Archaeoastronomy and Ancient Technologies **2014**, 2(2), 66 – 102; http://aaatec.org/documents/article/ge3.pdf

Archaeoastronomy and Ancient Technologies

www.aaatec.org ***ISSN 2310-2144***

Russian translation
(http://aaatec.org/documents/article/ge3r.pdf)

Зурванитский иконографический канон. Астрономия и мифология.

Виталий Епифанович Ларичев[1]†, Сергей Анатольевич Паршиков[2], Елена Геннадьевна Гиенко[3]

[1]Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск, Российская Федерация.

[2]НП «Экологический центр рационального освоения природных ресурсов» (НП ЭЦ РОПР), Красноярск, Российская Федерация.

[3]Сибирская государственная геодезическая академия, Новосибирск, Российская Федерация; E-mail: elenagienko@yandex.ru

Аннотация

В настоящей статье представлены результаты исследования иконографического канона зурванитской мифологемы, принадлежащей кругу общемировых мифов, включающих в себя миф о божественных близнецах. Актуальность выбранной нами темы обусловлена следующими причинами:

1. Отсутствием общепризнанного в современной иранистике выделенного иконографического канона зурванитской мифологемы;
2. Наличием в Хакасии (Минусинская котловина Сибири) Саратской петроглифической композиции XVIII–XVII вв. до н. э., определенной нами как наиболее раннее из всех предполагаемых изображений зурванитского мифа;
3. Значимостью зурванитской мифологемы в процессе формирования монотеистических теологем.

В нашей работе мы пришли к заключению, что создателями Саратской петроглифической композиции являлись носители андроновской культурно-исторической общности, пришедшие на территорию Хакасии в XVIII–XVII вв. до н. э. В силу того, что андроновцы принадлежали кругу племен арийской конфедерации, в процессах семантического раскрытия содержания мифологемной символики Саратской петроглифической композиции мы опирались на текст Авесты, пехлевийские тексты и средневековых авторов, упоминавших о зурванисткой мифологеме. Проведенные исследования показали, что пространственное размещение Саратской петроглифической композиции связано с астрономически значимыми направлениями святилища Саратский Сундук, представляющего собой «классическую» ирано-арийскую вару (защитный вал, отделяющий мир сакральный от мира сущего — профанного), расположенную на вершине горы Саратский Сундук. Сакральная астрономия, заложенная создателями в структуру святилища, подтвердила наше изначальное предположение о зурванитском содержании семантики Саратской петроглифической композиции. Кроме того,

изучение характера построения изображений Саратской композиции позволило выявить принципы «сакральной» геометрии в композиционном построении зурванитского иконографического канона.

Ключевые слова: Зурванитский иконографический канон**,** андроновская культура, Зурван Акарана, Зурван Даргахвадата, Ахура Мазда, Анхро Маинйу.

Введение

Зурван Акарана – беспредельное, безграничное время. Олицетворяет безначальный и бесконечный принцип единства в Природе. Непознаваемое божество, своеобразный Эйн-Соф зороастрийцев, из которого эманирует Ахура Мазда, вечный свет и логос, из которого эманирует всё (словарь мифологических терминов). По существующим воззрениям зурванитская догматика не канонизировалась. Зурван считался то однополым, то двуполым божеством.

Гимн божеству времени известен из Большого (иранского) Бундахишна [1]:

Время могущественнее обоих творений,
Ахура Мазды и даже Злого Духа.
Время поддается упорядочению и трудам.
Из всех сущностей Время самое доступное.
Из всех сущностей, Время наиболее заслуживает изучения.
Время судит лучше всех решающих споры.
Благодаря Времени бренная жизнь возникает.
Гибнут пребывающие в бездействии.
Из смертных никто не избежит Времени,
Ни в небо взлетев, ни вырыв глубокий колодец и укрывшись в нем,
Ни погрузившись в воды холодных источников.

Из пехлевийских текстов и источника 13 века «Ulema-i Islam» [2] – «Разъяснение об устройстве мира и о душе человека от начала вплоть до вечности» до нас дошли представления о дихотомной структуре потока времени, символизированного образом бога Творца – Зурвана. Дихотомия Зурвана мыслилась двумя его ипостасями:

I. Зурван Акарана — время духовного пред-сущего и после-сущего: ***«все сотворено, кроме Времени и Время является творцом. Время не имеет границ, ни верхнего предела, ни нижнего. Оно всегда было и всегда будет»*** [2, 3];

II. Зурван Даргахвадата — время сущего мироздания: ***«решающего и ограниченного времени»*** (МХ, XXVII)[1]. ***«Тогда из бесконечного времени он придал форму и создал время долговластвующее, некоторые называют его конечное время»*** (Бд, 1.39). ***«Время долговластвующее было первым творением, которому он придал форму. […] От первого творения, когда творение было создано, до завершения, когда дух разрушения будет лишен силы, срок 12 тысяч лет, которые конечны. После оно смешается и вернётся в бесконечность»*** (Бд, 1.42).

---

[1] Расшифровка сокращений названий пехлевийских текстов, пояснения к ним даны в Примечаниях в конце статьи.

Рисунок 1. Композиция из музея Искусств в Цинциннати. Луристан VIII - VII вв. до н.э. [4].

Одной из лакун наших знаний о теологеме зурванизма является отсутствие общепризнанного иконографического канона изображения Зурвана и его сыновей — Ахура Мазды и Анхро Маинйу. Нет также признанного большинством специалистов изображения зурванитской мифологемы в целом.

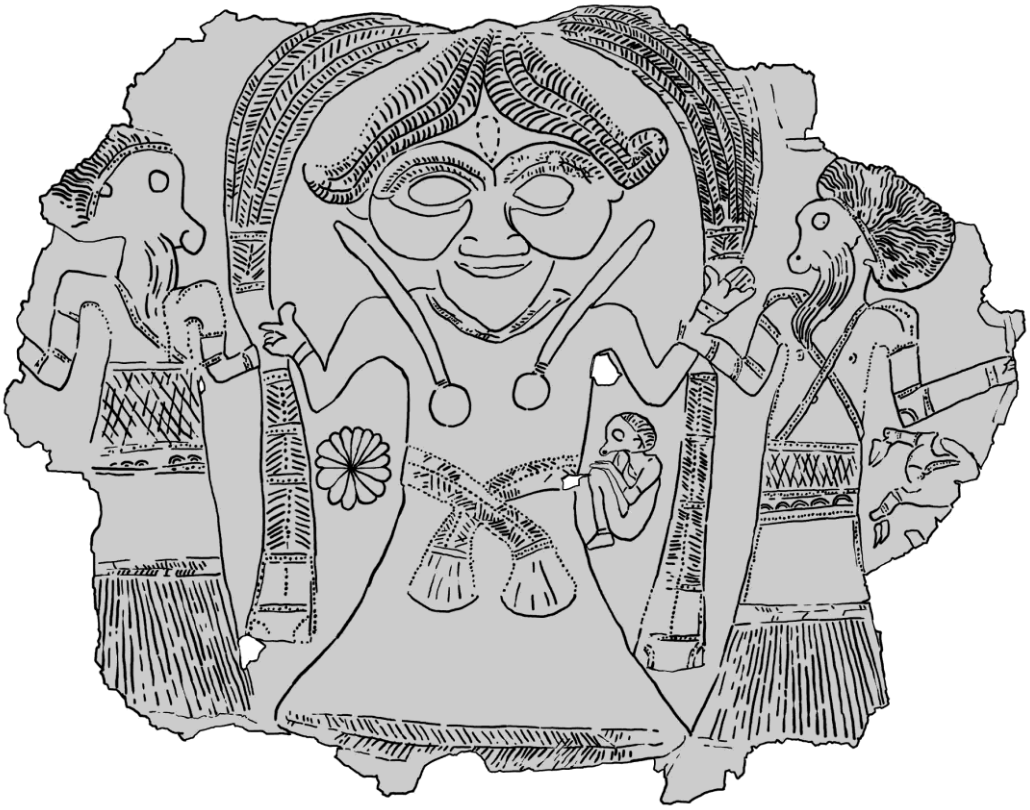


Рисунок 2. Луристанская композиция XII?–X вв. до н.э. [Museum Rietberg Zurich. Прорисовка С. Карлова с фото артефакта из музея Ритберга].

Из предположительно зурванитского содержания артефактов, имеющихся в музеях мира, наиболее известна луристанская композиция VIII–VII веков до н. э. из музея искусств в Цинциннати **(рис. 1)**, трактуемая Р. Гиршманом, как изображение зурванитского мифа [4]. Необходимо отметить, что большинство иранистов не согласились с точкой зрения Р. Гиршмана. В данной композиции мы видим горизонтально развёрнутую мифологему с изображением трёх антропоморфных божеств в центральной её части **(рис.1)** и трёх групп божеств, расположенных композиционно асимметрично слева и справа от центральной триады. Центральная «троица» композиции представляет собой божество, из бороды которого «вырастают» два зеркально симметричных антропоморфа, смотрящих в противоположные стороны. Из структуры композиции следует, что центральный антропоморф является верховным божеством по отношению к порождённым им правому и левому божествам.

Менее известна, но не менее выразительна, луристанская бронзовая пластина из музея Ритберга в Цюрихе **(рис. 2)**, на которой предположительно изображён Зурван с сыновьями Ахура Маздой и Анхро Маинйу. Зурванитский характер мифологемной семантики этих луристанских композиций неожиданно нашёл свое подтверждение в петроглифах Хакасии II тыс. до н. э.

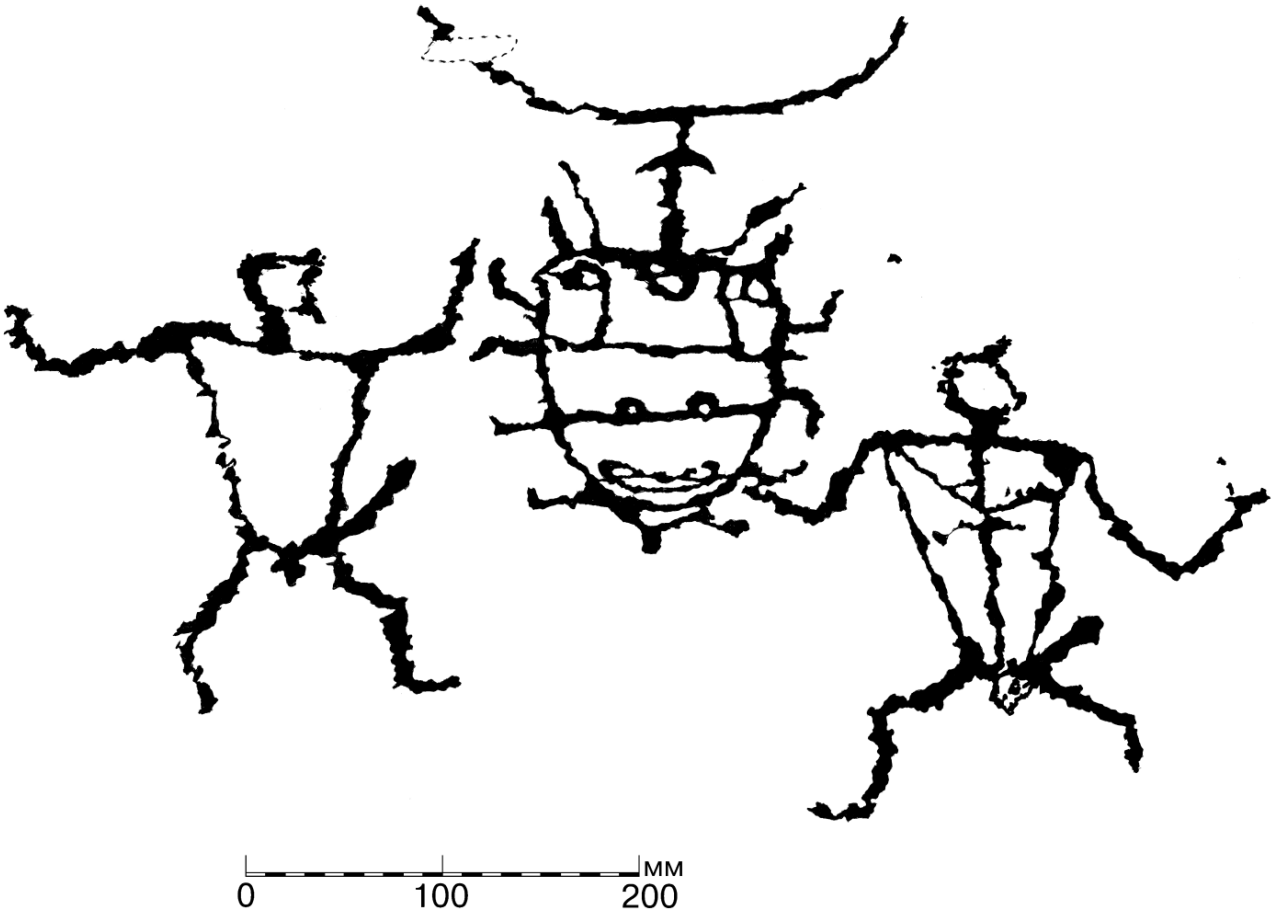


Рисунок 3. Петроглифическая композиция XVIII–XVII вв. до н. э. с изображением зурванитского мифа. Святилище Саратский Сундук. Хакасия.

Петроглифическая композиция святилища Саратский Сундук

Рассмотрим данное утверждение на примере петроглифической композиции святилища Саратский Сундук [5]. Эта композиция давно известна исследователям и находится в долины реки Белый Июс Орджоникидзевского района Хакасии. Образ центрального божества композиции **(рис. 3)**, однозначно говорит о его принадлежности к окуневской культуре Хакасии (вторая половина III–начало II тыс. до н.э.) [6,7,8,9]. Кроме того, стилистические и семантические особенности Саратской композиции свидетельствуют, что она была создана на завершающем этапе существования окуневской культуры — не ранее начала II тыс. до н. э. Мифологема, изображённая на вертикальной плоскости из девонского песчаника **(рис.3)** представляет собой горизонтально структурированную композицию с изображением триады божеств. Триада образована центральным ликом окуневского божества и двумя не характерными для окуневской культуры антропоморфными божествами, симметрично размещёнными слева и справа от окуневской личины. Один из антропоморфов, композиционно расположенный справа (для наблюдателя), касается своей правой рукой лика центрального божества. Другой, изображенный слева, протягивает свою левую руку к короне божества. Лик центрального божества трёхчастно сегментирован двумя поперечными горизонтальными линиями. В семантике образов антропоморфов и центрального божества наличествует сочетание дуализма близнечного мифа и сакральной триады трёх уровней мироздания мифологемы ираноариев. Мы полагаем, что сюжет, изображённый в Саратской петроглифической композиции, является зурванитским по мифологемному и зурвано-маздаяснийским по своему теологемному базису. Стилистические и семантические особенности Саратской композиции свидетельствуют, что она была создана на завершающем этапе существования окуневской культуры – не ранее XIX в. до н. э.. Анализ возможной хронологии создания Саратской композиции показывает, что с высокой степенью вероятности она была создана носителями федоровской культуры (андроновской культурно-исторической общности), пришедшими на территорию Хакасии в XVIII в. до н. э. [10].

В течение последних 9 лет на трёх находящихся в прямой видимости друг от друга святилищах Северной Хакасии — Саратский Сундук, Серафимов Камень и Первый Сундук, нами были проведены исследования по определению хронологии функционирования этих культовых центров астрономическими методами. Абсолютная звёздная хронология, полученная для этих святилищ [11,12] определяет возраст их функционирования как астрономических культовых центров XIX–XIV вв. до н. э.. Выяснилось, что структуры вар этих святилищ, построенных из каменных плит с включением менгиров, отмечающих астрономически значимые направления, содержат в себе не только солярную (наблюдение равноденствий и солнцестояний) и лунную (календаристика на основе наблюдения лунных циклов) астрономические компоненты, но и объекты для наблюдений звезд. В частности, были обнаружены структурно встроенные менгиры и плиты для календарно обусловленного наблюдения звёзд Арктура и Бетельгейзе с целью предсказания времени зимнего солнцеворота [11,12]. Наличие в культовом комплексе таких объектов позволило определить эпоху наблюдения звезд в святилище с точностью +/- 50 лет. Нахождение окуневской керамики внутри вар святилищ Саратский сундук и Первый сундук подтверждает хронологическую (по звёздной астрономии) оценку времени функционирования этих окуневско-андроновских культовых центров. О возможности такой хронологической оценки свидетельствует и анализ стилистических и семантических особенностей изображения центрального божества композиции. Структуру окуневской личины Саратской композиции

нельзя считать «классически окуневской», из-за наличия у неё не характерной для окуневцев солярной короны – «Солнечной ладьи в созвездии Весов». Тоже можно сказать и о Саратской композиции в целом, из-за её не характерной для окуневцев горизонтальной развёрнутости композиции в пространственных координатах. Для иконографического канона окуневской мифологемы характерна вертикальная композиционная развертка пространственных координат мироздания [13, 14, 15]. Кроме того, раскопки 1968-1970 гг. Нащёкиным (не опубл.) [16] андроновских захоронений в окрестностях святилища Саратский Сундук позволяют уверенно фиксировать обитание носителей фёдоровской культуры в окрестностях святилищ Саратский Сундук, Серафимов Камень и Первый Сундук. Из всей выше приведенной аргументации с наибольшей вероятностью следует, что иконографика зурванитского теологемного канона Саратской композиции была принесена в Хакасию социумом андроновской культурно-исторической общности. Историческое время появления федоровцев — андроновцев на территории Хакасии [17] совпадает со всеми выше приведёнными аргументами по оценки времени возможного создания Саратской композиции. Поэтому, мы считаем, что петроглифическая композиция святилища Саратский Сундук создана фёдоровцами в XVIII–XVII вв. до н. э., и является синкретической, андроновско-окуневской по стилистическому и образному воплощению близнечного мифа и зурвано-маздаяснийской по своему теологемному базису.

Для обоснования этой точки зрения рассмотрим возможность трактовки Саратской композиции **(рис. 3)** в рамках зурванитского мифа со следующей предлагаемой семантикой её образов:

1. Трехчастно структурированный и расположенный в центре композиции лик окуневского божества олицетворяет Зурвана;
2. Антропоморф, композиционно изображённый выше другого и слева (для наблюдателя) от лика Зурвана — Ахура Мазда;
3. Антропоморф, расположенный ниже и справа (для наблюдателя) от лика Зурвана — Анхро Маинйу.

Рассмотрим семантическое содержание Саратской мифологемы, начиная с трактовки самого очевидного её героя — Анхро Маинйу.

Анхро Маинйу Саратской композиции

Анхро Маинйу — пехл. (ahriman) Ахриман — не-благой дух, авест. (anra mainyu), не-благая ипостась своего отца Зурвана. Мы полагаем, что образ антропоморфа, касающегося своей правой рукой лика окуневского божества **(рис.3)**, принадлежит Анхро Маинйу — не-благому сыну Зурвана. В пользу данного предположения свидетельствуют следующие аргументы:

1.Герой мифологемы, изображённый справа (для наблюдателя) от лика центрального божества композиции, антропоморфен. Из пехлевийских текстов известно, что у Анхро Маинйу было тело ***«бревноподобной ящерицы»*** (Бд 26), но он мог принимать и облик молодого человека (Бд 27). Вираз, находясь в аду, видел Анхро Маинйу в образе человека (АВн 54);

2.У изображённого антропоморфа есть костяк — позвоночник. С авестийского языка понятие «жизнь» дословно переводится как «жизнь костная». Живым является тот, у кого есть кости (пехл. astvant — имеющий кости). При этом наличие костей у существ тварного мира является неотъемлемым атрибутом их смертности. Смертным божеством пантеона

маздаяснийцев является Анхро Маинйу. Он погибнет вместе с сущим мирозданием после завершения 12-ти тысячелетнего «Мирового цикла». Анхро Маинйу ***«был, есть, но не будет»*** (Бд, 17). Поэтому признак наличия костяка — «позвоночника» у изображённого антропоморфа **(рис.3)** свидетельствует в пользу предположения, что это смертный и конечный Анхро Маинйу;

3.Тело Анхро Маинйу «сакрально повреждено» — перечеркнуто косым крестом от плеч через солнечное сплетение **(рис. 3)**. Любой физический недостаток у ираноариев считался признаком неполноценности, проклятия и повреждения данного человека «злым духом». Эпитет Анхро Маинйу — ***«проклятый»*** (ЧХ, 14) ***«исполненный смерти»*** (АВн, 54). Следовательно, «сакрально поврежденным», а значит смертным, в данной композиции может быть только Анхро Маинйу. Кроме того, в рамках ведийской мифологии косой крест на теле или одеянии кого-либо может символизировать конечность его бытия как «связанного» верёвками хтонического Варуны-вяжущего;

4. Прикосновение антропоморфа к лику отца символизирует претензии Анхро Маинйу на господство над мирозданием по праву первенства рождения. В маздаяснийской мифологии эфемерность притязаний Анхро Маинйу на господство соответствует его ***«недалёким»*** (Бд, 20) помыслам, где он ***«не всезнающий и не всемогущий»*** (Бд, 20). Эта теологемная семантика заложена в сакральной символике жеста прикосновения Анхро Маинйу к лику центрального божества — предположительно Зурвана. Лик Зурвана трёхчастно сегментирован двумя поперечными горизонтальными линиями. В теологеме ариев трёхчастная структура лика божества символизирует три уровня мироздания. Верхний уровень — небесный мир богов, срединный — земной и нижний — мир мёртвых. Правая рука антропоморфа касается нижнего сегмента лика Зурвана — мира мёртвых. Тем самым, это божество сакрально маркирует себя как смертного и, следовательно, не-благого сына Анхро Маинйу. Местонахождение Анхро Маинйу ***«в аду, в мире мёртвых»*** (Бд, 27, 29). Поэтому, через сакральное прикосновение своей правой руки к нижнему сегменту лика отца Анхро Маинйу демонстрирует своё господство над миром мёртвых на конечной протяжённости интервала времени «смешения добра и зла» (пехл. gumezishn);

5. Голова Анхро Маинйу изображена ниже горизонтальной линии на лике Зурвана, отделяющей мир сакрально-небесный, недоступный и неподвластный не-благому сыну от мира земного, в котором он пребудет до окончания времени «смешения». Голова его композиционно расположена на уровне срединной – земной части мироздания лика Зурвана. Эта композиционная семантика подтверждается маздаяснийской мифологемой, где в эпоху ***«смешения добра и зла»*** (Бд, 20) есть место и благому и не-благому проявлению сущего;

6. Фигура Анхро Маинйу изображена композиционно ниже фигуры левого антропоморфа. Следовательно, он находится на более низком уровне теологемной иерархии в сравнении с божеством, композиционно изображённым слева (для наблюдателя);

7. Костное тело Анхро Маинйу изображено ниже сакральной линии на лике Зурвана, отделяющей мир мёртвых от мира живых. Следовательно, тело его изначально принадлежит нижнему миру мёртвых — миру тьмы. Семантика такого композиционного размещения изображения тела Анхро Маинйу соответствует содержанию Бундахишна, где говорится, что Ахриман пребывает ***«во мраке и тьме»*** (Бд, 21), в мире мёртвых;

8. Фаллосы антропоморфных божеств эрегированы. Оба они претендуют на господство над мирозданием и продолжением себя в вечности, но, в сравнении с божеством, композиционно изображённым слева (предположительно Ахура Маздой), потенция Анхро Маинйу слаба. Фаллос Анхро Маинйу меньше фаллоса левого антропоморфа. Вершина

фаллоса не-благого сына находится ниже уровня мошонки Ахура Мазды. Мошонка Анхро Маинйу пуста, в ней нет тестикул и нет семени. Он бесплоден и, следовательно, зло олицетворённое в нём, не имеет вечного продолжения. Он ***«был, есть, но не будет»*** (Бд, 17);

9. В притязании на жреческие функции Зурвана над сущим и не-сущим мирозданием, руки Анхро Маинйу согнуты в локтях и вознесены к небу в жесте речения гимнов Отцу. При этом «ладони» его рук изображены ниже линии его плеч и расположены ниже горизонтальной линии на лике Зурвана, отделяющей нижний мир мертвых от сущего мира живых. Следовательно, притязания Анхро Маинйу на божественные функции Зурвана и вечное господство над мирозданием неосуществимы, ибо конечны и сущее, и ад, где Анхро Маинйу пребывает, и сам не-благой сын;

10. Пропорции и строение тела Анхро Маинйу идентичны пропорциям левого антропоморфа (Ахура Мазды), что в силу их антропологического сходства может свидетельствовать в пользу того, что они близнецы — братья;

11. Если принять вырост, изображённый справа вверху на лике антропоморфа за изображение его носа, то «взгляд» Анхро Маинйу будет устремлён вверх и обращён в противоположную сторону от лика Зурвана. Семантически очевидно, что даже взгляд Анхро Маинйу не принадлежит Зурвану, ибо отец не желал рождения не-благого сына. Следовательно, Анхро Маинйу «не видит» величие и мудрость замысла отца Зурвана, ибо он ***«не наблюдательный и не умный»*** (Бд, 21);

12. В летнее солнцестояние Солнце, восходящее из-за вершины горы святилища Саратский Сундук, сакрально освещает — очищает изображение не-благого Анхро Маинйу в последнюю очередь среди героев петроглифической композиции. В первую очередь из тени, создаваемой вершиной святилища, появляются — «выходят» на свет изображения Ахура Мазды и Зурвана. Такая сакральная последовательность освещения-«очищения» солнечным светом изображения правого антропоморфного божества петроглифической композиции свидетельствует в пользу того, что рассматриваемый нами образ является изображением Анхро Маинйу;

13. В отличие от Зурвана и Ахура Мазды у Анхро Маинйу нет бороды. Возможно, что отсутствие этого маскулинного признака мужественности и зрелости свидетельствует о «духовно незрелой» сущности Анхро Маинйу, в отличие от духовно зрелого содержания сущности бородатого Ахура Мазды, эквивалентного в своей «зрелости» бородатому Зурвану.

Вследствие вышеприведённой аргументации по 13 позициям композиционного и образного построения Саратской мифологемы мы считаем, что образ антропоморфного божества, изображённого в петроглифической композиции справа (для наблюдателя) от лика центрального божества, принадлежит Анхро Маинйу.

Ахура Мазда Саратской композиции

Ахура Мазда – пехл. (ohrmazd) Ормазд, авест. (ahura mazdah) — «Господь Премудрый» [18] — благая ипостась Зурвана. Рассмотрим аргументы в пользу семантической трактовки антропоморфа, изображённого в Саратской петроглифической композиции слева (для наблюдателя) от центрального божества, как образа Ахура Мазды:

1. Образ этого героя композиции антропоморфен. Заратуштра видел у Ахуры ***«голову, руки, ноги, волосы, лицо и язык»***, в то же время Ахура Мазда ***«неосязаемый дух»*** и ***«взять его за руку невозможно»*** (ШнШ, 81);

2. У антропоморфного божества нет «костного позвоночника». Следовательно, он нематериален и его первичным отличительным признаком является духовность. Духовная сущность Мазды зафиксирована в маздаяснийской мифологии. В маздаяснизме наличествует шесть духовных ипостасей Ахура Мазды, шесть его духовных сущностей — «Амеша Спента» (пехл. amahraspandan — «Бессмертный святой», авест. amesa-spenta) (Бд, 22). В Шайаст-на-Шайаст сам Ахура Мазда также причислен к «Амеша Спента» в качестве седьмого бессмертного святого — «Святого духа» **(**ШнШ, 81, 88). Ахура Мазда и Амеша Спента ***«неосязаемы»*** (ШнШ, 81, 88) и, следовательно, духовны;

3. Факт того, что Ахура Мазда не прикасается к лику Зурвана, символизирует, что он второй по рождению после Анхро Маинйу. Кроме того, отсутствие жеста прикосновения к лику Зурвана символизирует непричастность благого абсолюта Ахуры к не-благой компоненте дихотомного содержания Зурвана;

4. «Духовное тело» Ахура Мазды не «повреждено», в отличие от его брата антипода. Фигура Ахуры не перечеркнута косым крестом, как у Анхро Маинйу. Неповредимым, благим и бессмертным в теологеме маздаяснизма является Ахура Мазда. Отсутствие на изображении рассматриваемого нами божества признаков сакрального повреждения маркирует его как бессмертного и благого сына — Ахура Мазду, который ***«был, есть, и будет»*** (Бд, 17);

5. Композиционно образ второго по рождению сына — Ахура Мазды находится выше изображения Анхро Маинйу и, следовательно, выше по уровню сакральной иерархии и благости в соответствии с теологемой гатического маздаяснизма;

6. Голова, руки и плечи Ахура Мазды изображены выше горизонтальной линии на лике Зурвана, отделяющей мир земной от мира небесного. Эти части тела Ахуры композиционно сопряжены с сакрально-небесной и благостно-духовной частью лика Зурвана, теологемно недоступной не-благому Анхро Маинйу. Ахура светоносен и благочестив в своём духовном содержании, как и солнечный свет, символизированный «Солнечной ладьёй» — солярной короной Зурвана, к которой Мазда возносит свою левую руку. Композиционное размещение Ахура Мазды семантически вписывается в «матрицу нравственности» маздаяснийской теологемы, где **«благая мысль, благое слово и благое дело»** творятся благими помыслами Ахуры (в его голове), благими словами (изрекаемыми им) и благими делами (совершаемыми Маздой) на духовном уровне мироздания, в изначально благом замысле Зурвана;

7. Потенция Ахура Мазды превосходит потенцию Анхро Маинйу. Фалос Ахуры больше фаллоса не-благого сына. Вершина фаллоса и мошонка Мазды композиционно изображены выше, чем у Анхро Маинйу. Тестикулы Ахура Мазды полны семени и, в отличие от Анхро Маинйу, он не бесплоден — ибо придёт спаситель Сошйанс для осуществления ***«воскрешения и конечного спасения»*** (ЧХ, 16). Следовательно, всё благое, олицетворённое в образе Ахуры, имеет вечное продолжение. В Денкарте говорится, что время входит в тело вместе с ***«семенем и время (...) воплощается в этом семени и время необходимо для управления удачей в этом семени»*** [19];

8. В притязании на жреческие функции Зурвана в главенстве над сущим и не-сущим мирозданием руки Ахура Мазды согнуты в локтях и вознесены к небу в жесте речения гимнов Отцу. При этом «ладони» рук Ахуры композиционно изображены выше линии его плеч. Левая рука Мазды вознесена к солярной короне Зурвана, что сакрально маркирует его как благого сына, претендующего на небесное и светоносное мироздание — благую обитель богов пантеона ираноариев. Там Мазда пребывает совместно с ***«амахраспандами»*** (АВн, 6,7; Кн, XXII 7, 10), с ***«богами и амахраспандами»*** (МХ, 28);

9. Пропорции тела Ахура Мазды идентичны пропорциям Анхро Маинйу. В силу антропологического сходства и соответствия в размерах это может свидетельствовать в пользу того, что они близнецы — братья;

10. «Взгляд» Ахура Мазды, устремлённый к солярной короне Зурвана, не обращён на лик Зурвана непосредственно. Этот факт символизирует непричастность благого абсолюта Ахуры к не-благой компоненте дихотомного содержания Зурвана. Возможность такого семантического содержания данного сюжета подтверждается направленностью взгляда Мазды именно на благую компоненту образа Зурвана — его солярную корону;

11. В летнее солнцестояние восходящее Солнце изначально сакрально освещает — освящает изображение Ахура Мазды как благую ипостась дихотомного Зурвана**,** затем (вследствие исходной дихотомии) освещает — освящает — очищает образ Зурвана и в последнюю очередь (вследствие исходной не-благости) освещает — очищает изображение Анхро Маинйу. То, что изображение Ахура Мазды «выходит» из тени, создаваемой вершиной горы святилища Саратский Сундук, в первую очередь среди героев композиции, может свидетельствовать об абсолюте его благости;

12. У Ахура Мазды такая же борода, как и у Зурвана. Наличие данного признака мужественности и зрелости может свидетельствовать об совпадение духовно зрелого содержания абсолюта благих помыслов Ахура Мазды с изначально благим замыслом его отца Зурвана.

В силу вышеприведённой аргументации по 12 позициям композиционного и образного построения Саратской петроглифической композиции мы считаем, что антропоморфный образ божества **(рис. 3)**, изображённого в композиции слева (для наблюдателя) от лика центрального божества, принадлежит Ахура Мазде.

Уже на данном этапе рассмотрения семантического содержания Саратской мифологемы становится очевидным, что теологемно дихотомный конструкт близнечного мифа, где Ахура Мазда — благой дух, а Анхро Маинйу — не-благой дух, наличествовал в мифологеме ариев уже в начале II тыс. до н.э. Как свидетельствует семантика Саратской композиции, Ахура Мазда и Анхро Маинйу изначально воспринимались как антиподы, воплощённые в духовно-благой и материально не-благой ипостасях сущего мироздания. Ахура Мазда, как бестелесный и бессмертный благой дух и благая ипостась Зурвана, Анхро Маинйу, как телесно воплощённый и, следовательно, смертный не-благой дух — не-благая ипостась Зурвана.

Зурван Саратской композиции

Рассмотрим аргументы в пользу семантической трактовки окуневского лика центрального божества Саратской петроглифической композиции как образа Зурвана:

1. Лик центрального божества композиции антропоморфен **(рис. 3).** Овал его «лица» приближен к человеческому, у него есть глаза, ноздри, рот, борода. Зооморфная компонента его лика выражена наличием рогов. У божества не изображёно тело, следовательно, он нематериален и духовен;

2. Солярная корона маркирует окуневскую личину как верховное божество над обоими антропоморфами, у которых нет головных уборов. Корона изображена выше голов Ахура Мазды и Анхро Маинйу. Помимо короны, верховная сущность центрального божества композиции символизирована наличием у него трёх глаз – ***«у Зурвана семь лиц, и на каждом лице три глаза»*** [20]. Согласно пехлевийским текстам, Улема-и Ислам [21, 22] и

Езнику Кохбаци [23], Зурван – верховное божество. Согласно Бундахишна, ***«Время могущественнее обоих творений»*** [24]. Сакральным содержанием семантики солярной короны Зурвана является то, что она символизирует «Солнечную Ладью в созвездии Весов» — восход Солнца в осеннее равноденствие в начале II тыс. до н.э. Сакральная календаристика смены сезонов года в осеннее равноденствие символизировала наступление зимнего периода — приход на землю сил тьмы и зла. Поэтому символика короны Зурвана сакрально дихотомна. Она содержит и благую — духовно светоносную символику Солнечной Ладьи и не-благую — календарную символику, когда «восход Солнца в созвездии Весов» указывал на окончание летнего и наступление зимнего сезона года. Такая календарная символика, в свою очередь, маркирует лик окуневского божества, как бога времени Зурвана. Дихотомия Зурвана выражена также и близнечной симметрией композиции, где благой и светоносный Ахура Мазда центрально симметрично противопоставлен не-благому Анхро Маинйу так же, как летний сезон времени года противопоставляется зимнему, а дневной свет противопоставляется ночной тьме;

3.Лик Зурвана сегментирован двумя поперечными горизонтальными линиями на три уровня мироздания. Это свидетельствует о том, что в лике Зурвана наличествует и небесная — светоносная компонента и не-благая компонента нижнего мира мёртвых. Смешение двух ипостасей Зурвана символизирует средний сегмент его лика — мир сущего в эпоху «смешения добра и зла»;

4. Лик Зурвана обрамлен двенадцатью отростками, символизирующими двенадцать тысячелетий «Мирового цикла» и двенадцать месяцев годового цикла. Семантика отростков, обрамляющих лик Зурвана, содержит указания на дни осеннего и весеннего равноденствий. Корона Зурвана символизирует осеннее равноденствие, а его борода весеннее равноденствие. Количество «месяцев — отростков», изображённых с правой (для наблюдателя) стороны — «количество зимних месяцев года», превосходит количество левых отростков лика Зурвана — «месяцев летнего сезона». Эта сакральная асимметрия длительности благого и не-благого сезонов года находит своё подтверждение в пехлевийских текстах, где при описании климата прародины ариев зафиксировано, что зима длится дольше, чем лето.

5. Четыре трёх-тысячелетия «Мирового цикла», символизированные четырьмя этапами динамики мироздания, запечатлены в вертикально структурированном облике Зурвана. Первое трёх-тысячелетие духовного — меног (авест. mainyu) пред-существования мироздания в замысле Творца (Бд. X) маркировано солярной короной Зурвана. Второе, третье и четвёртое трёх-тысячелетия «Мирового цикла» символизированы трёхчастно структурированным ликом Зурвана — тремя уровнями сущего мироздания. Четыре уровня мироздания, зафиксированные в образе Зурвана Саратской композиции, находят свое подтверждение в семантике тетрады Зурвана предложенной и разработанной Г.Г. Шедером [25], Х.С. Нюбергом [26] и Р.Ч. Ценером [27]. Ценер полагал, что тетраморфизм является изначальной моделью представлений ариев о структуре времени.

6. В летнее солнцестояние восходящее Солнце сакрально последовательно освещает - «освящает» сначала изображение Ахура Мазды, затем освещает — «освящает» изображение левой (для наблюдателя) части лика Зурвана, обращённой к Ахура Мазде, далее освещает — «очищает» правую часть лика Зурвана, обращённую к Анхро Маинйу. Очевидно, что такая сакральная очерёдность освещения — «освящения — очищения» лика Зурвана символизирует дихотомию его содержания;

7. С учётом ориентации Саратской петроглифической композиции, взгляд Зурвана направлен на Юго-запад, на заход солнца в зимнее солнцестояние в данном месте. В

сакральной географии Вед направление на Север являлось благим [28], как направление на прародину ариев. Направления на Запад и Юг считалось не благими. На Запад, как направление в сторону смерти. На Юг, вероятно, как географическое направление, куда арии были вынуждены уйти с северной прародины. Возможно, что взгляд Зурвана, обращённый к дважды не-благому Юго-западу, символизирует сакральную дихотомию Зурвана, за спиной которого «находится благая прародина ариев», а взгляд направлен на не-благую сторону захода Солнца в зимнее солнцестояние.

8. Пропорции лика Зурвана превосходят по размеру лики его сыновей, что свидетельствует о превосходстве Творца над его благой и не-благой ипостасями;

9. Верхний сегмент трёхчастно структурированного лика Зурвана композиционно расположен на одном уровне с ликом Ахура Мазды, а срединный сегмент на одном уровне с ликом Анхро Маинйу. Это свидетельствует о дихотомном содержании Зурвана, в котором наличествует и благая, и не-благая компоненты;

10. Лик Зурван сакрально симметрично разделяет образы Ахура Мазды и Анхро Маинйу;

11. Взгляд Зурвана не направлен ни на одного из сыновей. Это свидетельствует о том, что Зурван видит больше, чем его сыновья, ибо он объемлет не только сущее и после-сущее, но и пред-сущее, предшествовавшее им. Зурван смотрит в глаза нам — наблюдателям динамики сущего мироздания, что символизирует его знание о нашей конечности в сущем;

12. Андрогинность Зурвана выражена косвенно – как способность к порождению двух близнецов;

13.У Зурвана такая же борода, как у Ахура Мазды, что, вероятно, свидетельствует о совпадении изначально благого замысла Творца - Зурвана с духовно благим содержанием помыслов Мазды.

В силу вышеприведённой аргументации по 13 позициям композиционного и образного построения Саратской мифологемы мы считаем, что лик центрального божества **(рис. 3)** Саратской петроглифической композиции олицетворяет Зурвана. Наличие в символике лика центрального божества Саратской композиции символики «Мирового цикла» и календарной компоненты также свидетельствует, что это изображение бога времени Зурвана.

Луристанские композиции из музея Ритберга в Цюрихе и музея искусств Цинциннати

В рамках предлагаемой методологии идентификации зурванитской семантики Саратской петроглифической композиции рассмотрим мифологемы, изображённые на бронзовой луристанской пластине **(рис. 2)** из музея Ритберга в Цюрихе и серебряной пластине из музея искусств Цинциннати **(рис. 1)**. При анализе семантического содержания композиции из музея Цинциннати мы ограничимся изучением преимущественно её центральной части. Три группы антропоморфных божеств композиции, в силу их частичной сохранности, займут в нашем анализе второстепенное место.

В двух рассматриваемых сюжетах мы имеем горизонтально развёрнутую композицию, изображающую трёх антропоморфных божеств Ритбергской, и центральную триаду из трёх антропоморфных божеств композиции из Цинциннати. Как уже говорилось, впервые зурванитская трактовка композиции из Цинциннати была предложена Р. Гиршманом, но не была принята большинством иранистов. Мы считаем необходимым воздать дань уважения научной прозорливости Р. Гиршмана и повторить его научный путь, располагая новым иконографическим материалом. Несмотря на то, что в композициях из музеев Цинциннати и Ритберга, в отличие от Саратской, у центрального божества изображено тело, первое, что

обращает на себя внимание, при их рассмотрении это композиционная и семантическая идентичность их Саратской. То же относится и к триаде центральной группы божеств композиции из Цинциннати.

Рисунок 4. Зурван с Ахура Маздой и Анхро Маинйу. Фрагмент композиции из музея Искусств в Цинциннати. Луристан VIII - VII вв. до н.э.

При рассмотрении этих композиций **(рис. 1, 2, 4)** в рамках зурванитского мифа, можно предложить следующую их семантическую трактовку:

1. Божество, изображённое в центре композиций, олицетворяет Зурвана;
2. Антропоморф, композиционно изображённый слева (для наблюдателя) от Зурвана — Ахура Мазда;
3. Антропоморф, изображённый композиционно справа (для наблюдателя) от Зурвана — Анхро Маинйу.

Проведём сравнительный анализ семантических сходств и различий мифологемных героев композиций из музеев Цинциннати и Ритберга в сравнении их с Саратской композицией, начиная с предположительного образа Анхро Маинйу.

Анхро Маинйу композиций из музеев в Цинциннати и Ритберга

Приведём аргументы семантического и композиционного сходства в пользу трактовки образа антропоморфа, расположенного в этих композициях справа (для наблюдателя) от центрального божества, как изображения Анхро Маинйу:

1.Герои мифологемы, расположенные справа от центрального божества, антропоморфны;

2.Мы не видим на изображениях этих божеств символики костного позвоночника, как в Саратской композиции. В то же время, на обнажённом до пояса теле Ритбергского божества **(рис. 2)** изображены соски — признак, маркирующий данного антропоморфа как

материального и смертного. В композиции из Цинциннати в ближайшем окружении предполагаемого Анхро Маинйу изображены фигуры стариков **(рис. 1, 4)**, старческая возрастная символика которых характеризует их как смертных и конечных. В свою очередь, это может характеризовать правого антропоморфа, вручающего им барсомы, как смертного и конечного Анхро Маинйу;

3.Фигура правого Ритбергского антропоморфа «сакрально повреждена» — перечеркнута косым крестом от линии плеч, через сердце и солнечное сплетение **(рис. 2)** Такое перечеркивание аналогично символике сакрального «повреждения» тела Анхро Маинйу **(рис. 3)** в Саратской композиции. Можно было бы счесть косой крест, пересекающий тело Ритбергского Анхро Маинйу подвязками, поддерживающими его одеяние в виде колоколовидной юбки, но на изображении левого антропоморфа (Ахура Мазды), одетого в аналогичное по крою одеяние, таких подвязок нет. В рамках ведийской мифологии косой крест на теле Ритбергского антропоморфа может также символизировать конечность его бытия как «связанного» верёвками хтонического Варуны-вяжущего. В композиции из Цинциннати фигуры двух из трёх стариков (не-благих божеств — дэвов), расположенных рядом с предполагаемым Анхро Маинйу, также «сакрально повреждены». Их одеяния **(рис. 1, 4)** перечёркнуты косым крестом, аналогично фигурам Анхро Маинйу Саратской и Ритбергской композиций. При этом фигура среднего из стариков имеет такой же головной убор, как у центрального божества — (предположительно) Зурвана. Возможно, что этот признак маркирует его как дэва старости Заурву;

4. По праву первенства рождения правая рука Ритбергского Анхро Маинйу касается левой руки центрального божества (Зурвана). Барсом, к которому Ритбергский Анхро Маинйу протягивает свою руку, касается одеяния Зурвана, как и в композиции из Цинциннати. Количество ветвей в барсоме (семь ветвей), к которому протягивает свою руку Ритбергский Анхро Маинйу, соответствует количеству семи тысячелетий эры «смешения добра и зла», что свидетельствует в пользу интерпретации этого изображения как не-благо сына. Согласно Бундахишна, Ахура Мазда сказал Анхро Маинйу: ***"Согласись со временем, чтобы*** (наша) ***борьба в период смешения продлилась девять тысяч лет"*** (Бд 1.17-18). Несоответствия длительности эпохи «смешения», зафиксированной в Бундахишне и в Ритбергской композиции, находит свое подтверждение в петроглифической композиции «Храма сотворения Вселенной» [29, 30], в которой запечатлённая длительность эпохи «смешения добра и зла» составляет семь тысяч лет и аналогична таковой в Ритбергской композиции. Вероятно, что девяти-тысячелетний период продолжительности эпохи «смешения», зафиксированный в Бундахишне, является более поздней интерпретацией мифологемы. Сакральная символика жеста противодействия Зурвана Ритбергской композиции, не позволяющего Анхро Маинйу завладеть барсомом времени «смешения», состоит в нежелании Творца передать не-благому сыну функции верховного жреца даже в эту эпоху. Аналогично жестам Анхро Маинйу Саратской и Ритбергской композиций, в композиции из Цинциннати Анхро Маинйу вручает барсом ближайшему к нему старику-дэву правой рукой. По праву первенства рождения, ухо Анхро Маинйу в композиции из Цинциннати соприкасается с ухом Зурвана. Барсом, который Анхро Маинйу вручает ближайшему к нему дэву, касается одеяния центрального божества — Зурвана, как и в Ритбергской композиции. Нога дэва, которому Анхро Маинйу вручает барсом, также касается одеяния Зурвана;

5. Голова Ритбергского Анхро Маинйу композиционно расположена ниже головы левого антропоморфа (Ахура Мазды). В композиции из Цинциннати головные уборы стариков —

дэвов, как ипостасей Анхро Маинйу, композиционно находятся ниже уровня линии глаз и лба Зурвана и расположены на уровне срединной — земной части лика Зурвана, аналогично композиционному размещению головы Анхро Маинйу в Саратской и Ритбергской композициях;

6. Аналогично Саратской композиции, глаза и лоб Ритбергского Анхро Маинйу находятся ниже уровня линии глаз и лба центрального божества и расположены на уровне его срединной — земной части лика. Головной убор Анхро Маинйу из Цинциннати упирается в нижний край верхнего декоративного бордюра композиции, в то время как головной убор другого божества (предположительно Ахура Мазды) перекрывает нижний край бордюра **(рис. 1, 4).** Таким образом, вершина головного убора Анхро Маинйу расположена ниже вершины головного убора Ахура Мазды;

7. По аналогии с фаллосами антропоморфов Саратской композиции, в Ритбергской композиции две булавы — инсигнии власти Зурвана над сущим мирозданием, различаются по размерам. Со стороны Анхро Маинйу булава, меньшая по размеру, чем со стороны левого антропоморфа – Ахура Мазды. Сами булавы имеют фаллическую форму. Нижний конец барсома, к которому протягивает свою правую руку Анхро Маинйу в Ритбергской композиции, изображён ниже **(рис. 2)** нижнего конца барсома со стороны Мазды. По аналогии с фаллосами антропоморфов Саратской и барсомами Ритбергской композиций, в сюжете из Цинциннати **(рис. 1, 4)** нижний конец барсома, вручаемого Анхро Маинйу ближайшему к нему старику — дэву, изображён ниже нижнего конца барсома, вручаемого Ахура Маздой ближайшему к нему (предположительно) благому божеству;

8. Руки Анхро Маинйу Ритбергской композиции, аналогично жесту правого божества Саратской композиции, согнуты в локтях и вознесены до уровня плеч в позе речения гимнов. Ладони рук Ритбергского божества **(рис. 2)** также изображены ниже линии его плеч. Левая рука Анхро Маинйу из Цинциннати согнута в локте и вознесена к небу аналогично жесту левой руки Анхро Маинйу Саратской и Ритбергской композиций;

9. Пропорции тела Ритбергского Анхро Маинйу идентичны пропорциям левого божества композиции. Профиль лика **(рис. 2)** такой же, как у левого антропоморфа, что в силу антропологического сходства их обликов и фигур свидетельствует в пользу того, что они близнецы — братья. Пропорции тела, головы и профиль лика Анхро Маинйу из Цинциннати идентичны левому антропоморфу триады божеств. Это также может свидетельствовать в пользу того, что они близнецы — братья;

10. Взгляд Анхро Маинйу композиций из музеев Цинциннати и Ритберга не обращён к лику Зурвана, аналогично Саратской композиции;

11. Если провести модельный эксперимент по замещению петроглифической композиции святилища Саратский Сундук на композицию из Цинциннати или Ритбергскую, то в летнее солнцестояние восходящее Солнце будет сакрально освещать — «очищать» изображения не-благого Анхро Маинйу в последнюю очередь среди героев композиции, аналогично сакральной семантике последовательности освещения героев Саратской петроглифической композиции;

12. В Ритбергской композиции, в отличие от Саратской, у Анхро Маинйу есть борода, а у Зурвана нет. Композиция из Цинциннати по этому признаку аналогична Саратской. Очевидно, что в дихотомной семантике героев этих композиций внешнее различие по признаку бородатости между образами Анхро Маинйу и Зурвана является приоритетными в сравнении с признаками такого различия между Анхро Маинйу и Ахура Маздой. Поэтому мы используем различия по признаку «бородатости» между Зурваном и Анхро Маинйу как

аргумент в пользу предлагаемой нами семантической трактовки героев Ритбергской и композиции из Цинциннати.

Различия в изображении Анхро Маинйу в композициях из музея в Цинциннати и Ритберга в сравнении с Саратской композицией

1. Вместо символики костного позвоночника у Анхро Маинйу Саратской композиции, в Ритбергской композиции у правого антропоморфного божества изображены соски — как признак его материальности и смертности;

2. Голова Ритбергского Анхро Маинйу меньше по размеру головы Ахура Мазды, в то время как остальные пропорции частей их тел идентичны. В Саратской и Ритбергской композициях пропорции тел и голов Анхро Маинйу и Ахура Мазды эквивалентны;

3. По праву первенства рождения, правая рука Ритбергского Анхро Маинйу протянута к барсому Зурвана, но не прикасается к барсому. При этом, своей правой рукой Анхро Маинйу касается не лика Зурвана, а его левой руки. В композиции из Цинциннати Анхро Маинйу вручает барсом своей правой рукой не-благому духу, а левую руку возносит к небесам. В Саратской и Ритбергской композициях у Анхро Маинйу вознесены обе руки;

4. Взгляд Ритбергского Анхро Маинйу устремлён на мёртвого старика, изображённого в позе скорченного трупоположения на правом боку. В отличие от Саратской и Ритбергской композиций, Анхро Маинйу из Цинциннати изображён «вырастающим» из бороды отца, а не расположенным композиционно по левую руку от Зурвана. Между Анхро Маинйу из Цинциннати и Зурваном нет изображения мёртвого старика. В то же время Анхро Маинйу вручает барсомы группе антропоморфных стариков, несомненно, смертных не-благих дэвов;

5. В отличие от Саратской, в Ритбергской композиции Анхро Маинйу обнажён лишь до пояса и украшен наручными браслетами. Ниже пояса он облачён в колоколовидную юбку. Маскулинные признаки Ритбергского Анхро Маинйу символизированы не изображением его фалоса, а маркированы его бородой. Из-за формы ушей облик Анхро Маинйу из Цинциннати несёт в себе черты зооморфизма, чего нет в других композициях. В отличие от Саратской и Ритбергской композиций, шею Анхро Маинйу украшает ожерелье. Сжатая в кулак левая рука Анхро Маинйу композиции из Цинциннати вознесена выше уровня его плеч, а в Ритбергской и Саратской композициях ниже уровня плеч;

6. В отличие от Саратской и Ритбергской композиций лик Анхро Маинйу композиции из Цинциннати изображён на одном уровне с ликами Зурвана и Ахура Мазды.

Таким образом, мы выделили 12 базовых позиций аргументов в пользу семантического сходства композиционно правых (для наблюдателя) антропоморфов в трёх композициях. Пять первых из шести выявленных семантических различий являются дополнительными аргументами в поддержку интерпретации правого божества как изображения Анхро Маинйу. Шестая позиция из перечня различий противоречит нашему предположению. В сумме из 18 выявленных позиций семантического сходства и различий в интерпретации изображения правого антропоморфного божества композиций Ритбергской и Цинциннати, как Анхро Маинйу, 17 позиций свидетельствуют в пользу этого предположения. Вследствие вышеприведённой аргументации по 17 сходным позициям композиционного и образного построения трёх рассмотренных композиций мы считаем, что божество, изображённое слева от Зурвана (справа для наблюдателя), в этих композициях **(рис. 1, 2, 3, 4)** является изображением Анхро Маинйу.

Ахура Мазда композиций из музеев в Цинциннати и Ритберга

Проведём сравнительный анализ семантических и композиционных сходств и различий антропоморфных божеств, изображённых слева (для наблюдателя) от центрального божества в композициях из Цинциннати и Ритбергской, с таковым в Саратской композиции. Приведём аргументы сходства в пользу семантической трактовки левого антропоморфа этих композиций как образа Ахура Мазды:

1. Герои обеих композиций, Ритбергской и из музея Цинциннати, антропоморфны;

2.Аналогично Саратской композиции, где у изображенного Ахура Мазды нет позвоночника, в композициях Ритбергской и Цинциннати у Мазды не изображён позвоночник и нет сосков, как у Анхро Маинйу. Это свидетельствует в пользу трактовки образа левого антропоморфного божества как духовного и бессмертного Ахуры, имеющего вечное продолжение;

3. Сакральным содержанием отсутствия жеста соприкосновения Ритбергского Мазды с Зурваном является то, что Ахура второй по рождению, и власть над после-сущим мирозданием он получит после борьбы с Анхро Маинйу в эпоху смешения — гумезишн. Поэтому левая рука Ахура Мазды, держащая «барсом пяти-тысячелетий» изначально благого состояния сущего, не соприкасается с правой рукой Зурвана. Аналогично символике Саратской и Ритбергской композиций, где Мазда соответственно протягивает левую руку к солярной короне Творца и принимает левой рукой барсом от Зурвана, в композиции из Цинциннати Ахура Мазда вручает барсом ближайшему к нему Амеша Спента также левой рукой **(рис. 1, 4).** Отсутствием факта прикосновения вручаемого барсома к одеянию Зурвана, Мазда из Цинциннати маркирует себя как второго по рождению. Благое божество, которому Ахура вручает барсом, также не соприкасается с центральным божеством. Как второй по рождению Ахура Мазда из Цинциннати не соприкасается и с головой центрального божества;

4. Фигуры Ритбергского Ахура Мазды и Мазды из Цинциннати «сакрально не повреждены» – не перечеркнуты косым крестом. Ни одно из благих божеств, расположенных рядом с Ахура Маздой в композиции из Цинциннати, также «сакрально не повреждено»;

5. Голова Ритбергского Ахура Мазды **(рис.2)** изображена выше головы Анхро Маинйу и, следовательно, выше по уровню сакральной иерархии. Головной убор Ахура Мазды из Цинциннати расположен выше головного убора Анхро Маинйу и перекрывает нижний край декоративного бордюра **(рис. 1, 4)**;

6. По аналогии с вершинами фаллосов антропоморфов Саратской композиции **(рис. 3),** нижний конец барсома, который Ахура Мазда держит левой рукой, расположен выше **(рис. 2)** нижнего конца барсома со стороны Анхро Маинйу;

7. По аналогии с размерами фаллосов антропоморфов Саратской композиции, булава со стороны Ритбергского Ахура Мазды имеет фаллическую форму и больше по размеру, чем булава со стороны Анхро Маинйу. По этим же признакам **(рис. 2, 3)**, нижний конец барсома, который вручает Ахура Мазда из Цинциннати ближайшему благому божеству, расположен выше нижнего конца барсома, вручаемого Анхро Маинйу ближайшему дэву;

8. Глаза и лоб Ритбергского Ахура Мазды изображены на одном уровне с линией глаз и лба Зурвана. Лики и глаза верхнего ряда благих божеств композиции из Цинциннати находятся на одном уровне с линией глаз и лба Зурвана, аналогично лику Ахура Мазды в Саратской и Ритбергской композициях;

9. Руки Ритбергского Ахура согнуты в локтях и вознесены к небу, аналогично Мазде Саратской композиции. Правая рука Ахура Мазды из Цинциннати согнута в локте и вознесена к небу, аналогично жестам правой руки Ахуры в Саратской и Ритбергской композициях;

10. Пропорции тела Ритбергского Ахура Мазды и Мазды из Цинциннати идентичны пропорциям Анхро Маинйу. В силу антропологического сходства их ликов и размеров тел, это свидетельствует в пользу того, что они близнецы — братья;

11. Взгляд Ритбергского Мазды и Ахуры из Цинциннати не обращён к лику Зурвана. В обеих композициях «цветок жизни» размещён со стороны Ахура Мазды, между ним и Зурваном. В пехлевийских источниках различные цветы олицетворяют Ахура Мазду и шестерых Амеша Спента (Бд, 63-64). Как известно, символом Ахура Мазды является цветок жасмина (Бд 63-64);

12. Если провести модельный эксперимент по замещению петроглифической композиции святилища Саратский Сундук на Ритбергскую и композицию из Цинциннати, то в летнее солнцестояние восходящее Солнце будет сакрально освещать-освящать изображение благого Ахура Мазды в первую очередь среди героев композиции, аналогично последовательности освещения героев Саратской композиции.

Различия в изображении Ахура Мазды в композициях из музея Цинциннати и Ритбергской в сравнении с Саратской композицией

1. Голова Ритбергского Ахура Мазды крупнее головы Анхро Маинйу, в отличие от двух других композиций. У него густые волосы, уложенные в прическу, аналогичную прическе Анхро Маинйу;

2. В отличие от Саратской композиции, Ритбергской Мазда левой рукой держит барсом, переданный ему Зурваном, аналогично композиции из Цинциннати. Барсом, который держит Ритбергский Мазда в своей руке, имеет пять ветвей. Количество ветвей барсома соответствует сумме трёх тысячелетий духовной эры – меног и двух следующих за ней тысячелетий изначально благого состояния сущего мироздания, до вторжения в него Анхро Маинйу;

3. Между фигурой Ахуры и Зурваном изображён пятнадцати лепестковый «цветок жизни», на который обращён взгляд Мазды. Числовая символика пятнадцати лепестков цветка, соответствует пятнадцатилетнему возрасту духовной инициации маздаяснийца (ЧХ.1), что свидетельствует в пользу интерпретации изображения Ритбергского антропоморфа как Ахуры Мазды. Между фигурой Ахура из Цинциннати и Зурваном изображён восьми, а не пятнадцати лепестковый «цветок жизни», как в Ритбергской композиции. Взгляд Мазды из Цинциннати устремлён на благих божеств, а не на корону Зурвана, как в Саратской композиции;

4. Маскулинные признаки Ритбергского Мазды символизированы бородой, а не изображением его фаллоса;

5. Ладони рук Мазды Ритбергской композиции вознесены до уровня плеч, в то время как «ладони рук» Ахуры Саратской композиции изображены вознесёнными выше линии его плеч. Мазда из Цинциннати возносит к небесам только правую руку, аналогично персепольским символам Ахура Мазды. Своей левой рукой он вручает барсом ближайшему к нему Амеша Спента. Его правая рука вознесена выше уровня его плеч, как и в Саратской композиции. В Саратской и Ритбергской композициях у Ахуры вознесены обе руки;

6. Ритбергский Ахура Мазда не обнажён полностью, как в Саратской композиции, а только до уровня сердца. Ритбергский Мазда облачён в сложно-структурированное колоколовидное одеяние и украшен наручными браслетами. В отличие от Саратской и Ритбергской композиций, у Мазды из Цинциннати есть головной убор, вершина которого расположена выше головного убора Зурвана и Анхро Маинйу. Из-за формы ушей облик Ахура Мазды в композиции из Цинциннати несёт в себе черты зооморфизма. В отличие от Саратской композиции, шею Ахура композиций из музеев Ритберга и Цинциннати украшает ожерелье;

7. Лик Ахура Мазды из Цинциннати изображён на одном уровне с ликами Зурвана и Анхро Маинйу, в отличие от Саратской и Ритбергской композиций.

Таким образом, мы выделили 12 позиций аргументов в пользу семантического сходства композиционно левых (для наблюдателя) антропоморфных божеств Саратской и Ритбергской композиций. Первых пять позиций, из семи выявленных семантических позиций различий в образах божеств композиций Ритбергской и Цинциннати, в сравнении с Саратской, являются дополнительными аргументами в поддержку интерпретации левого антропоморфного божества композиций Ритбергской и Цинциннати как изображения Ахура Мазды. Шестая позиция в различиях не подтверждает, но и не опровергает нашу аргументацию, поэтому не будет учитываться при аргументации за, или против. Седьмая позиция противоречит этому утверждению. Таким образом, в сумме из 19 выявленных позиций сходств и различий в интерпретации изображения левого антропоморфа как образа Ахура Мазды, 17 позиций свидетельствуют в пользу этого предположения.

Вследствие вышеприведённой аргументации по 17 позициям композиционного и семантического сходства трёх композиций, мы считаем, что изображение антропоморфного божества размещённого в этих композициях **(рис. 1, 2, 3, 4)** справа от Зурвана (слева для наблюдателя) является изображением Ахура Мазды.

Зурван в композициях из музеев Ритберга и Цинциннати.

Проведём сравнительный анализ семантических и композиционных сходств и различий центральных божеств композиций из музеев Ритберга и Цинциннати с Саратской композицией. Рассмотрим аргументы сходства в пользу трактовки центральных божеств этих композиции **(рис. 1,2),** как образа Зурвана, семантически аналогичного Зурвану Саратской композиции:

1. Образы центральных божеств Ритбергской и композиции из Цинциннати антропоморфны;

2. Центральное божество Ритбергской композиции возвышается над изображениями левого и правого антропоморфных божеств. Пропорции ликов центральных божеств композиций Ритбергской и Цинциннати превосходят пропорции ликов обоих сыновей. Из центрального композиционного расположения и превосходства в геометрических размерах над изображениями близнецов следует, что эти божества является верховными божествами по отношению к правому и левому антропоморфам. Верховная божественная сущность Творца в обеих композициях символизирована наличием у него инсигний жреческой власти — барсомов и булав. При этом вершины барсомов Ритбергского Зурвана расположены выше изображений его сыновей. Барсом Ритбергского Зурвана со стороны Ахура Мазды имеет пять ветвей, барсом со стороны Анхро Маинйу имеет семь ветвей. Количество ветвей в двух

барсомах равно двенадцати, что соответствуют количеству тысячелетий «Мирового цикла» и количеству календарных месяцев года Саратского Зурвана;

3. В композиции из Цинциннати на одеянии центрального божества изображён «солярный лик», семантически эквивалентный солярной короне Саратского Зурвана. В силу частичной сохранности Ритбергской композиции невозможно сказать, была ли у Ритбергского Зурвана корона, как у Зурвана в композициях из Цинциннати и Саратской;

4. Тетрада Ритбергского Зурвана символизирована двойным числом барсомов и булав. Второе, третье и четвёртое трёх-тысячелетия «Мирового цикла» обеих композиций символизированы трёхчастно структурированными образами Зурвана – тремя уровнями сущего мироздания. Верхний – небесный, расположенный выше уровня глаз Зурвана. Срединный – земной уровень мироздания Ритбергского Зурвана расположен ниже, между уровнем линии глаз и поясом его колоколовидного одеяния, мир мёртвых – ниже пояса одеяния Зурвана. Эта сакральная семантика аналогична символике трёхчастного деления лика Саратского Зурвана. В композиции из Цинциннати семантика тетрады Зурвана символизирована его короной, бородатым ликом Творца, сложно структурированным одеянием и изображением солярного лика. Первое трёх-тысячелетие духовного пред-сущего замысла Творца композиции из Цинциннати маркировано короной Зурвана. Вероятно, что земной мир Зурвана из Цинциннати символизирован крылатым солярным ликом на его одеянии, а мир мёртвых расположен ниже солярного лика;

5. Глаза и лоб Ритбергского Зурвана расположены на одном уровне с глазами и лбом Ахура Мазды, но выше глаз и лба Анхро Маинйу, аналогично изображению лика Зурвана Саратской петроглифической композиции. Глаза и лоб Зурвана в композиции из Цинциннати находятся на одном уровне с ликами и глазами верхнего ряда благих божеств композиции и выше ликов не-благих дэвов;

6. Если провести модельный эксперимент по замещению петроглифической композиции святилища Саратский Сундук на Ритбергскую или композицию из Цинциннати, то в летнее солнцестояние восходящее Солнце будет освещать-освящать-очищать дихотомный лик Зурвана этих композиций в последовательности, аналогичной сакральной семантике последовательности освещения Зурвана Саратской петроглифической композиции;

7. Пропорции лика Зурвана превосходят по размеру лики его сыновей в обеих композициях, что свидетельствует о превосходстве Творца над его благой и не-благой ипостасями;

8. Верхний сегмент трёхчастно структурированного лика Зурвана Ритбергской композиционно расположен на одном уровне с ликом Ахура Мазды, а срединный сегмент на одном уровне с ликом Анхро Маинйу. Это свидетельствует о дихотомии Зурвана, в которой наличествует и благая, и не-благая компоненты;

9. Аналогично Саратской композиции, изображение Зурвана в обеих композициях сакрально симметрично разделяет фигуры Ахура Мазды и Анхро Маинйу;

10. Взгляд Зурвана в обеих композициях не направлен ни на одного из сыновей. Это свидетельствует о том, что Зурван видит больше, чем его сыновья, ибо он объемлет не только сущее и после-сущее, но и пред-сущее, предшествовавшее им. Зурван смотрит в глаза нам — наблюдателям сущего мироздания, что символизирует его знание о нашей конечности в сущем;

11. Андрогинность Зурвана выражена косвенно — как способность к порождению двух сыновей. Наличие у Зурвана из Цинциннати явных маскулинных признаков и отсутствие таковых в крылатом солярном лике **(рис. 1),** изображённом на его одеянии, также может

свидетельствовать в пользу его андрогинности. Колоколовидное жреческое одеяние Зурвана из Цинциннати аналогично одеянию Зурвана Ритбергской композиции;

12. Аналогично Саратской композиции, различия между Зурваном и Анхро Маинйу по признаку наличия бороды в композициях Ритбергской и Цинциннати сохранились.

Различия в изображении Зурвана в композициях из музеев Ритберга и Цинциннати в сравнении с Саратской композицией

1. Из-за частичной сохранности композиции из Цинциннати невозможно определить совокупное число благих и не-благих божеств, объединённых в три группы антропоморфов вокруг центральной триады из Зурвана и его сыновей. Факт того, что на сохранившемся фрагменте композиции количество божеств (с учётом сохранившихся изображений барсомов) равно одиннадцати, позволяет предположить, что их могло быть двенадцать — три группы по четыре антропоморфа. В этом случае, совокупность из 8 благих и 4 не-благих божеств может олицетворять количество тысячелетий «Мирового цикла» маздаяснийской мифологемы. Кроме того, суммарное количество «алтарных ступеней» на колоколовидном одеянии Зурвана Цинциннати, а также «перьев» в крыльях «солярного лика» на его одеянии, равно двенадцати. Следовательно, как минимум две из выше озвученных позиций могут символизировать количество тысячелетий «Мирового цикла» и количество календарных месяцев года;

2. Правой рукой Ритбергский Зурван передаёт Ахура Мазде барсом с пятью ветвями – инсигнию своих верховных жреческих функций, а Мазда принимает барсом своей левой рукой. В композиции из музея Цинциннати Мазда вручает барсомы благим божествам также левой рукой. Хотя в Саратской композиции отсутствует факт передачи барсома Ахура Мазде, но Мазда притязает на солярную корону Зурвана также левой рукой;

3. В композициях из музеев Ритберга и Цинциннати на уровне пояса одеяния Зурвана между ним и Ахура Маздой изображен цветок — символ «вечной жизни». Эта символика свидетельствует, что по правую руку от Зурвана изображён Ахура Мазда, символом которого является цветок жасмина. В Саратской композиции такого цветка нет, но вечное бытие Мазды подчёркнуто отсутствием у него костяка — позвоночника;

4. На уровне пояса одеяния Ритбергского Зурвана справа (для наблюдателя), со стороны Анхро Маинйу, изображён мёртвый старик в позе скорченного трупоположения на правом боку. В композиции из Цинциннати справа (для наблюдателя) изображены старики — не-благие смертные божества. В Саратской композиции отсутствует подобная символика, но конечность Анхро Маинйу символизирована наличием у него костяка — позвоночника;

5. Ритбергский Зурван в отличие от Зурвана двух других композиций безбород. При этом различия между Зурваном и Анхро Маинйу по признаку бородатости наличествует во всех композициях;

6. Левой рукой Ритбергский Зурван не позволяет Анхро Маинйу прикоснуться к барсому с семью ветвями. При этом Анхро Маинйу прикасается к Зурвану своей правой рукой, аналогично Саратской композиции. В композиции из Цинциннати Зурван передал барсом Анхро Маинйу, который вручает этот барсом ближайшему к нему дэву также правой рукой. Учитывая разночтение в трёх композициях по признаку передачи барсомов, мы не будем учитывать данное различие в аргументации за или против. Очевидно, что признак передачи барсомов как инсигний жреческой власти Зурвана является более поздним, в сравнении с

Саратской композицией, и не является базовым для исходного иконографического канона зурванитской мифологемы;

7. Образ Зурвана в композициях из музеев Ритберга и Цинциннати не зооморфен, в отличие от Саратской композиции. В тоже время черты зооморфизма имеются у благих божеств композиции из Цинциннати. Учитывая разночтение трёх композиций по признаку зооморфизма, мы не будем учитывать данное различие в аргументации за или против. Всё многообразие вотивной семантики в луристанских бронзах также демонстрирует нам как наличие, так и отсутствие зооморфизма у центрального божества луристанских композиций;

8. В отличие от Саратской композиции, у Зурвана в композициях из музеев Ритберга и Цинциннати изображено тело, одетое в колоколовидное одеяние. На колоколовидном одеянии Зурвана из Цинциннати изображён лик солярного крылатого божества, изображения которого нет в Саратской и Ритбергской композициях. В то же время солярный лик этого божества может быть аналогом солярной короны Зурвана Саратской петроглифической композиции. Учитывая разночтение трёх композиций по признаку наличия одеяний, мы не будем учитывать данное различие в аргументации за или против;

9. Помимо Зурвана, Ахура Мазды и Анхро Маинйу в композиции из Цинциннати изображены благие и не-благие божественные сущности, которые отсутствуют в Саратской и Ритбергской композициях. В силу частичной сохранности Ритбергской композиции мы не можем судить, наличествовали ли в ней изначально благие и не-благие божественные сущности. Учитывая разночтение в трёх композициях по признаку наличия в изображении мифологемы духовных сущностей, мы не будем учитывать данное различие в аргументации за или против. Очевидно, что появление в композиции из Цинциннати духовных сущностей является более поздним следствием динамики зурванитской теологемы и не является базовым для исходного иконографического канона зурванитской мифологемы. В пользу такого вывода может свидетельствовать факт того, что в Гатах Заратуштры нет упоминаний об Амеша Спента;

10. На месте третьего глаза Ритбергского божества имеется миндалевидная плоскость. Однозначно интерпретировать её как изображение третьего глаза, в силу плохой сохранности бронзовой пластины невозможно. Также невозможно однозначно интерпретировать треугольный символ на короне Зурвана из Цинциннати как символическое изображение третьего глаза. Тем не менее, эти символические знаки на месте третьего глаза Зурвана в обеих композициях имеются. В силу невозможности корректной интерпретации наличия или отсутствия в обеих композициях третьего глаза у Зурвана мы не будем учитывать этот факт, как аргумент в пользу предлагаемой нами семантической трактовки героев композиций;

11. Божественные потенции Ахура Мазды и Анхро Маинйу в композиции из Цинциннати практически уравнены. Об этом свидетельствуют как композиционное и образное их воплощение, так и наличие барсомов, предназначенных обоим сыновьям. В Ритбергской композиции Зурван препятствует Анхро Маинйу в его попытке завладеть барсомом, а в Саратской композиции символика барсомов отсутствует. Можно констатировать, что при сравнении семантики Саратской, Ритбергской и мифологемы композиции из Цинциннати мы наблюдаем теологемную динамику от однозначного зурвано-маздаяснийского характера Саратской мифологемы к зурвано-маздаяснийско-ахриманистскому характеру композиции из музея Цинциннати. При этом верховенство Зурвана во всех вариантах мифологем неоспоримо.

Таким образом, мы выделили 12 базовых позиций аргументов в пользу семантического сходства центральных (для наблюдателя) божеств композиций из музеев Ритберга и

Цинциннати в сравнении с таковым в Саратской композиций. Четыре первых, из одиннадцати выявленных позиций семантических различий в образах этих божеств, являются дополнительными аргументами в поддержку интерпретации центрального божества как изображения Зурвана. Шесть последующих позиций не противоречат этому утверждению, но и не подтверждают его. Одиннадцатая позиция противоречит ему. В сумме, из 23 выявленных позиций семантического сходства и различий в интерпретации изображений центрального божества обоих мифологем, 16 позиций аргументов свидетельствуют в пользу семантической трактовки центрального божества композиций из музеев Ритберга и Цинциннати, как Зурвана.

Вследствие вышеприведённой аргументации по 16 позициям аргументов композиционного и образного построения, мы считаем, что центральное божество все трёх композиций **(рис. 1,2,3)** является изображением Зурвана.

Три рассмотренные нами мифологические композиции с вероятностью, кратно превышающей доверительный интервал в величине ошибки их корректной семантической интерпретации, являются изображениями зурванитской мифологемы. Если считать временем создания рассмотренных нами композиций из музеев Ритберга и Цинциннати общепринятый на текущий момент хронологический интервал для луристанских бронз XII–VII вв. до н. э., то между созданием Саратской петроглифической композиции и нижней хронологической границы для луристанских артефактов существует временной промежуток минимум в 500 лет. Из этого следует ряд заключений:

1. Петроглифическая композиция **(рис. 3)** святилища Саратский Сундук XVIII –XVII вв. до н.э., является самым ранним на текущий момент изображением зурванитской мифологемы;

2. Семантическое и символическое содержание зурванитских мифологем, изображённых на луристанских артефактах из музеев Ритберга и Цинциннати, свидетельствует о существовании на протяжении не менее тысячелетия устойчивого зурванитского иконографического канона, зафиксированного в Саратской петроглифической композиции;

3. Учитывая географическую удалённость территории Хакасии от Луристана и хронологический интервал между созданием Саратской XVIII–XVII вв. до н. э. и луристанскими композициями XII–VII вв. до н. э., можно полагать, что иконографический канон, зафиксированный в петроглифической композиции святилища Саратский сундук Хакасии, являлся базисным иконографическим каноном зурвано-маздаяснийской теологемы в хронологическом интервале XVIII–VII вв. до н. э.

Следовательно, зурвано-маздаяснизм является теологемным базисом зороастризма (гатического маздаяснизма) Заратуштры, родившегося минимум 700 лет спустя после петроглифической фиксации зурванитской мифологемы святилища Саратский сундук. Также очевидно, что андроновцы Хакасии были носителями зурвано-маздаяснийской теологемы.

Здесь необходимо отметить научный приоритет и правоту шведской школы иранистики в лице Х.С. Нюберга и Г. Виденгрена в трактовке зурванитской проблематики, считавших зурванизм теологемным источником и предтечей зороастризма. Научные результаты, полученные в своё время Х.С. Нюбергом [31], и Г. Виденгреном [32] вызывают искреннее восхищение, учитывая недостаточный объём археологических артефактов, которыми эти учёные располагали. Не вызывает сомнений и справедливость их мнения о формировании теологем митраизма, гностицизма, манихейства и сасанидского культа Анахиты на базисе теологемы зурвано-маздаяснизма. Учитывая хронологию создания Саратской композиции, очевидно также, что теологемы религии Бон [33,34], иудео-христианства и ислама также

сформировались на базисе зурвано-маздаяснийской теологемы. В то же время, невозможно согласиться с точкой зрения Г. Виденгрена, что зурванизм исходно был связан с культом поклонения Анхро Маинйу. Опираясь на теологемную семантику Саратской композиции можно утверждать, что уже в первой половине II тыс. до н.э. зурванизм был теологемой зурвано-маздаяснизма, а не теологемой ахриманизма. Мы считаем, что ахриманистские тенденции в зурванитской теологеме начали формироваться позже, в хронологическом интервале XII–X вв. до н. э., до рождения Заратуштры. Возникновение в результате социодинамики ариев такого «равновесного баланса благого и не-благого начал» в теологеме зурвано-маздаяснизма, вероятно, явилось побудительным мотивом для проведения Заратуштрой теологемной реформы по возвышению роли Ахура Мазды от уровня благой ипостаси Зурвана до уровня верховного божества гатического маздаяснизма.

В вышеизложенном контексте значение работ Х.С. Нюберга и Г. Виденгрена для истории религии и культуры индоевропейской цивилизации в целом трудно переоценить, учитывая, что они фактически обосновали базисное значение зурвано-маздаяснийской теологемы в формировании иудео-христианского теологемного базиса. Влияние зурвано-маздаяснийской теологемы на формирование иудаизма потребует ещё дополнительной аргументации, но мы считаем, что оно имело место хотя бы по признаку сверхсистемности обеих теологем. Содержание каббалы в обоих её проявлениях – «теософско-теургическом и экстатическом» свидетельствует о наличии в иудаизме базиса сверхсистемности и сакральной числовой семантики зурванитской теологемы [35].

Первоочередным по важности вопросом является проблема устойчивости зурванитского иконографического канона на протяжении 10 веков динамики теологемы, от времени создания петроглифической композиции святилища Саратский Сундук до луристанских композиций VII вв. до н. э. Этот вопрос особенно актуален в свете многообразия символики луристанских бронз, не поддававшихся до сих пор строгой семантической интерпретации. Вследствие вышесказанного мы считаем, что всё разнообразие сакрального содержания символики луристанских бронз описывается рамками зурванитской мифологемы. Семантика содержания луристанских мифологемных сюжетов лежит в базисе теологемных параметров монады, диады, триады и тетрады Зурвана. Можно с уверенностью говорить о наличии базиса зурванитской символики в луристанских бронзах на протяжении XII–VII вв. до н. э., характеризующейся полнотой и определённостью, воплощённой в них зурванитской символики близнечного мифа. В качестве дополнительной аргументации к вышесказанному можно привести примеры зурванитского характера луристанских композиций из собраний Боровски в Базеле [36] и музея университета Филадельфии [37]. Иконографический канон этих луристанских композиций тождественен трём вышеописанным зурванитским композициям.

При рассмотрении динамики зурвано-маздаяснийской теологемы на протяжении XII — VII вв. до н.э. становится очевидным, что учение Заратуштры является реформистским по отношению к исходному зурвано-маздаяснийскому базису Саратской композиции XVIII — XVII вв. до н.э. Таким образом, если в Ахунаваирйа эпитет Ахура заменить на исходное — Зурван, а эпитет Мазда рассматривать в транскрипции как — «Премудрый» [38], то гимны Гат приобретут ту ясность содержания и смысла, которого нам так в них не хватает. Следовательно, в первой половине II тыс. до н. э., прото-Ахунаваирйа из уст андроновских жрецов Хакасии могла звучать так:

Как наилучший Господь,
так и Глава по Истине.
Благой податель Мысли
деяний бытия, Премудрый (Мазда**).**
Во власти Господа (Зурвана**) —**
убогим пастыря дать.

Данная, зурванитская транскрипция Ахунаваирйи сделана на основе одного из вариантов перевода И.М. Стеблин-Каменского [39], наиболее близкого, с нашей точки зрения, к первоисточнику. В этом контексте «Ахунаваирйи» Зурван проявляет свою Премудрость — Мазду через «благую мысль деяний бытия», предписанных им пастве ираноариев, ради победы над злом, воплощённым в Анхро Маинйу, и ради личного спасения верующих. Из этой установки становится семантически ясным теологемное содержание завершающей строки Ахунаваирйа — «убогим пастыря дать». Значение слова «убогий» в русском языке лишено позитивного духовного содержания и означает — неполноценный, умственно отсталый человек, а в религиозном смысле — «нищий духом», юродивый. Из данного посыла следует христианская установка — «блаженны нищие (убогие) духом», ибо приближены «к царству божию», как отмеченные печатью бога. В маздаяснизме такое уничижительное понимание роли верующего в теодинамике социума не приемлемо в принципе. Поэтому, в прото-Ахунаваирйа семантическим содержанием последней строки гимна — «у Бога», является «рядом с Богом», что маркирует паству ариев как социо-активных приверженцев Зурвана в его благой ипостаси Ахуры — Премудрого. Следовательно, при переводе на русский язык в исходном зурванитском содержании более корректно прото-Ахунаваирйа может звучать:

Как наилучший Господь,
так и Глава по Истине.
Благой податель Мысли
деяний бытия, Премудрый.
Зурван во власти —
(тем) **кто с богом, пастыря дать.**

Рассмотрение динамики зурванитского иконографического канона за рамками хронологического периода, охватываемого в данной работе, показывает, что устойчивость иконографического канона зурванитской божественной триады отчётливо прослеживается вплоть до позднего средневековья нашей эры. Например, икона «Троица» Андрея Рублёва композиционно и семантически построена на базисе зурванитского иконографического канона петроглифической композиции святилища Саратский сундук. Трёх-тысячелетний период динамической устойчивости зурванитского иконографического канона, от начала II тыс. до н.э. до XV в. н. э., является достаточным аргументом в поддержку утверждения о его архетипичности в теологемном базисе европейской культуры в целом. Косвенно, о том, что мифологемный конструкт жертвоприношения Творцом своего не-благого сына ради гармонизации мироздания изначально наличествовал в зурванизме, свидетельствуют и все последующие теологемные сентенции иудео-христианства на эту тему.

Таким образом, из анализа особенностей построения зурванитского иконографического канона следует, что Зурван является верховным божеством, определяющим и время, и

пространство - пространственно-временной континуум (ПВК) динамики сущего мироздания ираноариев. Операторами, задающими формат социодинамики ариев, являются его благая и не-благая ипостаси, явленные в образе сыновей-близнецов. Пехлевийские источники подтверждают, что в космогонии ираноариев Зурван в своей ипостаси Даргахвадата, будучи гарантом конечности договора между Ахура Маздой и Анхро Маинйу, являлся первоисточником динамики становления сущего мироздания - «***Он*** (Ахура Мазда) ***испросил Время о помощи, поскольку увидел, что посредством чего бы то ни было светлого*** (Анхро Маинйу) ***не отступит. Время хороший помощник и правильный распорядитель для обоих*** (Ахура Мазды и Анхро Маинйу)***, в нём есть необходимость»*** (МХ, 8.9).

Символика трёх групп антропоморфных божеств в композиции из музея искусств в Цинциннати

В композиции из Цинциннати, помимо центральной триады, мы видим изображения трёх групп антропоморфных божеств, дифференцированных по возрастному признаку **(рис. 1).** Уже при первом рассмотрении семантического содержания сакральной символики этих трёх групп божеств становится очевидным, что они изображают дуально противоположные по сущностному содержанию благие и не-благие божества из окружения Ахура Мазды и Анхро Маинйу. В композиции из Цинциннати это противопоставление выделено следующими признаками:

1. Чётко выраженной возрастной дифференциацией групп изображенных божеств. Благие божества из окружения Ахура Мазды моложе не-благих из окружения Анхро Маинйу. Такая возрастная символика может быть описана в рамках эсхатологического содержания маздаяснийской теологемы. Последовательность передачи барсомов от Ахура Мазды «40-летним» благим духовным сущностям, а от них к «15-летним», вероятнее всего демонстрирует процесс инициации духовного совершеннолетия 15-летних маздаяснийцев. Сакральным содержанием этого процесса является символика двух возрастов (40 и 15-ти лет) конечного воплощения умерших маздаяснийцев (Бд, 69);

2. Верхняя часть одеяний благих божеств из окружения Ахура Мазды имеет округлую – «солярноподобную» форму. Диаметр округлой части одеяний этих божеств равен диаметру солярного лика изображённого на колоколовидном одеянии Зурвана. В силу того, что крой одеяний благих божеств от плеч до пояса округлый и «солярноподобный», это может свидетельствовать об их светоносности и, следовательно, благой духовной сущности и бессмертии. Светоносность Ахура Мазды и благих духовных сущностей — Амеша Спента, зафиксирована в пехлевийских источниках, где описано, что они пребывает в ***«горнем раю»*** в ***«месте бесконечного света»*** (Бд, 17,70; АВн 13-14,54);

3. Одеяния благих божеств не имеют признаков сакрального повреждения – перечёркивания косым крестом, в отличие от двух не-благих дэвов-стариков **(рис. 1)** композиции. Два из трёх сохранившихся на фрагменте композиции изображений дэвов сакрально повреждены перечёркиванием верней части их одеяний косым крестом, как у Анхро Маинйу Саратской и Ритбергской композиций;

4. Одеяния стариков — не-благих божеств из окружения Анхро Маинйу, не округлы и отличаются кроем, характерным для смертных людей;

5. Из-за формы ушей благие божества имеют признаки зооморфности, и отличаются по этому признаку от изображений антропоморфных стариков-дэвов из окружения Анхро

Маинйу. Возможно, что признак зооморфности является иконографическим реликтом и символизирует духовность благих сущностей из окружения Ахура Мазды;

6. Головной убор одного из не-благих божеств аналогичен головному убору Зурвана. Возможно, что этот признак маркирует это божество как дэва старости Заурву. Головные уборы благих божеств не аналогичны головному убору Зурвана, что может свидетельствовать об отличии их благого абсолюта от дихотомного содержания Зурвана.

Таким образом, все вышеперечисленные признаки различий в облике, возрастных категориях и одеяниях групп благих и не-благих божеств композиции из Цинциннати свидетельствуют в пользу их дихотомной духовной противоположности по признакам благости и не-благости. Это, в свою очередь, является дополнительной аргументацией в пользу корректности нашей интерпретации двух симметрично «вырастающих» из бороды Зурвана антропоморфных божеств композиции из Цинциннати как изображений Ахура Мазды и Анхро Маинйу.

Символика барсомов

Из изложения зурванитского мифа армянским богословом V века Езником Кохбаци следует, что Зурван передал Ахура Мазде жезл, посредством которого совершал жертвоприношения ради его рождения. Передавая Мазде жезл Зурван произнёс — ***"до сих пор я за тебя приносил жертву, отныне ты приноси жертву за меня"*** [40]. Из символики Ритбергской композиции с очевидностью следует, что особым образом оформленный жезл с навершием из пяти (пальмовых?) ветвей, который Зурван передал Ахура Мазда **(рис. 2**), является барсомом для ритуала жертвоприношения. Видимое противоречие сюжетов Ритбергской и композиции из Цинциннати по факту вручения в первом случае барсома только Ахура Мазде, а во втором случае и Анхро Маинйу, наличествует и в различных пехлевийских и средневековых источниках. Из изложения Езника Кохбаци следует, что Зурван вручил жреческий жезл только благому Ахура Мазде. В то же время, в «Визидагиха и Затспарм» сказано, что ***«Размышляя о конце, он*** (Зурван) ***вручил Ахриману <u>орудие из самой субстанции тьмы,</u> смешанной с силой Зурвана,*** (…) ***договор похожий на уголь, сажу и пепел»***, произнеся – ***«посредством этих орудий дэв Аз*** **(**дэв вожделения**)** ***будет пожирать то, что твоё, а сам умрёт с голоду, если по истечении девяти тысяч лет ты не исполнишь то, чем грозил, <u>чтобы завершить договор, завершить время</u>»***. (Бд, 1,44). Из данного мифологемного разночтения следует, что наиболее вероятным сакральным содержанием символики барсома в обоих вариантах мифа является факел. Предлагаемая трактовка сакральной символики барсома становится очевидной из ритуалистики его использования, подтверждённой пехлевийскими текстами. Когда маздаясниец держит в руках перед собой барсом из веток и смотрит на священный неугасимый огонь, то из-за оптического эффекта визуального наложения пламя священного огня «исходит» из вершины барсома. При этом сам барсом не сгорает и остается «нетленным». В этом ритуальном контексте становится семантически понятным содержание пассажа из Бундахишна, где говорится – ***«из своей сущности, которая суть материальный свет, Ормазд создал форму своих творений — форму огня — яркую, светлую, круглую и видную издалека»*** [41]**.** Таким образом, в пехлевийских текстах зафиксирована дихотомия сакрального содержания функции благой, светоносной и творящей сущности огня для созданий Ахура Мазды и уничтожительной функции этого же огня для созданий Анхро Маинйу. В этом состоит сакральное содержание очистительной

функции огня, олицетворённого в барсоме, переданном Зурваном не-благому сыну. Возможность такой трактовки варианта мифа из Затспарма подтверждается текстом из Бундахишна, где сказано что ***«из материальной тьмы, которая является его собственной сущностью, дух разрушения создал тело своего творения в форме угля, сажи и пепла»*** с помощью ***«орудия из самой субстанции тьмы»*** [42], дарованного ему Зурваном. Очевидно, что субстанцией тьмы барсом — факел является только в руках Анхро Маинйу, ибо превращает в уголь, сажу и пепел все его не-благие творения. Таким образом, вариант зурванитского мифа, зафиксированный в композиции из музея Цинциннати, соответствует варианту мифа из «Визидагиха и Затспарм».

Учитывая хронологию создания Саратской композиции, можно утверждать, что зурванитский миф изначально трактовал приоритет духовной вечности пред-сущего Зурвана, воплощённого в своей после-сущей светоносной премудрости — Мазде, над материально сущим и конечным Анхро Маинйу. В Ритбергской композиции размещение духовного Мазды лишь относительно выше Анхро Маинйу (только вследствие большего размера головы Ахуры) является иллюстрацией динамики мифологемы в сторону зурванитского базиса с абсолютным главенством Зурвана и практически равной духовной потенцией его сыновей в динамике сущего мироздания. В композиции из музея Цинциннати Зурван сравнялся по уровню иерархии с сыновьями, и лишь центральное расположение и размеры изображения свидетельствуют о его исходном духовном приоритете. Практическое эквивалентное композиционное размещение героев триады в сюжете из Цинциннати и наделение Зурваном барсомами и благого, и не-благого сыновей хотя и противоречит гатическому маздаяснизму, но теологемно более близко к нему, чем мифологемы Саратской и Ритбергской композиций. В сравнении с этими композициями, в сюжете из Цинциннати роль Зурвана минимальна. Таким образом, на примере трёх рассмотренных композиций мы видим пусть не линейную, но поступательную динамику от зурвано-маздаяснийской трактовки мифа Саратской композиции к «протогатическому» варианту маздаяснийской мифологемы композиции из музея Цинциннати. Заратуштре оставалось сделать лишь один шаг, возвысить Ахура Мазду до уровня верховного божества. Таким образом, несмотря на последовательное уничижение роли Зурвана, во всех композициях чётко фиксируется как устойчивость теологемной триады — «троицы божеств» зурванитского иконографического канона, так и динамика его становления как архетипического иконографического канона. Через три тысячи лет этот иконографический канон будет фиксироваться и в «Троице» Андрея Рублёва, и в «Лютнисте» Караваджо, и в бесконечном множестве других вотивных и «не вотивных» культурных матриц (иконографических образах) европейской цивилизации.

Зурванитский иконографический канон

Вследствие вышеприведённой аргументации, зурванитский иконографический канон мифологемы творения начала II – середины I тыс. до н.э. **(рис. 5)** представляет собой горизонтально развернутую композицию в которой:

1. Изображена триада божеств близнечного мифа;

2. Центральным божеством композиции является бог времени Зурван, несущий в своём образе дихотомную символику единства и борьбы противоположностей Света и Тьмы, бесконечного потока времени Акарана и конечного интервала времени Даргахвадата. Посредством композиционного размещения и сакральной символики Зурван маркируется как безначальное и бесконечное, духовно дихотомное божество, превосходящее своих

сыновей — близнецов по уровню божественной иерархии. Образ Зурвана антропоморфен. Его пол по первичным половым признакам не определим. В первом приближении, Зурвана можно считать андрогинным божеством;

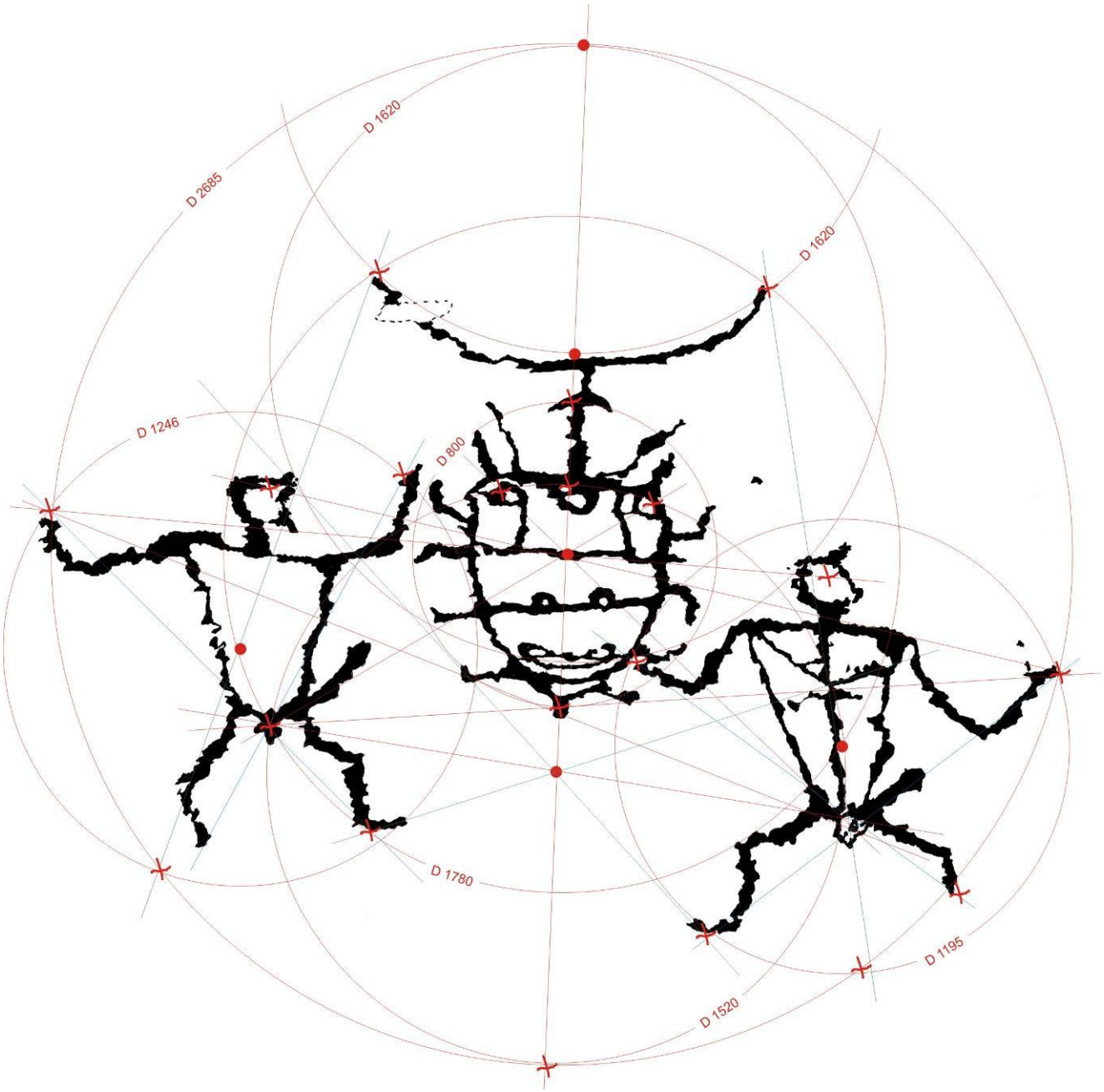


Рисунок 5. Зурванитский иконографический канон.

3. Композиционно симметрично, слева и справа относительно Зурвана, изображены порождённые им близнецы — Ахура Мазда и Анхро Маинйу;

4. Слева для наблюдателя, по «правую руку» от Зурвана изображён Ахура Мазда;

5. Справа для наблюдателя, «по левую руку» от Зурвана изображён Анхро Маинйу;

6. Взгляд Зурвана не направлен на сыновей;

7. Взгляд Ахура Мазды не направлен на лик Зурвана и Анхро Маинйу;

8. Взгляд Анхро Маинйу не направлен на лик Зурвана и Ахура Мазды;

9. Анхро Маинйу через жест прикосновения к Зурвану маркирует себя как первого по рождению сына;

10. Ахура Мазда через отсутствие жеста прикосновения к Зурвану маркирует себя как второго по рождению сына;

11. Посредством композиционного размещения и сакральной символики Ахура Мазда маркируется как бессмертное благое духовное божество, превосходящее Анхро Маинйу по уровню сакральной иерархии;

12. Посредством композиционного размещения и сакральной символики Анхро Маинйу маркируется как конечное, не-благое, телесно воплощённое божество, уступающее Ахура Мазде по уровню божественной иерархии.

В сакральных координатах зурванитского иконографического канона наличествуют:

1. Монада бесконечного потока времени — «стрела времени», символизированная единым источником пред-сущего и после-сущего — божеством времени Зурваном Акарана;

2. Диада потока времени, символизированная дипольной структурой конечного интервала сущего Даргахвадата, релаксирующего на бесконечном потоке пред-сущего — после-сущего Акарана;

3. Триада потока времени пред-сущего — сущего — после-сущего, структурированная в трёх уровнях дислокационной структуры сущего мироздания – его ***«рождении, становлении и умирании»*** [43];

4. Тетрада пространственно-временного континуума потока времени, символизированная структурообразующим потенциалом монады Акарана над эсхатологически обусловленным светоносном завершении динамики триады сущего, его ***«зачатии-рождении и умирания»*** [43] на дислокационной структуре Даргахвадата.

Физическим базисом геометрии композиционного построения зурванитского иконографического канона является пространственно-временной континуум (ПВК) развёрнутого по оси **(+ OX)** конечного интервала времени сущего Даргахвадата, развёрнутого по оси **(+ OY)** бесконечного потока времени пред-сущего – после-сущего Акарана и свёрнутого, в силу конечности бытия в сущем направления взгляда наблюдателя по оси **(– OZ),** смотрящего в глаза божеству времени Зурвану.

Для нас, единомоментно погружённых в динамику сущего наблюдателей процесса становления мироздания, ПВК Зурвана является топологической поверхностью потока времени. Вследствие чего любая иная размерность ПВК Зурвана, кроме сущей, является для нас не-сущей.

Теологемным содержанием зурванитского иконографического канона является бесконечный вертикально структурированный поток времени Зурвана Акарана, содержащий в себе монаду, диаду, триаду и тетраду структуры мироздания, его ***«зачатия-рождения-умирания и эсхатологического обновления»*** [43]**.** На вертикально структурированную иконографику образа Зурвана наложена центросимметричная, горизонтально развёрнутая структура близнечного мифа, отображающая благую ипостась Акарана — Ахура Мазду и не-благую ипостась Даргахвадата — Анхро Маинйу. Сыновья Зурвана олицетворяют источник динамики эсхатологического завершения сущего, в котором Ахура Мазда является творцом и вечным светоносным продолжением потока времени Акарана, а Анхро Маинйу разрушителем и тьмой конечной жертвы сущего на интервале времени Даргахвадата.

Связь Саратской композиции с астрономически значимыми направлениями святилища Саратский Сундук

О структуре Саратского святилища в целом **(рис. 6**) мы писали в предыдущих публикациях [44, 45]

В этой публикации мы отметим только место Саратской петроглифической композиции в структуре святилища.

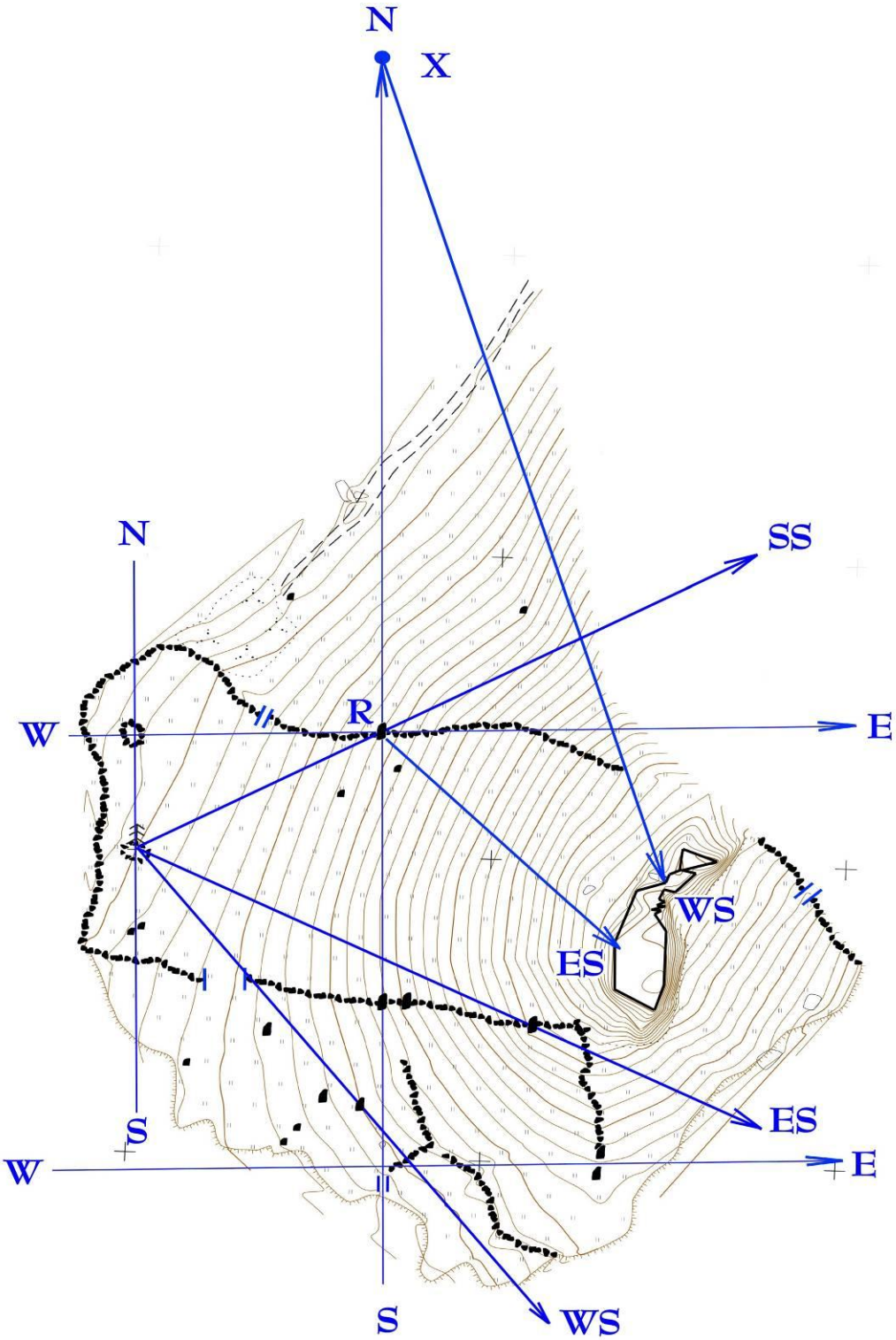


Рисунок 6. Топографический план вары Саратского святилища.

Условные обозначения: SS – летнее Солнце, WS – зимнее Солнце, ES – Солнце в равноденствие, R – равноденственная плита, X – Саратская петроглифическая композиция, (N, S, W, E – направления Север, Юг, Запад, Восток соответственно). Расстояние между крестами на плане – 50 метров.

В **таблице 1** приведено количество обнаруженных в Саратском святилище зафиксированных в древности астрономических направлений. Территория святилища разделена на две части направлением меридиана, проходящим, с юга на север, через пять рукотворных объектов, расположенных в створе с погрешностью менее чем 0,5 градуса.

Таблица 1. Количество обнаруженных на территории Саратского святилища зафиксированных в древности астрономических направлений. Предварительные итоги.

Объект	**Наблюдательные площадки**		**Направления**	**Наблюдение светил**			**Петроглифы, связанные с астрономическими площадками**
	Опубликовано	Разведано		**Солнце**	**Луна**	**Звезды**	
Саратский сундук	2	8	Меридиан:3 Запад-восток: 2	ЛС:В1, З1 ЗС: В3 РС:В2	НЛ: 1 ВЛ: 1	–	4
Некрополь Саратского сундука	3	3	1	ЛС: В2, З2 ЗС: В2, З2 РС: В2, З2	ВЛ: 1 НЛ: 1	–	3
Условные обозначения: ЛС – летнее Солнце, ЗС – зимнее Солнце, РС – Солнце в равноденствие, НЛ – низкая летняя Луна, ВЛ – высокая зимняя Луна, В – восход, З – заход. Цифры после букв – количество зафиксированных (и опубликованных) направлений.							

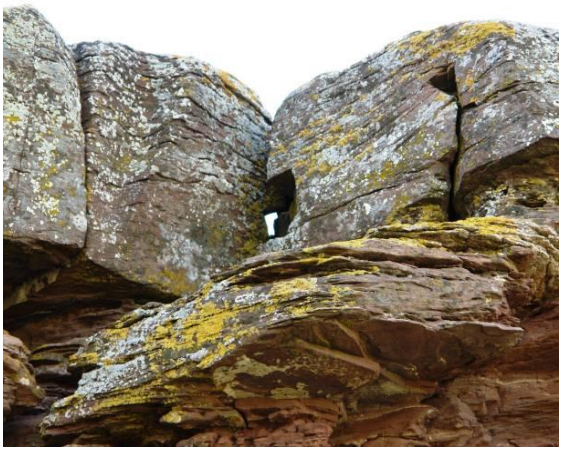
Следует отметить, что между крайними точками на меридиане нет прямой видимости. Саратская композиция (X) занимает крайнее северное положение на этой линии, как во всей сакральной структуре святилища. Ближайшая отмеченная точка к югу от композиции – равноденственная плита (R) святилища **(рис. 6**).

Указанная равноденственная плита, установленная в северной ветви вала вары **(рис. 7В)** задает направление (R-ES) на «равноденственственное отверстие» **(рис. 7А)** в вершине святилища, в котором фиксируется восход Солнца два раза в год в дни равноденствий **(рис. 8)**.

Из-за очень малых угловых размеров отверстия (ES) в вершине святилища **(рис. 7А)**, оно практически не видно невооруженным глазом от северной ветви вала вары, и достаточно одного шага влево или вправо от равноденственной плиты, чтобы не увидеть появления Солнца в отверстии в дни равноденствий. Поэтому установка плиты являлась абсолютно необходимой для фиксации места наблюдения.

В силу того, что в ираноарийской сакральной календаристике начало нового года отсчитывалось от дня весеннего равноденствия (иранский навруз), можно сделать вывод о фундаментальной важности астрономического направления «равноденственная плита» -

«равноденственное отверстие», позволявшего жрецам определять астрономическими методами день весеннего равноденствия – «начало календарного «нового года».



A

B

Рисунок 7. А – равноденственное отверстие, В – равноденственная плита Саратского святилища (фото О.Малеева).

Саратская композиция, кроме меридиана, связана еще с одним астрономически значимым направлением – на восход Солнца в зимнее солнцестояние в проеме с «мушкой» **(рис. 9)** в вершине Саратского святилища (X-WS), (**рис.10**).

Рисунок 8. Восход Солнца в равноденственном отверстии Саратского святилища. Вид от равноденственной плиты. Фото О. Малеева.

Блок песчаника образующий «мушку» проема **(рис. 9)** был установлен на подпорки из небольших плиток, чередующихся между собой слоев белого и красного песчаника.

Рисунок 9. «Мушка» фиксации восхода Солнца в проеме в зимнее солнцестояние.

Между блоком и нижней плоскостью проема образована щель, заметная от Саратской композиции. На современной фотографии (**рис.10**) восход зимнего Солнца происходит над мушкой, в широком проеме.

Рисунок 10. Восход Солнца в зимнее солнцестояние в проеме Саратского святилища. Вид от Саратской петроглифической композиции. Фото О. Малеева.

По предварительным расчетам, сделанным с учетом известных географических координат, расстояний и габаритов структурных элементов, зимнее Солнце в середине II тыс.летия до н.э. восходило на горизонте примерно на 55' южнее (правее), так что вполне могло лишь верхним краем появляться в щели, образованной между мушкой и нижней плоскостью проема.

Наблюдение восходящего Солнца в проеме вершины святилища позволяло жрецам фиксировать самый короткий световой день в году и совершать священнодействия «способствующие повороту Солнца к лету» — смещению точек восхода Солнца на горизонте северо-востоку, а календарно - к самому продолжительному световому дню в году в летнее солнцестояние.

Выводы

С учетом времени создания Саратской петроглифической композиции (XVIII –XVII вв. до н. э.), можно утверждать, что зурванитская теологема является хронологически наиболее ранним монотеистическим концептом, в котором Творец един, а все последующие божественные эманации являются лишь его характеристическими ипостасями. Кроме того, из принципа построения зурванитского иконографического канона и сакральной астрономии, заложенной в структуре построения Саратского святилища, следует, что уже изначально, зурванитская мифологема являлась зурвано-маздаяснийской по своему теологемному содержанию. Теологемным содержанием зурванитского иконографического канона является бесконечный поток времени Акарана, содержащий в себе монаду, диаду, триаду и тетраду структуры мироздания, его ***«зачатия-рождения-умирания и эсхатологического обновления»*** [46]. В данном теологемном концепте реализации близнечного мифа, сыновья Зурвана олицетворяют источник динамики эсхатологического завершения сущего, в котором Ахура Мазда является творцом и вечным светоносным продолжением потока времени Акарана, а Анхро Маинйу разрушителем и тьмой конечной жертвы сущего на интервале времени Даргахвадата.

Сокращения названий пехлевийских текстов:

АВн — Арда Вираз намаг — (Ardā Wīrāz-nāmag) «Книга о праведном Виразе», [47];
Бд — Бундахишн **(**Bundahishn) — «Сотворение основы» [48];
МХ — Дадестан-и Меног-и Храд (Dânâk-u mainyô-i khrad) — «Суждения духа разума» [49];
ШнШ — Шайаст-на-Шайаст (Šāyest nē šāyest) — «Дозволенное — недозволенное» [50].
ЧХ — Чиданг-хандарз-и порйоткешан (Čēdag andarz-i pōryōtkēšān) — «Избранные наставления первых учителей» [51];
Кн — Карнамаг-и Ардашир-и Пабаган (Kârnâmak-i artakhshîr-i pâpakân) — «Книга деяний Ардашира, сына Папака» [52].

ПРИМЕЧАНИЯ

Исследование опиралось на переводы О.М. Чунаковой [47,48, 49,50,51,52]. Перевод Бундахишна на русский был сделан О.М. Чунаковой с пазендской рукописи **I-6/170** института востоковедения РАН. Данная рукопись относится к кругу списков пазендского кодекса **L22,** хранящемуся в Лондоне в библиотеке Индиа Оффис. Отличие рукописи **I-6/170** от других в том, что кроме Бундахишна, четырёх глав (XIV, XV, XVIII, XX) Шайаст-на-

шайаст и одного текста Чим-и дрон, она включает в себя два пазендских текста — Андарз-и данаг-мард («Наставления мудреца») и Хвершкарих-и редаган («Обязанности детей»), пехлевийских вариантов которых нет. В силу того, что пазендская транскрипция значительно искажает пехлевийский оригинал, корректно перевести пазендский текст без сопоставления его с пехлевийским первоисточником затруднительно. Поэтому автором переводов были указаны пехлевийские первоисточники, использовавшиеся при переводе. Так, текст Бундахишна из всех пазендских списков восходит к пехлевийской рукописи **M51** (ранее **M16**) [53]. Пехлевийский текст Чим-и дрон опубликован в Jamasp, 1918 [54], а Шайаст-на-шайаст – в West, 1880 [53], Kotwal, 1969 [55]. Перевод Арда Вираз намаг осуществлялся О.М. Чунаковой с рукописи **К 20** по изданию Vahman, 1986 [56]. Перевод Дадестан-и меног-и храд с рукописи **К 43** по изданиям: Andreas, 1882 [57], Sanjana, 1895 [58], Christensen, 1936 [59], Карнамаг-и Ардашир-и Пабаган по изданию Antia, 1900 [60], Чиданг-хандарз-и порйоткешан с рукописи **МК** по изданиям Jamasp-Asana, 1897 - 1913 [61], West, 1887 [62].

Благодарности:

Считаем необходимым выразить свою благодарность сотрудникам «Музея-заповедника «Сундуки» и непосредственно директору музея Андрею Вайганду и фотографу Олегу Малееву за помощь в круглогодичном наблюдении и фото-фиксации астрономических явлений и предоставлении фото 7Б, 8 и фото 10 для нашей публикации. Также художнику Сергею Карлову за работу по изучению композиционного построения Саратской петроглифической композиции (**рис.5).**

Список литературы

1. Nyberg H.S. Ein Hymnus auf Zervan im Bundahisn // Zeitschrift der deutschen morgenlandischen Gesellschaft. 1928. Nr. 82. P. 217-235.

2. Dhabhar, B. N. Persian Rivayats of Hormazyar Framarz and others. Bombay, 1932. P. 449. https://archive.org/details/UNV.Darab1

3. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 410.

4. Girshman, R. Notes Iraniennes VII. Le Dieu Zurvan sur les Bronzes du Luristan.- Artibus Asiae, Vol. 21, No. I. P. 40, fig. 2, 1958. P. 37- 42.

5. Ларичев, В.Е.; Гиенко, Е.Г.; Паршиков, С.А. «Саратский сундук» - астрономическая обсерватория и астросвятилище Окуневской культуры (к проблеме функционального назначения «крепостей» долины Белого Июса)//Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН, 2011. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2011.- Т.XVII. С. 176-181.

6. Грязнов, М.П.; Шнейдер, Е.Р. Древние изваяния Минусинских степей//Материалы по этнографии. Том IV, вып. 2. – Л: Издание государственного Русского Музея, 1929.- С. 63-93.

7. Максименков, Г. А. Окуневская культура и ее соседи на Оби// История Сибири, I том. – Л: Наука, 1969. -С. 165–172.

8. Леонтьев, Н.В.; Капелько, В.Ф.; Есин, Ю.Н. Изваяния и стелы Окуневской культуры/Н.В.Леонтьев, В.Ф.Капелько, Ю.Н.Есин. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2006. – 236 с.

9. Поляков, А.В.; Святко, С.В. Радиоуглеродное датирование археологических памятников неолита — начала железного века среднего Енисея: обзор результатов и новые данные// Теория и практика археологических исследований. Вып. 5.- Барнаул: Изд-во Алтайского гос.университета, 2009. –С. 20−56.

10. Поляков, А.В.; Святко, С.В. Радиоуглеродное датирование археологических памятников неолита — начала железного века среднего Енисея: обзор результатов и новые данные// Теория и практика археологических исследований. Вып. 5.- Барнаул: Изд-во Алтайского гос.университета, 2009. –С. 20−56.

11. Ларичев, В.Е.; Гиенко, Е.Г.; Паршиков, С.А. Серафимов камень – астрономическая обсерватория и астросвятилище окуневской культуры// Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2012. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2012.- Т.XVIII. - С.206-210.

12. Ларичев, В.Е.; Гиенко, Е.Г.; Паршиков С.А. Саратский сундук: астрокомплекс наблюдения восхода Солнца в зимнее солнцестояние и семантика связанных с ним петроглифов эпохи палеометалла Северной Хакасии. // Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2013. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2013.– Т.XIX, С.240-243.

13. Грязнов, М.П.; Шнейдер, Е.Р. Древние изваяния Минусинских степей//Материалы по этнографии. Том IV, вып. 2. – Л: Издание государственного Русского Музея, 1929.- С. 63-93.

14. Максименков, Г. А. Окуневская культура и ее соседи на Оби// История Сибири, I том. – Л: Наука, 1969. – С. 165–172.

15. Леонтьев, Н.В.; Капелько, В.Ф.; Есин, Ю.Н. Изваяния и стелы Окуневской культуры// – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2006. – С. 240.

16. Кызласов, Л.Р. Древнейшая Хакасия/Л.Р.Кызласов. - М.: Изд-во Московского университета, 1986. С.155−156.

17. Поляков, А.В.; Святко, С.В. Радиоуглеродное датирование археологических памятников неолита — начала железного века среднего Енисея: обзор результатов и новые данные// Теория и практика археологических исследований. Вып. 5.- Барнаул: Изд-во Алтайского гос.университета, 2009. – С. 20−56.

18. Кёйпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии/Ф.Б.Я.Кёйпер. - М.: Наука, 1986. – С.9.

19. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 370-371.

20. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 408.

21. Zaehner, R.C**.** Zurvanica II // Bulletin of the School of Oriental Studies. 1938. Vol. 9, №. 3 Pp. 573-585 P.577.

22. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 410.

23. Кохбаци, Е. Книга опровержений (о добре и зле)/Е.Кохбаци. – Ереван: Изд-во Академии Наук,1968. – С. 85−86.

24. Брагинский, И. С. Из истории таджикской и персидской литератур: Избранные тексты/ И. Брагинский – М.: Наука, 1972. – 524.

25. Schaeder, H.H. Urform und Fortbildungen des manichäischen Systems. // in Vortage der Bibliothek Warburg 4. Vorträge 1924–5. - Leipzig: Teubner, 1927.P. 65–157

26. Nyberg H. S. Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes II. JA 219, 1931.- P 47 ff.

27. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 231.

28. Кёйпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии/ Ф.Б.Я.Кёйпер.-М.:Наука, 1986.- С.42-43.

29. Ларичев, В.Е.; Паршиков, С.А. Протохрам возникновения и устроения Вселенной. Мировое яйцо, первозданные боги и человек в наскальном искусстве Северной Хакасии // Проблемы археологии, этнографии и антропологии Сибири и сопредельных территорий. Том XII. Часть I. – Новосибирск: Изд. Института археологии и этнографии СО РАН. – 2006.- С. 412-417.

30. Ларичев, В.Е. Космогония и космология жречества эпохи палеометалла юга Западной Сибири (астральная теогония и протонаука в символах и образах протохрама «Сотворение Вселенной Северной Хакасии). Часть II: Космология//Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2008. Вып. II.- С. 158–181.

31. Nyberg, H.S. Die Religionen des alten Iran. – Leipzig (J.C. Hinrichs Verlag),1938.

32. Widengren, G**.** Die Religionen Irans, Stuttgart, 1965.

33. Кузнецов, Б. И. История религии бон. Митра владыка рассвета/Б.И.Кузнецов. - Минск: АСТРА, 2000. – 512с.

34. Кузнецов, Б. И. Бон и маздаизм/Б.И.Кузнецов. - С. Петербург: Евразия, 2001. – 224с.

35. Лелеков, Л.А. Авеста в современной науке/Л.А.Лелеков.-М.:Гос.НИИ реставрации,1992. - 231с.

36. Памятники мирового искусства. Искусство древнего Востока. - М.: Искусство,1968, Рис. 276 а.

37. Куликан, У. Персы и Мидяне/У.Куликан. - М.: Центрполиграф, 2002, Фото 5.

38. Кёйпер, Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии/Ф.Б.Я.Кёйпер.- М.:Наука, 1986. – С.9.

39. Гаты Заратуштры / Перевод с авестийского, вступительные статьи, комментарии и приложения И.М. Стеблин-Каменского. – СПб.: Петербургское Востоковедение,2009. – С. 10.

40. Кохбаци, Е. Книга опровержений (о добре и зле)/Е.Кохбаци. – Ереван: Изд-во Академии Наук,1968. С.92.

41. Zaehner, R.C**.** Zurvanica II // Bulletin of the School of Oriental Studies. 1938. Vol. 9, №. 3 Pp. 342-343 P.577.

42. Zaehner, R.C**.** Zurvanica II // Bulletin of the School of Oriental Studies. 1938. Vol. 9, №. 3 P. 351.

43. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 221-225.

44. Ларичев, В.Е.; Гиенко, Е.Г.; Паршиков, С.А. «Саратский сундук» - астрономическая обсерватория и астросвятилище Окуневской культуры (к проблеме функционального назначения «крепостей» долины Белого Июса)//Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН, 2011. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2011.- Т.XVII. С. 176-181.

45. Ларичев, В.Е.; Гиенко, Е.Г.; Паршиков С.А. Саратский сундук: астрокомплекс наблюдения восхода Солнца в зимнее солнцестояние и семантика связанных с ним петроглифов эпохи палеометалла Северной Хакасии. // Материалы Итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2013. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2013.– Т.XIX, С.240-243.

46. Zaehner, R.C**.** Zurvan. A Zoroastrian Dilemma. NY.: Biblo and Tannen, 1972. P. 221-225.

47. Чунакова, О.М. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты/О.М.Чунакова. - М.:Восточная литература, РАН, 1997. С. 265-312.

48. Чунакова, О.М. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты/О.М.Чунакова. - М.:Восточная литература, РАН, 1997. С.79-122.

49. Чунакова, О.М. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты/О.М.Чунакова. - М.:Восточная литература, РАН, 1997. С.312-318.

50.Чунакова, О.М. Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. Введение, транскрипция текстов, перевод, комментарий и глоссарий/О.М.Чунакова. - М.: Наука, 1991. С. 69-74

51.Чунакова, О.М. Пехлевийская Божественная комедия. Книга о праведном Виразе (Арда Вираз намаг) и другие тексты/О.М.Чунакова. – М.: Восточная литература, РАН, 2001. С. 95-165.

52. Чунакова, О.М. Книга деяний Ардашира сына Папака / Транскрипция текста, перевод со среднеперсидского, введение комментарий и глоссарий О.М. Чунакрвой. М. «Наука», ГРВЛ, 1987. 163 с. («Памятники письменности Востока», LXXVIII).

53. West, E.W. Pahlavi Texts. The Bundahis, Bahman Yast and Shayâst Lâ-Shâyast, Part I: (SBE. vol.V.) - Oxf., 1880.

54. Jamasp Asa K . On the symbolism of the darun. - Dastur Hoshang memorial volume. - Bombay, 1918.-P. 202-205.

55. Kotwal, F.M.P. The supplementary texts to the Sayest ne-sayest. - København, 1969.

56. Vahman, F. Arda Wiraz Namag: The Iranian 'Divina Commendia', - SIAS. №53. London and Malmö, 1986.

57. Andreas, F. C. The book of the Mainyô-i-khard, also an old fragment of the Bundehesh. Kiel, 1882. (Partial facsimile of Copenhagen Pahlavi Codex K 43).

58. Sanjana, D.P. The Dînâ î Maînû î Khrat. - Bombay, 1895.

59. Christensen, A. The Pahlavi Codex K43, first part, second part. - Copenhagen, 1936.

60. Antia, E. K**.** Kârnâmak-i Artakhshîr Pâpakân. - Bombay, 1900.

61. Jamasp-Asana J.M. The Pahlavi texts.Pt/ I-II. - Bombay, 1897—1913.

62. West, E. W. Shikand-Gûmânîk Vijâr. The Pazand- Sanskrit Text Together with a Fragment of the Pahlavi. - Bombay, 1887.

© This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).