://www.invaluable.com/auction-lot/rare-double-ibex-luristan-bronze-whetstone-finial-27-c-b7044d795b#> (11.07.2020)

***Rare Roman* 2020.** Rare Roman Hermanubis Magic Amulet, 2nd-3rd Century AD // *Ancient to Medieval (And Slightly Later) History. Artifacts, Castles, Coins, Ruins & Megaliths - An all-original, photo-rich Tumblr* <https://archaicwonder.tumblr.com/post/144375377736/rare-roman-hermanubis-magic-amulet-2nd-3rd> (16.08.2020)

F. Rasmussen, *Den førkristne religion*. F. Rasmussen, Den førkristne religion i Sydjylland (December 2011) // *Finn Rasmussens hjemmeside* <http://www.finse.dk/Appendiks.pdf> (08.04.2019)

Р. Рашев, *Модел*. Р. Рашев, Модел на Юрта од Девия, *Археология*, 1976/1, София, 39-45.

Р. Рашев, *За езическия*. Р. Рашев, За езическия лицев образ (по повод някои колании украси), *Сборник в памет на проф. С. Ваклинов*. София: БАН, 1984, 129-135.

A. Rathje, *The Ambiguous*. A. Rathje, The Ambiguous Sex or Embodied Divinity: A Note on an Unusual Vessel in the Ny Carlsberg Glyptotek // Thomasen H., Rathje A., Johannsen K. B. (eds.), *Acta Hyperborea 13: Vessels and variety. New aspects of ancient pottery*. Copenhagen, 2013, 107-122.

G. Rawlinson, *The Seven*. G. Rawlinson, *The Seven Great Monarchies Of The Ancient Eastern World, Vol. 1: Chaldaea The History, Geography, And Antiquities Of Chaldaea, Assyria, Babylon, ... Empire*. Public Domain Books, 2006, -207. <https://www.gutenberg.org/files/16162/16162-h/16162-h.htm> (07.08.2020)

K. Rebay-Salisbury (et al), *Body Parts*. K. Rebay-Salisbury, M. L. Stig Sørensen, J. Hughes, *Body Parts and Bodies Whole changing relations and meanings*. Oxbow Books, 2010, -176.

***Rebecca* 2019.** Vat.gr.747 0086 fa 0046v Rebecca.jpg // *Wikimedia Commons, the free* media repository <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vat.gr.747_0086_fa_0046v_Rebecca.jpg> (18.11.2019)

***Reclining* 2020.** Reclining Bound Angle Pose // *Beyogi* <https://beyogi.com/learn-yoga/poses/reclining-bound-angle-pose/> (23.07.2020)

***Red-Figure Janiform* 2020.** Red-Figure Janiform Kantharos (Two-Sided Head-Shaped Drinking Cup): Satyr and African c. 470-460 BC // *The Cleveland Museum of Art* <https://www.clevelandart.org/art/1979.69?f%5B0%5D=field_collection%3A826#> (02.08.2020)

***Red figure lekythos* 2020.** Red figure lekythos depicts Hermes Argeiphontes slaying Argus Panoptes … // *Twiter* <https://twitter.com/VeraCausa9/status/957395665881124865> (26.07.2020)

***Red-figure pottery* 2020.** Red-figure pottery // *Wikipedia, the free encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Red-figure_pottery> (08.02.2020)

S. Reinach, *Mercure Tricephale*. S. Reinach, Mercure Tricephale, *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 56 (1907), 57-82.

A. Reinach, *Thyrsus*. A. Reinach, Thyrsus // *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio, T. 5*, 287-296.

***Relief plaque* 2020.** Relief plaque with confronted ibexes, Iran, Sasanian period, 5th or 6th century AD, stucco originally with polychrome painting - Cincinnati Art Museum - DSC03952.JPG // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_plaque_with_confronted_ibexes,_Iran,_Sasanian_period,_5th_or_6th_century_AD,_stucco_originally_with_polychrome_painting_-_Cincinnati_Art_Museum_-_DSC03952.JPG#mw-jump-to-license> (14.07.2020)

***Relief with Aion* 2020.** Relief with Aion/Phanes inside the Zodiac // *The Galleria Estensi. Modena* <https://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/en/works-of-art/relief-with-aionphanes-inside-the-zodiac/> (30.07.2020)

Л. И. Ремпель, *Цепь*. Л. И. Ремпель, *Цепь времен – вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средей Азии*. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987, -190.

C. Renfrew, *Archaeology*. C. Renfrew, Archaeology, Genetics and Linguistic Diversity, *Man, New Series, Vol. 27, No. 3*. 1992, 445-478.

C. Renfrew, C. Scarre (eds.), *Cognition*. C. Renfrew, C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*. Cambridge: McDonald Institute, 1999, -187.

C. Renfrew, E. Zubrow, *The Anc. Mind*. C. Renfrew, E. Zubrow, *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, -195.

***Резьба по кости* 2020.** Резьба по кости, Упланд, Швеция // *Древности викингов = Viking antiquities* <http://vk.com/wall-27246021?offset=120&own=1&z=photo-65599587_330902579%2Fwall-27246021_11271> (04.08.2020)

E. H. Richardson, *The Recurrent*. E. H. Richardson, The Recurrent Geometric in the Sculpture of Central Italy, and Its Bearing on the Problem of the Origin of the Etruscans // *Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 27*. University of Michigan Press for the American Academy in Rome, 1962, 159-199.

M. Rici, *The Cult*. M. Rici, The Cult of the Iranian Goddess Anahita in Anatolia before and after Alexander, *Živa Antika / Antiquité vivante* 52/1-2, Skopje, 2002, 197-210.

Б. Л. Рифтин, *Хуан-ди*. Б. Л. Рифтин, Хуан-ди // *Мифы народов мира, Том 2*. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 605-606.

Б. Л. Рифтин, *Фу-си*. Б. Л. Рифтин, Фу-си // *Мифы народов мира, Том 2*. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 572-573.

Б. Л. Рифтин, *Пань-гу*. Пань-гу // *Мифы народов мира, Том 2*. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 282.

Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската*. Ј. Ристовска Пиличкова, *Македонската традиционална текстилна орнаментика – класификација, типологија, и семиотика на ликовните елементи (докторска дисертација)*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2012, -442.

***Рижский кумир* 2020**. Рижский кумир // *Славянские древности. Изображения Божеств у Славян* <https://vk.com/photo-27246021_456239304> (05.08.2020)

***Rod-holder* 2020.** Rod-holder // *Museum of Fine Arts Boston* <https://collections.mfa.org/objects/244442> (15.07.2020)

A. Roes, *Greek*. A. Roes, *Greek Geometric Art: Its Symbolism and Its Origin*. Haarlem, and Oxford University Press, 1933, -128.

A. Roes, *The Representation*. A. Roes, The Representation of the Chimaera, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 54, Part 1 (1934), 21-25.

А. Е. Рогожинский, *Наскальные*. А. Е. Рогожинский, Наскальные изображения „солнцеголовых“ из Тамгалы в контексте изобразительных традиций бронзового века Казахстана и Средней Азии // *Материалы и исследования по археологии Кыргызстана, вып. 4*. Бишкек 2009, 53-65.

А. Е. Рогожинский, *Петроглифы*. А. Е. Рогожинский, *Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы*. Алматы: Signet Print, 2011, -342.

C. Rolley, *La Tombe*. C. Rolley (dir.) *La Tombe princière de Vix pour La Société des Amis du Musée du Châtillonnais – Paris*. Éditions Picard, 2003, -384.

***Roma, Arco di Giano* 2020.** Roma23(js).jpg. Roma, Arco di Giano // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma23(js).jpg> (06.08.2020)

***Roman bronze* 2018.** Roman bronze phallic amulet and vulva applique - 3.3 cm x 2.5 cm // *Catawiki* <https://auction.catawiki.com/kavels/1710071-roman-bronze-phallic-amulet-and-vulva-applique-3-3-cm-x-2-5-cm> (22.07.2018)

***Roman Republic Coin* 2020.** Ancient Roman Republic Coin, AR denarius 114-113 BC, C. Fonteius Janus & gallery // *Worth Point* <https://www.worthpoint.com/worthopedia/ancient-roman-republic-coin-ar-1877547282> (05.08.2020)

W. H. Roscher, *Ausführliches I.* W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, I*, 1884-1890, -1440.

A. Roob, *Alchemy*. A. Roob, *Alchemy and Mysticism*. Tachen, 1996, -711.

A. Ross, *A Celtic*. A Celtic Three-faced Head from Wiltshire, *Antiquity*, 41 (161), 1967, 53-56.

A. Ross, *A Pagan*. A. Ross, A Pagan Celtic Tricephalos from Netherton, Lanarkshire, *Glasgow Archaeological Journal,* Vol. 3 (1974), 26-33.

A. Ross, *The Human*. A. Ross, The Human Head in Insular Pagan Celtic Religion. *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 91, 1958, 10-43.

M. Rostovtzeff, *Some Remarks*. M. Rostovtzeff, Some Remarks on the Luristan Bronzes, *Jahrbuch fur Prahistorische und Ethnographische Kunst,* VII, 1931, 45-56.

***Roughan* 2020.** Roughan Hill Tau Cross. Corofin. Clare Heritage Centre, Corofin // *Megalithic Ireland* <http://www.megalithicireland.com/Roughan%20Hill,%20Tau%20Cross,%20Killinaboy,%20Clare.html> (03.08.2020)

***Royal* 2020.** *Royal Athena Galleries. Luristan bronze standard finial.* http://www.royalathena.com/PAGES/NearEasternCatalog/Bronze/SD1303C.html (09.07.2020)

***Royal Museum* 2020.** *Royal Museum of Art and History*, *Carmentis* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailView&sp=429&sp=Sdetail&sp=1&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=3> (19.07.2020)

Н. Л. Ручкина, *Генетические*. Н. Л. Ручкина, Генетические связи акритского эпоса и клефтских песен // *Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст*. Москва: Наука, 1981, 189-223.

К. А. Руденко, *Идол*. К. А. Руденко, Идол из села Змеево: датировка, интерпретация и аналогии // *Труды Камской археолого-эт-нографической экспедиции. Вып. XII: Средневековая археология Восточной Европы: от Камы до Дуная*. Пермь: ПГГПУ, 2017, 161-173.

С. И. Руденко, *Искусство*. С. И. Руденко, *Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.)*. Москва: Издательсто восточной литературы, 1961, -68.

С. И. Руденко, *Культура*. С. И. Руденко, *Культура населения Центрального Алтая в скифское время*. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1960, -358.

T. K. Ruffin, *Sutton Hoo*. T. K. Ruffin, *Sutton Hoo: The Body in the Mound*. B. F. A., Louisiana State University, 1988, -65. <https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4255&context=gradschool_theses> (17.03.2019)

И. В. Рукавишникова, *Возможности*. И. В. Рукавишникова, Возможности изучения композиций звериного стиля раннего железного века как археологического источника на примере звериного стиля Саяно-Алтая // *Изобразительное искусство в археологическом наследии, Серия Археологический альманах,* Том 21. Донецк: "Лебедь", 2010, 287-319.

B. Rupreht, *Romanička*. B. Rupreht, *Romanička skulptura u Francuskoj*. Beograd: Jugoslavija, 1979, - 151.

M. Rusu, *Pontische*. M. Rusu, Pontische Gürtelschnallen mit Adlerkopf (VI.–VII, Jh. u. 3.), *Dacia III*, Bucarest, 1961, 485-523.

***F. Ruzsa, Is the Cosmic Giant*.** F. Ruzsa, Is the Cosmic Giant an Indo-European myth?, *XIIIth World Sanskrit Conference,* Edinburgh, 2006. <https://www.academia.edu/472488/Is_the_Cosmic_Giant_an_Indo-European_myth > (31.07.2016)

Б. А. Рыбаков, *Искусство*. Б. А. Рыбаков, Искусство древних Славян // *История русского искусства, Т. I*. Москва, 1953, 39-92.

Б. А. Рыбаков, *Космогония II*. Б. А. Рыбаков, Космогония и мифология земледельцев энеолита (II), *Советская археология*, 1965/2, Москва, 13-33.

Б. А. Рыбаков, *Эпоха бронзы*. Б. А. Рыбаков (ред.), *Эпоха бронзы лесной полосы СССР*. Москва: Наука, 1987, -482.

Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Славян*. Б. А. Рыбаков, *Язычество древних Славян*. Москва: Наука, 1981, - 606.

Б. А. Рыбаков, *Яз. др. Руси*. Б. А. Рыбаков, *Язычество древней Руси*. Москва: Наука, 1987, -782.

***Рязанский идол* 2020.** Рязанский идол // *Перуница: Этнография* <https://www.perunica.ru/etnos/1907-ryazanskij-idol.html> (05.08.2020)

***Sadigh Gallery* 2020.** Sadigh Gallery Ancient Art Authentic Luristan Artifacts // *Sadigh Gallery* <http://sadighgalleryluristanart.yolasite.com/> (16.07.2020)

É. Salin, *Sur quelques*. É. Salin, Sur quelques images tutélaires de la Gaule mérovingienne Apports orientaux et survivances sumériennes, *Syria,* T. 23, Fasc. 3/4 (1942 - 1943), 201-243.

H. Samadi, *Les découvertes*. H. Samadi, Les découvertes fortuites, *Arts Asiatiques*, Vol. 6, No. 3, 1959, 175-194.

З. Самашев (et al), *Конское*. З. Самашев, Г. С. Джумабекова, Г. А. Базарбаева, Конское снаряжение древних скотоводов Алтая: опыт реконструкции (по материалам кургана № 10 могильника Берел) // *Изобразительное искусство в археологическом наследии, Серия Археологический альманах,* Том 21. Донецк: "Лебедь", 2010, 251-286.

M. Sanader, *Kerber*. M. Sanader, *Kerber u antičkoj umjetnosti*. Split: Logos, 1986, -170.

***Sandpainting* 2020.** Sandpainting // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Sandpainting> (26.07.2020)

***Sango Staff* 2020.** Sango Staff (Ose Sango): Janus, 19th–20th century Yoruba peoples // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316332?rpp=90&pg=2&ft=yoruba&pos=159> (03.08.2020)

U. Sansoni, *Reflection*. U. Sansoni, Reflection on European and Central Asian rock art in the Indo-European framework // Anati E. (ed.), *Art as a Source of History, XXV Valcamonica Symposium*. Capo di Ponte, 2013, 209-216.

S. Sarasvati, *The Inner Significance*. S. Sarasvati, The Inner Significance of Liṅga Worship, *Journal of the Indian Society of Oriental Art. Vol. IX*, 1941, 52-80.

F. Sarre, *Altpersische*. F. Sarre, Altpersische Standarte aus Luristan, ein Sonnensymbol, *Archiv für Orientforschung*, 14 (1941-1944), 195-199.

***Сарматы* 2014.** Сарматы и Дагестан. Археология // *Яндекс* <http://wolfhunnenverband.ya.ru/replies.xml?item_no=160> (13.04.2014)

C. Sastre Vázquez, *Vultus*. C. Sastre Vázquez, Vultus trifrons. ¿Una imagen antijudaica en el Ourense del siglo XVI?, *Minius*, II – III, 1993 – 1994, 157-170.

***Satyros* 2020.** Satyros // *Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature* <http://www.theoi.com/Gallery/T60.4.html> (21.07.2020)

***Saxo Grammaticus* 2020.** Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* <https://norse.ulver.com/src/other/saxo/14.html> (05.07.2020)

С. Н. Савченко (и др.), *Большой*. С. Н. Савченко, М. Г. Жилин, Т. Тербергер, К.-У. Хойсснер, Большой шигирский идол в контексте раннего мезолита Зауралья, Уральский исторический вестник, 2018/выпуск 1, Екатеринбург: Институт истории и археологии УРО РАН, 8-20.

С. Н. Савченко, М. Г. Жилин, *О выявленных*. С. Н. Савченко, М. Г. Жилин, О выявленных новых деталях изображений Большого Шигирского идола // *Четвёртые Берсовские чтения*. Екатеринбург: ООО "Аква-пресс", 2004, 130-135.

***Scalarchives* 2020**. *Scalarchives* <http://www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=0062180&posizione=1&numImmagini=1&prmset=on&ANDOR=and&xesearch=0062180&ricerca_s=0062180&SC_PROV=RR&SC_Lang=ita&Sort=8> (05.08.2020)

***Scanner Art* 2020.** Scanner Art by Richard Lance Williams. This Issue: Health & Well-Being // *Mitopoetry com.* <http://www.mythopoetry.com/mythopoetics/scholar09_thompson.html> (02.08.2020)

C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie*. C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie occidentale (IIIe et IIe millénaires)*. Oxford: The Griffith Institute Ashmolean Museum; London: Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1948, -495.

S. G. Schmid, *Εισηγμένα*. S. G. Schmid, Εισηγμένα χάλκινα ευρήματα στο ιερό της Αθηνάς Ιτωνίας στη Φιλία // A. Mazarakis Ainian (ed.) *Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στέρεας Ελλάδας* 1. Volos, 2006, 239-248.

S. Schmid, *Ständer*. S. Schmid, Ständer für einen Standarten-aufsätz // A. Bignasca (ed.), *Paradeisos - Frühe Tierbilder aus Persien, aus der Sammlung Elisabeth und Peter Suter-Dürsteler*. Basel: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 1992, 47-48.

**S. G. Schmid,`*Neue´ Luristanbronzen*.** S. G. Schmid,`Neue´ Luristanbronzen aus Griechenland, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, Band 116, Mainz: Verlag Philipp Von Zabern, 2001, 11-34.

E. Schmidt, *The Second*. E. Schmidt, The Second Holmes Expedition to Luristan. Mit einem archäeozoologischen Appendix von J. Studer, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, Vol. 5, No. 3 (June, 1938), 205-216.

E. F. Schmidt et al, *The Holmes*. E. F. Schmidt, M. N. van Loon, and H. Curvers**,** *The Holmes Expeditions to Luristan (Text: Plates).* Chicago: The Oriental Institute, 1989.

R. Schmitt, *Aryans*. R. Schmitt, *Aryans*. R. Schmitt, Aryans // *Encuclopaedia iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/aryans> (11.03.2020)

W. Schüle, *Probleme*. W. Schüle, Probleme der Eisenzeit auf der Iberischen Halbinsel, Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 7 (1960), Mainz, 1960, 59-125.

***Sculpture phallus* 2018.** Sculpture; Phallus and Vulva object - 20th century // *Catawiki* <https://auction.catawiki.com/kavels/7736583-sculpture-phallus-and-vulva-object-20th-century> (22.07.2018)

***Sculpture Master of Animals* 2020.** Luristan Bronze Figural Sculpture Master of Animals // *Liveauctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/57912724_luristan-bronze-figural-sculpture-master-of-animals> (15.07.2020)

***Scyth. Slide Collection* 2020.** Scythian Slide Collection. Group 8 // *University of Pittsburgh* <https://www.pitt.edu/~haskins/group8/group8.html> (14.07.2020)

***Scythian Gold* 2020.** Scythian Gold, a fish - the most Western find of Scythian art ever, about 500 BC. Altes Museum Berlin // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/abuaiman/8633732661/in/faves-celtico/> (06.08.2020)

***Scythian Griffin* 2020.** Scythian Griffin holding a stag head in its beak // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3262915807/in/photostream/> (21.08.2020)

***Scythians* 2020.** Scythians. Griffin attacking a deer - Scythian golden artwork // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Scythians> (10.07.2020)

***Seal – Mohenjo-daro* 2020.** Seal-2, Mohenjo-daro, C- 2700-2000 BC // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/mukulb/8082644464/in/album-72157631759920520/> (16.09.2020)

В. В. Седов, *Финно – угры*. В. В. Седов (ред.) *Финно – угры и балты в эпоху средневековья*. Москва: Наука, 1987, -510.

В. В. Седов, *Славяне в древности*. В. В. Седов, Славяне в древности, Москва: Институт археологии РАН; Росийский фонд фундаментальных исследований, 1994, -343.

В. В. Седов, *Славяне в раннем*. В. В. Седов, Славяне в раннем средневековье, Москва: Институт археологии РАН; Росийский фонд фундаментальных исследований, 1995, -415.

B. Segal, *Greece*. B. Segal, Greece and Luristan, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Vol. 41, No. 246 1943, 72-76.

S. Seiffert, *Die Fürstengräber*. S. Seiffert, Die Fürstengräber von Weiskirchen, Teil 2 // *Academia.edu* <https://www.academia.edu/1467409/Die_Furstengraber_von_Weiskirchen_Teil_2_Graber_I_and_II> (01.08.2020)

М. Р. Селивачов, *Украинская*. М. Р. Селивачов, *Украинская народная орнаментика XIX—XX вв. (иконография, номинация, стилистика, типология)*. Киев: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН Україн*и*, 1996.

Е. С. Семека, *Антропоморфные*. Е. С. Семека, Антропоморфные и зооморфные символы в четирех- и восемчленных моделях мира, *Труды по знаковым системам* V. Тарту, 1971, 92-119.

A. Serafimova, *On the Conceptual*. A. Serafimova, On the Conceptual Codes of the Entity: Paintings of the Upper Compartments of the Narthex and Porch of Saint Sophia in Ohrid". *Proceedings of the International Symposium "Sergiy Radonezhskiy and the Russian Art of the 14th – first half of the 15th centuries in the Context of Byzantine Culture"*, State Institute for Art Studies & Ministry of Culture of Russian Federation, Moscow, November 10-12, 2014, 32-34. <https://www.academia.edu/9332118/On_the_Conceptual_Codes_of_the_Entity_Paintings_of_the_Upper_Compartments_of_the_Narthex_and_Porch_of_Saint_Sophia_in_Ohrid)> (14.08.2020)

А. Серафимова, *Среден век*. А. Серафимова, Среден век // *Македонија – културно наследство*. Скопје: Мисла, 1995, 90-173.

***Seraphim* 2020.** Seraphim purifying the lips of Isaiah // *Art.com* <https://www.art.com/products/p12257481-sa-i1639137/seraphim-purifying-the-lips-of-isaiah-catalan-school.htm?upi=OO62K0&PODConfigID=8880731> (29.07.2020)

***Serpopard* 2020.** Serpopard // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Serpopard> (27.02.2020)

H. Seyrig, *La triade*. H. Seyrig, La triade héliopolitaine et les temples de Baalbek // *Syria. Tome 10, fascicule 4*. 1929, 314-356.

***Shadows* 2020.** Shadows of the Sun // *Wep Ronpet, Year 23/2015* <http://shadows337.rssing.com/chan-6329316/all_p7.html> (09.08.2020)

M. Shaki, *Gayōmart*. M. Shaki, Gayōmart // *Encyclopædia Iranica*, Vol. X, Fasc. 3, 345-347; online edition, 2000 <http://www.iranicaonline.org/articles/gayomart-> (accessed on 23 November 2015).

***Shaman Eye Phurba* 2020.** Rare Antique Shaman Eye Phurba // *Antique Singing & Healing Bowls. A Unique Collection of Rare and Beautiful Sacred and Ceremonial Himalayan Singing Bowls for Sale* <https://www.antiquesingingbowls.com/ethnic-art/indonesian-textiles-sp-114178176/product/1110-rare-antique-shaman-eye-phurba.html> (01.08.2020)

P. V. Sharma, *Original*. P. V. Sharma, Original Concept of Soma, *Indian Journal of History of Science* 31 (2), 1996, 109-130.

***Shapes* 2018.** Shapes in the Forest: Kota Reliquary Sculpture // Sotheby`s. African & Oceanic Art. <https://www.sothebys.com/en/articles/shapes-in-the-forest-kota-reliquary-sculpture> (20.07.2018)

***Shiva Trishul* 2020.** Shiva Trishul (trident) Damru with Stand is made in high quality brass for worshiping, and decorate Lord Shiva Temple // *Om Pooja Shop* <https://www.ompoojashop.com/index.php?_route_=shiva-trishul-damru-stand-in-brass> (18.08.2020)

***Shiva (Wikipedia)* 2020.** *Shiva //* Wikipedia, the free encyclopedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Shiva> (04.08.2020)

***Shivalingam* 2020.** Shivalingam with Four Faces // *Norton Simon Fondation* <http://www.nortonsimonfoundation.org/collections/browse_title.php?id=F.1972.11.2.S> (01.08.2020)

***Shqip. Arkeologike* 1971.** *Shqiperia arkeologike*. Tiranë: Universiteti shteteror – Instituti i historise i gjuhesise, 1971, -140.

***Сибирские* 2020.** Сибирские граффити // *Perevalnext.Ru* <http://perevalnext.ru/sibirskie-graffiti/#ixzz5Ozc5rlp5> (11.07.2020)

***Sicily, Panormos* 2019.** Sicily, Panormos. Circa 120 BC. Æ As (4.90 gm) // *Wildwinds. com* <http://www.wildwinds.com/coins/greece/sicily/panormos/Calciati_071.txt> (14.07.2019)

M. Silver, *Taking*. M. Silver, *Taking Ancient Mythology Economically*. Lieden, New York, Köln: Brill, 1992, -354.

E. Simon, *Ianus*. E. Simon, lanus // *Lexicon iconographicum mythologiae classicae V,* 618-623.

J. Simpson, *Evropska*. J. Simpson, *Evropska mitologija*. Opatija: Otokar Keršovani, 1988, -144.

***Sirena* 2020.** Sirena bicaudata – two-tailed fish-siren // *Flickr* <http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/5318943229> (08.12.2014) \

***Сказания* 2013.** Сказания *о Нартах* (словарь и комментарии Б. А. Калоева) <http://biblio.darial-online.ru/text/narts/index_rus.shtml> (14.08.2013)

***Скиф. бог. земли* 2020.** Скифская богиня земли – Апи // *Евпатория* <http://www.evpatori.ru/skifskaya-boginya-zemli-api.html> (24.07.2020)

***Скифская богиня* 2020.** Скифская богиня земли и плодородия // *Русский след* <http://ru-sled.ru/skifskaya-boginya-zemli-i-plodorodiya/> (14.07.2020)

P. O. Skjærvø, Dj. Khaleghi-Motlagh, J. R. Russell, *Aždahā*. P. O. Skjærvø, Dj. Khaleghi-Motlagh, J. R. Russell, Aždahā **//** *Enciklopaedia Iranica,* Vol. III, Fasc. 2, 1987, 191-205. <http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2> (26.07.2017)

***Skog Kerk* 2020.** Skog Kerk // *Johanna over Zweden* <http://zweden-johanna.blogspot.com/2015/05/skog-kerk.html> (29.07.2020)

***Slaveni* 1987.** *Slaveni na sjevernom Jadranu*. Pula: Arheološki muzej Istre, 1987.

L. P. Słupecki, *Mitologia*. L. P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce Wikingów*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2006, -360.

L. P. Słupecki, *Slavonic*. L. P. Słupecki, *Slavonic Pagan Sanctuaries*. Warszaw: Institut of Archaeology and Ethnology; Polish Academy of Sciences, 1994, -258.

***Snake in stone* 2020.** Snake in stone at Velapur temple; Solapur; Maharashtra; India // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-snake-in-stone-at-velapur-temple-solapur-maharashtra-india-83633363.html> (14.02.2020)

***Snake-witch* 2020.** Snake-witch.JPG // *Wikipedia, the free encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Snake-witch.JPG> (21.07.2020)

A. Snodgrass, *The Symbolism*. A. Snodgrass, *The Symbolism of the Stupa*. Southeast Asia Program, Cornell University, 1985, -407.

***So già che perderò la testa* 2020.** "So già che perderò la testa"/seconda parte // *Mirabilia et inconprehensibilia* <https://mirabiliaetinconprehensibilia.wordpress.com/category/fragmenta/> (28.07.2020)

Г. И. Соколов, *Олимпия*. Г. И. Соколов, *Олимпия*. Москва: Искусство, 1980, -213.

***Сокровища* 2020.** Сокровища Луристана (Lorestān bronze) из Лувра. XIII - VI в.в. до н.э. Орнамент и стиль в ДПИ // *Livejournal* <https://ornament-i-stil.livejournal.com/60764.html> (10.07.2020)

V. Sorochin, *Aşezarea*. V. Sorochin, Aşezarea cucuteniană de la Petreni, jud. Bălţi. Un secol de la descoperire, *Memoria Antiqvitatis XXIII*, 2004, 253-264.

***Sotio's Christus* 2019.** Art Spotlight: Sotio's 'Christus Triumphans' // *HowStuffWorks. Stuff to Blow Your Mind* <https://www.stufftoblowyourmind.com/blogs/art-spotlight-alberto-sotios-christus-triumphans.htm> (25.07.2019)

О. С. Советова, *Сюжет*. О. С. Советова, Сюжет с великанами на скалах Тепсея // *Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология*. Новосибирск: Наука, 1987, 173-176.

***Sovrani etruschi* 2009.** *Sovrani etruschi dei due Mari: Tesori d'oro e d'ambra da Vetulonia e Verucchio, catalogo mostra Vetulonia*. Comune di Verucchio, 2009, -50.

А. Н. Спасёных, *Первые*. А. Н. Спасёных, *Первые боги славян*. Новосибирск: Академиздат, 2020, -252.

E. Sprockhoff, *Nordische*. E. Sprockhoff, Nordische Bronzezeit und frühes Griechentum, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 1. Mainz, 1954, 28-110.

A. Spycket, *Les figurines*. A. Spycket, *Les figurines de Suse. Vol. I — Les figurines humaines. IVe—IIe millenaires av. J.-C. (= Ville royale de Suse VT, Memoires de la Delegation archeo-logique en Iran LH, Mission de Susiane)*. Paris: Gabalda, 1992, -283.

Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник*. Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987, -573.

Sri Swami Sivananda, *Lord Siva*. Sri Swami Sivananda, *Lord Siva And His Worship*, A Divine Life Society Publication, 2000 <http://www.dlshq.org/download/lordsiva.pdf> (17.01.2014)

D. M. Srinivasan, *Many Heads*. D. M. Srinivasan, *Many Heads, Arms and Eyes - Origin, Meaning and Form of Multiplicity in Indian Art*. Leiden – New York – Köln: Brill, 1997, -355.

***Standard Barakat* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial - AM.0178 // The Barakat Collection <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/GdLWfiq1bMHb52q/CFID/59512538/CFTOKEN/30610878/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/25337.htm> (19.07.2020)

***Standard Finial* 2020.** Luristan Bronze Standard Finial w/ Janus Head // *Live Auctioneers* <https://www.liveauctioneers.com/item/55554068_luristan-bronze-standard-finial-w-janus-head> (18.07.2020)

***Standard with a tube* 2020.** A Luristan bronze standard with a tube tang,1000 - 650 B.C. // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-a-luristan-bronze-standard-with-a-tube-tang1000-650-bc-perforatedopen-31709538.html?pv=1&stamp=2&imageid=7BFF0F1B-3028-4A2E-B611-368AE104D1AA&p=58867&n=0&orientation=0&pn=1&searchtype=0&IsFromSearch=1&srch=foo%3dbar%26st%3d0%26pn%3d1%26ps%3d100%26sortby%3d2%26resultview%3dsortbyPopular%26npgs%3d0%26qt%3ddragon%2520standard%26qt_raw%3ddragon%2520standard%26lic%3d3%26mr%3d0%26pr%3d0%26ot%3d0%26creative%3d%26ag%3d0%26hc%3d0%26pc%3d%26blackwhite%3d%26cutout%3d%26tbar%3d1%26et%3d0x00000000000000000000%26vp%3d0%26loc%3d0%26imgt%3d0%26dtfr%3d%26dtto%3d%26size%3d0xFF%26archive%3d1%26groupid%3d%26pseudoid%3d%26a%3d%26cdid%3d%26cdsrt%3d%26name%3d%26qn%3d%26apalib%3d%26apalic%3d%26lightbox%3d%26gname%3d%26gtype%3d%26xstx%3d0%26simid%3d%26saveQry%3d%26editorial%3d1%26nu%3d%26t%3d%26edoptin%3d%26customgeoip%3d%26cap%3d1%26cbstore%3d1%26vd%3d0%26lb%3d%26fi%3d2%26edrf%3d%26ispremium%3d1%26flip%3d0%26pl%3d> (16.07.2020)

F. Stare, *Upodobitev*. F. Stare, Upodobitev rojstva na pektoralu iz Ulake na Notranjskem, *Vjesnik arheološkog muzeja – Zagreb*, ser. III – sv. IV. Zagreb, 1970, 13-30.

***Statue Fang* 2020.** Statue Fang tricéphale (N° 5269) // *Galerie Art Africain, tribal, premier* <https://www.galerie-art-africain.com/art-africain/objet/Statue-Fang-tricephale/5269/> (04.08.2020)

***Statue Mami Wata* 2020.** Statue Mami Wata four-headed Vodoun, With four heads Voodoo polychrome wood sculpture Benin Ashanti Ghana Ewe Togo, height 50 cm 19.69 inch // *Etsy* <https://www.etsy.com/au/listing/684059481/statue-mami-wata-four-headed-vodoun-with?show_sold_out_detail=1> (05.08.2020)

***Statuette de femme* 2020.** Statuette de femme assise // *Pierre Bergé & Associés* <https://www.pba-auctions.com/lot/15546/2983733?npp=1000&> (19.07.2020)

***Statuette of Aphrodite* 2020.** Statuette of Aphrodite // *Louvre* <https://www.louvre.fr/en/mediaimages/statuette-longiligne-aphrodite> (26.07.2020)

***Statuette of a female* 2020.** Statuette of a female ca. early 1st millennium B.C. Iran // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325688> (19.07.2020)

В. Ставиский, *Христианская*. В. Ставиский, Христианская топография Косьмы Индикоплова и древнерусская княжеская символика, *Studia Slavico-Byzantina et mediaevalia Europensia*, Vol. I, Sofia, 1989, 132-139.

***Steatite* 2020.** Steatite libation vase of Gudea, ruler of Lagash, Girsu, c. 2150 BCE // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/198510296049340558/?lp=true> (11.08.2020)

***Stele aus Holzgerlingen* 2020.** Stele aus Holzgerlingen // *Leo bw* <https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/DOKUMENT/lmw_museumsobjekte/98/Stele+aus+Holzgerlingen;jsessionid=151255370DBB4AEFB4550587FA907DF4> (03.08.2020)

***Stele of Untash-Napirisha* 2018.** Stele of Untash-Napirisha, king of Anshan and Susa. Stele of Untash-Napirisha, king of Anshan and Susa. Department of Near Eastern Antiquities: Iran // *Louvre* <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/stele-untash-napirisha-king-anshan-and-susa> (25.07.2018)

H.-U. Steymans, *Die Sammlung*. H.-U. Steymans, Die Sammlung Friedrich und Maria Sarre // E. Bleibtreu, H. Ulrich Steymans (eds.) *Edith Porada: zum 100. Geburtstag = a centenary volume*. Fribourg: Academic Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014, 75-103.

A. Stipčević, *Kultni*. A. Stipčević, *Kultni simboli kod Ilira – građa i prilozi sistematizaciji*. Sarajevo: Centar za balkanološka ispitivanja ANUBiH, 1981, -204.

***Stirrup Vessel* 2020.** TL-Tested Stirrup Vessel with Four Heads – Moche Culture, Peru, c. 4th century // *Zacke* <https://www.zacke.at/en/item/25038/tl-tested-stirrup-vessel-four-heads-moche-culture-peru-c-4th-century> (05.08.2020)

Т. Стойчев, *Скално*. Т. Стойчев, *Скално изкуство – обща класификация*. София: Агато, 2005, -223.

M. Stojić, *Tribalski*. M. Stojić, Tribalski srebrni kultni predmeti zlatnog odsjaja, *Sci-Tech - aktuelnosti iz nauke i tehnologije*, br. 3. Beograd, 2004, 50-53.

А. Д. Столяр, *Проблемът*. А. Д. Столяр, Проблемът за произхода на палеолитното изобразително изкуство като предметно-генетическа задача, *Изкуство*, 1981/9-10, София, 9-14.

А. Д. Столяр, *Происхождение*. А. Д. Столяр, *Происхождение изобразительного искусства*. Москва: Искусство, 1985, -300.

***Странник* 2020.** Странник одухотворенный // *Наша эпоха* <http://www.nashaepoha.ru/?page=obj47150&lang=1&id=6452 Епископ Екатеринбургский и Ирбитский Серафим (Голубятников)> (17.08.2020)

D. Strong, *Etrurski*. D. Strong, Etrurski problem // *Isčezle civilizacije*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1965, 169-200.

***Studia mythologica Slavica* 1999.** *Studia mythologica Slavica*, 2, Ljubljana, 1999.

***Studia Mythologia Slavica* 2013.** *Studia Mythologia Slavica 16.* Ljubljana, 2013.

S. Sturluson, *The Prose Edda*. S. Sturluson, *The Prose Edda*. New York: The American-Scandinavian Foundation, 1916, -266.

Г. Суботиќ, *Охридската*. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј, 1980, -237.

***Sudh Mahadev* 2020.** Sudh Mahadev Temple, Udhampur, Jammu, J&K. Temples Sudh Mahadev is situated in the Chenaini Tehsil of District Udhampur // *Mytourmitra* <http://mytourmitra.com/sudh-mahadev-temple> (18.08.2020)

E. G. Suhr, *An Interpretation*. E. G. Suhr, An Interpretation of the Medusa, *Folklore* 76/2. 1965, 90-103.

***Sumerian god Enki* 2020.** Images of the Sumerian god Enki of Eridug also known as the Akkadian (Babylonian) Ea of Eridu // *Walter Reinhold Warttig Mattfeld y de la Torre, M.A. Ed.* <http://www.bibleorigins.net/EnkiEaCylinderSeals.html> (01.08.2020)

***Sumerian Stamp* 2020.** Sumerian Stamp Seal with Impression Tree of Life with Rampant Goats. Earthenware, 3,000 BCE // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/229402174741843870/?lp=true> 14.07.2020

***Superbe* 2020.** Superbe et ancienne figure de reliquaire // *Binoche et Giquello* <https://www.binocheetgiquello.com/lot/18173/3480287?npp=20&> (23.07.2020)

C. Sütterlin, *Universals*. C. Sütterlin, Universals in Ritualized Genital Display of Apotropaic Female Figures. *Human Ethology Bulletin – Proc. of the V. ISHE Summer Institute*. 2016, 30-46.

***Sword handle* 2020.** Sword handle with human and animal heads (IR.0546) // *Royal Museum of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F> (01.08.2020)

***Syria* 2020.** Syria, Cyrrhestica. Hierapolis. Severus Alexander. AD 222-235. Æ (27mm, 15.39 g, 12h) // *Classical Numismatic Group* <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=231564> (11.08.2020)

***Syro-Hittite* 2020.** Syro-Hittite Terracotta Figurine // *Catawiki* <https://www.catawiki.com/l/32284813-syro-hittite-terracotta-figurine> (20.07.2020)

P. Szczepanik, *Comparative*. P. Szczepanik, Comparative analysis of early medieval anthropomorphic wooden figurines from Poland. Representations of gods, the deceased or ritual objects?, *Sprawozdania Archeologiczne* 72/2. Kraków 2020, 143-167.

P. Szczepanik, *Wczesnośredniowieczne*. P. Szczepanik, Wczesnośredniowieczne figurki wielotwarzowe z terenów basenu Morza Bałtyckiego – dowód kontaktów międzykulturowych czy uniwersalny fenomen?, *Archaeologia Historica Polona*, 21, 2013, 49-60.

R. Szczesiak, *Auf der Suche*. R. Szczesiak, *Auf der Suche nach Rethra. Die Prillwitzer Idole*. Neubrandenburg: Regionalmuseum, 2005, -128.

Ф. Шарард, *Византија*. Ф. Шарард, *Византија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије, 1972, -189.

И. Ю. Шауб, *Миф*. И. Ю. Шауб, *Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII – IV вв. до н. э.)*. Санкт Петрербург: Издательство С.-Петерб. ун–та; Филологический факультет СПбГУ, 2007, -484.

Я. А. Шер, *Петроглифы*. Я. А. Шер, *Петроглифы Средней и Центральной Азии*. Москва, 1980, -328.

А. Г. Шпилев, *Украшения*. А. Г. Шпилев, Украшения круга «скандинавских древностей» из Курской области // *Средневековый город Юго-Востока Руси: предпосылки возникновения, эволюция, материальная культура. Материалы международной научной конференции, посвящённой 100- летию начала археологических исследований Гочевского археологического комплекса*. Курск, 2009, 232-250.

М. Л. Швецов, *Стела*. М. Л. Швецов, Стела V – VII вв. из Приазовья, *Советская археология*, 1980/4, Москва, 268-269.

К. А. Щедрина, *Две змеи*. К. А. Щедрина, Две змеи на архиерейском посохе XVII века: заметки о происхождении и символике // *Ставрографический сборник. Книга третья: Крест как личная святыня: [Сб. статей]*. Изд-во Московской Патриархии, 2005, 315-326.

F. Tagliatesta, *Iconography*. F. Tagliatesta, Iconography of the Unicorn from India to the Italian Middle Ages, *East and West, Vol. 57, No. 1/4* (December 2007), 175-191.

L. E. Talalay, *Heady*. L. E. Talalay, Heady Business: Skulls, Heads, and Decapitation in Neolithic Anatolia and Greece, *Journal of Mediterranean Archaeology,* 17/2. 2004, 139–163.

***Tantric painting* 2018.** Tantric painting of a Yogini // *Masseiana.org* <http://www.masseiana.org/plates/sellon_plates/index.htm#PLATE%202> (04.05.2018)

***Ταρκυνια* 2002.** Ταρκυνια και Τσερβετερι. Το υπαιθριο μουσειο, *Αρχαιοι πολιτσμοι*, 2002/2, 3-9.

M. Tarradell, E. Sanmartí, *L'état*. M. Tarradell, E. Sanmartí, L'état actuel des études sur la céramique ibérique // *Céramiques hellénistiques et romaines,* Vol. 36. Paris: Centre De Recherches D'histoire Ancienne, 1980, 303-322.

R. Taylor, *Watching*. R. Taylor, Watching the Skies: Janus, Auspication, and the Shrine in the Roman Forum, *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 45 (2000), 1-40.

Б. В. Техов, *Об ажурных*. Б. В. Техов, Об ажурных поясных пряжках из Юго-Осетии, *Советская археология,* 1969/4, Москва, 49-61.

S. F. Teiser*, The Wheel*. S. F. Teiser, The Wheel of Rebirth in Buddhist Temples // *Arts Asiatiques*, Tome 63, 2008, 139-153

***Temple of Dendera* 2020.** Temple of Dendera [EGYPT 29518] // *Two faces, one philosophy* <https://paulsmit.smugmug.com/Features/Africa/Egypt-Dendera-temple/> (04.08.2020)

***Tenedos* 2019.** Tenedos // *Coin Archives* <https://www.coinarchives.com/a/results.php?results=100&search=Tenedos> (30.03.2019)

***Terminal* 2020.** Terminal: Head of a Bird // *Fishstick Monkey* <https://fishstickmonkey.tumblr.com/post/100821749833/terminal-head-of-a-bird-wood-gold-foil> (21.08.2020)

***Terracotta female* 2020.** Terracotta female figurine representing a mourner ("phi" statue), late Mycenaean period, 1200-1100 BC // *Yvan Pointurier / Naxos / Museum* <http://www.pointurier.org/travel/greece/naxos/Museum/index.html#IMG_7582.JPG> (26.07.2020)

***Terracotta figurine* 2020.** Terracotta figurine of Astarte // *Ancient Archives. Questioning everything ...* <https://ancientarchives.wordpress.com/2016/01/15/ancient-mythology-and-current-reality-part-one/terracotta-figurine-of-astarte-date-1900-bc-mesopotamian/> (19.07.2020)

***Terracotta helmetted warriors* 2020.** Figure. Terracotta figurine of what appear to be three helmetted warriors with joined bodies // *British Museum* <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1866-0101-298-299> (03.08.2020)

***Terracotta idol* 2020.** Terracotta idol from Cernavoda, Muzeul National de Istorie al Romaniei, Bucharest, Romania (122217071) // *Gettyimages* <http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/prehistory-romania-neolithic-hamangia-culture-terracotta-news-photo/122217071> (19.07.2020)

***Terracotta statuette* 2020.** Terracotta statuette of a nude woman // *The MET* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/130001571?rpp=20&pg=16&ft=nude&pos=314> (20.07.2020)

J. Terrisse, *Le dieu*. J. Terrisse, Le dieu à trois têtes des Rèmes: le tricéphale **//** *À propos des "Trifrons"* <http://chapiteaux.free.fr/TROIS-TRIFFRONS_fichiers/TXT_TROIS-TRIFRONS.htm> (04.08.2020)

B. Teržan, *Goldene*. B. Teržan, Goldene Ohrringe in der späten Bronze- und frühen Eisenzeit – Zeichen des Sakralen? // *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. 2003 (2003), Goldenes Sakralgerät der Bronzezeit: Bericht über das Kolloquium vom 17. bis 20. Mai 2001. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 68-82.

***Testa di Giano* 2020.** Testa di Giano bifronte, da Vulci. II sec. a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia // *Tumbir. Italia* <https://eccellenze-italiane.tumblr.com/post/119121918022/testa-di-giano-bifronte-da-vulci-ii-sec-ac> (06.08.2020)

***Tête d'étendard* 2020.** Tête d'étendard en forme de dompteur, en bronze, Iran occidental 800-700 // *Arrête ton char* <http://www.arretetonchar.fr/wp-content/uploads/2013/IMG/archives/ico/ArtPerseAntique/original/-800%20-700%20Tete%20d'etendard%20en%20forme%20de%20dompteur,%20en%20bronze,%20Iran%20occidental.html> (24.07.2020)

***Têtes accolées* 2020.** Têtes accolées de Roquepertuse. Sculpture celto-ligure (Velaux, Bouches-du-Rhône, France), Ve siècle avant J.-C. Musées de Marseille // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/399413060677902052/> (03.08.2020)

***The Adda Seal* 2020.** The Adda Seal // *The British Museum* <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=32572001&objectId=368706&partId=1> (02.08.2020)

***The Bluebeards* 2020.** The "Bluebeards," from the pediment of the destroyed Hekatompedon (Acropolis Museum, Athens) c. 560 BC polychromed limestone // *Greek-Structures* <http://tagdesignstudios.com/Teach/italhistfinal/Greek-structures/Greek-structures.html> (03.08.2020)

The British M.* 2020.The British Museum. Standard. Museum number 115516*. <https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1885-0723-98> (09.07.2020)

***The Bṛhadāraṇyaka* 1950.** *The Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad (with the commentry by Sankaracarya), translated by Swami Madhavananda*. Almora, Himalayas: Advaita Ashrama Mayavati, 1950, -959.

***The Coin Galleries* 2020.** The Coin Galleries: Vasudeva I // *Coin India* <http://coinindia.com/galleries-vasudeva.html> (04.08.2020)

***The Corleck Head* 2020.** The Corleck Head // *Bailieborough.com* <http://bailieborough.com/corleck-head/> (03.08.2020)

***The four faces* 2014.** The four faces of Buddha // *Metamorphosis* <http://www.metamorphosis-st-ives.com/the-four-faces-of-buddha-179-p.asp> (10.05.2014)

***The Goddess Inanna* 2020.** The Goddess Inanna stands on two lions while holding in Her right hand the caduceus of entwined serpents. From a cylinder seal dated 1,800 BCE. // *Kamakala.com* <http://www.kamakala.com/illust08.htm> (09.08.2020)

***The Golden* 2000.** *The Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Traesures from the Russian steppes*. The Metropolitan Museum Of Art; Yale University Press, 2000, -301.

***The Habib* 2020.** The Habib Anavian Collection: Iranian Art from the 5th Millennium B.C. to the 7th Century A.D. // *Anavian Gallery* <http://www.anaviangallery.com/ancient_iranian_preface.html> (08.07.2020)

***The Hindu God (brass)* 2020.** The Hindu God Vishnu *// LACMA. Search Collection* <https://collections.lacma.org/node/244017> (29.07.2020)

***The Hindu God (chlorite)* 2020.** The Hindu God Vishnu // *LACMA. Search Collection* <https://collections.lacma.org/node/236680> (29.07.2020)

***The Horse* 2020.** The Horse: A Mirror of Man. Parallels in Early Human and Horse Medicine // *History of Medicine* <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/horse/ast_ketham_p06.html> (30.07.2020)

***The Letnitza treasure* 2020.** The Letnitza treasure // *Bulgaria's Thracian Heritage* <http://www.omda.bg/public/engl/history/letnitza_treasure.htm> (29.07.2020)

***The Magical Ritual* 2020.** "The Magical Ritual of the Sanctum Regnum" (Selected Plates) by Eliphas Levi // *Noise vs. signal* <https://noise-vs-signal.tumblr.com/post/140330154648/the-magical-ritual-of-the-sanctum-regnum> (04.08.2020)

***The modern alchemist* 2020.** The modern alchemist // *Didanawisgi. Tumblr* <https://didanawisgi.tumblr.com/post/110236180573/libation-vase-of-the-god-ningishzida-neo-sumerian> (22.12.2020)

***The Nadis* 2020.** The Nadis & Their Functions // *The Visuality* <https://thevisualityblog.wordpress.com/2016/05/29/the-nadis-their-functions/> (20.02.2020)

***The Psychostasia* 2020.** The Psychostasia Of Memnon (T19.9) // *Theoi* <https://www.theoi.com/Gallery/T19.9.html> (19.08.2020)

***The Return* 2020.** The Return of Persephone (T16.6) // *Theoi* <https://www.theoi.com/Gallery/T16.6.html> (16.08.2020)

***The Smithsonian`s* 2017.** *The Smithsonian`s Museums of Asian Art (Object Id=22628)* <http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22628> (11.08.2017)

***The Stunning* 2020.** The Stunning Ancient Tattoos of the Pazyryk Nomads // *Ancient Origins* <https://www.ancient-origins.net/ancient-places-asia/stunning-ancient-tattoos-pazyryk-nomads-002267> (21.08.2020)

H. Thrane, *Archaeological*. H. Thrane, Archaeological Investigations in Western Luristan: Preliminary Report o f the Second Danish Archaeological Expedition to Iran, *Acta Archaeologica* (Copenhagen) 35, 1964, 153-169.

***Three-Headed Figure* 2020.** Three-Headed Figure (Sakimatwemtwe) // *Brooklyn Museum* <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2913> (04.08.2020)

S. R. Tokhtas'ev, *Cimmerians*. S. R. Tokhtas'ev, Cimmerians // *Encyclopaedia Iranica*, *Vol. V, Fasc. 6*. New York: Mazda Pub., 2002, 563-567. <http://www.iranicaonline.org/articles/cimmerians-nomads> (13.07.2012)

***Tomb of the Haterii* 2020.** Tomb of the Haterii: Gods of the Underworld // *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/15828481744> (19.08.2020)

***Tomb reliefs* 2020.** Detail of the tomb reliefs of Horemheb / *Flickr* <https://www.flickr.com/photos/govert1970/8467790383> (20.03.2020)

***Top for standard* 2020.** Top for standard // *Digital Library of the Middle East* <https://dlmenetwork.org/library/catalog/met_327542> (16.07.2020)

***Top for standard (MET)* 2020.** Top for standard // *The MET* <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.82.1/> (05.08.2020)

В. Н. Топоров, *Древо мировое*. В. Н. Топоров, Древо мировое // *Мифы народов мира*, Том 1. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 398-406.

В. Н. Топоров, *К рекон. некоторых*. В. Н. Топоров, К реконструкции некоторых мифологических представлений (на материале буддийского изобразительного искусства), *Народы Азии и Африки (история, экономика, культура)*, 1964/3. Москва, 101-110.

В. Н. Топоров, *Об иранском*. В. Н. Топоров, Об иранском элементе в русской духовной культуре // *Славянский и балканский фольклор (Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы)*. Москва: Наука, 1989, 23-60.

В. Н. Топоров, *О двух*. В. Н. Топоров, О двух типах древнеиндийских текстов, трактующих отношение целостности – расчлененности и спасения // *Переднеазиатский сборник* III. Москва: Наука, 1979, 215-228.

В. Н. Топоров, *О структуре*. В. Н. Топоров, О структуре некоторых архаических текстов соотносимых с концепцией "мирового дерева" // *Труды по знаковым системам V*. Тарту, 1971, 9-62.

В. Н. Топоров, *Пространство*. В. Н. Топоров, Пространство и текст // Т. В. Цивьян (ред.), *Текст: семантика и структура*. Москва: 1983, 227-285.

В. Н. Топоров, *Пушан*. В. Н. Топоров, Пушан // *Мифы народов мира,* Т.II. Москва: Советская энциклопедия, 1982, 353.

В. Н. Топоров, *Ваю*. В. Н. Топоров, Ваю // *Мифы народов мира*, Т.I, Москва: Советская энциклопедия, 1982, 220.

***Torch* 2021.** Torch decorated with human face // *Royal Musums of Art and History. Carmentis* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=93863&viewType=detailView> (19.10.2021)

***Toro* 2021.** Toro con cabeza humana. Una representación que a menudo decoraba los antiguos templos // *Pinterest* <https://www.pinterest.es/pin/327073991679480915/> (07.11.2021)

Р. М. Торосян (и др.), *Древний*. Р. М. Торосян, О. С. Хнкикян, Л. А. Петросян, *Древний Ширакаван (результаты раскопок 1977–1981 гг.)*. Ереван: Издательство «Гитутюн» НАН РА, 2002, -158.

***Torzo* 2020.** Torzo čtyřhlavé modly z Plavče. Neznámý kameník slovanský // *Moravska galerie. Sbirky on-line.* <http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.E_303> (04.08.2020)

***Thrakien Ainos* 2020.** Thrakien Ainos Bronze, um 280. Griechische Münzen // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/484770347361799312/> (20.02.2020)

***Tree of life* 2020.** Tree of life between two lions. Relief. 12th century. Byzantine Museum. Athens. Greece. - Image ID: F1JR30 // *Alamy* <https://www.alamy.com/stock-photo-byzantine-art-tree-of-life-between-two-lions-relief-12th-century-byzantine-87079748.html> (13.07.2020)

А. Третьякова, *Буддийские*. А. Третьякова, Буддийские цивилизации на территории Дальнего Востока России (VII – XIII вв.) // *Буддизм алмазного пути* <http://www.buddhism.ru/buddiyskie-tsivilizatsii-na-territorii-dalnego-vostoka-rossii-vii-xii-vv/> (19.08.2014)

***Трипільський Пуруша* 2020.** Трипільський Пуруша і бітрикутні фігури // *Спадщина предків* <https://spadok.org.ua/trypillya/trypilskyy-purusha> (28.07.2020)

***Triple face mask* 2020.** Triple face mask from the Lega or Lengola people of DR Congo. Wood, white kaolin, encursted patina | ca. early to mid 20th century // *Art of Africa* <https://artofafrika.tumblr.com/post/51068534394/africa-triple-face-mask-from-the-lega-or-lengola> (04.08.2020)

***Tritons* 2020.** Tritons (Tritones) // *Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art* <https://www.theoi.com/Pontios/Tritones.html> (24.07.2020)

И. В. Тришина, *Многофигурные*. И. В. Тришина, Многофигурные композиции в искусстве Пазырыкской культуры, *Россиская археология*, 2003/3. Москва, 44-60.

L. Trkanjec, *Chthonic*. L. Trkanjec, Chthonic aspects of the Pomeranian deity Triglav and other tricephalic characters in Slavic mythology, *Studia mythologica slavica*, 16. Ljubljana, 2013, 9-25.

T. Trocchi, *Ritual*. T. Trocchi, Ritual and cults, 10th cent. - 730 BCE // A. Naso (ed.), *Etruscology*, Vol. 1. Boston/Berlin, 2017, 779-794.

О. Н. Трубачев, *Indoarica*. О. Н. Трубачев, *Indoarica в Северном Причерноморье. Реконструкция реликтов языка. Этимологический словарь*. Москва: Наука, 1999, -319.

О. Н. Трубачев, *Этногенез (2003)*. О. Н. Трубачев, *Этногенез и культура древнейших Славян. Лингвистические исследования*. Москва: Наука, 2003, -489.

С. В. Трусов, *О Вильнюсе*. С. В. Трусов, О Вильнюсе, Риге и литовском языке. Часть 2 // *Историја Руси* <http://skolo.ru/49-o-vilnyuse-rige-i-litovskom-yazyke-chast2.html> (10.05.2014)

***Tubular figure* 2018.** Tubular figure, Iran, Luristan // *Musee Barbier Mueller* <https://www.musee-barbier-mueller.org/collections/antiquite/indo-iraniens-en-perse-et-luristan/?lang=en> (22.07.2018)

***Two Boeotian* 2020.** Two Boeotian Terracotta Female Mourners // *Christie's the art people* <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/two-boeotian-terracotta-female-mourners-circa-600-5859118-details.aspx> (26.07.2020)

***Two-faced* 2020.** Two-faced human head in post-paleolithic sculpture // *Museum of the Origins of Man* <http://www.museoorigini.it/pagina60.html> (03.08.2020)

***Two faced herma* 2020.** Two faced herma with Bacchus and Ariadne, preserved in the Guarnacci Etruscan Museum, Volterra // *Getty Images* <https://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/two-faced-herma-with-bacchus-and-ariadne-preserved-in-the-news-photo/118118838> (02.08.2020)

***Two Gazelles* 2020.** Luristan Bronze Sculpture Depicting Two Gazelles // *The Barakat Collection* <http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/CFID/75981246/CFTOKEN/45491782/CategoryID/36/SubCategoryID/208/ItemID/20374.htm> (10.07.2020)

***Two Griffins* 2020.** Plaque: Two Griffins' Heads wood; carved. 9,2x11,5 cm Pazyryk Culture. 6th century BC Collectie Hermitage museum // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/432556739190351150/> (21.01.2020)

***Two Ibexes* 2020.** Luristan Bronze Finial with Two Ibexes // *Christoph Bacher* <http://www.cb-gallery.com/en/produkt/luristan-bronze-finial-mit-zwei-steinboecken/> (09.07.2020)

***Typhoeus* 2020.** Typhoeus // *Theoi Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature and Art* <http://www.theoi.com/Gigante/Typhoeus.html> (24.07.2020)

***Украшения-амулеты* 2020.** Украшения-амулеты. Пермский звериный стиль. Особенные находки. Что попадает под катушку металлоискателя? // *mdregion.ru* <https://www.mdregion.ru/o-kladoiskatelstve/28-rasskazi-kladoiskatelstvo/1381-osobennie-nahodki-amuleti-permskiy-stil.html> (28.07.2020)

***Unicorn* 2018.** Unicorn // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Unicorn> (06.10.2018)

***Unknown Iranian* 2020.** Unknown, Iranian Master of Animals Finial, 799 BCE - 700 BCE Iranian Metalwork, made in Luristan Bronze // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/384213411931193435/> (18.07.2020)

***Upper part of caduceus* 2020.** Upper part of caduceus (Hermes staff) // *Dallas Museum of Art* <https://collections.dma.org/artwork/5011632> (16.08.2019)

***Uruk* 2020.** Uruk3000BCE.jpg // *Wikimedia Commons, the free media repository* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uruk3000BCE.jpg> (18.08.2020)

Н. Е. Урушадзе, *Опыт семантического*. Н. Е. Урушадзе, Опыт семантического анализа бронзового пояса из Мцхета – Самтавро, *Советская этнография*, 1971/6. Москва, 128-136.

Б. А. Успенский, *Филологические*. Б. А. Успенский, *Филологические разыскания в области славянских древноистей*. Москва: Издательство Московского университета, 1982, -345.

Г. К. Вагнер, *Четырехликая*. Г. К. Вагнер, Четырехликая капитель из Боголюбова // *Славяне и Русь*. Москва: Наука, 1968, 385-393.

Г. К. Вагнер, *Скульптура*. Г. К. Вагнер, *Скульптура древней Руси*. Москва: Искусство, 1969, -480.

***Vaikuntha* 2019.** Vaikuntha Chaturmurti // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Vaikuntha_Chaturmurti> (23.09.2019)

T. van Bakel, *The magical*. T. van Bakel, The magical meaning of palm trees depicted on cylinder seals // *Academia.edu* <https://www.academia.edu/6700158/The_magical_meaning_of_palm_trees_depicted_on_cylinder_seals> (14.09.2018)

E. D. van Buren, *The Fauna*. E. D. van Buren, The Fauna of Ancient Mesopotamia as Represented in Art // *Analecta Orientalia 18. Pontificium Institutum Biblicum*. Roma 1939, -116.

E. D. Van Buren, *The God Ningizzida*. E. D. Van Buren, The God Ningizzida, *Iraq*, Vol. 1, No. 1, 1934, 60-89.

L. Vanden Berghe, *Excavations*. L. Vanden Berghe, Excavations in Pusht-i Kuh (Iran) Tombs Provide Evidence on Dating "Typical Luristan Bronzes", *Archaeology*, Vol. 24, No. 3, A special issue highlighting Islamic archaeology (June 1971), 263-271.

L. Vanden Berghe, *Le Luristan*. L. Vanden Berghe, Le Luristan à l'âge du Fer. La nécropole de Kutal-i Gulgul, *Archéologia,* 65, 1973, 16-29.

L. Vanden Berghe, *Les ateliers*. L. Vanden Berghe, Les ateliers de la céramique peinte chalcolithique en Iran sud-ouest, *Revue Archéologique, Sixième Série*, 39, 1952, 1-21.

L. Vanden Berghe, *Luristan*. L. Vanden Berghe, *Luristan: Vorgeschichtliche Bronzekunst aus Iran.* Exhib. cat., Museum fur Vor- und Fruhgeschichte, Munich: Prähistorische Staatssammlung, 1981, -113.

***Vase de Bavay* 2020.** Vase de Bavay // *BNF Gallicia* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550107282> (04.08.2020)

R. Vasić, *Srednja*. R. Vasić, Srednja i istočna Makedonija // A. Benac (ed.) *Praistorija Jugoslovenskih zemalja*. Tom V (Željezno doba). Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine – Centar za balkanološka ispitivanja, 1987, 680-700.

А. Василески, *Претставата*. А. Василески, Претставата на Тетраморфот во олтарскиот простор на мирската црква Св. Никола во с. Зрзе // S. Cvetkovski (ured.), *Зборник на трудови од меѓународниот научен симпозиум „Слепче и поствизантиската уметност на Балканот во XVI и XVII век, Демир Хисар 6-7 јули 2018*. Демир Хисар, 2021, 134-148.

М. А. Васильев, *Язычество*. М. А. Васильев, *Язычество восточных славян накануне крещения Руси*. Москва: Индрик, 1999, -328.

Р. С. Васильевский, *Антропоморфные*. Р. С. Васильевский, *Антропоморфные изображения. Первобытное искусство*. Москва: Наука, 1987, -223.

Е. В. Веймарн, А. К. Амброз, *Большая*. Е. В. Веймарн, А. К. Амброз, Большая пряжка из Скалистинского могильника (склеп 288), *Советская археология*, 1980/3, Москва, 247-262.

***Venerated* 2020.** Venerated since ages // *The Hindu* <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-andhrapradesh/venerated-since-ages/article4493900.ece> (21.07.2020)

***Venus figures* 2020.** Venus figures from the Kostenki - Borshevo region on the Don River // *Donsmaps* <http://donsmaps.com/kostenkivenus.html> (20.07.2020)

Ph. Verdier, *Les bronzes*. Ph. Verdier, Les bronzes du Luristan au Musée des beaux-arts de Montréal, *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 13, No. 1 (1986), 31-47.

M. J. Vermaseren, *Corpus*. M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae*. Martinus Nijhoff, La Haye, 1956, -366.

***Verucchio* 2020.** Verucchio 2020. Verucchio, Museo civico archeologico, fibba in bronzo // *Riviera di Rimini* <http://www.riviera.rimini.it/photo?autore=145> (08.07.2020)

***Vespasian* 2020.** Vespasian AD 69-79. Rome. Denarius // *Ars Coin Wien* <https://www.vcoins.com/en/stores/ars_coin_wien/223/product/vespasian_ad_6979_rome_denarius__caduceus__axf/951243/Default.aspx> (22.12.2020)

***Vestments* 2020.** Vestments of the Ecumenical Patriarch // *Greek Orthodox. Archdiocese of America* <https://www.goarch.org/-/vestments-of-the-ecumenical-patriarch> (17.08.2020)

И. С. Винокур, Р. В. Забашта, *Монументальна*. И. С. Винокур, Р. В. Забашта, Монументальна скульптура слов'ян, *Археологія* 1, Київ. 1989, 65-77.

Z. Vinski, *Kasnoantički*. Z. Vinski, Kasnoantički starosjedioci u salonitatskoj regiji prema arheološkoj ostavštini predslavenskog supstrata, *Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku* LXIX. Split, 1967, 5-86.

Z. Vinski, *Uz problematiku*. Z. Vinski, Uz problematiku starog Irana i Kavkaza s osvrtom na podrijetlo Anta i Bijelih Hrvata, *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. serija – vol. XXVI – XXVII, 1993 – 94. Zagreb, 1994, 67-84.

***Visuals* 2020.** Visuals // *Matrika. Motherhood and Traditional Resources. Informations Knowledge and Action* <http://matrika-india.org/Visuals.html> (23.07.2020)

M. Višić, *Egipatska*. M. Višić, *Egipatska knjiga mrtvih*. Sarajevo: Svijetlost, 1989, -317.

***Vishvarupa* 2020.** Vishvarupa // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Vishvarupa> (27.07.2020)

М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо, *Енциклопедія*. М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо (eds.), *Енциклопедія Трипільської Цивілізації,* Том 1 – 2. Київ: Міністерство культури і мистецтв України; Державне підприємство Книжкова палата України ім. Івана Федорова; Національна комісія України у справах ЮНЕСКО; Корпорація "Індустріальна спілка Донбасу"; ЗАТ "Петроімпекс", 2004. -320.

***Вьетнамский* 2020.** Вьетнамский национальный музей // *Oper.ru* <https://oper.ru/news/read.php?t=1051607281> (21.07.2020)

***Vogelwagen* 2020.** Vogelwagen aus Bronze. Hallstattzeit // *Akg Images* <https://www.akg-images.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHU5B892&LANGSWI=1&LANG=German> (06.05.2020)

***Володимир Кисіль* 2020.** Володимир Кисіль saved to РАРИТЕТ...Artefact... Belt Buckle 1st or 2nd century Eurasian (South Ossetia, Georgia, and north Caucasus). Isabella Stewart Gardner Museum // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/551550285595069470/> (10.07.2020)

М. Н. Вольф, *Ранняя*. М. Н. Вольф, *Ранняя греческая философия и Древний Иран*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007, -225.

Г. Н. Вольная, ***К вопросу*.** Г. Н. Вольная, К вопросу о параллелях в зооморфном искустве ананьинской и кобанской культур. // С. В. Кузьминых, А. А. Чижевский (ред.) *У истоков археологии Волго-Камья (к 150-летию открытия Ананьинского могильника)*. Серия «Археология евразийских степей». Выпуск 8. Елабуга: Институт истории Академии наук Татарстана; Институт археологии РАН, 2009, 261-272.

Г. Н. Вольная, *Мотивы*. Г. Н. Вольная, Мотивы скифо-сибирского звериного стиля в сценах охоты на кавказских бронзовых ажурных поясах и пряжках // *Структурно-семиотические исследования в археологии. Т. 3*. Донецк: Институт археологии НАН Украины; Донецкий националный университет, 2006, 399-410.

P. von Eles, *Le ore*. P. von Eles, Le ore del Sacro. Il femminile e le donne, soggetto e interpreti del divino? // von P. Eles (ed.), *Le ore e i giorni delle donne. Dalla quotidiana alla sacralità tra VIII e VII secolo a.C. Catalogo della Mostra, Verucchio, 2007-2008*. Verucchio, 2007, 149-156.

M. L. von Franz, *The process*. M. L. von Franz, The process of individuation // C. G. Jung, *Man and his Symbols*. Anchor Press, 1964, 158-229.

***Votive pin* 2020.** Votive pin with the head of a deity // *Royal Museums of Art and History* <https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=F&sp=T&sp=0> (27.07.2020)

***Votive pinhead* 2020.** Lustrian bronze votive pinhead. Openwork, mistress of animals with two ibex heads // *Royal-Athena Galleries* <http://royalathena.com/PAGES/NearEasternCatalog/Bronze/FJ0707C.html> (18.07.2020)

Т. Вулета, *Лесновске*. Т. Вулета, Лесновске облак-крагне, *Patrimonium.mk*, 12. Скопје, 2014, 157-184.

J. Waddell, *Equine*. J. Waddell, Equine Cults and Celtic Goddesses, *Emania. Bulletin of the Navan Research Group*, 24, 2018, 5-18,

M. Waida, *Some remarks*. M. Waida, Some remarks on the myths of the Flower Contest // J. Pentikäinen (ed.), *Shamanism and Northern Ecology*. Berlin – New York: De Gruyter, 2011, 221-234.

J. C. Waldbaum, *Luristan*. J. C. Waldbaum, Luristan Bronzes, *Record of the Art Museum, Princeton University,* Vol. 32, No. 2 (1973), 8-15.

C. Walter, *Saint Theodore*. C. Walter, Saint Theodore and the Dragon // C. Entwistle (ed.), *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton*. Oxford: Oxford Books, 2003, 95-106.

C. Walter, *The Warrior*. C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Routledge, 2016, -384.

***Walters Art Mus*. 2020.** *Walters Art Museum. Ancient Near East. Finial with Three Goats* <https://art.thewalters.org/detail/36514/finial-with-three-goats/> (09.07.2020)

W. H. Ward, *The Seal*. W. H. Ward, *The Seal Cylinders of Western Asia*. Washington, 1910, -428.

D. Washburn, *Embedded Symmetries*. D. Washburn (ed.) *Embedded Symmetries: Natural and Cultural*. University of New Mexico Press, 2004, -199.

D. Washburn, *The Genesis*. D. Washburn, The Genesis of realistic and patterned representations // D. Washburn (ed.) *Embedded Symmetries:Natural and Cultural*. University of New Mexico Press 2004, 47-57.

P. Watson, *Luristan*. P. Watson, *Luristan Bronzes in Birmingham Museum and Art Gallery*. Birmingham: Birmingham Museum and Art Gallery, 2011, -30.

J. Z. Wee, *Discovery*. J. Z. Wee, Discovery of the Zodiac Man in Cuneiform, *Journal of Cuneiform Studies* 67, no. 1, 2015, 217-233.

***Weissenburg* 2020.** Weissenburg i. Bayern. Museum. The Weißenburg Treasure // *The Roman History Reading Group* <http://romanhistorybooksandmore.freeservers.com/p_wmuseum.htm> (16.08.2020)

M. Wenzel, *Ukrasni*. M. Wenzel, *Ukrasni motivi na stećcima*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965, -459.

J. Werner, *Ein völkerwanderungszeitliches*. J. Werner, Ein völkerwanderungszeitliches Dosenortband mit irischem Tierdekor, *Germania* 62/1. Berlin, 1984,78-81.

J. Werner, *Neues*. J. Werner, Neues zur Frage der slawischen Bügelfibeln aus sudosteuropaischen Landern, *Germania* 38. Berlin, 1960, 114-120.

J. Werner, *Slaw. Bügelfibeln*. J. Werner, Slawischen Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts // *Reinecke – Festschrift*. Mainz, 1950, 150-172.

J. Werner, *Slaw. Bronzefiguren*. J. Werner, Slawische Bronzefiguren aus Nordgriechenland, *Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1952/2. Berlin 1953, 3-8.

***What is a janiform head* 2020.** What is a janiform head if it's not Janus? // *Cointalk* <https://www.cointalk.com/threads/what-is-a-janiform-head-if-its-not-janus.276961/> (02.08.2020)

***What is the Shiva* 2020.** What Is the Shiva Lingam and Yoni? // *Reference* <https://www.reference.com/world-view/shiva-lingam-yoni-e88507ce0befd5e5> (21.07.2020)

J. Whatmough, *Rehtia*. J. Whatmough, Rehtia, the Venetic Goddess of Healing, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,* Vol. 52. 1922, 212-229.

***Whetstone* 2020.** Whetstone or Sceptre? (7. November 2013) // *Medieval Histories* <https://www.medieval.eu/whetstone-sceptre/> (01.08.2020)

***Winged Deity* 2020.** Rare Large Ceremonial Antique Winged Deity Shaman Phurba // *Antique Singing & Healing Bowls A Unique Collection of Rare and Beautiful Sacred and Ceremonial Himalayan Singing Bowls for Sale* <https://www.antiquesingingbowls.com/ethnic-art/indonesian-textiles-sp-114178176/product/1367-rare-large-ceremonial-antique-winged-deity-shaman-phurba.html> (01.08.2020)

***Woman in Childbirth* 2021.** Woman in Childbirth, 7th–9th century // *Princeton University Art Museum* <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/34910> (08.05.2021)

***Wooden carving* 2020.** Wooden carving, Scythian-Siberian Civilization, 6th Century BC // *Pinterest* <https://www.pinterest.com/pin/349803096049048380/> (21.08.2020)

L. C. Wyman, *Sandpaintings*. L. C. Wyman, *Sandpaintings of the Navaho Shootingvay and The Walcott Collection*. Smithsonian Contributions to Anthropology 13. 1970, -102.

***Yasna* 2018.** Yasna: Sacred Liturgy and Gathas/Hymns of Zarathushtra // *Avesta – Zoroatrian Rachives* <http://www.avesta.org/yasna/index.html#y43> (04.09.2018)

***Yoni Lingam* 2018.** Yoni / Lingam Yantra Amulet - a Love charm and Sexual attractor // *Ebay com* <https://www.ebay.com/itm/Yoni-Lingam-Yantra-Amulet-a-Love-charm-and-Sexual-attractor-/401508025891> (22.07.2018)

R. S. Young, *Late Geometric*. R. S. Young, Late Geometric Graves and a Seventh Century Well in the Agora. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Vol. 18, No.4, American Excavations in the Atherian Agora: Thirty-Eighth Report (Oct. - Dec., 1949)*. 275-297.

Р. Забашта, *Святовид*. Р. Забашта, "Святовид" із Лопушні (каталогізація даних, історіографічний огляд) // Я. Дашкевич (ред.), *Україна в минулому*, 9. Київ; Львів: НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознав. ім. М. С. Грушевського. 1996, 17-30.

R. Zadok, *Iranian*. R. Zadok, Iranian and Babylonian Notes, *Archiv für Orientforschung* 28. 1981/1982, 135-139.

R. Zadok, *Kassites*. R. Zadok, Kassites // *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2015 <http://www.iranicaonline.org/articles/kassites> (accessed on 13 May 2015) (07.03.2020)

R. Zadok, *Lulubi*. R. Zadok, Lulubi // *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2015 <http://www.iranicaonline.org/articles/lulubi> (07.03.2020)

R. Zadok, *Mannea*. R. Zadok, Mannea // *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2015 <http://www.iranicaonline.org/articles/mannea> (15.03.2020)

R. C. Zaehner, *The Dawn*. R. C. Zaehner, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1961. -371.

R. C. Zaehner, *Zurvan*. R. C. Zaehner, *Zurvan – a Zoroastrian dilemma*. Oxford: At the Clarendon Press, 1955, -495.

G. Zahlhaas, *Luristan*. G. Zahlhaas, *Luristan: antike Bronzen aus dem Iran* (Ausstellungskataloge der Archäologischen Staatssammlung). München: Archäologische Staatssammlung; Museum für Vor- und Frühgeschichte, 2002, -128.

A. A. Zakharov, *Materials*. A. A. Zakharov, Materials for the archeology of the Caucasus // *Swiatowit.* T. XV. Warshava, 1933, 5-115.

Д. Зеленин, *Женские*. Д. Зеленин, Женские головные уборы восточных (русских) славян // *Slavia: casopis pro slovanskou filologii,* V. Praha, 1926 – 1927, 303-338 (Sesit 2); 535-556 (Sesit 3).

***Zlatinitsa – Malomirovo* 2019.** Zlatinitsa – Malomirovo Gold and Silver Treasure from Ancient Thrace // *Archaeology in Bulgaria* <http://archaeologyinbulgaria.com/zlatinitsa-malomirovo-gold-and-silver-treasure-from-ancient-thrace/> (22.09.2019)

Н. В. Злыднева, *Гибридные*. Н. В. Злыднева (ред.), *Гибридные формы в славаняских культурах*. Москва: Инситут славяановедения РАН, 2013, -462.

***Zodiac Man (Microcosm)* 2020.** Zodiac Man: Man as Microcosm // *Luminarium: Encyclopedia Project* <http://www.luminarium.org/encyclopedia/zodiacman.htm> (30.07.2020)

***Zodiac Man (Wikipedia)* 2020** // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Zodiac_Man> (30.07.2020)

O. Zorova, *Medieval*. O. Zorova, Medieval simulacra of Mother – Earth in the Christian Tradition // M. Rakocija (ed.), *Niš and Byzantium VIII: The collection of scientific works*. Niš: Univerzitet u Nišu, 325-332.

***Zurvanism* 2019.** Zurvanism // *Wikipedia, the free encyclopedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Zurvanism> (30.08.2019)

***Экспозиция* 2020.** Экспозиция зала "Скифская эпоха" // *Кемеровский государственный университет. Музей „Археология этнография и экология Сибири"* <http://museum.kemsu.ru/expskif.html> (11.07.2020)

***Эпоха* 2007.** *Эпоха Меровингов. Европа без границ = Merowingerzeit: Europa ohne Grenzen = The Merovingian Period: Europe without Borders*. Staatliche Museen zu Berlin; München: Edition Minerva, 2007, -592.

А. Эря-Эско, *Племена*. А. Эря-Эско, Племена Финляндии // *Historic.Ru (познаем человека черз его историю)* <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000056/st042.shtml> (26.07.2020)

В. Л. Янин (et al), *Новгородская 1970*. В. Л. Янин (et al), Новгородская экспедиция, *Археологические открытия 1970 года*. Москва, 1971, 14-18.



Никос Чаусидис е роден 1959 г. во Ташкент. Дипломирал, магистрирал и докторирал на Институтот за историја на уметноста и археологија при Филозофскиот факултет во Скопје (Универзитет Св. Кирил и Методиј). Негова специалност се ликовните и визуелните манифестации на митот и религијата во древните и во архаичните култури. Денес работи како професор на наведениот институт каде што, мегу другото, предава „Ликовна семиотика“, „Семиотика на артефакти“ и други предмети во рамки на додипломските студии по археологија и по историја на уметноста, како и на постдипломските студии по „Ликовна и визуелна семиотика“ и „Семиотичка археологија“. Автор е на монографиите: „Митските слики на Јужните Словени“ (Скопје, 1994); „Дуалистички слики - богомилството во медиумот на сликата“ (Скопје, 2003); „Космолошки слики - симболизација и митологизација на космосот во ликовниот медиум“ (Скопје, 2005); „Неолитски антропоморфни предмети во Република Македонија“, во коавторство со Гоце Наумов (Скопје, 2011); Македонските бронзи и религијата и митологијата на железнодобните заедници од Средниот Балкан (Скопје 2017). Автор е и на над стотина научни трудови, публикувани во разни стручни списанија.

