

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
კლასიკური ფილოლოგიის, ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის  
სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია  
ქვედარგი: კლასიკური და ძველადმოსავლური ფილოლოგია

ანნა ცანავა

სივრცის ფენომენი ესქილეს ტრაგედიებში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის  
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი  
დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
ემერიტუსი პროფესორი რისმაგ გორდეზიანი

თბილისი

2024

## აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი ესქილეს ტრაგედიების არც თუ ისე ღრმად შესწავლილი ასპექტის, ტექსტუალური სივრცის, კვლევას ეძღვნება. კონკრეტულად, ესქილეს დრამების სამი ცენტრალური ნარატიული ეპიზოდის: მაცნის სცენა - „სპარსელები“, იოს სცენა - „მიჯაჭვული პრომეთე“ და კასანდრას სცენა - „აგამემნონი“ სივრცული კონსტრუქტების, როგორც ნარატიული კატეგორიების, შესწავლას ამ უკანასკნელთა ლინგვისტურ-სტილისტური ფორმირებისა და სემანტიკური ფუნქციის გამოკვეთით. მასალის ანალიზი ორი მიმართულებით წარიმართა: ა) სივრცის ტექსტუალიზაცია: კვლევის ეს ასპექტი ნარატივებში მოდელირებული სივრცული რეპრეზენტაციების სხვადასხვა ფორმების ძველბერძნულ ენობრივ სისტემაში ლექსიკური და გრამატიკული კოდირების ძირითადი პრინციპების შესწავლას ეძღვნება. ბ) სივრცის თემატიზაცია: კვლევის მეორე მიმართულება კი ეპიზოდების სივრცული კონტექსტების სემანტიზაციასა და კონცეპტუალიზაციის პროცესებზე ფოკუსირდება.

საკითხის შესწავლისთვის შერჩეული მეთოდოლოგია სინთეზურ ხასიათს ატარებს, თუმცა ძირითად მიდგომას ტექსტუალური სივრცის კვლევის ნარატოლოგიური (კლასიკური, პოსტკლასიკური, კოგნიტური) მეთოდები წარმოადგენს. კვლევის სხვადასხვა ეტაპზე ასევე გამოყენებულია ტექსტის ანალიზის სემიოტიკური, ჰერმენევტიკული და დისკურს ანალიზის მეთოდები. დისერტაციის ძირითადი ნაწილი მოიცავს: შესავალს, სამ ძირითად თავსა და დასკვნას. ნაშრომს ერთვის ნარატოლოგიურ ტერმინთა ლექსიკონი.

დისერტაციის პირველი თავში წარმოდგენილია ესქილეს ”სპარსელების“ მაცნის ნარატივის სივრცული ანალიზი. სცენა ტოპოგრაფიული დაგეგმარების დონეზე საკმაოდ მრავალფეროვანია. გამოიყოფა ოთხი ძირითადი სამოქმედო რეგიონი: 1. სალამინი; 2. ფსიტალეა; 3. ჯარის მოგზაურობის სივრცული კონტინუუმი = კონტინენტური საბერძნეთი; და 4. მდინარე სტრიმონი. ქვეთავის ფარგლებში სათითაოდ არის გაანალიზებული თითოეული მათგანი. უპირველესად, წარმოდგენილია ტექსტის პწკარედული თარგმანი, რომელსაც მოჰყვება თხრობითი სეგმენტების (სალამინის საზღვაო ბრძოლისა და მისი თანმხლები მოვლენების) სივრცული პარამეტრების

მოდელირებისათვის გამოყენებული ლინგვისტური მარკერებისა და დისკურსული სტრატეგიების შესწავლა. სადისერტაციო თავში ასევე დეტალურად არის მიმოხილული ნარატივში რეალიზებული სივრცული კონცეფცია, რომელიც თავისი არსით ღრმად იდეოლოგიურად არის.

დისერტაციის მეორე თავი ეძღვნება „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს სცენის სივრცული რეპრეზენტაციების კვლევას. გამოყოფილია ის ნარატიული სემანტიკები, რომელთა ფარგლებშიც რეკონსტრუირდება ეპიზოდის ძირითადი ტოპოლოგიური ფორმა, იოს მოგზაურობა/გზა. ამ კუთხით, ნარატივი უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს, რამდენადაც მასში იოს გზის კონტექსტში რეპრეზენტირებულია „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ავტორისთვის ცნობილი ოიკუმენეს პერიპლუსის ტიპის კვაზიაღწერა, რომელიც, ამავედროულად, მოიცავს ხმელეთზე გადაადგილებისთვის აგებული საორიენტაციო სისტემის ძირითად კონცეპტუალურ და ლინგვისტურ ასპექტებს. ძველი ბერძნული ტექსტის დეტალური ანალიზის საფუძველზე ქვეთავში წარმოდგენილია იოს გზის დისკურსულ-სემანტიკური მოდელირების ძირითადი პრინციპები და სივრცული კონცეპტუალიზაციის მაკოორდინირებელი შტრიხები.

დისერტაციის მესამე თავში წარმოდგენილია „აგამემნონის“ კასანდრას სცენაში რეკონსტრუირებული ძირითადი სივრცული ფორმების ანალიზი. ამ კუთხით, ნარატივის ცენტრალურ სამოქმედო რეგიონს პელოპიდების სასახლე/სასახლის ინტერიერი ქმნის. ნარატიული რესურსები მიმართულია ამ უკანასკნელის არა იმდენად ფიზიკური რეპრეზენტაციისკენ, არამედ მასში ინტეგრირებული სიტუაციების თხრობისა და მათი მენტალური ვიზუალიზაციისკენ. ამდენად, სასახლის ობიექტური, ფიზიკური გარემო იქცევა სუბიექტურ კატეგორიად, რომლის ფარგლებში ინდივიდები (პელოპიდების საგვარეულოს სხვადასხვა წარმომადგენლები) გაიაზრებიან ამავე ადგილის ნაწილად. ადამიანური ჩართულობის ხასიათი კი სასახლეს მისი იდენტობის დონეზე აქცევს კრიზისულ ადგილად, რომელიც თავის თავში მოიცავს სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ასპექტებს. სწორედ ამგვარად კონცეპტუალიზებულ სივრცულ გარემოში ხორციელდება აგამემნონის მკვლელობა, როგორც სცენი ცენტრალური ნარატიული მოვლენა.

დისერტაცია სრულდება დასკვნით, რომელშიც შეჯამებულია ჩატარებული კვლევა.

### **Abstract**

The dissertation is devoted to the study of an aspect of tragedies by Aeschylus that has hardly been examined thoroughly – textual space phenomenon. Specifically, the work examines the spatial constructs of three central narratives of dramas by Aeschylus – the messenger speech in “The Persians”, Io’s scene in “Prometheus Bound”, and the Cassandra scene in “Agamemnon”. Within the research, the material was analyzed in two directions: a) Textualization of space: This includes the study of the basic principles of lexical and grammatical coding of various forms of spatial representations modeled in narratives. b) Thematization of space: The second direction of the study is focused on the semantization of the spatial contexts of the episodes.

The methodology chosen for studying the problem combines several directions, although the main approach involves the narratological (classical, post-classical, cognitive) methods of the textual space research. At various stages of the study, the semiotic, hermeneutic and discourse analysis methods of text analysis are also used. The dissertation includes an introduction, three chapters, and a conclusion. The work is accompanied by a glossary of the main narratological terms.

The first chapter of the dissertation presents a spatial analysis of the messenger’s speech in "Persians". At the level of topographic planning the text consists of four basic event regions: 1. Salamis; 2. Psytalea; 3. the spatial continuum of the journey of the Persian troops = Continental Greece; and 4. the river Strymon. The chapter presents a study of the linguistic markers and discourse strategies used to model the spatial parameters of the narrative segments (the naval battle of Salamis and its accompanying events). The dissertation chapter also reviews in detail the spatial concept realized in the scene.

The second chapter of the dissertation is devoted to the research of spatial constructs in Io's scene ("Prometheus Bound"). The narrative segments are singled out within which the main topological form of the episode, Io's path, is reconstructed. In this respect, the narrative is a unique case as it represents a pseudo-description of oikumene familiar to the author of "Prometheus Bound", which simultaneously contains the basic conceptual and linguistic aspects of an orientation system built for movement across the land. Based on a detailed analysis of the ancient Greek text, the chapter presents the coordinating lines of spatial conceptualization modeled in the scene.

The third chapter of the thesis presents the analysis of the spatial forms reconstructed in the Cassandra scene ("Agamemnon"). The central event region of the narrative is the palace/palace interior of the Pelopides. Narrative resources are directed not so much to the physical representation of the latter, but to the narration of the situations integrated into it. Thus the physical environment of the palace becomes a subjective category. The nature of human involvement makes the palace a crisis place at the level of its identity, which includes social, political and cultural aspects. It is in this conceptualized spatial environment that the killing of Agamemnon is performed as a central narrative event of the scene.

The dissertation ends with a conclusion summarizing the conducted research

# სარჩევი

შემოკლებების ჩამონათვალი	viii
შესავალი	1
სივრცის პრობლემატიკა მხატვრულ ლიტერატურაში	2
დრამის სივრცე	4
კვლევის ობიექტი და მიზნები	6
საკითხის კვლევის ისტორია, აქტუალობა და სიახლე	9
საკითხის კვლევის მეთოდოლოგია	10
კვლევის ფარგლებში გამოყენებული მეთოდოლოგიური ჩარჩო	13
ესქილეს ტრაგედიების ნარატიული ეპიზოდების სივრცული კონსტრუქციების დისკურსისთვის გამოყენებული ძირითადი თხრობითი მეთოდები	19
თავი პირველი: თხრობითი სივრცე „სპარსელების“ მაცნის ნარატივში	30
1. მაცნის სიტყვის ზოგადი ნარატიული და სივრცული სტრუქტურა	31
2. სამოქმედო რეგიონი – სალამინი	32
2.1 ეპირემატული შესავალი	33
2.2. დაღუპული სარდლების კატალოგი (302-329)	35
2.3. სალამინის ბრძოლა (353-432)	40
2.4. მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა და მისი აქტუალიზაცია სალამინის საზღვაო ბრძოლის ნარატივის პროცესში (355-428)	44
3. სამოქმედო რეგიონი – ფსიტალეა	62
3.1. ბრძოლა ფსიტალეაზე/დისკურსი (446-471)	67
4. სამოქმედო რეგიონი – კონტინენტური საბერძნეთი (სპარსული ჯარის უკანდაბრუნება) (480-515)	72
5. სამოქმედო რეგიონი – სტრიმონი	81
დასკვნა	91
თავი მეორე: თხრობითი სივრცე „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს ნარატივში	95
1. ეპირემატული შესავალი (561-640)	96
2. იოს ნარატივი (640-686)	99
2.1. იოს სიზმარი (645-654)	99
2.2. იოს სასახლიდან გაძევება (655-672)	103

2.3. იოს მეტამორფოზა და ხეტიალი (673-682) -----	106
3. პრომეთეს ნარატივების ძირითადი სტრუქტურულ-თხრობითი მახასიათებლები-----	110
3.1 პრომეთეს პირველი კატალოგი – მოგზაურობის ევროპული ნაწილი (707-735) -----	117
3.2 პრომეთეს მეორე კატალოგი – მოგზაურობის აზიური ნაწილი (791-815)-----	118
3.3 პრომეთეს მესამე მცირე კატალოგი – მოგზაურობის ევროპული ნაწილი ვიდრე სკვითიამდე (829-841) -----	119
3.4 იოს გზა: დისკურსულ-სემანტიკური მოდელირების ძირითადი პრინციპები -----	120
3.5 პრომეთეს მესამე სიტყვის მეორე ნაწილი: ეპაფოსის შობა და დანაიდების ამბავი (846-853) -----	148
დასკვნა -----	155
თავი მესამე: თხრობითი სივრცე „აგამემნონის“ („ორესტა“) კასანდრას ნარატივში -----	159
1.1. სცენის ზოგადი მიმოხილვა და სივრცული სტრუქტურა -----	159
1.2. კასანდრას ნარატივში სივრცის წარმოდგენის ზოგადი სიუჟეტური და დისკურსული მახასიათებლები -----	165
1.3. ნარატივის სტრუქტურული კომპოზიცია და საკომუნიკაციო აგენტები -----	171
2. კასანდრას სცენის პირველი ნაწილი (1072-1330) -----	174
2.1 თიესტესის ამბავი/ატრიდების სასახლე (1086-1097) -----	174
2.2 აგამემნონის ამბავი/ატრიდების სასახლე (1100-1128) -----	185
2.3 კასანდრას ამბავი/ტროა (1136-1175) -----	192
3. კასანდრას ნარატივის მეორე ნაწილი/რესისი (1178-1330) -----	199
3.1 კასანდრას პირველი მონოლოგი (1178-1197) -----	201
3.2 კასანდრას მეორე მონოლოგი (1214-1241) -----	205
3.3 კასანდრას მესამე მონოლოგი (1256-1294) -----	210
დასკვნა-----	217
სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნა და ძირითადი შედეგები-----	220
ბიბლიოგრაფია -----	230
დანართი №1 -----	247

## შემოკლებების ჩამონათვალი

- CDP Audi, R. (Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press
- ECL Makaryk, I. R. (Ed.). (2000). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press
- LSJ Liddell, H. G., Scott, R. J., Jones, H., McKenzie, R. (Eds.). (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. Supplemented by Barber, E. A., Oxford 1968. Revised supplemented by Glare, P. G. W., Thompson, A. A., 1996
- NAGL de Jong, I.J.F., Nünlist, R. & Bowie, A. (Eds.). (2004). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative*. (Vol.1). Leiden: Brill
- TAGL de Jong, I.J.F. & Nünlist, R., (Eds.). (2007). *Time in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative*. (Vol. 2). Leiden: Brill
- RENT Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M. L. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge
- SAGL de Jong, I.J.F. (Ed.). (2012). *Space in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative*. (Vol. 3). Leiden: Brill



## შესავალი

განუსაზღვრელად დიდია ანტიკური ტრაგედიის მნიშვნელობა კაცობრიობის მხატვრული კულტურის ისტორიაში. ევროპული თეატრალური ხელოვნების სათავეებში შექმნილი ტექსტები თავადვე წარმოადგენენ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშებს, ამზის, ფორმისა და კონცეფციის ჰარმონიული თანაარსებობის პარადიგმატულ შემთხვევებს. შესაბამისად, წარმოუდგენლად დიდია ძველი ბერძნული დრამატული ტექსტების გავლენის, ინსპირაციისა და რეცეფციის ხარისხი საუკუნეების განმავლობაში ვიდრე დღევანდელი დღის ჩათვლით. ანტიკურ ტრაგედიას კვლევისა და სამეცნიერო ათვისების, ასევე, მრავალათწლოვანი ისტორია გააჩნია. შესწავლილია მისი, ფაქტობრივად, ყველა: ტექსტუალურ-ფილოლოგიური, მითოსურ-რიტუალური, იდეოლოგიურ-კონცეპტუალური, სოციოლოგიური, ფსიქოანალიტიკური, სტილისტიკური თუ პერფორმატულ-სცენოგრაფიული ასპექტი. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მაშინ, როდესაც ნარატოლოგია მხატვრული ტექსტის ვერბალური ქმნადობის პროცესის შესწავლის ყველაზე ოპტიმალურ მეთოდად იქცა, აქტიურად დაიწყო ანტიკური ტრაგედიის კვლევა აღნიშნული მეთოდოლოგიის ფარგლებში, რაც არსებითად ახალ მიმართულებას წარმოადგენს. ამ ტენდენციას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი თანამედროვე ნარატიულ თეორიაში ე.წ. „ტრანსჟანრულმა შემოტრიალებამ“, რაც გულისხმობს აღნიშნული მეთოდოლოგიის მორგებას არა მხოლოდ რომანულ, არამედ დრამატულ და ლირიკულ ტექსტებზეც<sup>1</sup>. შესაბამისად შეიქმნა ძველი ბერძნული ტრაგედიის ნარატოლოგიური კვლევის პრეცედენტები, რაც გულისხმობს დრამების შესწავლას სამი ძირითადი თხრობითი კატეგორიის მიხედვით. ესენია: მთხრობელი, დრო და სივრცე. აღნიშნულთაგან სივრცის თხრობითი პარამეტრი ყველაზე უფრო რთულ ერთეულს წარმოადგენს მისი სხვადასხვა ტიპის დეფინიციისა და ინტერპრეტაციის გათვალისწინებით. ტრაგედიის ჟანრული სპეციფიკა (მასში სივრცის პერფორმატული და ტექსტუალური დონეების არსებობა) კიდევ უფრო ართულებს პრობლემის კვლევას.

---

<sup>1</sup>ნარატიულ თეორიაში „ტრანსჟანრული შემოტრიალების“ შესახებ ქვემოთ უფრო ვრცლად იქნება საუბარი.

სადისერტაციო ნაშრომი სწორედ ტექსტუალური სივრცის საკითხის შესწავლას ეძღვნება ესქილეს ტრაგედიებში, კონკრეტულად, ტექსტების ნარატიულ ეპიზოდებში. კვლევის ფარგლებში დიდი სამეულის პირველ წარმომადგენელზე ფოკუსირება, ცხადია, უპირველესად, მისმა პირველობამ გამოიწვია და, ასევე, სივრცის ფენომენის ადგილმა და მნიშვნელობამ მის დრამებში, რაც შეუიარაღებელი თვალთაც სრულიად აშკარაა<sup>2</sup>. როგორც ოლივერ ტაპლინი მიუთითებს, ესქილეს ტრაგედიები არის სივრცე და ადგილი, რომელსაც უნდა უყურო (Taplin, 1977, გვ.: 69). ამ შემთხვევაში მკვლევარი დრამების პერფორმატულ ხასიათს უსვამს ხაზს (დარჩია, 2005, გვ.: 104), თუმცა ესქილეს მხატვრული ოსტატობის განსაკუთრებულ მახასიათებელს სწორედ სიტყვის მეშვეობით წარმოსახვითი სივრცის ქმნალობა წარმოადგენს, რომელიც თხრობის სხვა პარამეტრებს ერწყმის და საბოლოოდ ესქილეს დრამატული სამყაროს კონცეპტუალური მოდელის აგებაში იღებს აქტიურ მონაწილეობას.

ამდენად, წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი ესქილეს შემოქმედების არც თუ ისე ღრმად შესწავლილი საკითხის ფუნდამენტურ ანალიზს ისახავს მიზნად. სანამ უშუალოდ საკვლევ კორპუსის სხვა ასპექტებს შევხები, უპირველესად, უნდა წარმოვადგინო მხატვრული სივრცის გააზრებისა და დეფინიციის პრობლემატიკა თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაში.

### **სივრცის პრობლემატიკა მხატვრულ ლიტერატურაში**

მიუხედავად იმისა, რომ დრო და სივრცე ლიტერატურულ ტექსტებში მხატვრული რეალობის მოდელირების ცენტრალურ კომპონენტებს წარმოადგენს, ვიდრე XX საუკუნის მეორე ნახევრამდე ტექსტის სივრცული პარამეტრის კვლევას, ნარატიული დროის კატეგორიისგან განსხვავებით, ფაქტობრივად, არანაირი ყურადღება არ ექცეოდა. ლიტერატურისმცოდნეობაში მსგავსი დამოკიდებულება განაპირობა გოტჰოლდ ლესინგის მოსაზრებამ ხელოვნების ჟანრების დიფერენციაციის შესახებ დრო-სივრცული კატეგორიების მიხედვით, რომელიც ფილოსოფოსმა „ლაოკოონში“ (1766) წამოაყენა.

---

<sup>2</sup>საკვლევ კორპუსის შერჩევის სხვა მეთოდური კრიტერიუმების შესახებ ქვემოთ დაწვრილებით იქნება საუბარი.

ლესინგმა მოახდინა ხელოვნების დარგების კლასიფიცირება „სივრცულ“ (მხატვრობა და, ზოგადად, სახვითი ხელოვნებები) და „დროულ“ (პოეზია და, ზოგადად, ვერბალური მედიუმები) სახეობებად (რატანი, 2009, გვ.: 104; ECL, [1993]2000, გვ.: 629). ჯოზეფ ფრენკმა თავის საეტაპო სტატიაში: „სივრცული ფორმა მოდერნისტულ ლიტერატურაში“ (1945) არსებითად გადასინჯა ლესინგის გაბატონებული თეზა და მეოცე საუკუნის მოდერნისტული ტექსტების (ჯოისი, პრუსტი, ელიოტი) ესთეტიკური ფორმა გარკვეულ სივრცულ ლოგიკას დაუკავშირა. ეს უკანასკნელი ენობრივ სტრუქტურაში ვლინდება თხრობის ტრადიციული სტილის რღვევისა და მხატვრული სახის ფრაგმენტულ-ასოციაციური რეალიზაციის მეშვეობით (რატანი, 2009, გვ.: 104; ECL, [1993]2000, გვ.: 629). უკვე XX საუკუნის სამოციანი წლებიდან, როდესაც მიშელ ფუკომ თავის მოკლე ნაშრომში „სხვა სივრცეთა შესახებ“ ერთ-ერთმა პირველმა დასახა სივრცე უმნიშვნელოვანეს სოციო-კულტურულ სეგმენტად ადამიანის ეროვნული, პოლიტიკური თუ რელიგიური იდენტობის, საზოგადოებრივი ცხოვრებისა თუ სხვადასხვა ტიპის ურთიერთმიმართებათა გაგებისთვის (Foucault, 1986, გვ.: 22-27; Philo, 2011, გვ.: 165-166), სივრცის პრობლემა და, კერძოდ, მისი ასახვის თავისებურებები მხატვრული კულტურის ამა თუ იმ ჟანრში სპეციალური შესწავლის ობიექტად იქცა<sup>3</sup>. ე.წ. „სივრცული შემოტრიალებით“ (ე.წ. „Spatial Turn“) ხასიათდება XX საუკუნის დასასრული ჰუმანიტარული მეცნიერებებისთვისაც (Konstantinou, 2018, გვ.: 8-9)<sup>4</sup>. ამ კონტექსტში მეოცე საუკუნის ლიტერატურისმცოდნეობაში, ასევე, აქტიურად დაიწყო ლიტერატურული სივრცის შესწავლა და ეს უკანასკნელი ერთ-ერთ ყველაზე უფრო აქტუალურ და პოპულარულ საკითხად იქცა.

---

<sup>3</sup>ამავე კუთხით, არსებითად მნიშვნელოვანია ფილოსოფოსების: ჰენრი ლეფებრეს, ედვარდ სოიას, ჟაკ დერიდას შრომები. როგორც ზოგადად, ისე მეოცე საუკუნის ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ და კულტუროლოგიურ აზროვნებაში სივრცის დეფინიციისა და აღქმის შესახებ იხ. რატანი, 2010, გვ.: 91-102; Hubbard, P. & Kitchin, R. (Eds.). (2011). Key Thinkers on Space and Place. London: SAGA publications;

<sup>4</sup>მხატვრული კულტურის ისტორიაში „სივრცული შემოტრიალების“ (ე.წ. „Spatial Turn“) ისტორიისა და მიმოხილვისთვის იხ. Withers, C. W. J. (2009). Place and the “Spatial Turn” in Geography and in History, *Journal of the History of Ideas*, 70, 637–658; Kümin, B. & C. Usborne (Eds.). (2010). At Home and in the Workplace: A Historical Introduction to the “Spatial Turn”, *History and Theory*, 52, 305–318;

მიუხედავად აღნიშნული ტენდენციისა და არა ერთი ფუნდამენტური ხასიათის თეორიული ნაშრომისა: Bakhtin, [1938/1941]1978; Bachelard, [1957]1994; Lotman, 1970, 1977; Lakoff & Johnson, 1980<sup>5</sup>, ლიტერატურის თეორიამ სივრცის აღსაწერად ვერ გამოიმუშავა რამდენადმე სისტემატიზებული კატეგორიები. აღნიშნულ პროცესს, უპირველესად, ართულებს ცნების პოლისემანტიკური ბუნება და შესაძლებლობა, იგი დანახულ და გაანალიზებულ იქნეს სხვადასხვა რაკურსით. კერძოდ, ერთი მხრივ, არსებობს, ფიზიკური, რეალურად არსებული სივრცე, როგორც უნივერსალური სამგანზომილებიანი მატერია, რომელშიც თავსდება და მოძრაობენ საგნები. ეს უკანასკნელი თეორიული შეცნობის ობიექტია ფილოსოფიაში, ფსიქოლოგიაში, ზუსტ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში (DiSalle, [1996] 1999, გვ.: 866–867; Ryan, 2009, გვ.: 421; Dennerlein, 2009, გვ.: 1-13) და, მეორე მხრივ, მისი ლიტერატურული ეკვივალენტი, რომლის მოხელთება ფიზიკური თვალსაზრისით შეუძლებელია. ამდენად, “ლიტერატურული სივრცე” მხატვრული სინამდვილის, მოდელის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც ტექსტის მიღმა არსებული რეალური სივრცისგან დამოუკიდებლად არსებობს და ესთეტიკურის კატეგორიას განეკუთვნება. კონკრეტული მეთოდოლოგიური ჩარჩოს ფარგლებში ლიტერატურული სივრცის მოხელთებასა და ანალიზს კიდევ უფრო ართულებს მხატვრული ტექსტების ჟანრული დიფერენციაცია. ამ ასპექტით, ძირითადად, სამი ტიპის ლიტერატურულ სივრცეზე შეიძლება მსჯელობა. ესენია: ა) ლირიკული; ბ) ნარატიული (ეპიკური და რომანული); გ) დრამატული, რომელთა შორის სტილისტურ თუ სხვა გამომსახველობით მეთოდებთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანი განსხვავებებია. მათ შორის განსაკუთრებული თავისებურებით დრამის სივრცე ხასიათდება.

## **დრამის სივრცე**

დრამის სივრცის სპეციფიკურობას, უპირველესად, აღნიშნული ჟანრის ფარგლებში სივრცეთა რამდენიმე დონის ერთობლივი არსებობა/წარმოდგენის შესაძლებლობა

---

<sup>5</sup>ლიტერატურის თეორიაში მხატვრული სივრცის გარშემო არსებული თეორიული ნაშრომების მიმოხილვისთვის იხ. Dennerlein, 2009, გვ.: 13-47; გვ.: 209-213;

განაპირობებს. კერძოდ, ერთი მხრივ, დიფერენცირდება რეალური სასცენო-პერფორმატული გარემო, ხოლო, მეორე მხრივ, ტექსტუალური სივრცე და მისი სხვადასხვა შრე, რომლებშიც მოქმედება მიმდინარეობს. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, შესაძლებელია იყოს ხილვადი ან არახილვადი, ვერბალურად რეალიზებული ან არარეალიზებული. ამ ორი კომპონენტის ერთიანობა, რომლის მეშვეობით სამოქმედო სივრცის თეატრალური ილუზია იქმნება, დრამის ჟანრის ყველაზე უფრო საგულისხმო თავისებურებასა და სივრცის კვლევის მიმართულებით არსებით სირთულეს წარმოადგენს.

დრამის სივრცის შესწავლას ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია. მისი კვლევა ძირითადად თეატრმცოდნეობითი, ფენომენოლოგიური, სემიოტიკური, სტრუქტურალისტური თუ პოსტსტრუქტურალისტური მიდგომებით წარმოებს. შესაბამისად, დრამის სივრცის კლასიფიკაციის სხვადასხვა ვარიანტი იქნა შემუშავებული (Rehm, 2002, გვ.: 8-12; Kampourelis, 2002, გვ.: 6-8)<sup>6</sup>. ამ ეტაპისთვის მკვლევრები მეტნაკლებად თანხმდებიან მის სამწვეროვან დაყოფაზე და დიფერენცირებას ახდენენ დრამის ჟანრის სივრცის პერფორმატულ, დრამატულ და ნარატიულ დონეებს შორის (Rehm, 2002, გვ.: 20-24; Edmunds, 2002, გვ.: 105-115; Carter, 2006, გვ.: 140-159; Kampourelis, 2002, გვ.: 66-104; Lamari, 2010, გვ.: 159)<sup>7</sup>. აღნიშნული დაყოფის ფარგლებში პერფორმატული სივრცე შეესაბამება ტექსტის რეალიზაციის ფიზიკურ ლოკუსს ანუ სცენას; დრამატული სივრცე - ტექსტუალურად ფორმირებულ ლოკაციებს, სადაც ამბავი ხორციელდება (გააჩნია სასცენო მეწყვილე); ხოლო ნარატიული იმ ტიპის სივრცეს გულისხმობს, რომელიც მთლიანად მოთხრობილის (დრეგეტური) კატეგორიაში ექცევა. ამ უკანასკნელს პერფორმატული მეწყვილე არ გააჩნია (Kampourelis, 2002, გვ.: 9-21; Lamari, 2010, გვ.: 160).

---

<sup>6</sup>საკითხის გარშემო მრავალრიცხოვანი ბიბლიოგრაფია არსებობს. გამოვიყოფ მხოლოდ საეტაპო გამოკვლევებს: Taplin, 1977; (1978)2003; Ubersfeld, (1977) 1999; Mastronarde, 1990; Issacharoff, 1981; 1989; Arnott, 1962; 1989; McAuley, 1999; Scolnicov, 1987, 1994; Wiles, 1997; 2000;

<sup>7</sup>მკვლევრები სივრცის სამი დონის მარკირებისთვის განსხვავებულ ტერმინებს იყენებენ. მეთოდური ტერმინების მიმოხილვისთვის იხ. Kampourelis, 2002, გვ.: 213-221. ამ კუთხით, კვლევაში ვასილიკი კამპურელისა და ანა ლამარის მიერ შემოთავაზებული ტერმინოლოგიურ ჩარჩო არის გამოყენებული, რომლის მიხედვით ჟანრის სამი ცენტრალური პლასტი განისაზღვრება როგორც: პერფორმატული, დრამატული და ნარატიული. Lamari, 2002, გვ.: 159-160.

ნარატიული სივრცე, თავის მხრივ, კლასიფიცირდება ახლო (ე.წ. „offstage“) და შორეულ ლოკაციებად (Rehm, 2002, გვ.: 23-24; Kampourelis, 2002, გვ.: 20-21, სქოლიო № 75). დრამატული სივრცის მეტნაკლებად მოწესრიგებულ სისტემად გააზრება და მასში სხვადასხვა დონეების გამოყოფა შესაძლებლობას იძლევა დრამის სივრცის ტექსტუალურ დონეს, განსაკუთრებით მის დიეგეტურ ნაწილს, ავტონომიური, პერფორმატულიდან დამოუკიდებელი თხრობითი კატეგორიის სტატუსი მიენიჭოს (McAuley, 1999, გვ.: 32; Weiss, 2020, გვ.: 338-339). აღნიშნული მიდგომა შესაძლებლობას იძლევა დრამის დიეგეტური სივრცე სხვა ვერბალური ტიპის მედიუმებში მოდელირებული სივრცული სტრუქტურების კვლევისთვის გამოყენებული მიდგომებითა თუ მეთოდოლოგიებით იქნეს შესწავლილი.

### **კვლევის ობიექტი და მიზნები**

დრამის სივრცის კოპლექსურ-მასშტაბური ხასიათიდან და სადოქტორო ნაშრომის შეზღუდული ფორმატიდან გამომდინარე, კვლევა ესქილეს ტრაგედიების მხოლოდ ვერბალურად მოდელირებულ ტოპოგრაფიულ შრეზე ანუ ნარატიულ სივრცეზე ფოკუსირდება, რომელსაც შესაბამისი სასცენო პერფორმატული მეწყვილე არ გააჩნია. ეს უკანასკნელი რეალიზებულია ტექსტების არამიმეტიკურ ნაწილებში. შესაბამისად, საკვლევ კორპუსად შერჩეულია ესქილეს ტრაგედიების სამი ცენტრალური ნარატიული ეპიზოდი: მაცნის სცენა - „სპარსელები“, იოს სცენა - „მიჯაჭვული პრომეთე“<sup>8</sup> და

---

<sup>8</sup>„მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს ეპიზოდის ჩართვა საკვლევ კორპუსში რამდენიმე ძირითადმა ფაქტორმა განაპირობა: ა. მიუხედავად ავთენტურობის საკითხის საუკუნოვანი ისტორიისა და უახლესი ტენდენციისა მოხსენიებულ იყოს ტრაგედია ფსევდოესქილესეულად, აღნიშნული პოზიცია მაინც საჭიროებს დამატებით არგუმენტაციას. გარდა ამისა თანამედროვე ნარატოლოგიაში ტრაგედია სხვადასხვა რაკურსით ანალიზისას ესქილეს ავტორობის საფარქვეშ ექცევა (Goward, 1999; Barret, 2002); ბ. სცენის ორი ფორმალური მახასიათებელი: ეპიზოდის განსაკუთრებული სიდიდე და მასში ნარატიული მოვლენის არსებობა სცენას ესქილეს ტრაგედიების სხვა მოცულობითი ნარატივების რიგში აქცევს; გ. ავთენტურობის საკითხის კონტექსტში ეპიზოდის სივრცული პარამეტრების კვლევა შესაძლებლობას იძლევა გამოიკვეთოს რამდენად სისტემური და ჰომოგენურია ტოპოგრაფიის მოდელირებისთვის გამოყენებული მხატვრული მეთოდები სამსავე ნარატიულ სცენაში;

კასანდრას სცენა - „აგამემნონი“<sup>9, 10</sup> სცენების ცენტრალურ მახასიათებელს წარმოადგენს კონკრეტული ნარატიული მოვლენა, რომელიც თითოეული მათგანის ფარგლებში არის მოთხრობილი. ეს მოვლენებია: სალამინის საზღვაო ბრძოლა - მაცნის სცენა „სპარსელები“; იოს მოგზაურობა - იოს სცენა „მიჯაჭვული პრომეთე“; აგამემნონის მკვლელობა - კასანდრას სცენა „აგამემნონი“. აღნიშნული მოვლენები ტოპოგრაფიული კონტექსტების დონეზე სცდება სასცენო პერფორმატულ გარემოს. შესაბამისად, თითოეულ ნარატივში მასშტაბურად და სრულიად უნიკალურად კონსტრუირდება სცენის ხილვადი რეალობის მიღმა არსებული სივრცული კონტინუუმები (იგულისხმება როგორც ახლო, ე.წ. “offstage”, ისე შორეული ლოკაციები), რომლებიც მთლიანად თხრობით რეჟიმში არის რეალიზებული. სტრუქტურული თვალსაზრისით, აღნიშნული სცენები შესაბამისი ტრაგედიების საერთო ნარატიულ სქემაში ფუნქციონირებს როგორც დამოუკიდებელი, ცენტრალური ინტერნალური მოთხრობელის მქონე დახურული შიდა საკომუნიკაციო სისტემები; თუმცა, ამავედროულად, ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი როგორც ლინგვისტურად, ისე კონცეპტუალურად ამავე ტრაგედიების სხვა ნაწილებთან<sup>11, 12</sup> (Goward, 1999, გვ.: 69-71).

---

<sup>9</sup>კვლევა არ ითვალისწინებს ესქილეს ტრაგედიის - „შიდნი თებეს წინააღმდეგ“ ფარების სცენას, რამდენადაც ამ უკანასკნელში არ არის მოთხრობილი კონკრეტული ნარატიული მოვლენა და, შესაბამისად, არ კონსტრუირდება სიტუაციის სამოქმედო ფიზიკური სივრცული კონტინუუმი. სცენის დესკრიფციული ხასიათიდან გამომდინარე, ნარატოლოგთა გარკვეული ნაწილი ფარების ეპიზოდს არანარატიული სცენის კატეგორიაში ათავსებს. მიმოხილვისთვის იხ. Barret, 2002, გვ.: 254, სქოლიო №5. აღნიშნული თავისებურების გამო ტექსტი განსხვავებულ მეთოდოლოგიურ მიდგომას საჭიროებს და, შესაბამისად, სცდება კვლევის ძირითად მიზნებს.

<sup>10</sup>უნდა აღინიშნოს, რომ ნარატიული ჩანართების დონეზე ესქილეს ტექსტები ასიმეტრიული ხასიათისაა. მცირე მოცულობის და რაოდენობის დიეგეტური ტიპის ჩანართებია წარმოდგენილი „მავდრებელ ქალებში“, „ქოეფორებსა“ და „ევმენიდებში“. ამის საპირისპიროდ, ნარატივების სიჭარბით გამოირჩევა „სპარსელები“, „აგამემნონი“ და „მიჯაჭვული პრომეთე“. Goward, 1999, გვ.: 21-37; გვ.: 60-62; Barret, 2002, გვ.: 354-255.

<sup>11</sup>ამ თვალსაზრისით რამდენადმე განსხვავებულ სურათს აჩვენებს იოს სცენა „მოჯაჭვულ პრომეთეში“, რომელიც ტრაგედიის სხვა ნაწილებთან სტრუქტურულ-ლინგვისტური მიმართების შედარებით დაბალი ხარისხით ხასიათდება.

<sup>12</sup>მიუხედავად იმისა, რომ საკითხის კვლევისთვის შერჩეულია კონკრეტული ტექსტუალური ნაწილები, სივრცის ანალიზი შესაძლებელია ესქილეს ტრაგედიების სხვა სეგმენტებშიც: იგულისხმება როგორც მიმეტრიკური (სადიალოგო), ისე მომცრო დიეგეტური (თხრობითი) ნაწილები. სადისერტაციო ნაშრომის მოცულობა არ იძლევა შესაძლებლობას აღნიშნული სეგმენტები ინტეგრირებული იყოს თემაში. ეს უკანასკნელი კვლევის შემდგომი ეტაპისა და მისი გაფართოების ფარგლებში იგეგმება.

აღნიშნულ კონტექსტში სადისერტაციო კვლევა მიზნად ისახავს ესქილეს ტრაგედიების ზემოაღნიშნული ეპიზოდების ტოპოგრაფიული პარამეტრებისა და კონსტრუქტების, როგორც ნარატიული კატეგორიების, შესწავლას, რაც გულისხმობს ამ უკანასკნელთა ლინგვისტურ-სტილისტური ფორმირების მაკოორდინირებელი ასპექტებისა და სემანტიკური ფუნქციის დადგენა-ანალიზს. შესაბამისად, მასალის შესწავლა ორი მიმართულებით წარიმართება: ა) სივრცის ტექსტუალიზაცია: ეს მიმართულება მოიცავს ნარატივებში მოდელირებული სივრცული რეპრეზენტაციების სხვადასხვა ფორმების ძველბერძნულ ენობრივ სისტემაში ლექსიკური და გრამატიკული კოდირების ძირითადი პრინციპების შესწავლას. უნდა აღინიშნოს, რომ ძველბერძნულ დრამატულ ტექსტებში მხატვრული სივრცის ასახვისთვის გამოყენებული ვერბალურ-ლინგვისტური რესურსები, ფაქტობრივად, კვლევის გარეშე არის დარჩენილი. შესაბამისად, ამ მიმართულებით მუშაობა სადოქტორო ნაშრომის პრიორიტეტსა და მის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს წარმოადგენს. სივრცის ტექსტუალიზაციის საკითხი, ასევე, გულისხმობს იმ სპეციფიკური თხრობითი სტრატეგიებისა და მხატვრული ხერხების გამოვლენას, რომლებსაც ესქილე იყენებს ნარატიული ეპიზოდების სივრცული პარამეტრების კონსტრუირება/პრეზენტაციის, თხრობაში მათი შემდგომი დისტრიბუციისა და ვიზუალიზაციისთვის.

ბ) სივრცის თემატიზაცია: კვლევის მეორე მიმართულება ეპიზოდების სივრცული კონტექსტების სემანტიზაციაზე ფოკუსირდება. კერძოდ, მოიცავს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა: ტოპოგრაფიის თხრობითი ფუნქცია; სამოქმედო არეალის ნარატიულ სიტუაციასა და პერსონაჟებზე გავლენისა და მათი ურთიერთმიმართების საკითხი; სივრცის როგორც ესქილეს ტრაგედიების ნარატიული სამყაროს კულტურული მოდელის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად გააზრების შესაძლებლობა.

მიუხედავად იმისა, რომ კვლევა არ მოიცავს ესქილეს ყველა ტრაგედიას, მიმაჩნია, რომ ტექსტების ცენტრალურ ნარატივებზე ფოკუსირება და მათი ტოპოგრაფიის ზემოთ მითითებული სქემის მიხედვით ანალიზი იძლევა შესაძლებლობას, ერთი მხრივ, გამოიკვეთოს ვერბალური სივრცის, როგორც ესქილეს ტრაგედიების ზოგადი



ნარატიული კატეგორიის მხატვრული ქმნადობის ძირითადი პრინციპები, ხოლო, მეორე მხრივ, რეკონსტრუირდეს ესქილეს სივრცული კონცეფცია და ამ კუთხით ხედვის მისეული ესთეტიკური მოდელი, რაც, თავის მხრივ, საშუალებას იძლევა, უფრო ღრმად იქნეს გააზრებული დრამატურგის მსოფლმხედველობრივი ასპექტები.

### **საკითხის კვლევის ისტორია, აქტუალობა და სიახლე**

როგორც აღინიშნა, დრამატული სივრცის კვლევისას ყურადღება, ძირითადად, პერფორმატულ გარემოსა და კონკრეტულ თეატრალურ ლოკუსში ტექსტის რეალიზაციასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკაზე მსჯელობას ეთმობა. ამ ფონზე უშუალოდ დრამატული ტექსტუალური სივრცისადმი ინტერესი რამდენადმე დაბალია<sup>13</sup>. მონოგრაფიული გამოკვლევები, რომლებიც უკანასკნელ ხანებში გამოიცა, ძირითადად, ტრაგედიის ვერბალური სივრცის სემანტიკურ ასპექტებზე ფოკუსირდება. ამ კუთხით არსებითად მნიშვნელოვანია რაშ რემის 2002 წლის გამოკვლევა: „The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy“, Princeton University Press, რომელშიც მეცნიერი მიმოიხილავს დრამის სივრცის, როგორც სემიოტიკურ კატეგორიის, სხვადასხვა ტიპებს მთელს ძველბერძნულ ტრაგედიაში სამივე ავტორის ძირითადი დრამატული კორპუსების გათვალისწინებით. ასევე, მნიშვნელოვანია ამსტერდამის უნივერსიტეტის მიერ ინიცირებული და გამოცემული სამტომეული, რომელიც ანტიკურ ლიტერატურაში სამი ცენტრალური ნარატიული კონცეპტის: მთხრობელი, დრო და სივრცე, რეალიზაციას ეხება. მესამე ტომი: Jong, I.J.F. de, (Ed.). 2012. Space in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative, Vol.3. Leiden მთლიანად სივრცის პრობლემატიკას დაეთმო, მათ შორის, ძველ ბერძნულ ტრაგედიასა და კომედიაში. მიუხედავად აღნიშნული მონოგრაფიების სისტემური ხასიათისა, საკითხის შესწავლა რამდენამდე მიმოიხილვით ხასიათს ატარებს და, როგორც აღინიშნა, აბსტრაჰირებულ სივრცესა თუ ტოპოგრაფიის სემანტიკაზე ფოკუსირება. შესწავლის იგივე მიმართულება არის რეალიზებული

---

<sup>13</sup>ამ ეტაპისთვის ტექსტუალური სივრცის კვლევის კუთხით საკმაოდ კარგად არის ათვისებული ძველი ბერძნული ეპიკური, ისტორიოგრაფიული და ნოველისტურ-რომანული ჟანრის ტექსტები. იხ. Bonnafé & Decourt & Helly, 2000; Worman, 2002; Calame, 2006; Purves, 2010; Clay, 2011; Gilhul & Worman, 2014; Reviel, 2020; Cannavale & Miletti & Regali, 2021;

გამოკვლევებსა და მრავალრიცხოვან სტატიებში, რომლებიც კონკრეტული ტრაგედიის სივრცულ განზომილებას და/ან ამ უკანასკნელის ცალკეულ ტიპსა თუ ასპექტს ეხება: Lamari, 2010; van Uum, 2013; Papadopoulos, 2015; Christopoulos & Papachrysostomou, (Eds.). 2017; Bakola, 2014, 2019a<sup>14</sup>, 2018a; Konstantinou, 2018; Weiss, 2020.

ვერბალური სივრცის სემანტიკისა და სემიოტიკის შესწავლის შედარებით მაღალი ხარისხის ფონზე, თანამედროვე კლასიკურ ფილოლოგიაში, ფაქტობრივად, ნიველირებულია დრამის ტექსტების სივრცული პარამეტრი, უპირველესად, როგორც ნარატიული კატეგორია, რომელიც დროსთან ერთად ტრაგედიების მხატვრული სინამდვილის მოდელირების პროცესში აქტიურ მონაწილეობას იღებს. შესაბამისად, ძალიან დაბალია სივრცის ტექსტუალური კრეაციისთვის გამოყენებული ვერბალური რესურსებისა და თხრობითი სტრატეგიების (ე.წ. სივრცის ტექსტუალიზაცია) კვლევის ინტენსივობაც. მიმაჩნია, რომ ეს ქილეს დრამები მათში ეპიკური (ნარატიული) თხრობის მაკოორდინირებელი ხასიათის გამო (Pfirster, 1988, გვ.: 57-67) იძლევა საშუალებას სწორედ ტექსტუალურად რეაზილებული სივრცული სტრუქტურების კუთხით იყოს შესწავლილი თანამედროვე ნარატიული თეორიის გამოყენებით და პერსპექტივით.

### საკითხის კვლევის მეთოდოლოგია

**ზოგადი მიმოხილვა:** საკითხის კომპლექსური ბუნებისა და დასახული კვლევითი მიზნების სპეციფიკიდან გამომდინარე პრობლემის შესწავლისთვის შერჩეული მეთოდოლოგია სინთეზურ ხასიათს ატარებს, თუმცა ძირითად მიდგომას ტექსტუალური სივრცის კვლევის ნარატოლოგიური (კლასიკური, პოსტკლასიკური, კოგნიტური) მეთოდები წარმოადგენს.

---

<sup>14</sup>ვორვიკის უნივერსიტეტში (დიდი ბრიტანეთი) კლასიკური ფილოლოგიის დეპარტამენტში პროფესორ ემანუელა ბეკოლას ხელმძღვანელობით ფუნქციონირებს სასწავლო მოდული: „სივრცე და ადგილი ძველბერძნულ ლიტერატურაში“: [https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/intranets/students/modules/spaceandplace/?fbclid=IwAR0EPRvR3DT\\_NLM\\_QKI2Va4Km9pWTpkjFUApjIYqh3SIGOrR3b7Mc4y6P6A](https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/intranets/students/modules/spaceandplace/?fbclid=IwAR0EPRvR3DT_NLM_QKI2Va4Km9pWTpkjFUApjIYqh3SIGOrR3b7Mc4y6P6A). მოდული ფოკუსირებს ძველი ბერძნული ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრებში სივრცის წარმოსახვის, კონსტრუირებისა და მისი შემდგომი კონცეპტუალიზაციის საკითხების კვლევაზე.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ნარატოლოგიის როგორც მეთოდოლოგიური ინსტრუმენტის აქტუალიზაცია ტრაგედიის ჟანრის ტექსტებთან მიმართებით ლიტერატურის თეორიის შედარებით ახალი ტენდენციაა. მკვლევართა გარკვეული ნაწილისთვის ეს უკანასკნელი რამდენადმე არარელევანტურ მეთოდოლოგიადაც კი მიიჩნევა (de Jong, 2004, გვ.: 2-10; Lamari, 2010, გვ.: 10). ამ მოსაზრების ძირითად არგუმენტს ტრაგედიის ჟანრის მიმეტიკური (პერფორმატული) ხასიათი წარმოადგენს, რაც გულისხმობს მარტივ საკომუნიკაციო სქემაში, ავტორი---ტექსტი---მიმღები, ამბის მედიაციას ცენტრალური მთხრობელის გარეშე ანუ ამბის რეპრეზენტაციას ჩვენების (მიმესისი) და არა თხრობის (დიეგესისი) მეშვეობით (Lamari, 2010, გვ.: 11). ამდენად, აღნიშნული დიქოტომიის ფარგლებში, რომელსაც ანტიკურ ეპოქაში ტექსტების ჟანრობრივი დიფერენციაცია უდევს საფუძვლად (de Jong, 1987b, გვ.: 2-14; Nünlist, 2009, გვ.: 94-106), ანტიკური ტრაგედია (ზოგადად დრამა) არ განიხილება ერთიან ნარატიულ სისტემად<sup>15</sup>. მკვლევრები ახდენენ მის სეგმენტიზაციას ე.წ. ჩართულ ნარატივებად (მაცნის სიტყვები) და სადიალოგო პარტიებად. აღნიშნული მიდგომის საფუძველზე 1991 წელს გამოიცა ირენე დე იონგის მონოგრაფიული კვლევა: „Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech“, რომელიც ტრაგედიის მხოლოდ მაცნის პარტიების პირველ სისტემურ ნარატოლოგიურ კვლევას წარმოადგენს. უკანასკნელ ხანებში, აღნიშნული დამოკიდებულება არსებითად გადაისინჯა. ნარატოლოგები უფრო და უფრო მეტად იხრებიან იმ მოსაზრებისკენ, რომ ცენტრალური ტექსტუალური მთხრობელის (ჰომოდიეგეტური/ჰეტეროდიეგეტური)<sup>16</sup> არარსებობა არ უნდა წარმოადგენდეს უნივერსალურ კრიტერიუმს ამ თუ იმ ლიტერატურული ტექსტისთვის ნარატივის სტატუსის მინიჭების პროცესში (Hühn, 2013, გვ.: 3-4<sup>17</sup>)<sup>18</sup>. ნარატოლოგთა ამ ჯგუფის აზრით, ერთი მხრივ, არ არსებობს აბსოლუტურად დიეგეტური ან აბსოლუტურად

<sup>15</sup> საკითხის ისტორიისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Lamari, 2010, გვ.: 3-16;

<sup>16</sup> ნაშრომს თან ერთვის ძირითად ნარატოლოგიურ ტერმინთა ლექსიკონი. იხ. დანართი 1.

<sup>17</sup>Hühn, P. Narration in Poetry and Drama. Retrieved June 11, 2022 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/40.html>

<sup>18</sup>ნარატოლოგთა ამ ჯგუფს განეკუთვნებიან: Gould, 2001; Markantonatos, 2002, 2008; Nunning, A. & Sommer, R. 2008; Fludernik, 1996, 2008;

მიმეტიკური ტიპის ტექსტები. როგორც წესი, ვერბალურ მედიუმებში ჩვენების ეს ორი სახეობა ჰარმონიულად თანაარსებობს. მეორე მხრივ, განურჩევლად იმისა, არსებობს თუ არა ექსტერნალური ტექსტუალური მთხრობელი, ნებისმიერი ტექსტის მიღმა ტრადიციულად დგას რეალური ავტორი (დრამის შემთხვევაში - დრამატურგი), რომელიც ქმნის და აწესრიგებს ტექსტის ნარატიულ სტრუქტურას. შესაბამისად, მის ნებაზე არის დამოკიდებული ინფორმაციის მედიაციის რა საშუალებას მიმართავს იგი: ჩვენებას თუ თხრობას. აქედან გამომდინარე, რეალური ავტორის ტექსტუალური მეწყვილის არსებობა-არარსებობა არა სავალდებულო, არამედ ფაკულტატურ მოცემულობად გაიაზრება (Richardson, 2001, გვ.: 682-685; Lamari, 2010, გვ.: 11). შესაბამისად, თითოეული ჟანრი და, მათ შორის, დრამატული, საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებებიდან გამომდინარე, თავად ქმნის ამბის მედიაციის მისთვის მახასიათებელ ვერსიას. ტრაგედიის შემთხვევაში, ფუნქციონირებს პერსპექტიული სტრუქტურა<sup>19</sup>. ეს უკანასკნელი, როგორც მედიუმის ძირითადი მაკორდინირებელი შტრიხი, მედიაციის ის ვარიანტია, რომელიც ამბის თხრობას არა ცენტრალური მთხრობელის, არამედ პერსონაჟების მეშვეობით ახორციელებს კონკრეტულ პერფორმატულ (თეატრალურ) სივრცეში. გარდა ამისა, დრამა აკმაყოფილებს იმ ძირითად კრიტერიუმებს, რომლებსაც ესა თუ ის ტექსტი უნდა აკმაყოფილებდეს იმისათვის, რომ მას ნარატივის სტატუსი მიენიჭოს (Lamari, 2010, გვ.: 14-15). კვლევის ამ ეტაპისთვის, განსაკუთრებით თანამედროვე ნარატიულ თეორიაში ე.წ. „ტრანსჟანრული შემოტრიალების“ ფარგლებში, დრამა მთლიანად ნარატივად განიხილება და, შესაბამისად, მისი ყველა ძირითადი თხრობითი კატეგორიის ანალიზი ნარატოლოგიის ფარგლებში შემუშავებული მეთოდებითა თუ ინსტრუმენტებით მიმდინარეობს<sup>20</sup>. მზარდი ტენდენცია დრამა განხილულ იქნას ინტეგრალურ ნარატივად აისახა მრავალრიცხოვან სამეცნიერო სტატიებსა და გამოკვლევებში<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> დრამის ჟანრის პერსპექტიული სტრუქტურის მიმოხილვისთვის იხ. Pfister, 1988, გვ.: 57-69;

<sup>20</sup> ნარატოლოგიაში „ტრანსჟანრული შემოტრიალებისა“ და ამ კონტექსტში დრამის ნარატოლოგიზაციის საკითხის შესახებ იხ. Hühn, P. Narration in Poetry and Drama. Retrieved June 11, 2022 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/40.html>

<sup>21</sup> ამ კუთხით საყურადღებოა: Goward, 1999; Lowe, 2000; Markantonatos, 2002, 2012; Lamari, 2010; Schein, 2009;

ამ კონტექსტში მიმაჩნია, რომ კვლევის ფარგლებში დასახული მიზნების მისაღწევად თანამედროვე ნარატოლოგია, ფაქტობრივად, უკონკურენტო მეთოდოლოგიურ მიდგომას წარმოადგენს, რამდენადაც სწორედ ამ უკანასკნელის ფარგლებში მოხერხდა და შემუშავდა ლიტერატურული სივრცის აღწერისთვის მეტნაკლებად სისტემური მოდელი. შერჩეული კორპუსის ორი ძირითადი მახასიათებელი: თხრობის დიეგეტური (თხრობითი) ხასიათი, როგორც ნარაციის დომინანტური სახეობა, რაც მეწყვილე სასცენო პერფორმატული სივრცის არ არსებობას გულისხმობს, და ცენტრალური ინტერნალური მთხრობელი, რომელიც მსგავსად ჰომეროსის ტიპის ჰეტეროდიეგეტური ავტორისა აწესრიგებს და მიმართულებას აძლევს ნარატივის სტრუქტურას, შესაძლებელს ხდის ნარატიული თეორია დამატებითი არგუმენტაციის გარეშე რელევანტურ მიდგომად იყოს განხილული საკვლევ ტექსტებთან მიმართებით.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ნაშრომის ერთ-ერთი პრიორიტეტული მიზანია ფიზიკური სივრცის ძველბერძნულ ენობრივ სისტემაში კოდირებისთვის გამოყენებული ძირითადი ლინგვისტური პრინციპების წარმოჩენა. სივრცის შემეცნებისა და ენის ურთიერთმიმართების ჩვენების კუთხით, მნიშვნელოვანი მიღწევები განხორციელდა კოგნიტური ფსიქოლოგიის, ლინგვისტიკისა და სემანტიკის სფეროში. შესაბამისად, კვლევის ფარგლებში გამოყენებულია აღნიშნულ დარგებში შემუშავებული მოდელებისა და სქემების გარკვეული ნაწილი, რომლებიც ენობრივ სტრუქტურაში სივრცის სხვადასხვა ასპექტების კოდირების პროცესებს ასახავს. სივრცის სემანტიკური ფუნქციის (თემატიზაციის ძირითადი ასპექტების) კვლევისთვის ნაშრომში გამოყენებულია ტექსტის ანალიზის სემიოტიკური, ჰერმენევტიკული და დისკურს ანალიზის მეთოდები.

უპირველესად, წარმოვადგენ ლიტერატურული სივრცის შესწავლის ნარატიულ მოდელზე დაყრდნობით შემუშავებულ მეთოდოლოგიურ-ტერმინოლოგიურ ჩარჩოს, რომელიც კვლევაში ესქილეს ტრაგედიების ნარატიული ეპიზოდების სივრცული სტრუქტურების ანალიზისთვის არის გამოყენებული.

**კვლევის ფარგლებში გამოყენებული მეთოდოლოგიური ჩარჩო:** მხატვრულ ტექსტებში სივრცის თხრობითი კატეგორია თანამედროვე ნარატიულ თეორიაში განისაზღვრება

როგორც ფიზიკურად არსებული, სამგანზომილებიანი გარემო ან ობიექტი, რომელშიც მოვლენა<sup>22</sup> ხორციელდება და/ან პერსონაჟები გადაადგილდებიან. ამდენად იგი, უპირველესად, ფუნქციონირებს როგორც ამბისა და პერსონაჟის ფიზიკური გარემოცვა მისი ნებისმიერი ემპირიული გამოვლინებით (Zoran, 1983, გვ.: 312; Ronen, 1986, გვ.: 421-422; Friedman, 1993, გვ.: 12-13; Bucholz & Jahn, 2005, გვ.: 551-554; Dennerlein, 2009, გვ.: 48-59; Dennerlein, 2014, გვ.: 4-5<sup>23</sup>; Ryan, 2009, გვ.: 420-421). შესაბამისად, კვლევის ფარგლებში ტერმინი “სივრცე“ წარმოადგენს განმაზოგადებელ ცნებას ადგილებისთვის, სამოქმედო ლოკაციებისთვის, გეოგრაფიული მახასიათებლებისთვის, სხვადასხვა ტიპის ტოპოგრაფიული მარკერებისა თუ რელაციებისთვის (Rehm, 2002, გვ.: 2-3)<sup>24</sup>. ნარატივებში გამოიყოფა სივრცული ორგანიზაციის რამდენიმე დონე, რომლის შემადგენელი ელემენტები ერთმანეთის მიმართ იერარქიულად, მცირედან უფრო მასშტაბურისკენ არის მიმართული. 1. მოვლენებისა და პერსონაჟების უშუალო, ფაქტობრივი გარემო. ეს უკანასკნელი ცვალებადი კატეგორიაა. პერსონაჟის მოძრაობისა თუ მოვლენის ცვლილებიდან გამომდინარე შესაძლებელია უშუალო გარემო/ები ერთმანეთში მონაცვლეობდეს (ოთახი -- დერეფანი -- კიბე და ა.შ.) ან მოიცავდეს ერთმანეთს (ოთახი სახლში; სოფელი ქალაქში და ა.შ.); ნარატივებში განირჩევა პირველადი და მეორეული კატეგორიის ფაქტობრივი გარემოცვები მათი მოვლენისა თუ პერსონაჟისადმი უშუალო მიმართების ხარისხიდან გამომდინარე. ამ ტიპის კონფიგურაციის აგების შემთხვევაში, ტრადიციულად, პირველად და მეორეულ გარემოცვებს შორის მოდელირდება გამყოფი ხაზი/საზღვარი (Ronen, 1986, გვ.: 425-426; Ryan, 2009, გვ.: 421) 2. სიუჟეტის ზოგადი სივრცული გარემო (მოიცავს ამბის სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტსაც), რომლის ფარგლებშიც თავმოყრილია ნარატივის ყველა მოვლენის შესაბამისი ფაქტობრივი/ფიზიკური გარემოცვა. ამდენად იგი უშუალო, სივრცული გარემოსგან

---

<sup>22</sup>ნარატიული თეორია თხრობით მოვლენად განსაზღვრავს ერთი მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში გადასვლას/მდგომარეობის ცვლილებას. ცნების/ტერმინის მიმოხილვისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Hühn, 2009, გვ.: 80-94.

<sup>23</sup>Dennerlein, K. (2014). Theorizing Space in Narrative. Wurzburg University. Retrieve September 20, 2022, From <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>

<sup>24</sup>თანამედროვე ნარატიულ თეორიაში ცნება „სივრცე“ მიღებული მეთოდოლოგიური ტერმინია.

განსხვავებით სტაბილური კატეგორია (Ryan, 2009, გვ.: 422); 3.ნარატოლოგები გამოყოფენ მესამე მაკროსტრუქტურულ შრეს - მხატვრული სინამდვილის ე.წ. ტოტალური სივრცე. ეს უკანასკნელი მოიცავს ამბის როგორც ფაქტობრივ ტოპოგრაფიულ ფოკუსებს, ასევე ტექსტში ნახსენებ ყველა ლოკაციას, რომელიც არ არის მოთხრობილი მოვლენების გარემო, შესაბამისად, არ არის აქტუალიზებული ამბის დონეზე (შესაძლებელია ნახსენები იყოს პერსონაჟების სიზმრებში, მოგონებებში, წინასწარმეტყველებებში და ა.შ.) (Ryan, 2009, გვ.: 422).

მოვლენებისა და პერსონაჟების უშუალო, ფაქტობრივი გარემო ტექსტუალურ დონეზე მიკრო სივრცულ კონსტრუქტებად/ერთეულებად ფორმირდება (Ronen, 1986, გვ.: 421-422). თანამედროვე ნარატოლოგიაში უფრო და უფრო მძლავრი ხდება ტენდენცია ტექსტუალური სივრცული კონსტრუქტები კითხვის/მოსმენის პროცესში კონცეპტუალიზდეს მენტალურ მოდელებად მკითხველისა თუ მსმენელის გონებაში. აღნიშნული პროცესი ტექსტის მიერ მოცემული ტოპოგრაფიული (და არა მხოლოდ) ინფორმაციის შევსებასა და დასრულებას გულისხმობს პოტენციური მკითხველის ისტორიულ-ლიტერატურული ცოდნის მეშვეობით (Herman, 2002, გვ.: 267-271; Ryan, 2009, გვ.: 427-428; Dennerlein, 2009, გვ.: 99-115).

ამდენად, კვლევაში ესქილეს ტრაგედიების ნარატიული ჩანართების სივრცული ანალიზი ზემოთწარმოდგენილი დეფინიციის ფარგლებში ეპიზოდების მიკრო ტოპოგრაფიული კონსტრუქტების, როგორც მოვლენებისა და პერსონაჟების უშუალო, ფაქტობრივი გარემოს/გარემოცვის იდენტიფიცირებას, მათი პოზიციისა და ურთიერთმიმართების საფუძველზე ჩართული სცენების გლობალური სივრცული სტრუქტურის გამოვლენასა და მათი მენტალურ მოდელებად კონცეპტუალიზაციის ანალიზს გულისხმობს. თანამედროვე ნარატოლოგიაში სივრცული ორგანიზაციის სხვადასხვა შრისთვის დღემდე ვერ შემუშავდა უნიფიცირებული ტერმინოლოგიური ჩარჩო. განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით ხასიათდება მოვლენის თხრობისას მოდელირებული მიკრო სივრცული კონსტრუქტებისთვის შერჩეული მეთოლოგიური ტერმინები. ამ კუთხით ყველაზე ხშირად გამოიყენება გრიმასის მიერ შემუშავებული „სივრცული სეთინგის“

(setting) ცნება<sup>25</sup> (Grimas, 1975, გვ.: 51-52; Ronen, 1986, გვ.: 423); ამავედროულად, ნარატოლოგიაში ამბის ტოპოგრაფიული ფოკუსის აღმნიშვნელი პარალელური ტერმინებიც გაჩნდა: „სამოქმედო სცენა“ (Hoffmann, 1978, გვ.: 534-583); „სივრცული ჩარჩო“ (Ronen, 1986, გვ.: 421/Bal, 1985, გვ.: 134); „მოქმედების/ხედვის არეალი“ (Zoran, 1984, გვ.: 323-325).

კვლევის ფარგლებში გამართლებულად მიმაჩნია უშუალო ფაქტობრივი გარემოს აღნიშვნა კატრინ დენერლეინის მიერ შემოთავაზებული კოგნიტური ფსიქოლოგიის სფეროში მოდელირებული ტერმინით - „(ობიექტის) რეგიონი“ (Dennerlein, 2009, გვ.: 59-60; Dennerlein, 2014, გვ.: 9<sup>26</sup>). როგორც ნარატოლოგი განმარტავს: ობიექტის რეგიონი არის სივრცული გარემოცვა, რომელშიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანები იმყოფებიან ან მოქმედებენ. ის სამგანზომილებიანია, რაც ნიშნავს იმას, რომ მას გააჩნია საზღვრები, გაგება „შიგნით“ და „გარეთ“ (Dennerlein, 2014, გვ.: 9). რეგიონში ჩართული ნარატიული სიტუაციების ტიპებიდან გამომდინარე, ობიექტის მიღმა მკვლევარი დიფერენცირებას ახდენს მოვლენისა და მოძრაობის რეგიონებს შორის.

მიმაჩნია, რომ „სივრცული სეთინგისგან“ განსხვავებით (ამ უკანასკნელისთვის არ არსებობს შესაბამისი ქართული ტერმინი) „ობიექტის რეგიონი“ სემანტიკური მოქნილობითა და არასიბრტყობრივი ბუნებით ხასიათდება. გრიმასის „სეთინგი“ ტექსტუალურ სივრცეს მოქმედების სტატიკური ფონის სტატუსს ანიჭებს მისი დესკრიფციული ლინგვისტური გამოხატულებიდან გამომდინარე. ობიექტის/მოვლენის/მოძრაობის რეგიონი, ამის საპირისპიროდ, სათავსის/მომცველის სემანტიკას მოიცავს, შესაბამისად, მოიაზრებს დანარჩენი სივრცული კონტინუმიდან საზღვრებით (ემპირიული/არაემპირიული) გამოცალკევებასა და მის ფარგლებში სხვადასხვა ტიპის სივრცული რელაციების აგებისა და მათი პერცეპტუალური აღქმის

---

<sup>25</sup>გრიმასი ცნებას განსაზღვრავს ინფორმაციის განცალკევებულ ტიპად, რომელშიც მოქცეულია ის, თუ როდის, სად და რა გარემოებების ქვეშ მიმდინარეობს მოქმედება. შესაბამისად, მკვლევარი ერთმანეთისგან მიჯნავს დროულ და სივრცულ „სეთინგებს“ და ამ უკანასკნელის, ფაქტობრივად, დომინანტურ ლინგვისტურ გამოხატულებად ასახვის დესკრიფციულ მოდელს ასახელებს. Grimas, 1975, გვ.: 52-54.

<sup>26</sup> Dennerlein, K. (2014). Theorizing Space in Narrative. Wurzburg University. Retrieve September 20, 2022, From <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>



შესაძლებლობას. შესაბამისად, კვლევაში პერსონაჟისა და მოქმედების სხვადასხვა ტიპის სივრცული კონსტრუქტების მარკირებისთვის გამოყენებული იქნება ტერმინები: „ობიექტის რეგიონი“, „მოქმედების რეგიონი“, „მოდრობის/გადაადგილების რეგიონი“. ლიტერატურულ ტექსტებში სივრცული მიკრო და მაკროსტრუქტურების კონსტრუირება-იდენტიფიცირების პარალელურად ნარატიულ თეორიაში დიდი ადგილი ეთმობა ტოპოგრაფიული ველის ვერბალურ ქსოვილში რეალიზაციის პრობლემატიკას. ამ კუთხით ნარატოლოგია ერთმანეთისგან განარჩევს სივრცის ტექსტუალური ასახვის ორ დონეს: ამბავი და დისკურსი. პირველი მოთხრობილი ამბის ტოპოგრაფიულ რეალობას გულისხმობს (=სად ხდება მოქმედება), მაშინ, როდესაც მეორე - ლინგვისტური კუთხით ამავე ტოპოგრაფიული რეალობის ასახვის შესაძლებლობას იკვლევს (=როგორ); (Chatman, 1978, გვ.: 96-107; Bal, 1985, გვ.: 125-127; Greimas & Courtes, 1983, გვ.: 247; Ryan, 2009, გვ.: 426-428. Dennerlein, 2014, გვ.: 6-14<sup>27</sup>).

სივრცის ასახვის ამბის დონე გულისხმობს იმის იდენტიფიცირებას, თუ რამდენად არის ლექსიკურად მარკირებული სამოქმედო მიკრორეგიონი. დისკურსის ფარგლებში კი დიფერენცირდება ასახვის ორი დონე: 1) სივრცის სემანტიკის შემცველი და სივრცეზე მიმართებული ლინგვისტური რესურსი. ამ კუთხით გამოიყოფა ტოპონიმიკა, ზოგადი, კონკრეტული და საკუთარი არსებითი სახელები (ასევე ზედსართავები არსებობის შემთხვევაში). სივრცულ ერთეულში მითითებული ლექსემათა ტიპები სივრცის თვისობრიობის პრეზენტაციის ერთ-ერთ ძირითად წყაროს წარმოადგენს. ასეთი ლემების სემანტიკური ნიუანსები კონსტრუირებული სივრცის ფიზიკურ ასპექტებს განსაზღვრავს, რომლებიც შესაძლოა დაკავშირებული იყოს საჩვენებელი ტოპოსის ზომასთან/ფორმასთან/ფერთან/მატერიასთან და ა.შ. (Ronen, 1986, გვ.: 430-431; Dennerlein, 2014; გვ.: 7-8). სამოქმედო რეგიონების ტექსტუალური მარკირების ასევე მნიშვნელოვან ნაწილს დიექტური ნაწილაკები, ზმნიზედები, წინდებულები,

---

<sup>27</sup> Dennerlein, K. (2014). Theorizing Space in Narrative. Wurzburg University. Retrieve September 20, 2022, From <https://www.germanistik.uniwuertzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>

მოდრაობის/გადაადგილების აღმნიშვნელი ზმნები წარმოადგენს (Dennerlein, 2014; გვ.: 7-8<sup>28</sup>; Herman, 2002, გვ.: 282)

სივრცული დისკურსის მეორე მიმართულება ტოპოგრაფიული კონსტრუქციებისა და მათ ფარგლებში აღმოცენებული სხვადასხვა ტიპის სივრცული რელაციების თხრობისთვის გამოყენებული ნარატიული მეთოდების იდენტიფიცირებას გულისხმობს (=სივრცის თხრობა). რამდენადაც ნარაციის აქტი კოგნიტური პროცესია, თანამედროვე ნარატოლოგია სივრცის დისკურსის აღწერისას უფრო და უფრო მეტად იყენებს ლინგვისტური და კოგნიტური მეცნიერებების სფეროში შემუშავებულ კონცეპტებსა და მოდელებს<sup>29</sup>. უკანასკნელ ორ ათწლეულში ჩატარებულმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ნარატივის სივრცული პროგრამირება ტოპოგრაფიული კონსტრუქციების მენტალური რეპრეზენტაციების თანმიმდევრულ ლინგვისტურ მშენებლობასა და მათ მუდმივ განახლებას ემსახურება (Herman, 2002, გვ.: 270-271). ამ უკანასკნელთა მეშვეობით ტექსტებში სივრცული ინფორმაციის რეპრეზენტაცია ხორციელდება მოვლენის ნარაციის პროცესშივე ანუ ჩვენების დინამიკურ რეჟიმში. ამდენად, მხატვრული ლიტერატურული სივრცის შესწავლის საწყის ეტაპზე არსებული გაბატონებული მოსაზრება დესკრიფციის როგორც სივრცის ასახვის დომინანტური, სტატიკური სახეობის შესახებ (Herman, 2002, გვ.: 265) უგულვებელყოფილ იქნა. გამოიყო სივრცის კოგნიტური აღქმისა და მისი ლინგვისტურ-გრამატიკული სტრუქტურების მთელი რიგი მოდელები, რომლებიც წარმატებით არის გამოყენებული ნარატიულ დისკურსებში მოდელირებული სივრცული პარამეტრებისა და რელაციების კვლევისთვის.

---

<sup>28</sup> Dennerlein, K. (2014). Theorizing Space in Narrative. Wurzburg University. Retrieve September 20, 2022, From <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>

<sup>29</sup> ამ მიმართულებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მონიკა ფლუდერნიკის შრომები, რომლებიც კოგნიტური ნარატოლოგიის სფეროში საეტაპო ნაშრომებს წარმოადგენს: Fludernik, M. (1993a). The Fiction of the Language and the Languages of Fiction. London: Routledge; Fludernik, M. (1996). Narratology in Context. *Poetics Today*, 14, 729-761; Fludernik, M. (2002). Towards a "Natural" Narratology. London: Routledge.

## ესქილეს ტრაგედიების ნარატიული ეპიზოდების სივრცული კონსტრუქტების დისკურსისთვის გამოყენებული ძირითადი თხრობითი მეთოდები

ქვემოთ წარმოდგენილია ჩართული სცენების სივრცული დისკურსის ის მეთოდები, რომლებიც მეორდება სამსავე ეპიზოდში. თითოეულ მათგანს თან ახლავს შესაბამისი განმარტებითი ჩარჩოთი. ის ხერხები კი, რომლებიც ლოკალურად მხოლოდ კონკრეტული ნარატივის სტრუქტურაში ვლინდება, განმარტებული იქნება შესაბამისი ნაწილის ანალიზისას.

### 1. დესკრიფცია

დესკრიფცია რთული და კომპლექსური ნარატიული სახეობაა. ჟ. ჟენემ იგი განმარტა, როგორც ობიექტებისა და პერსონაჟების რეპრეზენტაცია სტატიკურ მდგომარეობაში, რაც ნიშნავს იმას, რომ ტექსტებში მისი აქტუალიზაციისას ნარატიული/ამბის დრო (მოთხრობილი დრო) ჩერდება (Genette, 1969, გვ.: 5-8; გვ.: 57-58). ამდენად, მკვლევარმა დესკრიფცია თხრობის დინამიკური რეჟიმის ოპოზიციურ კატეგორიად განსაზღვრა. ეს მოსაზრება აქტიურად იქნა გაზიარებული ნარატოლოგიაში (Herman, 2002, გვ.: 265)<sup>30</sup>. დესკრიფციის ძირითად მახასიათებელს, საგნისა ან პერსონაჟისადმი გარკვეული თვისებების (ფიზიკური, სენსორული) ატრიბუცია წარმოადგენს, რაც მის სტატიკურ ხასიათს განაპირობებს (Wolf, 2007, გვ.: 35; Herman, 2008, გვ.: 452). შესაბამისად, დიდი ხნის განმავლობაში ნარატიულ თეორიაში იგი სივრცული ინფორმაციის დისტრიბუციის დომინანტურ ტექნიკად განიხილებოდა (Herman, 2002, გვ.: 266-267). თხრობაში ამგვარად ინტეგრირებული ტოპოგრაფიული მონაცემები აღიქმებოდა როგორც მეორეული, დეკორატიული მნიშვნელობის განზომილება (Barthes, 1977, გვ.: 91-97; Hamon, 1981, გვ.: 25-26). ნარატიული სივრცის კვლევაში შემობრუნება ზორანისა და გრემასის საეტაპო შრომებით დაიწყო, რომლებშიც სივრცე დროში განვითარებადი მოვლენის ფარგლებშივე სტრუქტურირებად ერთეულად კლასიფიცირდა (Zoran, 1984, გვ.: 314-315; Greimas, 1988,

---

<sup>30</sup>საკითხის ადრეული სამეცნიერო მიდგომების მიმოხილვისთვის იხ.: Prince, 1973; Kittay, 1981a; 1981b. Hamon, 1982.

გვ.: 22-23). შესაბამისად, დესკრიფცია სივრცის დისტრიბუციის ერთ-ერთ და არა ერთადერთ შესაძლებლობად იქცა. ასევე გადაისინჯა დესკრიფციის აბსოლუტურად სტატიკური ხასიათი და მახასიათებლების ფიზიკურ-სენსორული შინაარსი. დადგინდა, რომ ერთი მხრივ, დესკრიფციული ინფორმაცია არაფიქსირებული (მოძრავი) მთხრობელის მიერ შეიძლება იყოს წარმოდგენილი, ხოლო, მეორე მხრივ, დინამიკური ობიექტები და მოვლენები შეიძლება იყოს დესკრიფციის ფუნქციით გამოყენებული, თუ ისინი მოთხრობილი ამბის ტემპორალური ჩარჩოს მიღმა მდებარეობენ (Wolf, 2007, გვ.: 35; Dennerlein, 2014; გვ.: 10-11). ამ ტიპის აღწერებს ნარატივებულ დესკრიფციებს უწოდებენ (Rayan, 2009, გვ.: 426).

ესქილე აქტიურად მიმართავს დესკრიფციის სხვადასხვა ვარიანტებს ჩართული ნარატივების ტოპოგრაფიული დისკურსის წარმართვისას. ამავდროულად, უმორჩილებს მათ, როგორც სივრცის ასახვის სხვა მეთოდებს, ტექსტის ფარგლებში რეალიზებულ დრამატულ კონცეფციას.

## 2. მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა

მთხრობელის პერსპექტივა სხვადასხვა ტიპის ნარატივებში სივრცული დისკურსის წარმართვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს (Ryan, 2012, გვ.: 19)<sup>31</sup>. იგი აქტიურად გამოიყენება ესქილეს ტრაგედიების თხრობით ნაწილებში ტოპოგრაფიული კონსტრუქტების ვერბალური ქმნადობის პროცესში.

მთხრობელის პერსპექტივა (იგივე - „თვალსაზრისი“) ნარატოლოგიის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ, რთულ და კომპლექსურ ცნებას წარმოადგენს, რომლის გარშემო დღემდე ცხარე დისკუსია მიმდინარეობს<sup>32</sup>. ცნების გარშემო არსებული პოლემიკა ძირითადად ტერმინში ორი განსხვავებული ასპექტის არსებობასა და შერწყმას უკავშირდება. ესენია:

---

<sup>31</sup>Ryan, M. Space. In the Living handbook of Narratology. Retrieved June 3 2022 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>

<sup>32</sup>ცნების ისტორიის, სხვადასხვა თეორიებისა და ტიპოლოგიებისთვის, ასევე, ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Niederhoff, B. (2009). Perspective/Point of View. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.), Handbook of Narratology (pp. 420-433). Berlin/New York: de Gruyter.

ვინ ხედავს? და ვინ საუბრობს? - ანუ პერსონაჟისა და ნარატიული ხმის (მთხრობელი) დიქოტომია. ჟ. ჟანემ, წინა თაობის ნარატოლოგებისგან განსხვავებით<sup>33</sup>, ერთ-ერთმა პირველმა გამიჯნა ერთმანეთისგან აღნიშნული ორი ასპექტი. შესაბამისად, პერსპექტივაში მისი სივრცულ-ვიზუალური მხარე წინ წამოსწია და იგი ცნების ძირითად მახასიათებლად განსაზღვრა. ხოლო ინფორმაციის რეგულაციის იმ ტიპისთვის, რომელიც მთხრობელის მხრიდან სხვადასხვა სახის კულტურულ-სოციალურ თუ იდეოლოგიურ ფილტრაციას განიცდის, შემოიღო ახალი ტერმინი - ფოკალიზაცია (Genette, [1972]1980, გვ.: 162; 185-190; Neiderhoff, 2013, 9)<sup>34</sup>. მომდევნო თაობის ნარატოლოგებში სრულად არ იქნა გაზიარებული ჟენესეული ტიპოლოგია. ცნება ისევ გაფართოვდა და კვლავ გააზრებულ იქნა ამბის იმგვარ რეპრეზენტაციად, რომელზეც გავლენას ახდენს მთხრობელის პერსონა, მისი პოზიცია (როგორც სივრცული, ისე არასივრცული) და ღირებულებათა სისტემა (Niederhoff, 2009, გვ.: 284-285). შესაბამისად, პერსპექტივა და ფოკალიზაცია ისევ სინონიმურ ტერმინებად და ცნებებად იქნა ჩათვლილი. მიუხედავად მრავალმხრივი და არაერთგვაროვანი მიდგომისა, მკვლევრები ერთხმად იზიარებენ ცნების მულტიპარამეტრულ ხასიათს და ამ პარამეტრებში მთხრობელის/პერსონაჟის მოვლენისადმი სივრცული პოზიციისა და ხედვის სეგმენტის არსებობას (Schmid, [2005]2008, გვ.: 123-137). ირენე დე იონგი უსპენსკისა (Uspenskij, [1970] 1973) და სტანზელის (Stanzel, 1983) თეორიებზე დაყრდნობით, პერსპექტივას, უპირველესად, სივრცულ რელაციად განმარტავს და მისთვის ამოსავლად ხედვის კომპონენტს მიიჩნევს. შესაბამისად, მკვლევარი ფოკალიზაციას განსაზღვრავს მოვლენის იდეოლოგიურად გაფილტრულ ნარაციად, რომელიც არ საჭიროებს თვალთ ხედვის (პირდაპირი მნიშვნელობით) არსებობას, სივრცულ ორიენტირებს, თუმცა არ

---

<sup>33</sup>მრავალრიცხოვანი ლიტერატურულიდან გამოვყოფ მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის მნიშვნელოვან ნარატოლოგიურ კვლევებს, რომელთა ფარგლებში მოდელირდა პერსპექტივის ცნება და მისი სხვადასხვა ტიპოლოგიები: James, H. ([1908] 1972). *Theory of Fiction*. J. E. Miller (Ed.), Lincoln: U of Nebraska P; Friedman, N. (1967). *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. Ph. Stevick (Ed.), *The Theory of the Novel* (pp. 108-139). London: Free Press. Original work published 1955; Lubbock, P. (1972). *The Craft of Fiction*. London: Cape. Original work published 1921; Stanzel, F. K. (1971). *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington: Indiana UP.

<sup>34</sup>Neiderhoff, B. *Perspective-Point of View*. In the *Living handbook of Narratology*. Retrieved June 7, 2022 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>

გამორიცხავს მათ. ხოლო პერსპექტივას, ამის საპირისპიროდ - მთხრობელის ოპტიკური აღქმის, კონკრეტულ სივრცულ არეალში მისი ადგილმდებარეობისა და ხედვის რაკურსის ერთიანობის საფუძველზე წარმართულ ნარაციად (de Jong, 2004, გვ.: 63-64). აღნიშნულ განმარტებით კონტექსტში დე იონგი დიფერენცირებას ახდენს ნარატორიალური სივრცული პერსპექტივის სამ ძირითად ტიპს შორის:

ა) პანორამული სივრცული პერსპექტივა (ფართო ხედი). იგი მთხრობელის ხედვის დიდ დისტანციაზე მორგებასა და ამ რაკურსით ნარაციის წარმართვას გულისხმობს. პერცეპტუალურ-სივრცული პერსპექტივის ეს ვარიანტი შესაძლოა ხორციელდებოდეს როგორც ზოგად მაკროტექსტუალურ, ასევე, კონკრეტული სცენების ქრონოტოპული კონსტრუირების დონეზე (de Jong, 2004, გვ.: 65).

ბ) სასცენო სივრცული პერსპექტივა. იგი გულისხმობს მთხრობელის აღსაწერი სცენის შიგნით მოთავსებასა და ამ რაკურსით ნარაციის წარმართვას (de Jong, 2004, გვ.: 66).

გ) სივრცული პერსპექტივის ბოლო ვარიანტს ე.წ. ახლო ხედი (close-up) წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი ნარატორიალური ხედვის მოვლენისა და სივრცული ობიექტისადმი მაქსიმალურ მიახლოვებას გულისხმობს. ამ უკანასკნელისთვის ასევე გამოიყენება კინომცოდნეობითი ხასიათის ტერმინი: „ზუმინგი“/დამასშტაბება (zoom in//zoom out) (de Jong, 2004, გვ.: 66-67)<sup>35</sup>.

პერსპექტივის სამსავე ვარიანტზე მორგებული მთხრობელის მზერა, თავის მხრივ, შესაძლოა იყოს ფიქსირებული ან მოძრავი. დიფერენციაცია ხორციელდება ასევე აქტორიალურ (მთხრობელი და პერსონაჟი ერთმანეთს) და, შესაბამისად,

---

<sup>35</sup>ირენე დე იონგი სტატიაში *From Bird's Eye to Close up: The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics* ჰომეროსის ეპოსში („ილიადა“) ბატალურ სცენებს, დესკრიფციებსა და შედარებებს მთხრობელის სივრცული პერსპექტივის სამწევროვანი ტიპოლოგიის კონტექსტში ახსნის. იხ. Jong, I. J. F. de and Nünlist, R. (2004). *From Bird's Eye to Close up: The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics*. In A. Bierl, A. Schmitt, A. & A. Willi (Eds.), *Antike Literature in Neuer Deutung Festschrift für Joachim Latz Anlässlich Seins 70, Geburtstages*, 63-83. K.S. Saur Munich

არაექტორიალურ (მთხრობელი და პერსონაჟი სხვადასხვა) სივრცულ პერსპექტივებს შორის (de Jong, 2004, გვ.: 64).

სცენების კომპლექსური ბუნების გათვალისწინებითა და წარმოდგენილი კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე, ვიზიარებ დე იონგისა და იმ ნარატოლოგთა პოზიციას, რომლებიც პერსპექტივის სივრცულ-ვიზუალურ ასპექტს ცნებისთვის დომინანტურ მახასიათებლად მიიჩნევენ. აღნიშნულ მიდგომა გამართლებულად მიმაჩნია უშუალოდ ესქილეს ინტერნალური მთხრობელების (მაცნეები/წინასწარმეტყველები) სპეციფიკური ნიშნიდან გამომდინარე. კერძოდ, მოვლენის მათეული ცოდნა ეფუძნება მათსავე ხედვას, რომელიც არ გამოირიცხავს მთხრობელების მხრიდან ამბის იდეოლოგიურ ფილტრაციასა და სუბიექტურ აღქმას (Barret, 1995; გვ.: 546-547)<sup>36</sup>. საკუთარ პერცეპტუალურ მახსოვრობაზე დაყრდნობით, თითოეული მთხრობელი პედალირებს ნარატიული სიტუაციის მისეული ცოდნის სანდოობასა და სიზუსტეზე (Pers. 254-255; 266-267; Prom. 788-789; 824 -826; Ag. 1178-1185; 1196-1197; 1239-1240). შესაბამისად, მოვლენის ვერბალური რეკონსტრუირება ოპტიკური ხასიათისაა და იგი სხვადასხვა პარამეტრებთან ერთად სივრცული რაკურსით მიმდინარეობს. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, ნარატივებში მთხრობელის პერსპექტივის გამოყენება პირდაპირ უკავშირდება მოვლენისა და მისი თანმხლები ტოპოგრაფიული რელაციების მენტალური ვიზუალიზაციის შესაძლებლობებს. კერძოდ, განსხვავებით ამბის სწორხაზოვანი, დროში სტრუქტურირებული თხრობისა, სიუჟეტი ამ შემთხვევაში აღქმადი ხდება სინქრონულ რეჟიმში ანუ ხორციელდება მისი სივრცული და არა ტემპორალური დისტრიბუცია, მიუხედავად იმისა, რომ თავად მედიუმი ვერბალური ხასიათისაა (Harweg, 2011, გვ.: 159). მეცნიერებაში არაერთგზის შენიშნულია ესქილეს განსაკუთრებული სწრაფვა ნარატიული სიცხადისა და ვიზუალიზაციისადმი, რაც მისი დრამატული ტექნიკის განსაკუთრებულ მახასიათებელს წარმოადგენს (მიმოხილვისთვის იხ. დარჩია, 2005, გვ.: 104-105). აღნიშნული საკითხი თითოეული

---

<sup>36</sup>ცოდნისა და ხედვის სემანტიკურ იდენტობას ადასტურებს ფორმატივების ენობრივი ასპექტები. კერძოდ, ძველი ბერძნული ზმნა ἴδω წარმოადგენს \*είδω ზმნის პერფექტულ ფორმას, რომელიც ითარგმნება როგორც ხედავ, ყურება. LSJ; Rehm, 2002, გვ.: 3; Suksi, 2017, გვ.: 206;

ჩართული სცენის ანალიზის ფარგლებში საგანგებოდ იქნება გამოყოფილი და გაანალიზებული.

### 3. სივრცის კოგნიტური აღქმის კარტოგრაფიული და ჰოდოლოგიური მოდელები

ტრადიციულად, ნარატიულ ტექსტებში სივრცული ორგანიზაცია ორი საბაზისო სტრატეგიის მეშვეობით ხორციელდება. ესენია: სივრცის აღქმის ვერტიკალური ანუ კარტოგრაფიული მეთოდი (ე.წ. „რუკის სტრატეგია“); და, ამის საპირისპიროდ, სივრცის აღქმის ჰორიზონტალური ანუ ჰოდოლოგიური მოდელი (ე.წ. „ტურ/მოგზაურის სტრატეგია“). ნარატოლოგთა გარკვეული ნაწილი აღნიშნულ დიქოტომიას ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით „ტოპოლოგიურ“ და „პროექციულ“ სივრცეებადაც მოიხსენიებს (Herman, 2002, გვ.: 280-281). ამ კუთხით, კვლევის ფარგლებში გამოყენებული იქნება ალექს პურვესის მიერ შემოთავაზებული მეთოდოლოგიური ტერმინები: „კარტოგრაფიული“ და „ჰოდოლოგიური“, რომელთაც მკვლევარი ეპიკურ (ჰომეროსის ტექსტები) და ისტორიოგრაფიულ ტექსტებში (ჰეროდოტოსი) სივრცული ორგანიზაციის დომინანტური ტიპების დიფერენცირებისთვის იყენებს (Purves, 2010, გვ.: 1-24; გვ.: 118-159).

კარტოგრაფიული მოდელი გულისხმობს სივრცის წარმოდგენას პანორამულად, წარმოსახვით ამაღლებულ ადგილზე მდგომი/ფიქსირებული მთხრობელის პერსპექტივიდან. ხოლო ჰოდოლოგიური მოდელის ფარგლებში სივრცის ორგანიზება მოძრავი, ჰორიზონტალური, სწორხაზოვანი ხედვის მეშვეობით ხორციელდება, რაც გულისხმობს ე.წ. მოგზაური მთხრობელისა და მის მიერ განვლილი გარკვეული ტრაექტორიის არსებობას (Janni, 1998; გვ.: 41-53; Purves, 2010; გვ.: 144-147; Ryan, 2012, გვ.: 20;<sup>37</sup> Ilyushechkina, 2012, გვ.: 131). არსებითად მნიშვნელოვანია, რომ კარტოგრაფიული ხედვის ფარგლებში ფოკუსირდება სივრცის უცვლელი ფართომასშტაბიანი გეომეტრიული მახასიათებლები, რაც მას მიდრეკილს ხდის იყოს ჰომოგენური, მთლიანი,

---

<sup>37</sup>Ryan, M.L. Space. In Living Handbook of Narratology. Retrieved June 10, 2022 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html#Zubin1995>



სტატიკური, სინქრონული და, შესაბამისად, ვიზუალურად იოლად აღსაქმელი. მაშინ, როდესაც ჰოდოლოგიური მოდელი, აქცევს რა სივრცეს წარმოდგენის დინამიკურ და დიაქრონულ მოდელში, ახდენს ამ უკანასკნელის ფრაგმენტიზაციას და ხდის მას ვიზუალურად რთულად აღქმადს (Purves, 2010, გვ.: 145-146).

აღნიშნული საბაზისო სტრატეგიები სათავეს იღებს ლინგვისტური კვლევებიდან. კერძოდ, 1975 წელს ლინგვისტებმა კ. ლინდემ და ვ. ლაბოვმა ჩაატარეს ექსპერიმენტი, რომლის მონაწილეებსაც უნდა აღეწერათ ბინის სივრცული კონფიგურაცია. კვლევამ აჩვენა, რომ გამოკითხულთა აბსოლუტურმა უმრავლესობამ სახლის აღწერისას უპირატესობა მიანიჭა ე.წ. „ტურ“ სტრატეგიას, ანუ ბინა წარმოადგინა მოძრავი, ჰორიზონტალური პერსპექტივის ფარგლებში თანმიმდევრულად განლაგებული ოთახების დინამიკურ მონაცვლეობად. ინტერვიუერთა ძალიან მცირე ნაწილმა აღწერა საცხოვრებელი გარემო საჰაერო, ვერტიკალური ფიქსირებული პერსპექტივის მეშვეობით. ასევე დადგინდა, რომ მკვლევართა მიერ გამოვლენილი სივრცის კოგნიტური აღქმისა და მისი ლინგვისტური კოდირების ორი საბაზისო ვარიანტი ვრცელდება არა მხოლოდ მცირე, არამედ ფართომასშტაბიან სივრცულ ერთეულებზეც (Linde & Labov, 1975, გვ.: 924-939; Tversky, 1996, გვ.: 463-491).

ნარატოლოგიურმა კვლევებმა დაადასტურა მხატვრულ ტექსტებში სივრცული გარემოს აღქმის ორივე კოგნიტურ-ლინგვისტური მოდელის არსებობა და მათი წამყვანი როლი ამბისა და შესაბამისი სივრცული რეპრეზენტაციის მოდელირების პროცესში (Levinson, 1996, გვ.: 134-156; Hanks, 1990, გვ.: 293-351). გარდა ამისა, გამოიკვეთა ტენდენცია, რომ თანამედროვე ნარატივებში ჰოდოლოგიური პერსპექტივა („ტური“) უფრო ხშირად გამოიყენება, ვიდრე მისი ოპოზიციური - კარტოგრაფიული/„რუკის“ პრინციპი. მოდელები ასევე წარმატებით იქნა გამოყენებული ანტიკური ხანის ეპიკური და

ისტორიოგრაფიულ ტექსტების სივრცული სტრუქტურების ორგანიზაციის ანალიზისას.<sup>38</sup>

ესქილე ტრაგედიების ნარატიულ ეპიზოდებში აქტიურად მიმართავს და იყენებს აღნიშნულ მოდელებს სტატიკური და დინამიკური/სამოგზაურო ტიპის სივრცული რეპრეზენტაციების მოდელირებისას. არსებითად მნიშვნელოვანია, რომ დრამატურგისთვის აღქმის კარტოგრაფიული და ჰოდოლოგიური პერსპექტივები არა მხოლოდ სტანდარტული კოგნიტური მარკერებია, არამედ მხატვრული რეალობის მისეული ვერსიის არტიკულაციის პროცესში უმთავრესი სტილისტური ხერხებიც.

#### 4. ფიგურა/ფონის ასიმეტრია

სივრცული რეპრეზენტაციების ლინგვისტური კოდირებისთვის აქტიურად გამოიყენება ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის კონცეპტი. ეს უკანასკნელი გემტალტფსიქოლოგიაში ობიექტის პერცეპტუალური აღქმის ერთ-ერთ ძირითად საორგანიზაციო ტიპად გაიაზრება<sup>39</sup>. ლინგვისტური და კოგნიტური სემანტიკის მკვლევრებმა აღნიშნული მიმართება ფიზიკური სივრცული გარემოს კოგნიტური შემეცნებისა და მისი შემდგომი ვერბალიზაციის პროცესს მთარგმნეს (Frawley, 1992, გვ.: 250-274; Landau & Jackendoff, 1993, გვ.: 217-222; Herman, 2002, გვ.: 272-273). ფიგურა/ფონის ოპოზიციის ფარგლებში სივრცული რეპრეზენტაციის სემანტიკური სტრუქტურა გააზრებულია როგორც ურთიერთდამოკიდებულებითი მიმართება ორ ან მეტ ერთეულს შორის: მოთავსებული ობიექტი/ები (=ფიგურა) და მიმართების ობიექტი (=ფონი). პირველი ერთეული ტრადიციულად არის უფრო პატარა და მოძრავი, ხოლო მეორე - უფრო დიდი და სტაბილური, რაც განაპირობებს თავად მიმართების სახელწოდებას - ფიგურა/ფონის ასიმეტრია (Talmy, 1978, გვ.: 627; 1983, გვ.: 230; გვ.: 277-78). აღნიშნულ კონტრასტს

---

<sup>38</sup>მიმოხილვისთვის იხ. Gilhuly K. & Worman N. (Eds.). (2014). *Space, Place and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press; Hawes, G. (2017). *Myth on the Map: The Storied Landscapes of Ancient Greece*. Oxford: Oxford University press. Rood, T. (2012). Herodotus. In Jong, I.J.F. de, (Ed.). (2012). *Space in Ancient Greek Literature*, *Studies in Ancient Greek Narrative* 3, (pp. 121-140). Leiden: Brill

<sup>39</sup>ფიგურა/ფონის სივრცული მიმართებითი მოდელისთვის იხ. გემტალტფსიქოლოგიის ფუნდამენტური კვლევები: Ehrenfels, 1890; Köhler, 1920, 1929; Koffka, 1935; Rubin, 1921; Wertheimer, 1923, 1925;

ფიგურასა და ფონს შორის სამი ძირითადი ფაქტორი განსაზღვრავს: ზომა, მოძრაობა და დისკურსის მონაწილეების (დამკვირვებლის/მთხრობელის) ცოდნა ფიგურის პოზიციის შესახებ ფონთან მიმართებით (Talmy, 2000, გვ.: 315; Thiering, 2012, გვ.: 26-27)<sup>40</sup>. ლინგვისტიკებმა შეისწავლეს, თუ როგორ გამოხატავს ენა ამ საბაზისო სივრცულ მიმართებას. იგი ძირითადად მარკირდება ლოკაციური ზმნიზედების (წინ, უკან, ერთად, გვერდით) და წინდებულების (ზე, შინ, თან, კენ...) მეშვეობით. ასევე, ლინგვისტური ერთეულების გამოყენებით, რომლებსაც აქვთ უნარი გამოხატონ ობიექტების ღერძული სტრუქტურა (მარჯვნივ, მარცხნივ, ზედა, ქვედა) (Landau & Jackendoff, 1993, გვ.: 223-229; Herman, 2002, გვ.: 272-273).

კოგნიტური ნარატოლოგია, რომელიც ფართოდ იყენებს კოგნიტური ლინგვისტიკისა და სემანტიკის სფეროში არსებულ მოდელებს, ფიგურა/ფონის ასიმეტრიას ნარაციის პროცესისთვის საბაზისო ლინგვისტურ იარაღად გაიაზრებს, რამდენადაც შეუძლებელია ამბის თხრობა და ნარატიული სამყაროს აგება სამოქმედო რეგიონებში ობიექტებისა და მათი ფონის ურთიერთმიმართების ჩვენების გარეშე (Herman, 2002, გვ.: 276-277). აღნიშნული მიმართება ფართოდ იქნა ათვისებული ანტიკურ გეოგრაფიულ და ეთნოგრაფიულ ტექსტებში სივრცული იმპლიციტური ცოდნისა და საორიენტაციო სისტემების მოდელირების კვლევისთვის ე.წ. „არასამეცნიერო გეოგრაფიის“ („Common Sense Geography“) ჯგუფის მიერ<sup>41</sup> (Thiering, 2012, გვ.: 28-29). რეპრეზენტაციის აღნიშნულ მოდელს აქტიურად მიმართავს ესქილე სამსავე ნარატივში ძირითადი სივრცული ობიექტებისა (პერსონაჟების) და ერთეულების ტოპოგრაფიული მდებარეობისა და მათი მოძრაობის ტრაექტორიის (გზა/მოგზაურობა) ვერბალური მარკირებისთვის.

---

<sup>40</sup>ლინგვისტურ და კოგნიტურ სემანტიკაში ფიგურა/ფონის საბაზისო მიმართებისთვის იხ. Talmy, L. (1978). *Figuire and Ground in Complex Sentences*. In Greenberg, J., Ferguson C. & Moravcsik H., (eds.). *Universals of Human Language*. Stanford, CA: Stanford University Press, 627–649. Talmy, L. (1983). *How to Structure Space*. In: Pick H. & Acredolo L., (eds.). *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application*. New York: Plenum Press, 225–282. Talmy, L. (2000). *Towards a Cognitive Semantics*, (Vols. 1-2). Cambridge, MA: MIT Press.

<sup>41</sup>მეცნიერთა ამ ჯგუფის კვლევითი საქმიანობა მიმოხილული იქნება დისერტაციის თავში: თხრობითი სივრცე ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს ნარატივში;

## 5. დეიქტური გადანაცვლება/პარალელური თხრობა

ტექსტუალური ვიზუალიზაციის შესაძლებლობები და სივრცული რელაციების ლინგვისტური კონსტრუირება უკავშირდება კიდევ ერთ თხრობით მეთოდს, რომელიც ნარატიულ თეორიაში პარალელური ნარატივის სახელწოდებით არის ცნობილი. პარალელური (იგივე - განგრძობითი) თხრობა გულისხმობს ნარატივის აქტისა და აღსაწერი მოქმედების პარალელურ რეჟიმში მიმდინარეობას. ამ შემთხვევაში ნარატივა წარმოადგენს იმის გადმოცემას, რასაც მთხრობელი უშუალოდ ხედავს ანუ იმის რეპრეზენტაციას, რაც თხრობის აქტუალურ მომენტშივე მიმდინარეობს. იგი თავისი არსით წარმოადგენს ისტორიული (რეტროსპექტული) ნარატივის ანტითეზას (Margolini, 2012; Barret, გვ.: 268)<sup>42</sup>. ერთმანეთისგან განირჩევა პარალელური თხრობის ავთენტური და ნაწილობრივი ფორმა. ავთენტური ფორმა ბუკვალურად გულისხმობს მოქმედებისა და ნარატივის აქტის ერთდროულად წარმართვას. კლასიკურ მაგალითად განიხილება ანტიკური ტრაგედიის ტეიხოსკოპიის ეპიზოდები მაშინ, როდესაც მეორე ტიპის ნარატივა მოიცავს იმ მოვლენის რეალურ დროში თხრობას, რომელიც მთხრობელის ტემპორალური პოზიციიდან გამომდინარე ან უკვე მომხდარი ფაქტია, ან მომავალში მოხდება. ამ უკანასკნელს პროლეპტიკურ ან ისტორიულ აწმყოსაც უწოდებენ (Margolini, 1999, გვ.: 151). თხრობის ეს ტექნიკა მოვლენის სასცენო დაუყოვნებლობის იმიტირებას ახდენს, რაც ლინგვისტური თვალსაზრისით დეიქტური მარკერების (ტემპორალური და ლოკაციური: აქ/იქ; ახლა/მაშინ) გადაადგილებით მიიღწევა. დეიქტური ცენტრების ცვლილება გულისხმობს მთხრობელის მხრიდან ინფორმაციის მიმღების მენტალურ „გადაყვანას“ თხრობის რეალური დრო-სივრცული კოორდინატებიდან სხვა მოვლენის ტოპოლოგიურ და ქრონოლოგიურ კონტინუუმში (Herman, 2002, გვ.: 271; Greimas, 1988, გვ.: 22-23); ფაქტობრივად, ამ შემთხვევაში ინფორმაციის მიმღებს შესაძლებლობა ეძლევა საკუთრი თავი „მოათავსოს“ იქ და იმ დროს, როცა მოვლენა ხდება, დაინახოს ის

---

<sup>42</sup>Margolini, U. Simultaneity in Narrative. In Living Handbook of Narratology. Retrieved June 11, 2022 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/46.html>

მიმდინარეობის პროცესში, აღმოჩნდეს ამბის თვითმხილველისა და თანაგანმცდელის პოზიციაში მთხრობელთან და პერსონაჟებთან ერთად (Zybin & Hewitt, 1995, გვ.: 131).

მთხრობელსა და მოსათხრობ ამბავს შორის ტემპორალურ-სივრცული დისტანციის გადალახვის ეფექტი ასევე ხორციელდება ხედვის/ყურების გამომხატველი ლექსემების გამოყენებითა და ზმნური ფორმატივების აწმყო დროში (ისტორიული აწმყო) და/ან პერფექტში ჩასმით (Margolini, 1999, გვ.: 151). აღნიშნული ლინგვისტური მარკერებით აწყობილი თხრობის მეშვეობით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყველაფერი სინქრონულად, ერთსა და იმავე დროით ინტერვალში მიმდინარეობს. იგი განსაკუთრებით ხშირად და სრულიად ლოგიკურად ნარატიული მოვლენის უშუალო მოწმეთა მონათხრობში გამოიყენება, როგორც სასცენო სივრცული პერსპექტივის ლინგვისტური მეწყვილე, მისი ფორმალური გამოხატულება. ესქილე ტრაგედიების ნარატიულ ნაწილებში არაერთგზის მიმართავს როგორც დეიქტურ გადანაცვლებას, ისე პარალელურ თხრობას, რამდენადაც ინტერნალური მთხრობელები მოვლენების უშუალო თვითმხილველები (წინასწარმეტყველები: პრომეთე/კასანდრა) და მოწმენი არიან (სპარსელი მაცნე). ესქილეს უმთავრეს მიზანს კი ნარაციის აღნიშნული მეთოდის მეშვეობით მთხრობელსა და მოსათხრობ ამბავს შორის ტემპორალურ-სივრცული დისტანციის გადალახვის იმიტაციის შექმნა წარმოადგენს. პარალელური ნარაციისა და მისი თანმხლები ლინგვისტური მარკერების გამოყენებით დრამატურგი წარსულ ან მომავალ მოვლენას მენტალური თვალსაზრისით „ხილვადს“ ხდის სწორედ აწმყოში, აძლევს მას პერცეპტუალურ სიცხადესა და სივრცულ ფორმას, განზომილებას.

## თავი პირველი: თხრობითი სივრცე „სპარსელების“ მაცნის ნარატივში

ესქილეს „სპარსელებში“, რომელიც, ფაქტობრივად, დაცლილია აქტიური სასცენო მოქმედებისგან (Wilamowitz-Moellendorf, 1897, გვ.: 382-398; Kitto, 1950, გვ.: 41; Broadhead, 1960, გვ.: 32-33; Herington, 1986, გვ.: 69) მაცნის ნარატივი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რამდენადაც სწორედ ამ უკანასკნელის ფარგლებში ხდება ტრაგედიის ცენტრალური მოვლენის, ქსერქსეს კატასტროფული მარცხი სალამინის საზღაო ბრძოლაში, და შესაბამისი სივრცული კონტექსტის რეპრეზენტირება. როგორც რამ რემი აღნიშნავს, არც ერთ ტრაგედიაში სასცენო მოქმედება ისე მძლავრად არ არის დამოკიდებული იმაზე, რაც მოხდა სადღაც შორს, როგორც ეს ხორციელდება „სპარსელებში“. დრამატურგი ტრაგედიის სასცენო სივრცეს სრულად ფარავს საბერძნეთის შორეული სივრცით (Rehm, 2002, გვ.: 240; Rehm, 2012, გვ.: 308). ამ კონტექსტში მაცნე ტექსტის ის ცენტრალური პერსონაჟია, რომლის სიტყვაში მკვლევრის მიერ მითითებული სივრცული ჩანაცვლება ხორციელდება. შესაბამისად, თავისი უნივერსალური ფუნქციის მეშვეობით, იყოს, უპირველესად, ხედვის ინსტრუმენტი ტრაგედიის დრამატულ სტრუქტურაში (de Jong, 1991, გვ.: 65-67)<sup>43</sup>, მაცნე ქმნის წარმოსახვით სცენას და თხრობის აქტუალური დროისთვის დასრულებულ მოქმედებას სასცენო დრო-სივრცულ კონტინუუმში ხილვადს და მიწვდომას ხდის. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, სწორედ მაცნის თხრობითი ფოკუსის მეშვეობით ყალიბდება ტრაგედიის ცენტრალური სემანტიკური კონცეფცია, ევროპა/აზიის დიქოტომია. აღნიშნული დრამატული ფუნქცია „სპარსელების“ მაცნის პარტიას სივრცის წარმოდგენის კუთხით ესქილეს ტრაგედიების კორპუსში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მასშტაბურ თხრობით სეგმენტად აქცევს. სცენის სივრცული ორგანიზაციის სისტემური ანალიზის მიზნით, უპირველესად, მიმოვიხილავ სიტყვის ზოგად ნარატიულ სქემას.

---

<sup>43</sup> „სპარსელების“ მაცნის უწყების ტიპისა და მისი დრამატული ფუნქციის მიმოხილვისათვის იხ. Taplin, 1977, გვ.: 80-91.

1. მაცნის სიტყვის ზოგადი ნარატიული და სივრცული სტრუქტურა: მაცნის სცენა, რომელიც ჩვენამდე მოსული ანტიკური ტრაგედიის კორპუსში თავისი მოცულობით ყველაზე გრძელ სიტყვას წარმოადგენს (Hall, 1996, გვ.: 128), შიდანარატიული სტრუქტურისა და მოთხრობილი ამბების დანაწილების დონეზე კომპლექსურ თხრობით სისტემას ქმნის. სცენა იწყება ქოროსა და მაცნეს შორის გამართული ეპირემატული ხასიათის შესავლით. ნარატივის ფარგლებში გამოიყოფა რამდენიმე ნაწილი: 1. სალამინის ბრძოლაში დაღუპული სპარსელი სარდლების კატალოგი (302-330); 2. მოწინააღმდეგეთა ხომალდების რაოდენობა: (337-347) 3. სალამინის საზღვაო ბრძოლა (353-432); 4. ფსიტალეას ბრძოლა (447-471); 5. დამარცხებული ჯარის გადარჩენილი ნაწილის უკანდაბრუნების კატალოგი (480-514). ჩამოთვლილთაგან წმინდა ნარატიულ ნაწილებს სალამინის/ფსიტალეას ბრძოლები და ჯარის უკანდაბრუნების ამსახველი მოგზაურობა ქმნის. ხოლო დარჩენილი სეგმენტები ნარატიზაციის მცირე ხარისხით ხასიათდება. სცენის თითოეული ქვენაწილი ერთმანეთს სტიქომითიებით უკავშირდება, რომლებიც დედოფალსა და მაცნეს შორის იმართება. ქორო ეპირემატული შესავლის შემდეგ მაცნის მთელი სიტყვის განმავლობაში მდუმარე მოწმის სტატუსს ინარჩუნებს<sup>44</sup>. იგი მოქმედებაში არ ერთვება ვიდრე მაცნის სცენიდან გასვლამდე. სცენის ნარატიული სტრუქტურის მიმოხილვისათვის იხ. Broadhead, 1960, გვ.: 35-37; Hall, 1996, გვ.: 129; Garvie, 2009, გვ.: 143-146; Sommerstein, 2010, გვ.: 50.

მაცნის ნარატივი ამ უკანასკნელის ტოპოგრაფიული დაგეგმარების დონეზე არ იძლევა უნიფიცირებულ სურათს. ამ კუთხითაც სცენის სტრუქტურა საკმაოდ მრავალფეროვანია და მოიცავს რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის სამოქმედო რეგიონს. პირველი და უმთავრესი მათ შორის არის კუნძული სალამინი და მისი გარემომცველი ფართო საზღვაო

---

<sup>44</sup>მეცნიერებაში ათოსასა და ქოროს მონაცვლეობას მაცნესთან დიალოგში არაერთგზის მიექცა ყურადღება. ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია პერსონაჟების ინტერესთან და მათეულ ნარტიულ ფოკუსთან. კერძოდ, სპარსეთის დაცემისა და მისი უბედურების გააზრება/დატირება ქოროს ფუნქციაა მაშინ, როდესაც დედოფლის წუხილი უფრო სუბიექტური ხასიათისაა და იგი კონკრეტულად ქსერქსესა და მის ბედს უკავშირდება. მიმოხილვისათვის იხ. Micheline, 1982, გვ.: 29-33; Garvie, 2009, გვ.: 145; Conacher, 1996, გვ.: 16-17; გვ.: 27-28;

ლანდშაფტი<sup>45</sup>. სალამინის ფარგლებში გამოიყოფა ქვერეგიონი - კუნძული ფსიტალეა, რომელსაც თხრობის დამოუკიდებელი სეგმენტი ეძღვნება, ამდენად კვლევის ფარგლებში ცალკე ერთეულად იქნება გამოყოფილი. ფსიტალეას ბრძოლის ნარაციის დასრულების შემდეგ მოქმედება ჯარის უკანდაბრუნების ამსახველი, მოგზაურობის ტიპის ნარატივით იცვლება, რომლისთვისაც სამოქმედო რეგიონს კონტინენტური საბერძნეთი და მისი შემადგენელი ქვერეგიონები ქმნის. მოგზაურობის ტოპოგრაფიაში ასევე დამოუკიდებელ სივრცულ ერთეულად ყალიბდება მდინარე სტრიმონი, რომლის ფარგლებშიც შესაბამისი ნარატიული სიტუაცია არის ინტეგრირებული. ამდენად, სპარსელი მაცნის კომპლექსური სცენის სივრცული სტრუქტურის ანალიზისას გამოიყოფა ოთხი ძირითადი სამოქმედო რეგიონი: 1. სალამინი; 2. ფსიტალეა; 3. ჯარის მოგზაურობის სივრცული კონტინუმი = კონტინენტური საბერძნეთი; და 4. მდინარე სტრიმონი.

**2. სამოქმედო რეგიონი - სალამინი:** მაცნის ნარატივის უდიდესი ნაწილი სალამინის სამოქმედო რეგიონის ამბისა და დისკურსის დონეზე წარმოადგენს ეთმობა. სალამინის შორეული სივრცის შესახებ ინფორმაციას იძლევა სცენის ეპირემატული შესავალი, დაღუპული სარდლების ჩამონათვალი და უშუალოდ სალამინის ბრძოლის საკმაოდ გრძელი და შთამბეჭდავი თხრობა.

ეპირემატული შესავალი და სპარსელი სარდლების კატალოგი არანარატიული თხრობის ფარგლებში წარმოადგენს სალამინსა და მის შემოგარენს, ხოლო სალამინის ბრძოლის ეპიზოდში სივრცული ინფორმაცია უკვე კლასიკური ნარატივის ანუ თხრობის დინამიკურ რეჟიმში იხსნება. ამ ფონზე, უნდა აღინიშნოს, რომ სალამინის რეგიონის ფიზიკური მახასიათებლების ასახვის კუთხით გაცილებით დიდ ინფორმაციას მაცნესა და ქოროს შორის გამართული შესავალი დიალოგი და სარდლების კატალოგის ნაწილი იძლევა. აღნიშნული გარემოებებიდან გამომდინარე, თითოეული მათგანი დამოუკიდებლად იქნება გაანალიზებული.

---

<sup>45</sup>კუნძული სალამინი სარონიკის ყურეში ყველაზე დიდ კუნძულს წარმოადგენს. იგი დაახლოებით ორი კილომეტრის მოშორებით მდებარეობს საბერძნეთის კონტინენტური ნაწილიდან. აკროპოლისიდან მას დაახლოებით 20 კილომეტრი აშორებს. Papadopoulos, 2015, გვ.: 22;



**2.1. ეპირემატული შესავალი (249-299)<sup>46</sup>:** ეპირემატული დიალოგი სიმოკლის მიუხედავად საკმაოდ კომპლექსურ სივრცულ სურათს იძლევა. შესავალი მაცნის სიტყვებით იწყება: „ო ქალაქებო, აზიის მთლიანი მიწის. სპარსეთის მიწაო, მრავალი სიმდიდრის ნავსაყუდელო. ერთი დარტყმით აღიგავა მთელი ბედნიერება. მთლიანად დაილუპა სპარს ბარბაროსთა ჯარი“ (249-251/255).<sup>47</sup> თრენულ სტროფებში ქორო ამბობს: „ვაი, ვაი, სხვადასხვაგვარი იარაღით აღჭურვილები აზიის მიწიდან წარემართნენ ელადის მიწაზე“ (268-271).<sup>48</sup> ქოროს პასუხად ტრაგედიის ტექსტში პირველად ხდება სპარსული ჯარის განადგურების სივრცული ლოკაციის - სალამინის, სახელდება<sup>49</sup>. მაცნეს ამბობს: „ავსებენ გვამები საზარლად დალუპულების, სალამინის სანაპიროებს და მთლიანად მეზობელ ადგილებს [შემოგარენს]“ (272-273).<sup>50</sup> ქოროს საპასუხო მიგებაში გრძელდება სალამინის ვერბალური აქტუალიზაცია: „ამბობ, რომ მოყვასთა გვამები ზღვითნათრევი (ნაგვემნი) და ჩაძირულნი ქანაობენ [ზღვაში] თავიანთ მოსასხამებში [გახვეულნი]“ (274-277)<sup>51</sup>. სტროფი სრულდება მაცნის მიერ შორეული ლოკაციისა და საბრძოლო სიტუაციის კიდევ ერთი მოგონებით: „აღარ იყო საკმარისი ისრები. დაილუპა ჯარი მთლიანად, დაჯაბნილი გემის გემებზე რკნით [შეჯახებით]“ (278-279).<sup>52</sup>

<sup>46</sup> მაცნის სცენის ეპირემატული შესავლის სტრუქტურის მიმოხილვისთვის იხ. Taplin, 1977, გვ.: 85-87;

<sup>47</sup> ὃ γῆς ἀπάσης Ἀσιάδος πολίσματα,  
ὃ Περσίς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμήν;  
ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς  
ἄλβος, / Πέρσαι: στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.

<sup>48</sup> ὀτοτοτοῖ, μάταν  
τὰ πολλὰ βέλεα παμμυγῆ  
γὰς ἀπ' Ἀσίδος ἦλθε δά-  
αν ἐφ' Ἑλλάδα χάραν.

<sup>49</sup>სალამინი როგორც ტოპონიმი მაცნის სიტყვის ფარგლებში მხოლოდ ორგზის დასტურდება: 272, 446. ადგილის ხელახალი მარკირება ტრაგედიის ტექსტში აღარ ხდება ვიდრე 965-ე სტრიქონამდე. Hall, 1996, გვ.: 131;

<sup>50</sup> πλήθουσι νεκρῶν δυσπότημας ἐφθαρμένων  
Σαλαμῖνος ἄκται πᾶς τε πρόσχωρος τόπος.

<sup>51</sup> ὀτοτοτοῖ, φιλων  
ἀλίδονα μέλεα πολυβαφῆ  
κατθανόντα λέγεις φέρε-  
σθαι πλάγκτ' ἐν διπλάκεσσι.

<sup>52</sup> οὐδὲν γὰρ ἦρκει τόξα, πᾶς δ' ἀπᾶλλυτο  
στρατὸς δαμασθεῖς ναῖοισιν ἐμβολαῖς

სცენის ეპირემაში, ერთი მხრივ, ტრაგედიის ცენტრალური სივრცული ტრაექტორიის - აზია/სპარსეთი/→ ევროპა/ელადა - ტექსტუალური ფორმირება ხორციელდება<sup>53</sup>, ხოლო, მეორე მხრივ, ფოკუსირდება სალამინი, როგორც სპარსული ჯარისა და ქსერქსეს კატასტროფის აკუმულირების მთავარი სივრცული წერტილი. ვერბალური მარკერების დონეზე მაცნე სხვადასხვა ტიპის ლექსემებს იყენებს, რომელთა ერთობლიობა ადგილის ტექსტუალიზაციის საკმაოდ ინტენსიურ და საინტერესო ასახვას იძლევა.

1.ტოპონიმია: Σαλαμίς (2);

2.ზოგადი არსებითი/ზედსართავი სახელები: ἀκτή, ἡ; πρόσχωρος, ον; τόπος, ὁ; ἀλίδιονος, ον; πολυβιφής, ἑς;

3.მოქმედების მახასიათებელი სივრცული ობიექტები/მოქმედებები: τόξον, τό; νεκρός, ὁ; ναῦς, ἡ; ἐμβολή, ἡ; καταθήσκα; πλήθω; πᾶς;

გარდა სივრცის სემანტიკის შემცველი ლექსემებისა, რომლებიც სალამინის დისკურსული ასახვის დონეზე მატერიის სახეობას მარკირებს (ხმელეთი და მისი გარემომცველი წყალი), ცალკე ჯგუფად გამოიყო ლემები, რომლებიც საზღვაო ბრძოლის ამსახველი ნარატივის ცენტრალურ სახეებს წარმოადგენს<sup>54</sup>. ესენია: დაღუპულთა

<sup>53</sup>წასვლა, გარკვეული სივრცული კონტინუუმის დატოვება „სპარსელების“ ცენტრალური თემა. აღნიშნული მოტივის დომინანტურობას ტრაგედიის პირველ ორ სტრიქონშივე ესმევა ხაზი. ქორო ანაპესტური კატალოგის ფორმატში უმდერის ელადის მიწის მიმართულებით წასულ სპარსულ ჯარს: Περσῶν τῶν οἰχομένων Ἑλλάδ' ἐξ αἴαν (1-2). „οἰχομένων“ თემის მნიშვნელობა კიდევ ერთხელ ქოროს პაროდოსშივე მარკირდება უკვე ლირიკული ნაწილის დასასრულს: τοῖσδ' ἄνθις Περσίδος αἴαξ οἴχεται ἄνδρῶν (59-60). ამგვარი დასაწყისი მნიშვნელობათა კასკადს იძლევა. ესქილე ქმნის თავისი დრამატული ტექნიკისათვის მახასიათებელ ე.წ. „სასპენსის“ (მოლოდინის) ატმოსფეროს, წინ სწევს παθι-ის კომპონენტს და ნიადაგს ამზადებს ქსერქსეს უკან დაბრუნებისთვის. ტრაგედიაში ნოსტოსის თემის აქტუალიზაციისათვის იხ. Taplin, 1977, გვ.: 124-126; Rehm, გვ.: 2002, 240; Garvie, 2009, გვ.: 44; Hall, 1996, გვ.: 107. გარდა ამისა, მიმაჩნია, რომ „οἰχομένων“, ასევე, არსებითად მნიშვნელოვანია ტრაგედიის სივრცული ტრაექტორიის მაკროსტრუქტურული მოდელირებისთვის. კერძოდ, ჰორიზონტალური გადაადგილება ტექსტის საერთო სიუჟეტურ დონეზე იგება სპარსეთი--ელადა//აქ/იქ სივრცული მიმართების დონეზე, რომელიც საკვანძო ტოპოლოგიურ-ქრონოტოპულ ოპოზიციად ყალიბდება ტრაგედიის ტოტალურ სივრცულ კონტინუუმში. სწორედ აღნიშნულ ვექტორზე მოძრაობენ პერსონაჟები ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებებით (სპარსეთი --ელადა და პირიქით).

<sup>54</sup>ამ კუთხით სალამინის ბრძოლა სრულად ჯდება ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის დამახასიათებელი განმეორებადი სახე-სიმბოლოების გამოყენების კონცეფციაში. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Rosenmeyer, 1982, გვ.: 107-108, 118-119; Stanford, 1942, გვ.: 96-102; დარჩია, 2005, გვ.: 100-102, სქოლიო № 1 და №2;

ცხედრები, ხომალდი, საბრძოლო იარაღები (შუბი, ისარი), სიმრავლისა და სისავსის აღმნიშვნელი ტერმინები. უნდა აღინიშნოს, რომ მაცნე ქოროსთან ერთად ცალკეული სივრცული ობიექტის გარდა წარმოადგენს სალამინის რამდენიმე ცენტრალურ ვიზუალურ-სივრცულ ხატს: ზღვაში მოტივტივე სპარსელ მეომართა გვამები (272-272); ხომალდების ერთმანეთზე შერკინება (279).

ამდენად სალამინის ტექსტუალიზაცია ეპირემატული შესავლის ფარგლებში გულისხმობს სამოქმედო რეგიონის არა მხოლოდ ლინგვისტურ მარკირებას, არამედ ამავე სივრცეში უკვე მომხდარი საზღვაო ბრძოლის ფრაგმენტიზებულ ფორმატში (სტატიკური, ერთჯერადი კადრები) წარმოდგენას<sup>55</sup>. მიმაჩნია, რომ აღნიშნული ნარატიული სტრატეგიით ესქილე ინფორმაციის მიმღებს, ერთი მხრივ, ემოციურად ამზადებს მთავარი ამბის მოსასმენად, ხოლო, მეორე მხრივ, შორეული სივრცის სემანტიზაციის მძლავრ პირველად საფუძველს ქმნის. კერძოდ, სწორედ ეპირემატული დიალოგის ფარგლებში იწყება პოლიტიკური განზომილების მქონე ევროპული სივრცის დომინანტურობის იდეის გამოძერწვა, ზღვის სივრცის სემანტიკური მოდელის კონსტრუირება და აღნიშნულის საფუძველზე მისი სხვადასხვა სააზროვნო კონტექსტში მოთავსება.

**2.2. დაღუპული სარდლების კატალოგი (302-329)<sup>56</sup>:** სალამინის დისკურსის დონეზე საკმაოდ ინტენსიური წარმოდგენა გრძელდება მაცნის პირველ კატალოგში, რომელიც დაღუპული სპარსელი სარდლების ჩამონათვალს მოიცავს და წარმოადგენს პასუხს დედოფლის კითხვაზე, თუ ვინ გადაურჩა საზღვაო კატასტროფას. აღსანიშნავია, რომ

---

<sup>55</sup>ამბის ესქილესეული ფრაგმენტიზაციის ტენდენცია მწვერვალს „ორესტეაში“, კერძოდ, კასანდრას სცენაში, აღწევს. მისნის ნარატივში პელოპიდების საგვარეულოსთან დაკავშირებული სისხლიანი ამბები სრულად დეკონსტრუირებული და ფრაგმენტული, მოზაიკური ფორმით არის მოთხრობილი.

<sup>56</sup>„სპარსელები“ კატალოგების განსაკუთრებული სიმრავლით ხასიათდება. ესენია: ქოროს პარტია პაროდოსში, რომელიც სპარსეთიდან ელადაში წასულ მხედართმთავრებს ჩამოთვლის (1-64); დარიოსის მიერ სპარსეთის მეფეების ჩამონათვალი (759-786); დარიოსის მიერ მართული ელინური ტერიტორიების ჩამონათვალი (867-896); ქოროს კომოსის სპარსელ სარდალთა კიდევ ერთი კატალოგი. თავის მხრივ, მაცნის ნარატივში წარმოდგენილია ორი კატალოგი, რომლებიც კვლევის ფარგლებშივე არის გაანალიზებული. „სპარსელებში“ ინფორმაციის კატალოგიზებული წარმოდგენისთვის იხ. Barret, 2007, გვ.: 264-265; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 112-114; Saïd, 1988, გვ.: 332;

კატალოგი არ არის მხოლოდ მეთაურების სახელების მშრალი ნუსხა. დრამატურგი ირჩევს ინფორმაციის წარმოდგენის რამდენადმე დინამიკურ მეთოდს. კერძოდ, სარდლების აბსოლუტური უმრავლესობა მოქცეულია შესაბამის კვაზინარატიულ ბუდეში ანუ მაცნე თითოეული მეთაურის შემთხვევაში იძლევა ინფორმაციას, თუ როგორ დაიღუპა ეს უკანასკნელი და რა მდგომარეობაშია მისი სხეული (Garvie, 2009, გვ.: 161-162; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 106-107). მაცნე ჩამოთვლის 19 სარდალს, რომელთაგანაც მხოლოდ 6 არის რეპრეზენტირებული მარტოდენ წარმოშობის გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის მიხედვით. საკვლევი საკითხიდან გამომდინარე, ტექსტის პწკარედული თარგმანის ფარგლებში გამოვყოფ მხოლოდ იმ სარდლებს, რომელთაც შესაბამისი ნარატიული კონტექსტები (დალუპვის ადგილი და გარემოება) გააჩნიათ.

მაცნე დედოფალს აუწყებს:

1. არტემზარესი<sup>57</sup>, ათი ათასი მხედრის მეთაური, სილენიის უხეშ კბოდეებს (მისადგომებს) ეხეთქება;
2. ათასისთავი დადაკე კი შუბის დარტყმით ხომალდიდან ვარდება;
3. კეთილშობილ ტენაგონს, ბაქტრიის შვილს, ზღვითნაგვემ აიანტის კუნძულთან ანჯღრევს [ტალღები];
4. ლილაიოსი, არსამესი და მესამე, არგესტესი, მტრედის კუნძულის ორსავე მხარეს ურტყამენ თავებს ძლიერ მიწას[თან];

---

<sup>57</sup> ტრაგედიაში სულ დადასტურებულია 51 სპარსული საკუთარი სახელი; 21–54, 957–61, 967–73, 979–85, 992–1001 (ქოროს პარტია), 302–31 (მაცნის პარტია). სპარსელი სარდლების საკუთარი სახელების მიმოხილვისთვის იხ. Broadhead, 1960, გვ.: 318–321; Hall, 1989, გვ.: 77–78; Ebbott, M. 2000. The List of the War Dead in Aeschylus' Persians. Harvard Studies in Classical Philology 100, 83–96. ტრადიციულად „სპარსელების“ კატალოგები ფუნქციისა და სტრუქტურის მიხედვით ალუზირებს „ილიადის“ ტროელთა კატალოგებს. საკითხისათვის იხ. Rehm, 2002, გვ.: 243;

5. ეგვიპტის ნილოსის წყლების მკვიდრი, ფარნუხოსი, არკტეუსი, ადეუესი და მესამე - ფერესეუსი ერთ ხომალდზე დაეცნენ (302-313)<sup>58</sup>;

6. არაბი მაგი და არტაბეს ბაქტრიელი, მეტოიკოსები, სამიშ მიწაზე [მოსულნი/მეტოიკოსნი], იქ დაიხოცნენ (318-319)<sup>59</sup>;

სივრცული მარკერების დონეზე გამოიყო შემდეგი ჯგუფები:

1. **ტოპონიმია:** გამოყენებულია 3 ერთეული (მათ შორის სიტყვათშეთანხმებები): Σιληνῶν, νῆσος Αἴας; νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα.

2. **ზოგადი არსებითი სახელები:** გამოყენებულია 5 ერთეული: νῆσος , ἡ (2), ἀκτή, θαλασσόπληκτος , ον; χθών, ἡ; γῆ , ἡ.

3. **წინდებულები:** παρὰ, ἀμφί.

4. **ზმნიზედები:** ἐκεῖ .

5. **მოქმედების მახასიათებელი სივრცული ობიექტები/მოქმედებები:** τόξον, τό; νεκρός , ὁ; ναῦς , ἡ; ἐμβολή , ἡ; καταθνήσκω; πλήθω; πᾶς.

სალამინის სივრცის ტექსტუალიზაციის კუთხით დაღუპული სარდლების კატალოგი მაცნის სიტყვაში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ინტენსიურ ნაწილს წარმოადგენს. ეპიზოდში უშუალოდ გრძელდება ეპირემატულ შესავალში დაწყებული სალამინის როგორც

---

<sup>58</sup> Ἀρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεὺς  
στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται Σιληνῶν.  
χὼ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆ δορὸς  
πήδημα κοῦφον ἐκ νεὼς ἀφήλατο:  
Τενάγων τ' ἀριστεὺς Βακτρίων ἰθαιγενῆς  
θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος πολεῖ.  
Λίλαιος, Ἀρσάμης τε κ' Ἀργήστης τρίτος,  
οἶδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα  
δινούμενοι 'κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα:  
πηγαῖς τε Νείλου γειτονῶν Αἰγυπτίου  
Ἄρκτης, Ἀδεύης, καὶ φερεσσάκης τρίτος  
Φαρνοῦχος, οἶδε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον.

<sup>59</sup> καὶ Μᾶγος Ἄραβος, Ἀρτάβης τε Βάκτριος,  
σκληρὰς μέτοικος γῆς, ἐκεῖ κατέφθιτο.

ნარატიული, ისე სემანტიკური დისკურსი. საბრძოლო ლოკაციის ტექსტუალიზაცია ინტენსიფიცირების გზით მიდის. კერძოდ, მაცნე სარდლების ჩამონათვალს, გარკვეულწილად, იმ ნარატიულ სქემად იყენებს, რომლის ფარგლებში მას სივრცული ინფორმაციის ინტეგრირება ამ უკანასკნელის ჩვენების დესკრიფციულ მოდელში შეუძლია მოახდინოს. დაღუპული სარდლების გვამების სივრცული ადგილმდებარეობის მარკირებისას გარდა ზოგადი არსებითი სახელებისა, მთხრობელი დამატებით ვერბალურ მასალას (ძირითადად ატრიბუტულ მსაზღვრელებს) იყენებს ამავე ადგილის უფრო ცხადი ტექსტუალური ხატის შესაქმნელად. შედეგად, რეკონსტრუირდება სალამინის საკმაოდ ცხადი გრაფიკული სურათი, რომელსაც, უპირველესად, ლოკაციის ფიზიკური მახასიათებლების ერთობლიობა ქმნის. დესკრიფციული ხასიათის სემენტები: 1.στύφλις παρ' ἀκτὰς (303); 2.θαλασσοπληκτον νῆσον Αἴαντος (307); 3. νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα...ἰσχυρὰν χθόνα (309-310); 4.σκληρὰς ... γῆς (319).

ტოპოსის დისკურსში, გარდა დესკრიფციული კომპონენტის ჩართვისა, აქტიურად არის გამოყენებული ფიგურა/ფონის ასიმეტრია, რომლის მეშვეობითაც კატალოგის ცენტრალური სივრცული რელაციის მოდელირება და მასზე ფოკუსირება ხორციელდება: დაღუპული სარდლების ჩვენება ექსკლუზიურად სივრცულ კონტექსტში, სალამინის წყლებისა თუ უხეში კბოდეების გარემოცვაში. ამ მიმართების ინტენსიფიცირება ესქილეს საშუალებას აძლევს ნარატიულ ცენტრად აქციოს არა მხოლოდ დაღუპულები, არამედ მათი დაღუპვის ადგილიც. სწორედ ამგვარად რეკონსტრუირებულ სამოქმედო რეგიონს დააშენოს ტრაგედიაში რეალიზებული სივრცის მისეული კონცეფცია.

ჩვენების დესკრიფციულ და ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის კონტექსტში წარმოდგენილ სალამინს ორივე სტიქიის, წყლისა და მიწის, ერთობლიობა ქმნის. აღსანიშნავია, რომ სივრცეზე მიმათითებელი ყველა ლექსება ხმელეთის/მიწის სემანტიკას გამოხატავს. წყლის სტიქია კი ლოკაციის ფარგლებში ინტეგრირებული ამბის (საზღვაო ბრძოლა) მახასიათებელი ობიექტებისა და მოქმედებების გამომხატველი ფორმატივების მეშვეობით აისახება (იხ. სივრცული მარკერები). ეს ორსახოვანი ტოპოსი კი, რომლის მთავარ პოსტსაომარ ვერბალურ ხატს მის ზედაპირზე თუ სიღრმეში მოტივტივე

დაღუპული მეომრები ქმნიან, სემანტიკური დატვირთვის რამდენიმესაფეხუროვან სქემას იძლევა: საზღვაო ლანდშაფტი სპარსელთათვის კატასტროფის, აბსოლუტური სიკვდილის სივრცულ წერტილად განზოგადდება. ამავდროულად, იგი სპარსელი მეთაურების დაკრძალვის ადგილად იქცევა, რომლის გვამებით სისავსე ასევე დიქოტომიას ქმნის სპარსეთის დაცლისა და სიცარიელის ემპირიულ განცდასთან (Anderson, 1972, გვ.: 172; Harrison, 2000, გვ.: 70-71). საბოლოოდ კი აზიის სივრცულ ოპოზიციად, ბარბაროსულ აღმოსავლეთზე ელინური დომინაციის, მისი დემოკრატიული „იმპერიალიზმის“ ცენტრალურ ტოპოგრაფიულ ეკვივალენტად განზოგადდება<sup>60</sup> (Papadopoulos, 2015, გვ.: 17-18; 25-29; Rehm, 2002, გვ.: 241-243; Lindelauf, 2004, გვ.: 421)<sup>61</sup>.

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, სალამინის საზღვაო ბრძოლა არა მხოლოდ მაცნის ნარატივის, არამედ ტრაგედიის ცენტრალური ამბავია, რომელიც სპარსული იმპერიის დაცემის ტოტალურ ბატალურ მეტაფორას ქმნის. ამ კუთხით ტექსტში ყველაფერი, რაც

---

<sup>60</sup>ინფორმაციის სემანტიზაციის დონეზე მაცნის პირველი კატალოგი პაროდოსში ქოროს ანაპესტური კატალოგის კონტექსტში უნდა იქნეს აღქმული. ეს უკანასკნელი აზიის სივრცის დისკურსის კუთხით არსებითად მნიშვნელოვანია. ეს ორი კატალოგი გარკვეულ სტრუქტურულ მსგავსებასაც ამჟღავნებს. პაროდოსის კატალოგის ნაწილში (16-58) ქორო, ერთი მხრივ, ქმნის ქსერქსესა და სპარსული ჯარის განსაკუთრებული სიდიადის, ძლევამოსილების შთამბეჭდავ სურათს, ხოლო, მეორე მხრივ, ახდენს აზიის ერთიანი, ტოტალური სივრცის წარმოდგენას (Michellini, 1982, გვ.: 77; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 109-117; Conacher, 1996, გვ.: 10-14). კატალოგში აღნიშნული ერთიანობა ინფორმაციის დანაწილების იმავე მეთოდის გამოყენებით მიიღწევა, რომლის მეშვეობითაც ეს განხორციელდა მაცნის კატალოგში. კერძოდ, ეპიკური ნარატივის სტილით ჩამოთვლილი 17 სარდალი თითოეული მათგანისათვის შესაბამის სივრცით კონტექსტშია მოთავსებული, ფაქტობრივად, სარდლები და მათი „მშობელი“/„მეწყვილე“ სივრცეები როგორც ცალკეული სემენტები საბოლოოდ ტრაგედიის საერთო ტოპოგრაფიულ დონეზე ქმნის აზიის ერთიან, უნიფიცირებულ სივრცულ მთლიანობას. აღსანიშნავია, რომ მაცნის კატალოგში ქოროს მიერ ჩამოთვლილი თითქმის ყველა სარდალი არის მოხმობილი უკვე ბრძოლაში დაღუპულების სტატუსით. პაროდოსის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც მიმართებას აჩვენებს მაცნის კატალოგთან არის - ქსერქსესა და სპარსული ჯარის გასვლა აზიის სივრციდან. ამ მასშტაბური გადაადგილების ყოვლისმომცველი სურათი და ამ ფონზე პროეცირებული საბაზისო სივრცის სიცარიელე (როგორც ნეგატიური მახასიათებელი ოპოზიციურ წყვილში სისავსე/სიცარიელე) პაროდოსის მთავარ სემანტიკურ ფუნქციას ქმნის და, თავის მხრივ, შესავალ ნაწილს რევერსის ფორმით უკავშირებს მაცნის კატალოგს: სპარსეთიდან საომარი ყიჟინით წასულთ (87, 91) უპირისპირდება სალამინის წყლებში მოტივტივე მეომართა სხეულები; დაცარიელებულ აზიას - უსიცოცხლო სპარსელებით სავსე სალამინის ვიზუალური სივრცით აღწერილი საზღვაო სივრცე. რევერსის თემისათვის ტრაგედიაში იხ. Said, 1988, გვ.: 321-341. Garvie, 2009, გვ.: 161-162;

<sup>61</sup> „სპარსელებში“ ზღვის სემანტიკურ ფუნქციაზე არაერთი მნიშვნელოვანი სტატია თუ მონოგრაფია არის გამოცემული. ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვისთვის იხ. Papadopoulos, 2015, გვ.: 21-21;

საბრძოლო სცენის ნარაციაში ხდება, ფაქტობრივად, ქმნის და ემსახურება ძრწოლის მომგვრელი მოლოდინისა და ტრაგიზმის ატმოსფეროს შექმნას<sup>62</sup>. მთავარი ამბის განვითარების დონეზე, სწორედ „სასპენსის“ ფარგლებში და შესაბამისი ემოციური ტონალობის კონტექსტში უნდა იქნეს გააზრებული ეპირემატული შესავალი, სარდლების კატალოგი და ბერძენთ/სპარსელთა ხომალდების რაოდენობის ამსახველი<sup>63</sup> სეგმენტებიც, რომლებიც ეტაპობრივად ამზადებს ინფორმაციის მიმღებთ ცენტრალური ბრძოლისთვის. მიმაჩნია, რომ ე.წ. წინანარატიული შემზადება ხორციელდება თხრობაში ბრძოლის ამსახველი ერთჯერადი კადრების ჩართვით, რომლებიც სრული სურათის მხოლოდ ფრაგმენტებს წარმოადგენს და/ან ასახავს უკვე დასრულებულ საბრძოლოს სცენას, ან ბრძოლის რომელიმე სცენის მხოლოდ დეტალს. აღნიშნული სტრატეგია გამოიყენება როგორც ეპირემატულ შესავალში, ისე სარდლების კატალოგში (304-305; 312-313; 314-317). მიმაჩნია, რომ მაცნე არ იწყებს სალამინის ბრძოლის ნარაციას ვიდრე ამ უკანასკნელის სივრცული კონტექსტის მენტალური მოდელის კონსტრუირებამდე. აღნიშნული მოდელი კი, უპირველესად, ფიზიკურ მახასიათებელთა კონფიგურაციით იწყობა. ესენია: ხმელეთი, ზღვა, მოტივტივე გვამები, ხომალდი, საბრძოლო იარაღები. მხოლოდ ვერბალურად უკვე მოდელირებული ლოკაციის რეპრეზენტაციის შემდეგ მაცნე იწყებს ნარატივის მთავარი მოვლენის, სალამინის საზღვაო ბრძოლის, თხრობას სრულად და ამ უკანასკნელის ინტეგრირებას წინასწარ რეკონსტრუირებულ სივრცულ გარემოში.

**2.3. სალამინის ბრძოლა<sup>64</sup> (353-432):** მაცნის სცენის სალამინის ბრძოლის ამსახველი ნაწილი მიუხედავად ნარატიული მთლიანობისა ინფორმაციის დანაწილების დონეზე

<sup>62</sup> ესქილეს ტრაგედიაში „სასპენსის“ დრამატული ტექნიკისათვის იხ. Goward, 1999, გვ.: 57-60;

<sup>63</sup> საკვლევი საკითხის კონტექსტში ხომალდების რაოდენობის მაუწყებელი ტექსტუალური ნაწილი არ იძლევა დამატებით ინფორმაციას სცენის სივრცული დინამიკის შესახებ, ამდენად, მას დამოუკიდებლად არ ვაანალიზებ. ნაწილის დეტალური მიმოხილვისთვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 173-174;

<sup>64</sup> „სპარსელებში“ მოთხრობილი სალამინის ბრძოლა, ფილოლოგიური შესწავლის კუთხით, ტრაგედიის ერთ-ერთი ყველაზე კარგად ათვისებული ნაწილია. მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო ნუსხიდან გამოვყოფ მხოლოდ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან კვლევებს: Goodwin, W. (1906). The Battle of Salamis. Harvard Studies in Classical Philology, 17, 74-101. Munro, J. A.R. (1902). Some Observations on the Persian Wars. Journal of Hellenic Studies, 22, 294-332; Munro, J. A.R. (1926). Salamis. CAH, IV, 301-314; Goldhill, S. (1988). Battle Narrative and



შესაძლებლობას იძლევა დაყოფილ იქნეს ქვესეგმენტებად. მაცნე თხრობას ქსერქსესთან ელინთა (თემისტოკლეს) ცრუ მაცნის ვიზიტითა და მეფის საპასუხო განკარგულების ამსახველი ამბის თხრობით იწყებს<sup>65</sup> (355 – 376). ნარაციის მომდევნო თხრობით სეგმენტს სპარსელთა ღამეული ცურვის აღწერა წარმოადგენს (377-383), რომელსაც მათი განთიადისას ელინებთან პირველი ჯერ აკუსტიკური და შემდეგ უკვე ფიზიკური ხასიათის შეხვედრა მოჰყვება (384-428). სიტყვის ბოლო ნაწილს და მის დრამატულ კულმინაციას უშუალოდ სალამინის საზღვაო ბრძოლის თხრობა წარმოადგენს (408-428). აღნიშნულ ქვესეგმენტებად მაცნის სიტყვის დაყოფის შესაძლებლობას იძლევა არა მხოლოდ ამბის განვითარების ლოგიკა, არამედ მათ შორის არსებული გამყოფი სტრუქტურული ელემენტები - დღისა და ღამის დეიქტური მარკერები, რომლებიც სეგმენტიდან სეგმენტზე გადამყვანი ფუნქციით იტვირთება და, ამავდროულად, უმნიშვნელოვანესი სემანტიკური ფუნქციის მატარებელ სახეებსაც წარმოადგენენ. თხრობის ამ ასპექტს ქვემოთ დავუბრუნდები.

განსაკუთრებით საინტერესო სურათს სალამინის ბატალური სცენა სივრცული სტრუქტურების მოდელირების კუთხით იძლევა. კერძოდ, ნარატიული ფოკუსი, რომელიც ეპირემატული შესავლისა და სარდლების კატალოგის ფარგლებში სრულად სალამინის, როგორც სივრცული ფონის, ფიზიკური და სემანტიკური რეპრეზენტაციისკენ იყო მიმართული, იცვლება და ეს უკანასკნელი მოქმედებისა და

---

Politics is Aeschylus Persae. *The Journal of Hellenic Studies*, 108, 189-193; Hammond, N.G.L. (1956). *The Battle of Salamis*. *Journal of Hellenic Studies*, 76, 32-54; Hignett, C. (1963). *Xerxes' Invasion of Greece*. Oxford, Clarendon Press; Lazenby, F. (1988). *Aischylos and Salamis*. *Hermes*, 116, 168-185. Pelling, C. (1997). *Aeschylus' Persae and History*. In C. Pelling (ed.). *Greek Tragedy and the Historians*. pp. 1-20. Oxford: Oxford University Press. Podlecki, A. (1966). *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Ann Arbor: Michigan University Press; Green, P. (1996). *The Greco-Persian wars*. Berkeley: University of California Press; Morrison, J. S., Coates, J. F. & Rankov N. B. (2000). *Athenian Trireme: The History and Reconstruction of an Ancient Greek Warship*. Cambridge: Cambridge University Press

<sup>65</sup>ჰეროდოტოსის მიხედვით (8. 75), რომელთანაც დასტურდება სალამინის ბრძოლის წინ მომხდარი იგივე პასაჟი, თემისტოკლეს მაცნე სიკინოსად მოიხსენიება. ისტორიკოსი ამბობს, რომ სხვა ბერძენი სარდლებისათვის უცნობი იყო თემისტოკლეს ეს გადაწყვეტილება. მთავარსარდლის მიზანი იყო სპარსელების ვიწრობაში შეტყუება. მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ცრუ უწყებას ესქილეს გამონაგონად მიიჩნევს. იხ. Lazenby, 1988, გვ.: 167-172; Podlecki, 1966, გვ.: 118. პასაჟის მიმოხილვისა და წყაროებისთვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 185; Hall, 1996, გვ.: 12, 136.

მასში მონაწილე მხარეებისთვის მაქსიმალური ვიზუალური გამომსახველობის მინიჭებისაკენ ხდება ორიენტირებული. ეს მნიშვნელოვანი ცვლილება, უპირველესად, სივრცულ გარემოცვაზე მიმათითებელი ლექსემების მკვეთრ შემცირებაში გამოიხატება. წინასაბრძოლო და ბრძოლის ამსახველი 71 სტრიქონის ფარგლებში ლოკაციური შინაარსის არსებითი სახელების რაოდენობა 13 ფორმატივს არ აღემატება, რაც კოლოსალურად მცირეა მაცნის სცენის წინა ნაწილებთან მიმართებაში, თუ ამ უკანასკნელთა მოცულობა იქნება გათვალისწინებული. „სპარსელების“ ტექსტის მნიშვნელოვანი კომენტატორი ბროადჰედი იმასაც კი აღნიშნავს, რომ სალამინის ბრძოლის ნაწილში არც ერთი ლექსემა მათი ზოგადი და ბუნდოვანი ხასიათის გამო პირდაპირ და შეუცდომლად არ მიუთითებს ერთ კონკრეტულ ადგილზე (Broadhead, 1960, გვ.: 323).

სტატისტიკური კუთხით სალამინის ბრძოლის სივრცული ლექსემები ძირითადად ზოგადი არსებითი და ზედსართავი სახელების ჯგუფში ერთიანდება<sup>66</sup>.

**1.ტოპონიმია** - გამოყენებულია 1 ერთეული: νῆσις Αἶαξ.

**2.ზოგადი არსებითი სახელები:** გამოყენებულია 13 ერთეული: πόρις, ὄ; ἀλίρριθις, ον; νησιώτης, πέτρα, ἦ; ἄλμη, ἦ; βίρυχιος, α, ον; στενός, ἦ, ὄν; θάλασσα, ἦ; ἀκτῆ, ἦ; πελαγίαν ἄλα; θύνοις, ὄ; ἰχθυάα (ფორმატივები უმეტესად წარმოდგენილია მსაზღვრელ-მსაზღვრულის წყვილების ფორმით).

**3.წინდებულები:** გამოყენებულია 2 ერთეული: πέριξ.

აღსანიშნავია, რომ საორიენტაციოდ გამოყენებული წინდებულების სიმწირის მიუხედავად, სივრცული გადაადგილება და მიმართულება ცურვის აღმნიშვნელ რამდენიმე (2) ზმნურ ფორმატივშია ასახული მათში პრეფიქსული წინდებულების დართვის (ἐκ, διά) მეშვეობით: ἐκπλοισ, διαπλοισ (368, 382).

---

<sup>66</sup>სალამინის ბრძოლის ამსახველი ბერძნული ტექსტის პწკარედული თარგმანი წარმოდგენილი იქნება სივრცის დისკურსზე მსჯელობის ნაწილში.

სივრცის წარმოდგენის ამბის დონეზე მაცნე მხოლოდ ერთხელ და ერთი ტოპონიმით ახდენს სამოქმედო რეგიონის ხელახალ მარკირებას - აიასის კუნძული = სალამინი (367), ხოლო დანარჩენი ლექსემები წყლისა და ხმელეთის გაუდიფერენცირებელ კონტინუუმს მარკირებს. მიმაჩნია, რომ სალამინის გეოგრაფიული ლოკაციის დისკურსის დონეზე არსებული ეს ვერბალური მინიმალიზმი ახსნადია სწორედ ეპირემატული შესავლისა და სარდლების კატალოგის კონტექსტში, რომლებიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამოქმედო რეგიონის როგორც ფიზიკური, ისე კონცეპტუალური მოდელირების პროცესში საკვანძო სეგმენტებად ფორმირდება. საზღვაო ბრძოლის სეგმენტში სალამინის გეოგრაფიული ლოკაციის რეპრეზენტაციისას მთხრობელი, გარკვეულწილად, დროს აღარ ხარჯავს სამოქმედო ადგილის ფიზიკური მახასიათებლების დამატებით დეტალიზაციაზე. ნაცვლად, დრამატული ტექნიკის კუთხით მისი ყურადღება მთლიანად ბატალური სცენის პერსონაჟებსა და ტრაგედიის მთავარი ამბის თხრობაზე ხდება კონცენტრირებული. ამ კონტექსტში, სივრცის ემპირიული შინაარსი, ძირითადად, მოქმედების ტიპისთვის მახასიათებელი სივრცული ობიექტების ამსახველი ზმნური და სახელური ფორმატივების მრავალჯერადი და განმეორებადი გამოყენებით არის რეპრეზენტირებული (Michelini, 1982, გვ.: 109–112; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 199–200, Anderson, 1972, გვ.: 171-172). ეს ლექსემებია: νᾶς, ἦ; κᾶπι, ἦ, ასევე ხომალდის სემანტიკურ ველში შემავალი სხვა ობიექტები: ἔμψιλη, ἦ. ზმნური ფორმები: πλέω, ἔκπλοισ, δίαπλοισ.

ამდენად, მიმაჩნია, რომ ნარატივის ცენტრალურ სეგმენტში მაცნისთვის არსებითია აჩვენოს არა ტოპოსი, როგორც სტატიკური, განყენებული ერთეული, არამედ წარმოდგინოს იგი უკვე მოქმედების რაკურსში, შექმნას ნარატიული სიტუაციის სამგანზომილებიან სივრცეში არსებობის ვერბალური ილუზია. შესაბამისად, მთხრობელი მხოლოდ იმ დესკრიფციული დეტალების პრეზენტაციას ახდენს, რომლებსაც მისგან ესა თუ ის კონკრეტული სცენა თუ პერსონაჟი ითხოვს. შედეგად მიიღება მოქმედების რეგიონის არა ეკვრასტული, არამედ დინამიკური ჩვენება. აღნიშნული ეფექტი საზღვაო ბატალური სცენის ნარატივისას მთხრობელის სივრცული პერსპექტივის განსაკუთრებული მხატვრული ოსტატობით აქტუალიზაციის მეშვეობით

მიიღწევა. ეს უკანასკნელი სალამინის ბრძოლისა და შესაბამისი სივრცული გარემოს ტექსტუალური რეპრეზენტაციისას (დისკურსის დონე) მთავარ ნარატიულ სტრატეგიას წარმოადგენს და მოთხრობილი სცენის მაღალ ვიზუალურ და აკუსტიკურ ხარისხს განაპირობებს (Michelini, 1982, გვ.: 113-114; Garvie, 2009, გვ.: 141-143).

**2.4. მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა და მისი აქტუალიზაცია სალამინის საზღვაო ბრძოლის ნარატივის პროცესში (355-428):** თხრობაში ნარატორიალური პერსპექტივის აქტუალიზაციისას, უპირველესად, არსებითია განისაზღვროს, თუ როგორ ახდენს მთხრობელი საკუთარი პოზიციის მარკირებას თავისსავე მონათხრობში. ეს უკანასკნელი ნარატოლოგიაში ორი კრიტერიუმის მიხედვით განისაზღვრება: 1. მთხრობელის მონაწილეობის ხარისხი აღსაწერ მოვლენაში; 2. სად და რა დისტანციიდან ადევნებს იგი თვალს ამავე მოვლენას. ზოგადად, მიიჩნევა, რომ „სპარსელების“ მაცნის სიტყვა პირველ პირში თხრობას წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვის ძირითადი ნაწილი მესამე პირში ვითარდება (Barret, 1995, გვ.: 546). ნარატოლოგია პირველ პირში თხრობისთვის შემდეგ განმარტებას იძლევა: პირველ პირში წარმოდგენილი ნარატივი არის ნარატივი მოთხრობილი ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ, რომელიც ფუნქციონირებს ერთდროულად როგორც მთხრობელი და როგორც ფოკალიზატორი. ეს ურთიერთმიმართება შემდეგი ფორმულის სახეს იღებს:  $[N[\text{მთხრობელი}] = F[\text{ფოკალიზატორი}] = C[\text{პერსონაჟი}]$  (de Jong, 1991, გვ.: 1-2). თავად მთხრობელის მონაწილეობის ხარისხი ნარატივში შესაძლოა სხვადასხვაობდეს. შესაბამისად, ნარატოლოგები ერთმანეთისგან მიჯნავენ: მე, როგორც პროტაგონისტი - მთხრობელი; მე, როგორც მოწმე - მთხრობელი (de Jong, 1991, გვ.: 5-9). ტრაგედიის მაცნეები, როგორც წესი, არასოდეს არიან პროტაგონისტები საკუთარ ნარატივებში. მათი მონაწილეობა არსებითად თვითმხილველობით შემოიფარგლება (Barret, 2002, გვ.: 23-55). პირველ პირში თხრობას გარკვეული შეზღუდვები ახლავს თან. უპირველესად, ეს უკავშირება ადგილს. რამდენადაც პირველ პირში მთხრობელი თავად არის მოქმედების მონაწილე, მოვლენის მისეული პრეზენტაცია მისივე სივრცული ადგილმდებარეობის თვალსაზრისით შეზღუდულია ანუ მთხრობელს შეუძლია მოგვიყვეს მხოლოდ ის, რასაც

ხედავს, გამომდინარე იქიდან, თუ სად დგას მოცემულ მომენტში (de Jong, 1991, გვ.: 12-15).<sup>67</sup> შესაბამისად, იგი ვერ იქნება ერთდროულად ყველგანყოფი და ყოვლისმცოდნე ეპოსის ექსტერნალური, ყველგანყოფი და ყოვლისმხედველი მთხრობელისგან განსხვავებით. თანამედროვე მეცნიერებაში უკვე დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ეს გარკვეული ტოპოგრაფიული ლიმიტირებულობა „სპარსელების“ მაცნეს ხელს არ უშლის სრულად მოიცვას, საკუთარი ხედვით დაფაროს ბრძოლის არეალი როგორც ერთი მთლიანობა (Barret, 1995, გვ.: 547). მკვლევარს, ჯეიმს ბარეტს, აღნიშნული მოსაზრების საილუსტრაციოდ მოჰყავს, ერთი მხრივ, 314-316-ე სტრიქონებში ახლო კადრის ეფექტით ნაჩვენები სისხლი სპარსელი სარდლის, მატალოსის, სქელ წვერზე, ხოლო, მეორე მხრივ, პანორამული პერსპექტივით მოთხრობილი ბრძოლის მასობრივი სცენები. ეს იმ ფონზე, როდესაც ნარატივის ფარგლებში მაცნე არ ახდენს ბრძოლის ველზე საკუთარი ადგილმდებარეობის განსაზღვრას (Barret, 1995, გვ.: 547). მთხრობელის ხედვის ორმაგი ურთიერთგამომრიცხავი პერსპექტივის, ნარატივში მისი ფიქსირებული ადგილმდებარეობის არ არსებობისა და თხრობის პირველსა და მესამე პირში ხშირი მონაცვლეობის საფუძველზე, ჯეიმს ბარეტი არგუმენტირებულად ასაბუთებს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ „სპარსელების“ მაცნის სიტყვა უნდა იქნეს გააზრებული როგორც ეპიკური თხრობის ჰომეროსისეულ მოდელზე აგებული ტექსტი, რომელშიც მაცნის ვირტუალური ყველგან არსებობის ეფექტი მიიღწევა მისი, როგორც მონაწილის, ნარატივიდან სრული თვითამოშლის, დისტანცირების საფუძველზე<sup>68</sup>. ჰომეროსისეული უნივერსალური ხედვის დუბლირება მაცნეს საშუალებას აძლევს, ოპტიკური თვალსაზრისით მთლიანად მოიცვას მოვლენა, მისი შესაბამისი სივრცული კონტექსტი და „ხილვადი“ გახადოს იგი მაყურებლისთვის ნარაციის კონკრეტულ მომენტში (Barret, 1995, გვ.: 550-554; Barret, 2004, გვ.: 23-30). შესაბამისად, მაცნის სივრცული პერსპექტივა

---

<sup>67</sup>ირენე დე იონგი აღნიშნავს, რომ განსხვავებით „სპარსელების“ მაცნისგან, ევრიპიდეს მაცნეები, როდესაც ისინი ახდენენ ბატალური სცენების ნარაციას (3 შემთხვევა), საკუთარ მონათხრობში ხაზგასმით მიუთითებენ მათსავე სივრცულ ადგილმდებარეობას აღსაწერ მოვლენასთან მიმართებით. ხედვის ხელსაყრელი პოზიციის მარკირება მათი მსმენელისთვის გასაგებს ხდის, თუ როგორ შეძლეს ვიზუალური თვალსაზრისით ფართო ბატალური სცენის დანახვა. de Jong, 1991, გვ.: 11-12.

<sup>68</sup>ტრაგედიის ტექსტის ჰომეროსის ეპოსთან ლინგვისტური და ნარატიული მიმართებისთვის იხ. Barret, 1995, გვ.: 551, სქოლიო №22; Due, 2006, 62-63, სქოლიო №20;

საბრძოლო სცენის ნარაციისას ხასიათდება მუდმივი და სწრაფი ცვალებადობით, რაც გულისხმობს ნარატივში მოძრაობის სრულ თავისუფლებას (არაფიქსირებული ხედვის წერტილი)<sup>69</sup>, აღქმის პანორამული რაკურსისა და აღსაწერი მოვლენისადმი მთხრობელის ხედვის მანძილის ცვლილებას თხრობის ნებისმიერ მომენტში.

სცენა მესამე პირში თხრობითა და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგებული მოვლენების ჩვენებით იწყება: ბერძნების შეცდომაში შემყვანი უწყება, ამის საფუძველზე ქსერქსეს მიერ გაცემული ბრძანება და სპარსელთა ჯარის სამზადისი. მაცნე ჰყვება: „კაცი ელინი ბერძენთა ჯარიდან მოვიდა და უთხრა შენს შვილს, ქსერქსეს: როგორც კი შავი ღამის სიბნელე მოვა, ბერძნები აღარ გაჩერდებიან, ხომალდთა გემბანებზე შეხტებიან, რათა მალული გაქცევით თავს უშველონ. მყისვე, როგორც კი მოისმინა [ქსერქსემ], ვერ მიმხვდარი ბერძენთა ეშმაკობისა და ღმერთის ცუდი განზრახვის, მიმართავს სიტყვით ყველა ნავარხოსს: როცა მწველი ჰელიოსი მიწას სხივებს მოაშორებს და ცის კაბადონს სიბნელე მოიცავს, დაეწყოს ნავების სიმრავლე სამ მწკრივად და გასცუროს, რათა ვერ შეძლონ გაქცევა ზღვის გასასვლელებზე [ელინებმა]. დანარჩენი კი შემოეწყოს აიასის კუნძულს. თუკი ბერძენნი თავს დააღწევენ განსაცდელს და ხომალდებით მალულად გაიქცვიან, ბრძანების თანახმად თავს დაკარგავენ [ნავარხოსნი]. ეს თქვა [ბრძანება გასცა] გულმოცემულმა, არ იცოდა ღმერთები რას უქადდნენ. წესრიგით და მორჩილებით ჯარი შეუდგა საჭმლის მომზადებას, ხოლო მეზღვაური ნიჩაბს აბამდა მტკიცედ ბაგირს“ (355-376)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> მოძრავი პერსპექტივის გამოყენება აბსოლუტურად მოსალოდნელია ამ ტიპის ნარატივში, რამდენადაც მოქმედება (ბატალური სცენა) მოიცავს ფართო, სეგმენტირებულ სივრცეს. როგორც უსპენსკი აღნიშნავს, მთხრობელი მოძრაობს ერთი სეგმენტიდან მეორეში, რათა მთლიანად მოიცვას სივრცე როგორც ერთი მთლიანობა. მკვლევარი ამ შემთხვევაში გულისხმობს ჰომეროსს, მაგრამ სივრცის პრეზენტაციის ეს მოდელი სრულად რგებადია „სპარსელების“ მაცნის ნარატიულ სტრატეგიაზე -Uspenskij, 1970, გვ.: 62.

<sup>70</sup> ἀνὴρ γὰρ Ἕλλησιν ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ  
ἐλθὼν ἔλεξε παῖδι σὺν Ἑέρξῃ τάδε,  
ὧς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἵξεται κνέφας,  
Ἕλληνας οὐ μενοῖεν, ἀλλὰ σέλμασιν  
ναῶν ἐπανθορόντες ἄλλος ἄλλοσε  
δρασμῶ κρυφαίῳ βίῳτον ἐκσωσοίατο.  
ὁ δ' εὐθὺς ὧς ἦκουσεν, οὐ ξυνεῖς δόλον  
Ἕλληνας ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον,

შეხვედრის სცენა მოთხრობილია სასცენო, ფიქსირებული, აქტორიალური პერსპექტივით. თუმცა მაცნის, როგორც პერსონაჟის, მონაწილეობა მოქმედებაში უსიტყვო თვითმხილველობით შემოიფარგლება. მთხრობელის ყურადღება კონცენტრირებულია სცენის ცენტრალურ მოქმედ პერსონაჟებზე. თავდაპირველად ბერძენ მაცნეზე, შემდეგ უკვე - ქსერქსეზე, თუმცა არ არის წარმოდგენილი რომელიმე მათგანის ფიზიკური მახასიათებელი. მაცნე ასევე არ აკონკრეტებს, თუ სად შედგა ეს შეხვედრა (ხომალდზე, სანაპიროზე, ბანაკში და ა.შ.). უკვე მოდელირებული სივრცული რეგიონის კონტექსტში სალამინის კუნძული ნარატიული სიტუაციისთვის რელევანტურ სამოქმედო არეალად უნდა იქნეს გააზრებული, შესაბამისად, იგი აღარ საჭიროებს ხელახალ მარკირებას. უნდა აღინიშნოს, რომ ტხრობის ამ ეტაპზე სამოქმედო რეგიონი, დრამატული მიზნისა და მისი ლინგვისტიზაციის დონეზე, ესქილეს აინტერესებს ექსკლუზიურად საომარი სიტუაციის კონტექსტში. სხვა მოვლენა/ები ამ კუთხით ვერბალურ დიალოგში ექცევა. შესაბამისად, სივრცული ინფორმაცია ქსერქსეს პირდაპირი თქმის ფარგლებში ხდება ინტეგრირებული იმ ტაქტიკური მანევრის გახმოვანებისას (ლამეული ცურვა და სალამინის კუნძულის გარშემორტყმა), რომელიც მეფემ ნავარქოსებს მისცა. ქსერქსე სალამინს ადგილის საბრძოლო-სტრატეგიული დაგეგმარების დონეზე პანორამული, ფართო, გაშლილი რაკურსით მარკირებს.

---

πᾶσιν προφανεῖ τόνδε ναύαρχος λόγον,  
εὖτ' ἂν φλέγων ἀκτῖσιν ἥλιος χθόνα  
λήξῃ, κνέφας δὲ τέμενος αἰθέρος λάβῃ,  
τάξαι νεῶν στίφος μὲν ἐν στοίχοις τρισὶν  
ἔκπλους φυλάσσειν καὶ πόρους ἀλιρρόθους,  
ἄλλας δὲ κύκλω νῆσον Αἴαντος πέριξ:  
ὥς εἰ μόρον φευξοῖσθ' Ἕλληνας κακόν,  
ναυσὶν κρυφαίως δρασμὸν εὐρόντες τινά,  
πᾶσιν στέρεσθαι κρατὸς ἣν προκείμενον.  
τοσαῦτ' ἔλεξε κάρθ' ὑπ' εὐθύμου φρενός:  
οὐ γὰρ τὸ μέλλον ἐκ θεῶν ἠπίστατο.  
οἱ δ' οὐκ ἀκόσμως, ἀλλὰ πειθάρχῳ φρενὶ  
δεῖπνόν τ' ἐπορσύνοντο, ναυβάτης τ' ἀνήρ  
τροποῦτο κώπην σκαλμὸν ἀμφ' εὐήρετον.

მოვლენის თხრობის კუთხით არსებითად მნიშვნელოვანია 374-376-ე სტრიქონები, რომლებშიც პირველად ნარატივში ერთსა და იმავე დროით ინტერვალში არსებული ორი თანმიმდევრობის (მოქმედების) ერთდროულად ჩვენება ანუ სიმულტანური მოვლენების ნარაცია ხორციელდება<sup>71</sup>. მთხრობელი 374-ე სტრიქონიდან ვიდრე 375-ე სტრიქონის პირველ პუნქტუაციამდე პანორამული სივრცული პერსპექტივით აჩვენებს ჯარს სადამოს ტრაპეზის მომზადების პროცესში, 375-ე სტრიქონის პირველი პუნქტუაციის შემდეგ კი მოულოდნელად ცვლის პერსპექტივას და ახლო ხედის მეშვეობით შემაერთებული კავშირის გამოყენების გარეშე ნარაციაში რთავს ერთ ნაოსანს კონკრეტული მოქმედების შესრულების პროცესში: მეზღვაური თოკით ნიჩაბს ნავმისაბმელზე აბამს. მიმაჩნია, რომ პრეზენტაციის ეს მეთოდი მიმართებას უნდა აჩვენებდეს თხრობის იმ თანამედროვე ტექნიკასთან, რომელსაც ნარატოლოგია შიდაჭრად განსაზღვრავს (ე.წ. „intercutting“). ეს მეთოდი ტექსტებში ერთდროული მოქმედებების სარეპრეზენტაციოდ გამოიყენება (Margolini, 2012)<sup>72</sup>. შიდაჭრის დროს მოვლენის (ჯარის სამზადისი) აღქმისას, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს ერთმანეთის მიმართ ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ღერძებზე განლაგებულ შიდა შრეებს, როგორც მიკრო და მაკრო მოვლენებს, ინფორმაციის მიმღების ყურადღება მიმართული იქნება სწორედ მოვლენის შიდა შრეების ურთიერთქმედებაზე და არა მათ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაზე (Harweg, 2011, გვ.: 159; Frank, 1991, გვ.: 16-17). ნარატივში შიდაჭრის მეთოდის გამოყენება კი

---

<sup>71</sup>თანამედროვე ნარატოლოგია შემდეგ განმარტებას იძლევა ისეთი რთული ფენომენისთვის როგორც არის ტექსტუალური „სიმულტანიზმი“ ანუ მოვლენათა ერთდროულობა: ნარატივში სიმულტანურობა არის მიმართება, რომელიც მიიღწევა ორ ან მეტ მოვლენას/მოქმედებას შორის მოთხრობილის ან თხრობის დონეზე. მოვლენები ერთდროულია, თუ ისინი იკავებენ ზუსტად იდენტურ ტემპორალურ ინტერვალს (შუალედს). მკვლევრები ნარატივში ერთმანეთისგან განარჩევენ მოვლენათა სამი ტიპის თანმიმდევრობას: ა) ე.წ. გასწვრივი (longitudinal), რაც გულისხმობს მოვლენის (მოვლენების) ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით პრეზენტაციას; ბ) ე.წ. განვრცობითი (latitudinal), როდესაც მოვლენის ისოქრონული ნაწილები (რომლებიც ხდება სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა პერსონაჟების მონაწილეობით) მიმდინარეობს ერთდროულად, პარალელურ რეჟიმში (სიმულტანური ნარაცია); და გ) ე.წ. სიმაღლობრივი (altitudinal), რაც გულისხმობს შენაცვლებით, წყვეტილ წარმოდგენას მოვლენისა, რომელიც ხდება ერთსა და იმავე ადგილას ერთი და იმავე პერსონაჟების მონაწილეობით განსხვავებული (ან არაგარკვეული) დროითი ინდექსით. საკითხის მიმოხილვისა და ბიბლიოგრაფიისათვის იხ. Margolini, U. Simultaneity in Narrative. In Living Handbook of Narratology. Retrieved January 11, 2022 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html#Zubin1995>

<sup>72</sup>Margolini, U. Simultaneity in Narrative. In Living Handbook of Narratology. Retrieved December 11, 2021 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/46.html>



უშუალოდ უკავშირდება მთხრობელის სივრცულ პერსპექტივას. კერძოდ, იგი ხორციელდება ხედვის სხვადასხვა რაკურსების (ფართოდან ახლო და პირიქით) მონაცვლეობით (Margolini, 2012). მაცნის სიტყვის ამ სეგმენტში ჯარის საღამოს ტრაპეზი და მეზღვაურის მიერ თოკის მიბმა ერთმანეთთან დროში თანმიმდევრობით არ არის დაკავშირებული. ორივე მათგანი ერთსა და იმავე დროით ინტერვალს მოიცავს. შესაბამისად, მათი აღქმა ხდება წარმოდგენის სინქრონულ და არა ლინეარულ, თანმიმდევრულ რეჟიმში.

თხრობის აღნიშნულ სეგმენტსა და შიდაჭრის მეთოდის ოსტატურ გამოყენებას მოჰყვება ნარატივის პირველი დეიქტურ - ტემპორალური მარკერი. ეს უკანასკნელი სცენაში ნარაციის ახალი ეტაპის საწყის წერტილს აღნიშნავს.

მაცნე განაგრძობს თხრობას: „როცა მზის ნათელი გაქრა და ღამე დადგა, თითოეული ნიჩბის მეთაური ხომალდებისკენ მიემართება ბოლომდე აღჭურვილი. ერთმანეთს ამხნევენ (მწყობრიდან მწყობრში). მიცურავენ როგორც თითოეულს ჰქონდა ნაბრძანები. მთელი ღამე მთარღვევდნენ წყალს ხომალდთა მეთაურები, მეზღვაურთა მთელს ჯარს. როცა ღამე იფანტება, ჩანს, რომ ელინთა ჯარს გაქცევა არსად უფიქრია“ (377- 385)<sup>73</sup>.

ტემპორალურ მარკერს ისევე, როგორც ეს ხდება ჰომეროსთან<sup>74</sup>, თან ახლავს მასშტაბური სცენების ჩვენება და, შესაბამისად, მთხრობელის პანორამული (არააქტორიალური)

---

<sup>73</sup> ἐπεὶ δὲ φέγγος ἤλιου κατέφθιτο  
καὶ νύξ ἐπήει, πᾶς ἀνὴρ κώπηε ἄναξ  
ἐς ναῦν ἐχῶρει πᾶς θ' ὄπλων ἐπιστάτης:  
τάξις δὲ τάξιν παρεκάλει νεὸς μακρᾶς:  
πλέουσι δ' ὡς ἕκαστος ἦν τεταγμένος,  
καὶ πάννηχοι δὴ διάπλοον καθίστασαν  
ναῶν ἄνακτες πάντα ναυτικὸν λεῶν.  
καὶ νύξ ἐχῶρει, κοῦ μάλ' Ἑλλήνων στρατὸς  
κρυφαῖον ἔκπλοον σὺδ' ἀμῆ καθίστατο;

<sup>74</sup> როგორც ირენე დე იონგი აღნიშნავს, ჰომეროსის ტექსტში ხედვის პანორამული სივრცული პერსპექტივა გამოიყენება არა მხოლოდ იმისთვის, რომ სცენებმა გარკვეული სივრცული სიცხადე შეიძინოს, არამედ მას ამავე სცენებში გარკვეული სტრუქტურული ფუნქციაც გააჩნია. იგი, როგორც წესი, ან მოსდევს, ან წინ უსწრებს ტექსტის ტემპორალური ხასიათის მქონე მარკერებს, როგორებიცაა: მზის ამოსვლა, ჩასვლა,

პერსპექტივის აქტუალიზაცია. 378-383-ე სტრიქონების ფარგლებში, ვიდრე მომდევნო დროის მარკერის გამოყენებამდე, მაცნე აჩვენებს ზღვის ფართო სივრცეზე მოდებული სპარსული ფლოტის ვიზუალურ ხატს, რომელიც მთელი ღამის განმავლობაში მთავრდება წყლის წიაღს. სცენის მასშტაბურობისა და ტოტალურობის ეფექტი მიიღწევა, ერთი მხრივ, ანუ ნაცვალსახელის გამოყენებით 378, 379, 383 სტრიქონებში<sup>75</sup>, ხოლო, მეორე მხრივ, მოქმედების აღმნიშვნელი ზმნების იმპერფექტუმისა და ცურვის აღმნიშვნელი ფორმატივის (πλέουσι) ისტორიულ აწმყოში ჩასმით (Garvie, 2009, გვ.: 190). ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობს ვერბალური ვიზუალიზაციის განხორციელების პროცესში. მაცნის რეტროსპექტული ხასიათის ნარატივში ისტორიული აწმყოსა და იმპერფექტის გამოყენება ქმნის პარალელური, განგრძობითი თხრობის ეფექტს, რაც გულისხმობს ნარატივის აქტისა და აღსაწერი მოქმედების პარალელურ რეჟიმში მიმდინარეობას (Bakker, 1997, გვ.: 37; Ruffy, 2004, გვ.: 14). პარალელური ნარატივი, შიდაჭრის მეთოდთან და ისტორიულ აწმყოსთან ერთად ის ძირითადი თხრობითი ხერხებია, რომელთაც ესქილე აქტიურად მიმართავს მოვლენის (სალამინის ბრძოლა და მისი წინამავალი სიტუაციები) სივრცული დისტრიბუციისთვის.

386-387 სტრიქონებში წარმოდგენილი მომდევნო დროის მარკერი მოასწავებს ახალი სამოქმედო ქვებლოკის დაწყებას. მაცნე ამბობს: „როცა თეთრცხენებიანი დღე მთელს დედამიწას ეფარება და მიწას სახილველს ხდის, თავდაპირველად ისმის ბერძენთა ხმაური წყლის დგაფუნის მსგავსი, სიმღერის მსგავსი ტრიუმფალური ამოძახილი, და მაშინვე კუნძულოვანი კლდეები ექოდ აბრუნებს მას. გონების წამრთმევეა შიშმა მოიცვა სრულად ბარბაროსები. არათუ გაქცევა, წმინდა პეანს მღეროდნენ ელინები ბრძოლისათვის ჟინით მომართულები. საყვირი სულს აღუნთებდა. მოზომილად ნიჩაბს

---

შუადღე და ა.შ., რომლებიც, თავის მხრივ, ერთი სცენიდან მეორეზე გადასვლის, ტრანზიტორული სტრიქონების ფუნქციას ასრულებს. ib. de Jong, 2004, გვ.: 69;

<sup>75</sup>ანუ ნაცვალსახელი მაცნის ნარატივში (განსაკუთრებით ბატალური სცენების თხრობისას) განმეორებად ლექსემას წარმოადგენს πλῆθος - სთან ერთად სხვადასხვა აზრობრივ კონტექსტში. ედიტ ჰოლი ამ უკანასკნელს ტექსტის საბაზისო ფორმატივად კი განიხილავს. მკვლევარი აღნიშნავს: „ესქილე იყენებს სხვადასხვა ტექნიკას, რომლითაც ქმნის შთაბეჭდილებას სპარსეთის ძალების განსაკუთრებული სიდიდის შესახებ და, შესაბამისად, შთაბეჭდილებას იმპერიის განუზომლად დიდი კატასტროფის შესახებ.” Hall, 1996, გვ.: 23-24.

ურტყამდნენ ზღვის ზედაპირს. მალე ყველანი სახილველზე გამოჩნდნენ. თავდაპირველად მარჯვენა ფრთა მწყობრად წამოვიდა, ხოლო შემდეგ მთლიანი ფლოტი და გვესმის ერთხმოვანი ამოძახილი: „ელინთა ვაჟებო, წინ გაიჭერთ. თავისუფლება სამშობლოს, თავისუფლება ქალებსა და ბავშვებს; ღმერთებისა და მამების სადგომებს. საფლავებს წინაპრებისას, ყველას და ყველაფერს.“ და უმაღ ჩვენი, სპარსთა, ყვირილი ასკდება [მათ ხმას]. დრო არ იყო დაყოვნების. მყისვე ხომალდი ხომალდს ასკდება სპილენძის ცხვირებით“ (386 -409)<sup>76</sup>.

მთხრობელის მზერა, რომელიც აქამდე სრულად სპარსულ ფლოტზე იყო ფოკუსირებული, იცვლება და ელინთა მხარეს ხდება მიმართული. არსებითია 387-ე სტრიქონში დროის მარკერის ფუნქციით გამოყენებულ ხედვის აღმნიშვნელი ზმნა - ἰδεῖν. ფორმატივს წინ უძღვის ის, რაც გახდა სახილველი ანუ მთელი მიწა: πᾶσαν γαῖαν. შესაბამისად, ἰδεῖν სამოქმედო არეალის ხედვის მენტალური პროეცირების კიდევ ერთი ლექსიკური საშუალებაა. მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ მთხრობელი არა მხოლოდ

---

<sup>76</sup>ἐπεὶ γε μέντοι λευκόπῳλος ἡμέρα  
 πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφραγῆς ἰδεῖν,  
 πρῶτον μὲν ἡχῆ κέλαδος Ἑλλήνων πάρα  
 μολπηδὸν ἠυφήμησεν, ὄρθιον δ' ἄμα  
 ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας  
 ἡχώ: φόβος δὲ πᾶσι βαρβάρους παρήν  
 γνώμης ἀποσφαλεῖσιν: οὐ γὰρ ὡς φυγῆ  
 παιᾶν' ἐφύμνουσιν σεμνὸν Ἕλληνας τότε,  
 ἀλλ' ἐς μάχην ὀρμῶντες εὐψύχῳ θράσει:  
 σάλπιγξ δ' ἀυτῆ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν.  
 εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ζυνεμβολῆ  
 ἔπαισαν ἄλμην βρύχιον ἐκ κελεύματος,  
 θοῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν.  
 τὸ δεξιὸν μὲν πρῶτον εὐτάκτως κέρασ  
 ἡγεῖτο κόσμῳ, δεύτερον δ' ὁ πᾶς στόλος  
 ἐπεξεχώρει, καὶ παρήν ὁμοῦ κλύειν  
 πολλὴν βοήγ, ὧ παιῖδες Ἑλλήνων ἴτε,  
 ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ  
 παῖδας, γυναικας, θεῶν τέ πατρῶων ἕδη,  
 θήκας τε προγόνων: νῦν ὑπὲρ πάντων ἄγων.  
 καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος  
 ὑπηγνῆσσε, κούκέτ' ἦν μέλλειν ἀκμή.  
 εὐθὺς δὲ ναῦς ἐν νηὶ χαλκήρη στόλον  
 ἔπαισεν:

მოქმედების ამსახველ სტრიქონებში, არამედ დროის მარკერების ფარგლებშიც კი ახდენს ბრძოლის ველის ხედვის პროეცირებას სწორედ სინათლისა და ყურების გამომხატველი ფორმატივების მეშვეობით (Garvie, 2009, გვ.: 183; Hall, 1996, გვ.: 137; Pelling, 1997, გვ.:2–6; Kakridis, 1975, გვ.: 145–154; Ruffy, 2004, გვ.: 21-22). სივრცის ვერბალურ-პერცეპტუალური პრეზენტაციის ეს ვარიანტიც კომუნიკაციის ყველა დონეზე მენტალური წარმოსახვის სტიმულაციას ემსახურება. მზის ამოსვლის ფონზე 388-391-ე სტრიქონებში ინფორმაციის მიმღებმა უნდა „დაინახოს“ მაღალი კუნძულოვანი კბოდეები და „გაიგონოს“, თუ როგორ აწყდება მათ ექოდ ბერძნული ფლოტის სიმღერის მსგავსი ხმაური. თხრობის ამ მომენტში ჯერ კიდევ არ ჩანს ელინთა ფლოტი. მისი, როგორც პერსონაჟის, ჩართვა 388-ე სტრიქონიდან ვიდრე 397-ე სტრიქონამდე აკუსტიკური ხასიათისაა. ბერძენთა მხრიდან მომავალი ხმები სხვადასხვა ტიპისაა. მაცნე თანმიმდევრულად ახდენს მათ გახსნასა და გახმოვანებას. ამ კუთხით, შესაძლებელია დიფერენცირება მოხდეს ოთხი ტიპის ხმას/ხმაურს შორის<sup>77</sup>. პირველი რეალიზებულია 388-391-ე სტრიქონებშივე ვიდრე 391-ეს პირველ პუნქტუაციამდე. სპარსელებს ესმით ბერძნების საბრძოლო პეანი. აღნიშნულ პასაჟში განსაკუთრებული სიმრავლითაა წარმოდგენილი ბგერის, ხმის სემანტიკის შემცველი ფორმატივები: ἦχῳ, κέλαιος μολπηδὸν ἠσφῆμῆσεν, ὄρθιον ἀντηλάλαξε, ἦχῶ. ხმების ამ მასშტაბით ტექსტუალური ემფატიზაცია მოვლენის აკუსტიკური ეფექტის გაძლიერებას და, ამავდროულად, სპარსელთა მხრიდან მოწინააღმდეგის ოპტიკურად აღქმის ყოვლისმომცველი მოლოდინის ხაზგასმას უნდა ემსახურებოდეს (Garvie, 2009, გვ.: 191; Gurd, 2014, გვ.: 127). 392-ე სტრიქონის ἦχῶ, როგორც გარვი აღნიშნავს, გამოძახილია 388-ე სტრიქონის ἦχῳ-სი, რომლითაც მთხრობელი კრავს წრეს, ასრულებს პასაჟს იმავე ლექსემით, რომლითაც დაიწყო; ბგერით, რომელიც ექოდ აწყდება კუნძულის კლდოვან ნაპირებს და თანდათანობით იკარგება. 388-391-ე სტრიქონების აკუსტიკური სახეები, თავის მხრივ, მიემართება ხმაურის ფონზე სპარსელების რეაქციის, თავზარდამცემი

---

<sup>77</sup> „სპარსელების“ მაცნის სცენის სენსორული და აკუსტიკური ხასიათის დეტალური მიმოხილვისთვის იხ. Gurd, S. (2014). Resonance: Aeschylus' Persae and the Poetics of Sound. *Ramus* 42(1-2). 122-137;

ძრბიც-ის წარმოდგენას (391-392). ეს უკანასკნელი მოჰყვა იმის გააზრებას, რომ ქსერქსე შეცდა. სპარსელები მოტყუებულთა ამპლუაში აღმოჩნდნენ (Garvie, 2009, გვ.: 191-193).

395-ე სტრიქონში წარმოდგენილია მეორე ტიპის ხმაური, რომელიც სპარსელებს ესმით:  $\sigma\lambda\pi\upsilon\gamma\delta' \acute{\alpha}\sigma\tau\eta\ \acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau' \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\upsilon\nu' \acute{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\phi\lambda\epsilon\gamma\epsilon\nu$ . საყვირის ხმა საბრძოლველად აღანთებს ბერძნულ ფლოტს. ზმნა  $\acute{\epsilon}\pi\acute{\alpha}\phi\lambda\acute{\epsilon}\gamma\alpha$  თავისი სემანტიკით ვიზუალური ხასიათის ლექსემაა (ანთება, აალება) და, ამავდროულად, წაქეზების, გამხნეების შინაარსის მატარებელია (LSJ). მკვლევრები აღნიშნულ სტრიქონს აკუსტიკური ეფექტის ვიზუალიზაციის ერთ-ერთ საუკეთესო შემთხვევად სახავენ. როგორც გარვი და ტექსტის სხვა კომენტატორები აღნიშნავენ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი გრძნობითი აღქმის აღწერას (გადმოცემას) მეორე გრძნობითი აღქმის მეშვეობით. ტრადიციულად ამ სახის ტრანსფერებში გადასვლა ხდება სმენითი აღქმიდან - ხედვაში. ვიზუალური ეფექტი, რომელიც ამ ტიპის სახეების გამოყენებისას იქმნება ნარატივში იდენტურია იმისა, რასაც ესქილეს ტრაგედიის, „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“, პერსონაჟი აცხადებს 103-ე სტრიქონში:  $\kappa\tau\upsilon\pi\omicron\nu\ \delta\acute{\epsilon}\delta\omicron\iota\kappa\alpha$ : მე ვხედავ ხმაურს (Stanford, 1942, გვ.: 47-62; Segal, 1977, გვ.: 88-96). ზმნური ფორმის ამბივალენტიზმიდან გამომდინარე სტრიქონის ორგვარი ინტერპრეტაცია არის შესაძლებელი: 1. საყვირის ხმა იმდენად მაღალი იყო, რომ შეიძლებოდა მისი ვიზრაციის (წვის, აალების) დანახვაც კი. 2. საყვირის ხმა საბრძოლოდ განაწყობდა (აღანთებდა) ფლოტს. როგორც გარვი აღნიშნავს, მეტაფორა ორსავე შინაარსობრივ ნიუანს მოიცავს როგორც სემანტიკურს, ისე ვიზუალურს: საყვირმა ბერძნებს მისცა მწველი (აალებული) სურვილი შერკინებისათვის (Garvie, 2009, გვ.: 193).

396-397-ე სტრიქონში მთხრობელი მესამე ტიპის ხმის პრეზენტირებას ახდენს. ხმაურის, რომელიც ნიჩბების ზღვის ზედაპირზე რიტმული შეხების შედეგად ჩნდება -  $\rho\omicron\mu\acute{\iota}\alpha\delta\omicron\varsigma$  (Gurd, 2014, გვ.: 128-129; Garie, 2009, გვ.: 193-194). აკუსტიკური ეფექტის აღმავალ ტონალობაში მიმდინარე ეს სამსაფეხუროვანი გრადაცია კულმინაციას აღწევს 398-ე სტრიქონში:  $\theta\omicron\mu\acute{\alpha}\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}\ \acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma\ \eta\sigma\alpha\nu\ \acute{\epsilon}\kappa\alpha\phi\alpha\nu\acute{\epsilon}\iota\varsigma\ \iota\delta\epsilon\iota\nu$ . მაცნე მოვლენის, რომელიც აქამდე მთლიანად აკუსტიკური ხასიათის იყო, ვიზუალიზაციას იწყებს. ჰორიზონტალურ ხაზზე განლაგებული ელინური ფლოტი სრულად სახილველზე გამოჩნდა. ეს უკანასკნელი 387-

ე სტრიქონის ამავე სტრუქტურის მქონე ფრაზის პარალელურად უნდა განვიხილოთ. არსებითად მნიშვნელოვანია ἔκφρασις ἰδέων//ἐπιφύγις ἰδέων წყვილები, რომლებიც მაცნის ნარატივში კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მოვლენის ხედვის მნიშვნელობას, მთხრობელის სურვილს ვერბალურ ფორმატში მოახდინოს მისი აბსოლუტური მენტალური ვიზუალიზაცია.

მაცნის სივრცული პერსპექტივა, რომელიც აქამდე პასიურ მდგომარეობაში იყო, რამდენადაც მოვლენა აკუსტიკურ ხასიათს ატარებდა, 396-ე სტრიქონიდან კვლავ აქტიურდება (როდესაც სმენას ბუკვალურად ხედვა ენაცვლება) ვიდრე 402-ე სტრიქონის პირველ პუნქტუაციამდე (პირდაპირი სიტყვის დაწყებამდე). მაცნე ხედვის არააქტორიალური პანორამული პერსპექტივით აჩვენებს ჰორიზონტალურ ღერძზე განლაგებულ საბრძოლო სცენას, ბერძნული ფლოტის მწყობრ მოძრაობას ზღვაზე, მარჯვენა ფლანგის გადაადგილებას, რომელსაც თან მოჰყვება დანარჩენ ხომალდთა გუნდი. აღნიშნული პასაჟი სტრუქტურულ-სემანტიკურ დონეზე მიმართებას აჩვენებს 378-383-ე სტრიქონებთან. მთხრობელი ორ იდენტურ სცენას, დაპირისპირებული ფლოტების წინასაბრძოლო ინტენსიურ გადაადგილებასა და ზღვაზე მათ განლაგებას, აგებს ასევე იდენტური სივრცული პერსპექტივისა და პარალელური ნარაციის მეთოდის გამოყენებით: აქტიური მოქმედების გამომხატველი ზმნური ფორმები წარმოდგენილია იმპერფექტში (ἵყεῖτο, ἐπαγγέχρει), ხოლო სამხედრო არმადის ტოტალურობისა და მთლიანობის სივრცული ხატი (როგორც ამას უკვე არაერთგზის მიმართა ნარატივში) πᾶς ნაცვალსახელის გამოყენებით იქმნება (ὁ πᾶς στόλις). ნარატიული სტრატეგიის ამგვარი დუბლირება, გარდა იმისა, რომ იგი მოსალოდნელია გამოყენებულ ყოფილიყო ტიპოლოგიურად მსგავსი სცენების აგებისას, ამავედროულად, აწონასწორებს თხრობას და მას სიმეტრიულობის ეფექტს სძენს.

402-ე სტრიქონის პირველი პუნქტუაციიდან ვიდრე 405-ე სტრიქონის ჩათვლით გლობალური მოვლენა, რომელმაც წინა სტრიქონებში აკუსტიკურიდან ვიზუალურის კატეგორიაში გადაინაცვლა, კვლავ აკუსტიკურ ხასიათს იძენს და ერთდროულად სპარსული მხარისთვის ხილვად-სმენადი ხდება. კავშირი მოვლენის ერთდროულად

ოპტიკურ და სმენით აღქმადობას შორის მყარდება ომი (ამავე დროს//რადიკალურად ერთად/LSJ) წინდებულის მეშვეობით. დისტანცია იმდენად იკლებს ელინურ და სპარსულ ფლოტებს შორის, რომ სპარსელებს აქვთ შესაძლებლობა როგორც დაინახონ ბერძნები, ასევე გაიგონონ მათი წინასაბრძოლო განწყობის გამომხატველი რეციტაცია - მეოთხე ტიპის ხმა/πολιὺν βίη (402). ეს უკანასკნელი ნარატივში პირდაპირი თქმის ფორმით არის ჩართული. პარალელური თხრობის მეთოდის აქტუალიზაცია მაცნის სიტყვის ამ სეგმენტში (პირდაპირი სიტყვა) მიიღწევა დროის დეიქტური მარკერის, *νῦν*-ის, არსებითი სახელის ვოკატივური ფორმისა, ἄ παῖδες, და მოქმედების აღმნიშვნელი ზმნური ფორმატივების:

ἔπειτα, ἔλευθεροῦτε ἀφ' ἑμοῦ καὶ ἰσπερατίας τῆς φωνῆς გამოყენებით. როგორც მარია რაფფი აღნიშნავს, დეიქტური ადგილისა და დროის მარკერების მეშვეობით ის, რაც არ არის აწმყო და ხილვადი, იძენს თვისებას გახდეს ხილვადი და სმენადი ნარაციის სასცენო რეალურ დროში (Ruffy, 2004, გვ.: 15). აკუსტიკური ხასიათის პასაჟი სრულდება სპარსელების მხრიდან შემხვედრი ხმების (ῥόθις/406/) ემფატიზაციით. მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ βίη/ῥόθις განსხვავებულ სემანტიკურ ნიუანსებზე, რაც ამ ორი ტიპის ხმაურს ოპოზიციურ წყვილად აქცევს. ῥόθις გულისხმობს მოუწესრიგებელ, კაკოფონიურ ხმებს, ასევე ზღვის ხმაურსაც მაშინ, როცა βίη - ნათელ, მწყობრ ხმათა ერთობლიობას გამოხატავს (Broadhead, 1960, გვ.: 124; Garvie, 2009, გვ.: 196; Hall, 1996, გვ.: 138-139). ეს ოპოზიცია კონცეპტუალური ხასიათის მატარებელია და ბერძნული მხარის რაფინირებულობასა და სიმწყობრეს უსვამს ხაზს. მოვლენის ნარაციის კონტექსტში არსებითია თავად სცენის კონსტრუირების დონეზე ხმების დანაწილება, რომელშიც მოვლენის აკუსტიკური მთლიანობა ორივე მხარის მოქმედებაში სწორედ ამ ასპექტით (ხმაური) ჩართვის დონეზე მიიღწევა.

ამ მასშტაბით მოვლენის აღწერა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ყოვლისმხედველი და მცოდნე მთხრობელის არსებობის შემთხვევაში, რაც გამორიცხავს პირველ პირში თხრობას, რამდენადაც ამ უკანასკნელს გარკვეული შეზღუდულობები ახლავს თან. შესაბამისად, 353-ე სტრიქონიდან ვიდრე 405 სტრიქონის ჩათვლით თხრობა სრულად

მესამე პირში მიმდინარეობს. 406-ე სტრიქონში, ერთი შეხედვით, მოულოდნელად მაცნე პირველად იყენებს პირველი პირის მრავლობითი რიცხვის ფორმას: ἡμᾶν. მიმაჩნია, რომ მკვლევრების მხრიდან არაერთგზის დეტალურად განხილული საკითხი მაცნის ნარატივში პირველსა და მესამე პირში თხრობის მონაცვლეობის შესახებ, უშუალოდ უნდა უკავშირდებოდეს მოვლენის ნარაციის შესაძლებლობას როგორც ინტერნალური, ისე ექსტერნალური მთხრობელის სტატუსით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მაცნის ნარატიული სტრატეგია გულისხმობს, ერთი მხრივ, მტკიცებას მოვლენის უშუალო თვითმხილველობაზე, ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარი თავის, როგორც ამბის მონაწილის, ამავე მოვლენიდან სრულ ამოგდებას. შესაბამისად, პირველ პირში თხრობა მთხრობელს სჭირდება ადგილზე საკუთარი მყოფობის მტკიცებისთვის (შეხსენებისთვის), მაშინ, როცა მესამე პირში თხრობა მას ანიჭებს ეპიკური ბარდისთვის მახასიათებელ ყველგან მყოფობისა და ყოვლისმცოდნის უნივერსალურ მზერას, რაც აუცილებელია იმისთვის, რომ მოვლენა დანახულ იქნეს ნებისმიერი ადგილიდან ნებისმიერი რაკურსით (Barret, 1995, გვ.: 550-554). ამ კუთხით, ვიზიარებ ჯეიმს ბარეტის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მაცნე იყენებს პირველ პირს მხოლოდ მაშინ, როცა ეს უკანასკნელი გარკვეული ნარატიული აუცილებლობით არის განპირობებული, როგორც ეს ხდება 406-407-ე სტრიქონების შემთხვევაში, რომლებიც წინ უსწრებს უშუალოდ ბრძოლის სცენის აღწერას. თხრობის მომენტში არც ერთი წუთით ადრე და არც ერთი წუთით გვიან საკუთარი თავის ნარატივში ოსტატური ჩართვით მაცნე კიდევ ერთხელ ახსენებს ინფორმაციის მიმღებს და ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ უშუალოდ იმყოფებოდა ბრძოლის ველზე, რომ საკუთარი თვალთ ნახა და საკუთარ თავზე გამოსცადა საზღვაო ბრძოლის მთელი სისასტიკე; რომ ბრძოლა, როგორც გლობალური მოვლენა, დანახულია და ინტერპრეტირებულია სწორედ სპარსული პერსპექტივიდან. ამ მოკლე, მაგრამ მკვეთრი შეხსენების შემდეგ მაცნე კვლავ მესამე პირში თხრობას უბრუნდება და ასე გრძელდება ვიდრე 485-ე სტრიქონამდე, როცა იგი კვლავ უბრუნდება პირველ პირში თხრობას, რომელიც ასევე ნარატიულ აუცილებლობას წარმოადგენს, რამდენადაც ეს უკანასკნელი გადარჩენილი სპარსული ჯარის კონტინენტურ საბერძნეთში უკანდაბრუნების ამსახველ მოგზაურობას ეხება.



მას შემდეგ რაც პანორამული სივრცული პერსპექტივით აჩვენა ბრძოლის რეგიონი<sup>78</sup>: ორი ურთიერთდაპირისპირებული ფლოტი, თითოეული მათგანი როგორც ერთი მთლიანობა, ზოგადი სურათი როგორც აკუსტიკური, ისე ვიზუალური თვალსაზრისით, 408-ე სტრიქონში ზმნური ფორმა ἔπαυσεν (შესკდომა) ბრძოლის დასაწყისის მარკირებას ახდენს. აქტიური ბატალური სცენის ნარაცია გრძელდება 428-ე სტრიქონის ჩათვლით.

მაცნე ჰყვება: „პირველი ბერძნული ხომალდი შეასკდა და შეამტვრია ფინიკიური ხომალდის ქიმი და ერთმანეთს მიემართნენ შუბები. სპარსული ჯარის პირველი ნაკადი უმკლავდება, მაგრამ როგორც კი სიმრავლე გემების მოექცა ვიწრობაში საშველი და იმედი აღარსად იყო. ბრინჯაოსქიმიანი ხომალდები ერთურთს აწყდებიან, ამსხვრევენ ნიჩბებით აღჭურვილ ფლოტს. ბერძნულმა ხომალდებმა ალყაში მოამწყვდია სპარსული არმადა, ირღვეოდა გემების კორპუსები, ზღვა აღარ იხილვებოდა ნამსხვრევთა სიმრავლით და დაღუპულთა სხეულებით. ღორის ქედის მაგვარი სანაპიროები ივსებოდა გვამებით. [სპარსული] ფლოტი ქაოსურად გაქცევას მიესწრაფა, ასეთი იყო ბარბაროსთა გადაადგილება. [ბერძნები] კი როგორც თინუსს ან ბადით მომწყვდეულ თევზებს ისე გემების ნამსხვრევებით ურტყამდნენ, ხერხემალში ამსხვრევდნენ. საზარელი ყვირილი და გოდება მოედო მარილოვან ზღვას, ვიდრე ბნელმა ღამემ არ მოაშორა სახილველს“ (409-428)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> მაცნის ნარატივის წინა საბრძოლო სცენის ამგვარი აგება ისევ და ისევ სტრუქტურულ-ტიპოლოგიურ მიმართებას აჩვენებს „ილიადის“ მსგავსს სცენებთან. როგორც რიჩარდსონი აღნიშნავს: „ის (ჰომეროსი/მთხრობელი) „ილიადაში“ მიწიდან მაღლა ადის მთელი პანორამის სანახავად: როდესაც გმირები ერთად იკრიბებიან ბრძოლისთვის მოსამზადებლად, როცა ისინი მიმოვანტულნი არიან თავიანთ გემზე ან სახლებში. ყველაზე ხშირად კი, როდესაც იბრძვიან“ (Richardson, 1990, გვ.: 119-123). „ილიადაში“ ბატალური სცენები იგება შემდეგი პრინციპის მიხედვით: მთხრობელი სცენის დასაწყისში პანორამული პერსპექტივით აჩვენებს მასობრივ კადრებს, რის შემდეგაც ის სიმრავლიდან გამოარჩევს ერთ კონკრეტულ პერსონაჟს, შერკინებას ან დეტალს და ახდენს მასზე კონცენტრირებას ახლო კადრის გამოყენებით. იხ. de Jong, 1991, გვ.: 69-70.

<sup>79</sup> ἦρξε δ' ἐμβολῆς Ἑλληνικῆ  
ναῦς, κάποθραύει πάντα Φοινίσσης νεῶς  
κόρυμβ', ἐπ' ἄλλην δ' ἄλλος ἤϊθυσεν δόρυ.  
τὰ πρῶτα μὲν νῦν ῥεῦμα Περσικοῦ στρατοῦ  
ἀντεῖχεν: ὥς δὲ πλῆθος ἐν στενῷ νεῶν  
ἦθροιστ' ἀραγῆ δ' οὐτις ἀλλήλοισ παρῆν,  
αὐτοὶ δ' ὑφ' αὐτῶν ἐμβόλοισ χαλκοστόμοισ  
παίοντ', ἔθραυσον πάντα κωπήρη στόλον,

თხრობის აღნიშნულ სეგმენტში მაცნე მოვლენათა სივრცული რაკურსით ჩვენების განსაკუთრებულ თავისუფლებას აღწევს, რაც მთხრობელის პერსპექტივის მუდმივ და სწრაფ ცვალებადობას გულისხმობს სასცენოდან პანორამულზე, პანორამულიდან - ახლო კადრის ეფექტზე და პირიქით (Rehm, 2012, გვ.: 309). იმისთვის, რომ შექმნას საზღვაო ბატალური სცენის ყოვლისმომცველი სივრცული ხატი, მთხრობელი ააქტიურებს როგორც შიდაჭრის, ასევე პარალელური თხრობის ნარატიულ სტრატეგიებს. მაცნე 408-409-ე სტრიქონების პირველ პუნქტუაციამდე პანორამული არააქტორიალური სივრცული პერსპექტივით აჩვენებს ხომალდების ერთმანეთზე შეჯახების პირველ, მასშტაბურ სურათს. 409-ე სტრიქონიდან ვიდრე 411-ე სტრიქონის ასევე პირველი პუნქტუაციის ჩათვლით ინაცვლებს სასცენო მოძრავ პერსპექტივაზე და ფოკუსირდება ერთი კონკრეტული საბრძოლო შერკინების ჩვენებაზე, რომელიც მიმდინარეობს ბერძნულ და ფინიკიურ კატარღებს შორის. 411-ე სტრიქონის დასასრულს კი ისევ პანორამული სივრცული პერსპექტივით უბრუნდება ზოგადი ბატალური სურათის პრეზენტაციას (მიემართნენ შუბები ერთურთს/411). ნარატივის ამ სეგმენტში შიდაჭრის მეთოდი ბატალური მასობრივი სცენის კონსტრუირებისთვის პრივილეგირებულ მეთოდს წარმოადგენს ისევე, როგორც ეს იყო წინასაბრძოლო სცენის აგებისას 374-376-ე სტრიქონებში. ორსავე შემთხვევაში, როგორც ური მარგოლინი აღნიშნავს: „მრავალფეროვანი მოქმედებები შექმნილია ძირითადი ურთიერთკავშირების ფართო ქსელის, საერთო ერთიანი მექანიზმის შესაქმნელად” (Margolini, 2012).<sup>80</sup> საზღვაო

---

Ἑλληνικαὶ τε νῆες οὐκ ἀφρασμόνας  
 κύκλω περίτ' ἔθεινον, ὑπτιοῦτο δὲ  
 σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν,  
 ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν.  
 ἄκται δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθυσον,  
 φυγῆ δ' ἀκόσμη πᾶσα ναῦς ἠρέσσετο,  
 ὄσαιπερ ἦσαν βαρβάρου στρατεύματος.  
 τοὶ δ' ὥστε θύνουσι ἢ τιν' ἰχθύων βόλον  
 ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων  
 ἔπαιον, ἐρράχιζον: οἰμαγῆ δ' ὀμοῦ  
 κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα,  
 ἕως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο;

<sup>80</sup> Margolini, U. Simultaneity in Narrative. In Living Handbook of Narratology. Retrieved December 11, 2021 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/46.html>

ბატალური სცენის ნარაციისას მოქმედების სინქრონულობასა და მისი სივრცული აღქმის ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს ფინიკიური ხომალდის ქიმის შენგრევის სემანტიკის გამომხატველი ზმნურ ფორმატივის (κἀπιθραύει/410) ისტორიული აწმყოს ფორმით გამოყენება. ეს უკანასკნელი, მსგავსად მაცნის ნარატივში ისტორიული აწმყოს გამოყენების წინა შემთხვევებისა, მიმართულია ინფორმაციის ყველა ტიპის მიმღების ვიზუალური წარმოსახვის სტიმულირებისკენ, რომელმაც მთხრობელთან ერთად პარალელურ რეჟიმში უნდა „დაინახოს“ გემის ქიმის შელენწვის ვიზუალური ხატი.

412-ე სტრიქონიდან საზღვაო შერკინების მეორე ქვებლოკი იწყება, რომელიც გრძელდება 423-ე სტრიქონის ჩათვლით. საკმაოდ გრძელ პასაჟში თხრობა პანორამული, არააქტორიალური მოძრავი პერსპექტივით მიმდინარეობს. მაცნე აღწერს სპარსული კატარღების სალამინის ვიწრო სრუტეში ბერძნული ხომალდების მიერ ალყაში მოქცევასა და იმ ხოცვა-ჟლეტას, რომელიც ბერძნებმა სპარსელებს ზღვის სივრცეზე მოუწყვეს. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით აგებულ სცენაში შიდაჭრას ნაწილობრივ პარალელური თხრობა ენაცვლება, რაც გულისხმობს მოქმედების გამომხატველი ზმნური ფორმების აბსოლუტური უმრავლესობის იმპერფექტში წარმოდგენას (ἀντειχεν, ἔπρασον). სპარსული ხომალდების ერთმანეთთან მიჯარვის შედეგად მსხვრევის გამომხატველი ზმნა παίοντ (416) კი ისტორიულ აწმყოშია, მსგავსად 410-ე სტრიქონის κἀπιθραύει ფორმისა, რომელიც ასევე დამსხვრევის გრაფიკული შინაარსის მქონე ზმნაა. მთხრობელი ხშირ შემთხვევაში ძალადობრივი გზით გამოწვეული ნგრევის აღმნიშვნელი ფორმატივების აქტუალიზაციას სწორედ ისტორიული აწმყოს გამოყენებით აღწევს. უშუალოდ ბატალური სცენის ტოტალურობის ეფექტი კი მიიღწევა კრეფსითი სემანტიკის მქონე არსებითი და ნაცვალსახელო ფორმატივების გამოყენებით (Στρατός, πᾶς, πληθός), რაც უშუალო კავშირშია გარკვეული დისტაციიდან სპარსული ფლოტის/ჯარის, როგორც ერთი მთლიანობის აღქმისა და დანახვის შესაძლებლობასთან (Barret, 1995, გვ.: 551, სქოლიო №.21). ბრძოლის ვიზუალური სიცხადის ეფექტი მწვერვალს 419-ე სტრიქონში აღწევს, როდესაც მთხრობელი მესამედ იმეორებს სიტყვათშეთანხმებას: θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν. ამ უკანასკნელს მაცნის ნარატივში,

ფაქტობრივად, ეპიკური ფორმულის სტატუსი შეიძლება მიენიჭოს. სტრიქონში არსებითია ხედვის აღმნიშვნელი ზმნური ფორმატივის ἰδέῃ მორიგი აქტუალიზაცია ისე, როგორც ეს განხორციელდა 387-ე და 398-ე სტრიქონებში. აღნიშნული ფორმატივის მეშვეობით აუდიტორია კიდევ ერთხელ ხდება სტიმულირებული „დაინახოს“ ხომალდების ნამსხვრევებით დაფარული ზღვის სივრცე (419-420) და გვამებით ავსებული სალამინის ნაპირები (421). აღნიშნული შთამბეჭდავი ვიზუალური ხატით საზღვაო ბრძოლის ამსახველი ნარატივის დასასრულს მაცნე იმეორებს სალამინის ტოპოსის ძირითად ფიზიკურ მახასიათებლებს, რომლებიც მან თხრობის დასაწყისში (272-273) ქოროსთან ეპირემატული დიალოგში წარმოადგინა. ორსავე შემთხვევაში მთხრობელი აქცენტირებას ახდენს, ერთი მხრივ, სანაპიროზე - ἀκταὶ <sup>81</sup> (შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი სალამინის ერთ-ერთ ძირითად ემპირიული სახის მარკერს წარმოადგენს), ხოლო, მეორე მხრივ, ამავე სანაპიროების გარდაცვლილი სპარსელი მეომრების გვამებით სისავსეზე პედალირებს, რომელიც ტოპოსის ასევე ძირითადი ფიზიკური ხასიათის შტრიხია და ფუნქციონირებს როგორც ოპოზიციური წყვილი მამაკაცებისგან დაცლილ/ცარიელ სპარსეთ-აზიის სივრცესთან მიმართებაში.

სრუტეში ფლოტის მასშტაბური განადგურების ვიზუალური ხატის პანორამული სივრცული პერსპექტივით სრულყოფილი ჩვენების შემდეგ, 424-426-ე სტრიქონებში მთხრობელი ისევ ცვლის ხედვის რაკურსს. სასცენო არააქტორიალური და ახლო კადრის ეფექტის ერთმანეთთან შერწყმის საფუძველზე გასაოცარი პოეტური ოსტატობით, ნატურალისტურ სიცხადემდე დასული სიშიშვლით აჩვენებს ძალადობრივი სიკვდილის ამსახველ შემადრწუნებელ კადრებს. მთხრობელი საკმაოდ ახლოს იმყოფება სამოქმედო სცენასთან იმისთვის, რომ დეტალური სიზუსტით აღწეროს გრაფიკული შინაარსის მქონე იმპერფექტული ზმნური ფორმებით: ἔπαιον, ἐπαρχίζον (426), თუ როგორ კეპავდნენ და ამსხვრევდნენ ხერხემალში ნიჩბებით ბერძნები სპარსელებს, რომელთაც მაცნე ადარებს თინუსს (თევზის სახეობა) შედარება, რომელსაც

---

<sup>81</sup> სტატისტიკური თვალსაზრისით იგი ტექსტში რამდენჯერმე მეორდება (303, 421, 449, 570, 953, 964-965). ეს უკანასკნელი ამავე სივრცის საზღვარსაც წარმოადგენს. სივრცისა, რომელიც, წრის მსგავსად, ჩაკეტილია და მუდმივად საკუთარ თავში სრულდება. იხ. Garvie, 2009, გვ.: 153;

მთხრობელი იყენებს ძალადობრივი აქტის მაქსიმალური ვიზუალური ეფექტის მინიჭებისათვის, უკავშირდება მეთევზის მიერ თევზის მოკვლის (დაჩეჩვის) პროცესს (Garvie, 2009, გვ.: 200-201). როგორც ედიტ ჰოლი აღნიშნავს, ეს აქტი საკმაოდ დიდ ძალას მოითხოვს მეთევზისგან. მკვლევარს საილუსტრაციოდ მოჰყავს ძვ. წ. მეოთხე საუკუნის სიცილიური წითელფიგურული კერამიკული ფერწერის ნიმუში, რომელიც ცხადად ასახავს ამ პროცესს (Hall, 1996, გვ.: 139-140). ამ ბრწყინვალე ვიზუალური ხასიათის შედარების მეშვეობით მთელი სიცხადით ხდება ჩვენება იმ ტოტალური, ერთიანი ძალის, რომელიც ბერძნებმა მიმართეს სპარსელების წინააღმდეგ. მსგავსად „ილიადის“ ბატალური სცენებისა, ბრძოლაში მიყენებული ჭრილობების ხასიათის მსგავსი დეტალიზაცია სცენის ვიზუალური სიცხადეს გაძლიერებას ემსახურება (de Jong, 1991, გვ.: 78-79). 426-ე სტრიქონიდან მოვლენა კვლავ აკუსტიკურ მახასიათებლებში გადადის. კავშირი ვიზუალურსა და აკუსტიკურს შორის მყარდება ოპიონ წინდებულის მეშვეობით ისევე, როგორც ეს განხორციელდა 401-ე სტრიქონის შემთხვევაში, რომლის ფარგლებშიც ასევე ხედვისა და სმენის ერთდროულობის ეფექტი შედგა ოპიონ წინდებულის გამოყენებით. ვიზიარებ გარვის მოსაზრებას საკვლევ სტრიქონებთან დაკავშირებით: ორსავე (401; 426) პასაჟში ესქილე იყენებს ოპიონ-ს მაშინ, როდესაც გადადის ხილულიდან აკუსტიკურზე და, ამავდროულად, ცდილობს მათი რეპრეზენტაცია მოახდინოს ერთდროულად. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში დრამატურგი აჩვენებს ბოლო კადრს და ბოლო ხმას, სანამ ღამე არ დაასრულებს ამ ყველაფერს (Garvie, 2009, გვ.: 201). ხმების სპეციფიკა და მასშტაბურობა კი 426-427-ე სტრიქონებში წამოდგენილი აკუსტიკური ეფექტის მქონე ფორმატივებით რეალიზდება: οἰμαυή, κἀκῆμασιν (ყვირილი და გოდება), რომლებიც ფარავს, ავსებს (κατεῖχε) გაშლილ ზღვის სივრცეს. მიმაჩნია, რომ 427-ე სტრიქონი გარკვეულ სემანტიკურ პარალელიზმს უნდა გვიჩვენებდეს 419-ე სტრიქონთან, რომელშიც ასევე აქცენტირებულია ზღვის სივრცის ვერ დანახვის შესაძლებლობა. ზმნური ფორმატივი κατεῖχε, რომელიც გარკვეული სივრცის დაფარვის სემანტიკურ ნიუანსს მოიცავს (LSJ), შესაძლებელია განხილულ იქნეს სტრიქონის: θάλασσα δ' οὐκ ἐτ' ἦν ἰδέειν (419) აზრობრივ-სინონიმურ კონტექსტში. ორსავე შემთხვევაში ისე, როგორც მთელი ბატალური სცენის განმავლობაში, მაცნე მუდმივად პედალირებს

გარკვეული სივრცული ღიაობის არა მხოლოდ დანახვის, არამედ მისი შევსების, დაფარვის იდეაზე, თუმცა ეს სისავსე თავისი არსით ნეგატიურია. იგი კვდომასა და გვამების დაუმარხავად დატოვებას გულისხმობს (Wilson, 1986, გვ.: 51–52; Hall, 1996, გვ.: 21).

გამოიღო ზღვაზე ბატალური სცენის ვიზუალურ-აკუსტიკური ჩვენება 428-ე სტრიქონში დროის მარკერით სრულდება, რომელიც სცენას, როგორც ეს წინა დროის მარკერების შემთხვევაში ხორციელდებოდა, ასრულებს არა მხოლოდ ტემპორალური ასპექტით (ცხადი ხდება, რომ საზღვაო ბრძოლამ მოიცვა ერთი სრული დღე, მზის ამოსვლიდან ვიდრე ჩასვლამდე), არამედ სწორედ ვიზუალური თვალსაზრისით. დამე ფარავს, სახილველ არეალს აშორებს სამოქმედო სცენის მთელს იმ სისასტიკეს, რომელიც ბრძოლას თან ახლდა და რასაც, ამავდროულად, დროებითი შვება მოაქვს სპარსული ჯარისთვის (Petrounias, 1976, გვ: 26; Pelling, 1997, გვ.: 5-6; Rosenbloom, 2006, გვ.: 71). κελαιὸν ὄμμ(α)-სთვის (428) გარვი შემდეგ ინტერპრეტაციას იძლევა: „რამდენადაც თვალი აღიქმება როგორც სინათლის წყარო, ეს უკანასკნელი [κελαιὸν ὄμμ(α)] არის ბრწყინვალე ოქსიმორონი, რომელშიც ეპითეტი უარყოფს არსებითი სახელის მთავარ მნიშვნელობას. დამის თვალი არის შავი. იგი ვერც ხედავს და ვერც სინათლის წყარო იქნება“ (Garvie, 2009, გვ.: 201). სინათლისა და სიბნელის ამ პოეტურ სიმბოლიზმს<sup>82</sup> მაცნის ნარატივში სრულიად გარკვეული დრამატული ფუნქცია გააჩნია: მოვლენას, რომლის ვიზუალურ-აკუსტიკური მხარეები დანახვადი და სმენადი გახდა სწორედ სინათლის დადგომასთან ერთად, ზუსტად ისე ფარავს/ავსებს სიბნელე (κατεῖχε/387), როგორც დაღუპული გვამები ზღვას (κατεῖχε/427; გამოყენებულია იგივე ფორმატივი). სივრცის სინათლისგან დაცლასთან ერთად მოვლენა სრულდება ტოტალურ სიბნელესა და სიჩუმეში (Papadopoulos, 2015, გვ.: 44-45).

**3. სამოქმედო რეგიონი – ფსიტალეა:** მაცნის ნარატივის მეოთხე ნაწილში მთხრობელის მზერა ზღვის სივრციდან ინაცვლებს და ხედვის არეალში ექცევა ხმელეთი, მცირე

---

<sup>82</sup> მაცნის ნარატივში დღისა და ღამის სიმბოლიზმისთვის იხ. Kakridis, 1975, გვ.: 145-154; Pelling, 1997, გვ.: 2-6;

კუნძული სალამინის მოპირდაპირე მხარეს, რომელსაც ანტიკური ეპოქის ისტორიკოსები ფსიტალეას უწოდებენ, ხოლო თანამედროვე მკვლევრები ცდილობენ მისი იდენტიფიცირება მოახდინონ წმ. გიორგის კუნძულთან (Hammond, 1956, გვ.: 37; Broadhead, 1960, გვ.: 332-335) ან ლიფსოკუტალოსთან. მეცნიერებაში უპირატესობა იდენტიფიცირების მეორე ვარიანტს - ლიფსოკუტალოსს, ენიჭება (Hignett, 1963, გვ.: 397-402; Garvie, 2009, გვ.: 204). ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით (Paus. 1.36.2; Plut. Arist. 9.1-2) მიიჩნევა, რომ ფსიტალეას ეპიზოდს არც თუ ისეთი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ბერძენ-სპარსელთა ომების სალამინის ეპიზოდში. შესაბამისად, მაცნის განცხადება ათოსასთან დიალოგში, რომ კუნძულზე ორჯერ იმაზე დიდი უბედურება დატრიალდა, ვიდრე ზღვაზე (435-437), მკვლევრებს აფიქრებინებს, რომ ესქილე, გარკვეულწილად, აჭარბებს ფსიტალეას ეპიზოდისთვის ასეთი მნიშვნელობის მინიჭებისას და ამ ფაქტის ახსნას დრამატურგის გარკვეული პოლიტიკური ქვეტექსტებით ცდილობენ (Garvie, 2009, გვ.: 204; Podlecki, 1966, გვ.: 23-25; Harrison, 2000, გვ.: 97-100; Rosenbloom, 2006, გვ.: 73-73).

კვლევის მიზანს არ წარმოადგენს ნარატივში მოთხრობილი მოვლენის ისტორიული აკურატულობის ასპექტით შესწავლა. ტრაგედიის სივრცული დრამატურგიის კონტექსტში კი მაცნის უწყებაში ფსიტალეას ეპიზოდი საკვანძო სეგმენტად უნდა იქნეს გააზრებული. ეპიზოდის სემანტიკური ფუნქცია, ძირითადად, უკავშირდება იმ სივრცულ ცვლილებას, რომელიც თხრობის ამ ეტაპზე ხორციელდება. კერძოდ, როგორც აღინიშნა, ზღვის სტიქიას ხმელეთი ენაცვლება. ვიზიარებ იმ მკვლევართა მოსაზრებას, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ, რამდენადაც ქსერქსეს მიზანს წარმოადგენს უცხო სივრცის დაპყრობა მისი როგორც საზღვაო, ისე სახმელეთო არეალით, შესაბამისად, იმისთვის, რომ შედგეს მოქმედების სრული რევერსი, სპარსელებმა და, უპირველესად, დარიოსის ვაჟმა მარცხი უნდა განიცადონ ორსავე ტიპის სივრცეზე (Kierdorf, 1966, გვ.: 71-72; Green, 1996, გვ.: 196-197; Pelling, 1997, გვ.: 9). ამდენად, ესქილეს დრამატული კონცეფციიდან გამომდინარე ფსიტალეას ეპიზოდი, რომელიც მხოლოდ 25 სტრიქონს მოიცავს და აქედან ბოლო 7 სტრიქონი სპარსული ფლოტის ტოტალურ მარცხზე ქსერქსეს რეაქციის ჩვენებას ეთმობა, ინფორმაციის მიმღებს დასასრულისთვის, საბოლოო კომოსისთვის - ქსერქსეს

ტრაგედიისთვის ამზადებს. ამავდროულად, იგი სალამინის ცენტრალურ საზღვაო ბრძოლასა და სპარსელების უკანდაბრუნებას შორის დამაბალანსებელი, ტრანზიტორული ეპიზოდის ფუნქციასაც ითავსებს (Garvie, 2009, გვ.: 205). სცენის სივრცული სტრუქტურის სისტემატიზების მიზნით, მიზანშეწონილად მიმაჩნია აქტიური ბრძოლისა და ტრაგიკულ სანახაობაზე ქსერქსეს რეფლექსიის ამსახველი ნაწილები დამოუკიდებლად იყოს გაანალიზებული.

მაცნე მოუთხრობს დედოფალს: „არის კუნძული ერთი, სალამინის მიდამოების წინ, პატარა, ნაგებისათვის ცუდად მისადგომი, რომელსაც როკვისმოყვარული პანი მოადგება ხოლმე ზღვის ნაპირიდან. იქ აგზავნის მათ (ჯარს), რათა, როცა კი განადგურებული მტერი ხომალდებიდან კუნძულს შეაფარებს თავს, მარტივად ამოეწყვიტათ. დაეცვათ მეგობრები ზღვაში დახრჩობისგან. ცუდად განსჯიდა მეფე, რამეთუ ღმერთმა მისცა დიდება ელინებს ხომალდთა ომში. იმავე დღეს შეჭურვილნი სპილენძის ჯავშნით ხტებოდნენ ხომალდებიდან (ელინები) და კუნძულს მთლიანად წრეში აქცევდნენ ისე, რომ ჩვენები ვერ ხვდებოდნენ, სად წასულიყვნენ. მრავალნი იხოცებოდნენ ხელიდან ნასროლი ქვებით. მშვილდიდან მოზიდული ისრები ზემოდან ანადგურებდათ. ბოლოს კი ანთებულნი ერთი ყიჟინით მსგავსი ზღვის ხმაურის, ჟლეტდნენ და კაფავდნენ, კიდურებს სხეპდნენ უბედურთ, სანამ არ ამოწყვიტეს სრულად“ (447-464).<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> νῆσός τις ἔστι πρόσθε Σαλαμίνοσ τόπων,  
βιαία, δύσορμος ναυσίν, ἦν ὁ φιλόχορος  
Πάν ἐμβατεύει, ποντίας ἀκτῆς ἐπι.  
ἐνταῦθα πέμπει τούσδ', ὅπως, ὅταν νεῶν  
φθαρέντες ἐχθροὶ νῆσον ἐκσφζοίατο,  
κτείνοιεν εὐχείρωτον Ἑλλήνων στρατόν,  
φίλους δ' ὑπεκσφζοιεν ἐναλίων πόρων,  
κακῶς τὸ μέλλον ἱστορῶν. ὡς γὰρ θεὸς  
ναῶν ἔδωκε κῦδος Ἑλλησιν μάχης,  
ἀσθημερὸν φράξαντες εὐχάλκοις δέμας  
ὅπλοισι ναῶν ἐξέθροσκον: ἀμφὶ δὲ  
κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον, ὥστ' ἀμηχανεῖν  
ὅποι τράποιντο. πολλὰ μὲν γὰρ ἐκ χερῶν  
πέτροισιν ἠράσσοντο, τοξικῆς τ' ἀπο  
θώμιγγος ἰοὶ προσπίτνοντές ἄλλυσαν:  
τέλος δ' ἐφορμηθέντες ἐξ ἐνὸς ρόθου



ფსიტალეას სამოქმედო რეგიონი ლექსიკური მარკერების აქტუალიზაციის კუთხით საკმაოდ ინტენსიურად არის წარმოდგენილი. გამოიყო რამდენიმე ჯგუფი:

1.ტოპონიმია: Σαλαμίς;

2.ზოგადი არსებითი/ზედსართავი სახელები: νῆσος, ἤ (3); τόπος, ὅ; πόντιος, α, ον; ἄκτῆ, ἡ; ἐνάλιος, α, ον; πόρος, ὅ;

3.ადგილის ზმნიზებები: ἐνταῦθα;

4.წინდებულები: πρόσθε, ἔπι, ἀμφί;

ამბის დონეზე სამოქმედო რეგიონი მარკირებულია ე.წ. ირიბი მითითებით. კერძოდ, მაცნე არ იყენებს ტოპონიმს - ფსიტალეა. სანაცვლოდ, მთხრობელი ჰომეროსის ეპოსის ფორმულის ტიპის რეპრეზენტაციას ახდენს, უწოდებს რა ტოპოსს კუნძულს სალამინის მახლობლად (მოპირდაპირე მხარეს).<sup>84</sup> როგორც გარვი აღნიშნავს, ეპიკური რემინისცენცია ათენელ აუდიტორიას აგონებს იმას, რომ ამბავი სპარსული პერსპექტივით არის მოთხრობილი. ფსიტალეა ისევე უცხოა სპარსელთათვის, როგორც ოგიგია ჰომეროსის აუდიტორიისთვის (Garvie, 2009, გვ.: 208). არაპირდაპირი მარკირების ფონზე საკმაოდ მაღალია სამოქმედო რეგიონის სტატიკური წარმოდგენის ხარისხი, რაც, ფაქტობრივად, ადგილის ნარატიზაციის დონეზე რეგიონის ჩვენების დესკრიფციული მოდელის აქტუალიზაციას გულისხმობს. როგორც სალამინის ტექსტუალიზაციისას აღინიშნა, ესქილეს დრამატული ტექნიკის ფარგლებში დესკრიფცია არ არის სივრცის წარმოდგენის პრივილეგირებული მეთოდი. ფსიტალეას შემთხვევაში კი მაცნე საკმაოდ მდიდარ ტოპოგრაფიული ხასიათის ნიუანსს იძლევა: [ფსიტალეა] მცირე კუნძულია სალამინის მოპირდაპირე მხარეს (νῆσός τις ἔστι πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων, βαιά/447-48). იგი ნავებისთვის ძნელად მისადგომია (δύσσοιμος ναυσίν/448) და, რომ მას როკვისმოყვარული პანი მოადგება ხოლმე (φιλόχορος

---

παίουσι, κρεοκοποῦσι δυστήνων μέλη,

ἕως ἀπάντων ἐξἀπέφθειραν βίον.

<sup>84</sup> Ἐγυγίη τις νῆσος ἀπόπροθεν εἰν ἄλι κείται; Od. 7.244

Πάν ἔμφατεύει, ποντίας ἀκτῆς ἕπι/448-49). მიუხედავად მაცნის მხრიდან სივრცის ტიპზე (ხმელეთი) პედალირებისა, მარკერების დონეზე დომინანტურობის სტატუს ინარჩუნებს წყლის/ზღვის სემანტიკის შემცველი ლექსებები, მათ შორის, კუნძული, რომელიც სტატისტიკურად ყველაზე ხშირად განმეორებადი ფორმატივია (3) ხომალდის აღმნიშვნელი ლექსემის შემდეგ (ეს უკანასკნელი ფსიტალეას ეპიზოდში 4-ჯერ მეორდება). ასევე სხვადასხვა ფორმატივებით არის ასახული კუნძულის გარემომცველი ზღვის ლანდშაფტი და სანაპირო. ფორმატივების ამგვარი დანაწილება მიჩელინის აფიქრებინებს, რომ ორივე ეპიზოდი (სალამინი/ფსიტალეა) ტრიალებს ზღვისა და გემების დომინანტური თემის გარშემო, რაც მათ ერთ სემანტიკურ მთლიანობად აერთიანებს (Michellini, 1985, გვ.: 114). ვიზიარებ მკვლევრის ამ მოსაზრებას. მიმაჩნია, რომ ესქილესთვის ფსიტალეა სალამინის ორგანული ნაწილია. სალამინის ვერბალური რეპრეზენტაციისაც ცხადი გახდა, რომ ლოკაცია არ გულისხმობს მხოლოდ ერთი ტიპის სტიქიას, იგი წყლისა და ხმელეთის ერთობლიობაა. სწორედ აღნიშნული კონცეფციის ფარგლებში უნდა იყოს აღქმული ფსიტალეას სივრცული ერთეული, მისი სტრუქტურა და შესაბამისი სემანტიკური დატვირთვა. სამოქმედო რეგიონის სტატისტიკური ტიპის რეპრეზენტაციის შემდეგ მაცნე აგრძელებს ბატალური სცენის ნარააციას. ამ შემთხვევაშიც ნარატიული სტრატეგიის დონეზე მთხრობელი სალამინის ბრძოლის ჩარჩოში რჩება, რაც ადგილისა და მასში ინტეგრირებული ნარატიული სიტუაციის დინამიკურ რეჟიმში წარმოდგენას გულისხმობს ამ უკანასკნელის ვიზუალური და აკუსტიკური ასპექტების ხაზგასმით. შესაბამისად, ფსიტალეაზე მომხდარი ბრძოლის დისკურსული წარმოდგენისთვის პრივილეგირებულ სტრატეგიად ისევ და ისევ მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა რჩება პარალელური ნარაციის მანერასთან ერთად. თხრობა თავიდან ბოლომდე მესამე პირში მიმდინარეობს მაცნის აღსაწერი მოვლენიდან სრული დისტანცირების ფონზე, რაც მთხრობელს ისევე, როგორც ეს განხორციელდა სალამინის საზღვაო ბრძოლის შემთხვევაში, საკუთარ მოთხრობილშივე მოძრაობის სრულ თავისუფლებასა და სივრცული პერსპექტივის ცვალებადობის შესაძლებლობას აძლევს.

**3.1. ბრძოლა ფსიტალეაზე/დისკურსი (446-471):** მაცნე თხრობას კვლავ ქსერქსეს არასწორი გადაწყვეტილების ემფატირებით იწყებს (Garvie, 2009, გვ.: 209; Hall, 1996, გვ.: 142), რაც გულისხმობს სპარსული ჯარის ელიტარული ნაწილების<sup>85</sup> ფსიტალეაზე დაბანკებას, რათა მათ შემდგომ ზღვიდან ლტოლვილი ელინები გაენადგურებინათ. სივრცული სტრუქტურის კუთხით მაცნისათვის თხრობის ათვლის წერტილს ქმნის დეიქტური ხასიათის მარკერი, ადგილის ზმნიზედა (ἐνταῦθα/450), რომელიც, როგორც მენტალური სტიმულატორი, ინფორმაციის მიმღებს უბიძგებს ალტერნატიულ დრო-სივრცულ კოორდინანტთა სისტემაში გადავიდეს (Zubin & Hewitt, 1995, გვ.: 131; Herman, 2002, გვ.: 271). მენტალური გადანაცვლების ეფექტს აძლიერებს ისტორიული აწმყოს აქტუალიზება: πέμπει/450, რომელიც მოვლენის თანამხილველობის ვერბალურ განცდას ქმნის. ეს ტექსტუალური ტენდენცია კი მაცნის ნარატივის დრამატული ტექნიკის მაკოორდინირებელი ელემენტია.

454-455-ე გადამყვანი ხასიათის სტრიქონების მეშვეობით თხრობა ინაცვლებს ცენტრალურ სახმელეთო ბატალურ სცენაზე, რომელიც გრძელდება 457-დან ვიდრე 464-ე სტრიქონის ჩათვლით. იგი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, კონსტრუირებისა და ლექსიკის დონეზე ცენტრალური საზღვაო საბრძოლო სცენის პარალელურად უნდა იქნეს გაანალიზებული, როგორც ამ უკანასკნელის რამდენადმე შემოკლებული ვერსია, რომელიც მოთხრობილია იდენტური განწყობითა და რიტმით. 456-459-ე სტრიქონების პირველ პუნქტუაციაში პანორამული სივრცული პერსპექტივით, არააქტორიალური ხედვის რეჟიმში მაცნე აჩვენებს ტანშეაბჯრული ბერძნების ხომალდებიდან გადმოსვლასა და მთლიანად კუნძულის (πᾶσα νῆσος) ალყაში მოქცევის ცხად ვიზუალურ ხატს. თუმცა, ამავდროულად, ახლო კადრის ეფექტით აჩვენებს ბერძნული აბჯრის ტიპი (εὐχάλκοις δέμας/466). ასევე, პანორამული ხედვით არის ნაჩვენები სპარსელების სიმრავლე (πολλά), რომელთაც ჯერ ქვებით, ხოლო შემდეგ უკვე ისრებით

---

<sup>85</sup>მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ ერთ-ერთი მიზეზი ფსიტალეას ეპიზოდის ამგვარი ხარისხით წარმოდგენისა არის სწორედ ის, რომ ბრძოლის ამ ეპიზოდში სპარსელი მაღალი რანგის სარდლები დაიღუპნენ ელინი ჰოპლიტების გონივრული სტრატეგიის გამოყენებით. იხ. Rosenbloom, 2006, გვ.: 72; Garvie, 2009, გვ.: 208;

უსწორდებოდნენ ბერძენი ჰოპლიტები<sup>86</sup>. ისევე როგორც ეს ხდება ცენტრალური საზღვაო ბატალური სცენის აგებისას, საბრძოლო მასობრივი ხასიათის სცენას, რომელიც რეალიზდება პანორამული პერსპექტივით, ენაცვლება მთხრობელის სასცენო პერსპექტივა იმისთვის, რომ დეტალური სიზუსტით იქნეს ნაჩვენები ბერძენების მხრიდან სპარსელების უკვე ხმელეთზე ხოცვა-ჟლეტის ამსახველი ნატურალისტური, სასტიკი კადრები. ნარატივის ამ ნაწილში მანძილის ცვლილება ორ დონეზე ხორციელდება. დისტანცია იცვლება, ერთი მხრივ, დაპირისპირებულ მხარეებს შორის: სპარსელებთან ფიზიკური სიახლოვე ბერძენ ჰოპლიტებს ხმლების (სავარაუდოდ) გამოყენების საშუალებას აძლევს, ნაცვლად ქვებისა და ისრებისა. ამ უკანასკნელთ ელინები პირველი ტალღის დროს იყენებდნენ. მეორე მხრივ, აღნიშნული ცვლილება მთხრობელის სივრცულ პოზიციაზეც აისახება. მაცნე ცვლის ხედვის მანძილს და პანორამულიდან სასცენო/ახლო კადრის პოზიციაში ინაცვლებს აღსაწერი სცენის სპეციფიკიდან გამომდინარე. მთხრობელმა ამ შემთხვევაშიც მოვლენა უნდა მოიცვას მთლიანობაში როგორც ვიზუალური, ისე აკუსტიკური ასპექტით. უნდა დაინახოს და, შესაბამისად, უნდა „დაანახოს“ მიყენებული ჭრილობების ხასიათი მაყურებელს. ასევე, გაიგონოს და „გააგონოს“ ხმაური (ἔξ ἑνὸς ἰσθμοῦ), როგორც ბრძოლის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი, რომელიც ელინებს აღმოხდათ საბოლოო იერიშის წინ (van Nes, 1963, გვ.: 45–46; Conacher, 1996, გვ.: 19). არსებითია აღინიშნოს, რომ მასობრივი სცენების ნარატივისას დისტანციის ცვლილება გამოყენებული ძალადობრივი გზით კვდომის აღმნიშვნელი ზმნური ფორმების დროში მონაცვლეობაზეც აისახება. ქვებითა და ისრებით (შორი დისტანცია) გამოწვეული დაღუპვის სემანტიკის ზმნები იმპერფექტშია წარმოდგენილი (ἵκασθοντο, ἄλλασσαν/460-461), მაშინ, როდესაც სასცენო-ახლო კადრის ეფექტით ნაჩვენები კადრების ნარაცია (მცირე დისტანცია) მოიცავს გრაფიკული შინაარსის ზმნებს ისტორიულ აწმყოში: (παίονσι, κρεοκοπιῶσι/463). ეს უკანასკნელნი 426-ე სტრიქონში წარმოდგენილი ზმნების (ἔπαιον, ἐπράχίζον) ალუზირებას ახდენს როგორც რიტმული, ისე სემანტიკური თვალსაზრისით (Garvie, 2009, გვ.: 121). მაცნე ἐπράχίζον

---

<sup>86</sup>სტრიქონის დეტალური ინტერპრეტაციისათვის, ქვების, საომარი იარაღის მიმოხილვისთვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 211-212;

ფორმატივს ანაცვლებს κρειοκριαῖσι-ით. აღნიშნული ზმნური ფორმა, რომელიც რიტუალური კანიზალიზმის შინაარსობრივ ნიუანსს მოიცავს (იხ. Eur. Cyc.: 359; Aesch. Ag.: 1277), კიდევ უფრო ამძაფრებს ძალადობის ვიზუალურ ხატს. საზღვაო საბრძოლო სცენის ნარაციისას ელინთა მიერ სპარსელების ჟლეტის ვიზუალიზაციისთვის მთხრობელის მიერ გამოყენებული მეთევზისა და მოკლული თევზების შედარება, სახმელეთო ბრძოლისას ნაცვლდება ყასაბის მიერ აკეპილი ხორცის/კეპვის ნატურალისტურ სიციხადემდე მისული მძლავრი მეტაფორით (Rosenbloom, 2006, გვ.: 72-73; Michellini, 1985, გვ.: 115-116; Hall, 1996, გვ.: 142). აქტიურ საბრძოლო სცენაში დროთა ინტენსიური მონაცვლეობა პარალელური ნარაციის ეფექტს ქმნის, რაც, თავის მხრივ, ბერძენთა მხრიდან არაკონტროლირებადი, განმეორებადი ძალადობის ინტენსიფიკაციის ძლიერ ნარატიულ საშუალებას წარმოადგენს. იგი, ამავდროულად, როგორც ეს განხორციელდა საზღვაო ბრძოლის შემთხვევაში, მთხრობელის მხრიდან დროსა და სივრცეში დისტანცირებული მოვლენის რეალურ, სასცენო ქრონოტოპულ კონტექსტში მოტანას, მისთვის ვიზუალური სიციხადის შექმნას ემსახურება. სახმელეთო ბატალური სცენა სრულდება სპარსელების განადგურების პანორამული სურათის ჩვენებით. 464-ე<sup>87</sup> სტრიქონში სპარსული ჯარის განადგურების ყოვლისმომცველობა გადმოცემულია, როგორც უკვე არაერთგზის მაცნის ნარატივში, ნაცვალსახელით (ἀπάνταν/ ἄπαρ ) და დაღუპვის აღმნიშვნელი ზმნით ἐξάπιφθῆρα . ორმაგი პრეფიქსით ემფატიზირებული ეს ზმნური ფორმატივი გამოხატავს სპარსული ჯარის უკიდურეს, სრულ განადგურებას. ბერძნულ ტრაგედიაში ἐξάπιφθῆρα-ს გამოყენება მხოლოდ ორგზის დასტურდება: “სპარსელების” მაცნის სიტყვასა და სოფოკლეს „ტრაქისელი ქალების“ – 713-ე<sup>88</sup> სტრიქონში. ორსავე შემთხვევაში კონტექსტიდან გამომდინარე ორმაგი პრეფიქსი შინაარსის (ძალადობის) განსაკუთრებულ ინტენსიფიცირებას ახდენს (Garvie, 2009, გვ.: 122).

<sup>87</sup> ἔα ἀπάνταν ἐξάπέφθῆραν βίον;

<sup>88</sup> ἔγω δὲ στυγὸς ἐξάπιφθῆρα: Soph. Trach. 713

465-ე სტრიქონში მთხრობელის ხედვის რაკურსი კიდევ ერთხელ იცვლება და იგი ახლა უკვე ქსერქსეზე ფოკუსირდება.

მაცნე ამბობს: „ქსერქსე გოდებდა ხმამაღლა მხილველი უბედურების სიღრმის. ჰქონდა სამეუფო ტახტი მაღალ გორაკზე მარილიან ზღვასთან, საიდანაც მთელს ჯარს ხედავდა. შემოიხია პეპლოსი, გმინავდა გულისგამგმირავად. ფეხოსან ჯარს მაშინვე მისცა უწყება არამწყობრად უკანდახევის“ (465-470).<sup>89</sup>

ამბის განვითარების დონეზე ქსერქსეს ტრაგედია სალამინის/ფსიტალეას ეპიზოდის ნაწილია, რასაც ადასტურებს თხრობის ამ სეგმენტზე გადამყვანი ხასიათის სტრიქონების/ფორმულის არ არსებობა (Garvie, 2009, გვ.: 213). შესაბამისად, სივრცული კონტექსტი ტოპონიმიკის დონეზე აღარ საჭიროებს ხელახალ ლინგვისტურ მითითებას. მიუხედავად ამისა, მთხრობელი ინფორმაციის მიმღებს საკმაოდ გარკვევით აძლევს ინფორმაციას მეფის სწორედ სივრცული ადგილმდებარეობის შესახებ. ქსერქსე საზღვაო ბრძოლასა და ფსიტალეაზე მომხდარ ხოცვა-ჟლეტას კუნძულის შემადღებული ადგილიდან ადევნებდა თვალს<sup>90</sup>. დარიოსის ვაჟის ლოკაცია ტექსტუალიზებულია შესაბამისი ლინგვისტური ერთეულებით:

**1.ზოგადი არსებითი/ზედსართავი სახელები:** πελαγιοσ , α, ον; ἄλς; ὄχθοσ, ὄ; ἔδρη, ἦ; ὑψηλός , ἦ, ὄν;

**2.წინდებული:** ἄγχι;

---

<sup>89</sup> Ξέρξης δ' ἀνώμαξεν κακῶν ὀρῶν βάρθοσ:  
ἔδραν γὰρ εἶχε παντὸς εὐαγῆ στρατοῦ,  
ὑψηλὸν ὄχθον ἄγχι πελαγίας ἄλός:  
ῥήξας δὲ πέπλοσ κἀνακακῆσασ λιγύ,  
πεζῶ παραγγείλασ ἄφαρ στρατεῦματι,  
ἦτο' ἀκόσμη ξὺν φυγῆ.

<sup>90</sup> საზღვაო ბრძოლისას ქსერქსეს ადგილსამყოფელის შესახებ სხვადასხვა ისტორიული წყაროები სხვადასხვა ინფორმაციას იძლევიან. ჰეროდოტეს მიხედვით, მეფე საზღვაო ბრძოლას აიგელაოსის მთიდან ადევნებდა თვალს (Hdt. 8.90.4.), პლუტარქოსის მიხედვით, ქსერქსე იჯდა ოქროს ტახტზე (Plut. Them. 13.). როგორც ედიტ ჰოლი აღნიშნავს, ვერცხლის/ოქროს ტახტი ათენში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული მითი იყო სალამინის ბრძოლის შესახებ; Hall, 1996, გვ.: 14; გვ.: 143. ქსერქსეს სამყოფელისათვის სალამინის ბრძოლის დროს. იხ. Thompson, 1956, გვ.: 281–291.

ინფორმაციის მიმღებისთვის მეფის სამყოფელი სწორედ სივრცული კუთხით არის წარმოდგენილი. სიმაღლისა და ხმელეთის აღმნიშვნელი ფორმატივების მეშვეობით (ὑψηλὸν ὄχθιον/ἔδριον) მთხრობელი მეფეს გარკვეულ სიმაღლეზე ათავსებს, რითაც დარიოსის ვაჟს თავად აქცევს ხედვის პანორამული რაკურსის მქონე პერსონაჟად. მიმაჩნია, რომ მაცნის ნარატივში „ხედვის“ კომპონენტი, რომელიც, ზოგადად, მოვლენის სივრცული აღქმის მთავარ ვერბალურ იარაღს წარმოადგენს, ამ კუთხით აბსოლუტიცაზიას სწორედ ამ კულმინაციურ მომენტში აღწევს. ფოკუსირების ეს ხარისხი ვერბალურადაც აისახება. გამოიყენება ხედვის აღმნიშვნელი ორი ფორმატივი: ἴσθμῳ (მიემართება ქსერქსეს/ 465) და εὐαγῆ (466). ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია ჯართან ტანდემში: παντὸς εὐαγῆ στρατιῶν. ფრაზა შეიძლება ითარგმნოს, როგორც - ჯარზე სრული ხედვის მქონე (Garvie, 2009, 213). ლექსემას ეὐαγῆ გააჩნია ხილვადის სემანტიკა, ამავდროულად, ფორმატივი მოიცავს ხედვის სიშორესა და სახილველის სიცხადის ანუ აღქმის დასრულებულობის შინაარსობრივ ნიუანსს სწორედ ოპტიკური თვალსაზრისით (LSJ). კიდევ უფრო საინტერესოა ეპიზოდში ნარატიული ხედვის ორმაგი ხასიათი: ერთი მხრივ, ქსერქსე უყურებს (ἔδριον) ხედვის ხელსაყრელი პოზიციიდან (ὑψηλὸν ὄχθιον) დატრიალებულ უბედურებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, მაცნე, როგორც მთხრობელი ხედავს ქსერქსეს. ქსერქსეს მზერის საკუთარ თავში პროეცირებით ინფორმაციის მიმღებს შეუძლია „უყუროს“ ბრძოლის ველს, ხოლო მაცნის მეშვეობით - თავად განადგურებულ მმართველს. ყურების ეს ერთდროული, თუმცა დისტანციის თვალსაზრისით განსხვავებული (ქსერქსე - პანორამული, მაცნე - სასცენო) რაკურსი აძლიერებს ტექსტის როგორც ვიზუალურ, ისე აკუსტიკურ ეფექტს. სწორედ სასცენო და ახლო კადრის რეჟიმში შეუძლია მთხრობელს აჩვენოს ხმამაღლა ატირებული მეფე [ქსერქსეს გოდება სცენაში ორგზის არის ემფატირებული და, შესაბამისად, გამოყენებულია ორი ფორმატივი: ἀψμαῖεν (465); κἀνακακῆσας λιγύ (468)], რომელიც ტანთ იხევს პეპლოსს<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup>ქსერქსეს პეპლოსი ტრაგედიის ერთ-ერთი ცენტრალური განმეორებადი ვიზუალური ხატი-მეტაფორაა: 465-468, 834-836, 1017, 1030. ტანსაცმელშემოგლეჯილი ქსერქსეს სცენაზე გამოჩენა, როგორც რამ რემი აღნიშნავს, განადგურებული სპარსული ექსპედიციის პერსონიფიცირებულ რეპრეზენტაციას

მიმაჩნია, რომ ქსერქსეს რეფლექსიის სცენა ფუნქციონირებს ბატალური ნარატივის როგორც სტრუქტურულ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე. სტრუქტურულად იგი ორი ნაწილისგან შემდგარ საზღვაო ბრძოლის ამსახველ სცენას კრავს; თხრობას ასრულებს იმავე წერტილში, იმავე პერსონაჟის ჩვენებით, რომლის წარმოდგენით დაიწყო სალამინის შერკინების ნარაცია. განსხვავება ამ ორ სცენას შორის კონცეპტუალურ ხასიათს ატარებს: კატასტროფის წინაშე მარტო დარჩენილი ქსერქსეს მოქმედების ათვლის წერტილთან მიმართებაში რევერსირებული ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომლის ინტენსიფიცირება მთხრობელის მიერ გოდებისა და ტანსაცმლის შემოგლეჯის ვიზუალური ხასიათის ფორმატივების გამოყენებით ხორციელდება (Garvie, 2009, გვ.: 213-214). ეს ყველაფერი კი ამზადეს განწყობას კოლექტიური დატირებისთვის, რომელიც ტრაგედიის საფინალო სცენას წარმოადგენს<sup>92</sup>.

**4. სამოქმედო რეიონი – კონტინენტური საბერძნეთი (სპარსული ჯარის უკანდაბრუნება) (480-515):** მაცნის ნარატივის დამასრულებელი ნაწილი მოიცავს სპარსული ჯარის გადარჩენილი ნაწილის კონტინენტურ საბერძნეთზე სავალალო შედეგების მომტანი უკანდაბრუნების შესახებ თხრობას<sup>93</sup>. ტოპოგრაფიული თვალსაზრისით მაცნის სიტყვის ბოლო ნაწილი ტრაგედიის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი ადგილია ქოროს შესავალი პარტიის შემდეგ, რამდენადაც იგი განსაკუთრებით ფართო გეოგრაფიულ არეალს ფარავს. ჰოლი მაცნის თხრობის ამ სეგმენტს შემდეგნაირად ახასიათებს: „მაცნის ბოლო სიტყვა ესქილეს პოეტიზებული კარტოგრაფიის მაგალითია, სამოგზაურო კატალოგიზებული ნარატივების მსგავსი, რომლებიც წარმოდგენილია ესქილეს სხვა ტრაგედიებში: პელასგის რუკა

---

წარმოდგენს. იგი ფუნქციონირებს როგორც დაკარგული მთლიანის სივრცული სინეკდოქე. Rehm, 2012, გვ.: 307-308; 2002, გვ.: 249; Thalmann, 1980, გვ.: 274-275, 278. უშუალოდ მაცნის ნარატივში დადასტურებული ფორმატივების ანალიზის მეშვეობით (πέπλοι, ἀνακαιά) ედიტ ჰოლი ასაბუთებს, რომ ესქილეს მიზანს წარმოდგენდა ქსერქსესა და, ზოგადად, ბარბაროსის ფემინიზაცია. ზემოთმითითებული ორივე ტერმინი ეპიკურ და ისტორიულ ნარატივებში ექსკლუზიურად ქალს მიემართება და მამაკაცს გამორიცხავს. Hall, 1996, გვ.: 143;

<sup>92</sup>საფინალო კომოსის ანალიზისთვის იხ. Godhill, 2000, გვ.: 193, სქოლიო № 35; Michelini, 1982, გვ.: 128-129; Rehm, 2002, გვ.: 249-250;

<sup>93</sup>თხრობის აღნიშნული სეგმენტის ისტორიულ რეალობასთან მიმართებისათვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 218-219;



„მავედრებლებში“, ცეცხლის გზა „აგამემნონში“, იოს გზა „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ (Hall, 1996, გვ.: 144-145). მაცნე, ფაქტობრივად, არაფერს ამბობს მოგზაურობის აზიური ნაწილის შესახებ. სიტყვის დასასრულს მხოლოდ მიაწინებს, რომ ჯარის მხოლოდ მცირე ნაწილმა მიაღწია ნაცნობ მიწას (509-510). ეს ინფორმაციული ლიმიტირებულობა ტრაგედიაში რეალიზებულ ესქილეს სივრცულ კონცეფციას უკავშირდება, რომლის ფარგლებში ქსერქსეს ექსპედიციას ერთმნიშვნელოვნად ევროპული მიწა და სტიქიები ანადგურებენ (Broadhead, 1960, გვ.: 32; Garvie, 2009, გვ.: 218-219; Papadopoulos, 2015, გვ.: 46-47). შესაბამისად, დრამატული ინტერესი ნოსტოსის ეპიზოდშიც კი სრულად მიმართულია აზიის ოპოზიციური რეგიონისკენ. ამავე კონცეფციას ემორჩილება სიტყვის ბოლო ნაწილში ამბის დანაწილებაც. კერძოდ, მიუხედავად ჯარის მოგზაურობის თემის დომინანტურობისა სემენტში შესაძლებელია დიფერენცირდეს ორი ქვენარატიული ნაწილი: 1. 482-495 სტრიქონები (პირველი პუნქტუაციის ჩათვლით) ეთმობა წმინდა სამოგზაურო ტიპის თხრობას – ეს უკანასკნელი მოიცავს დამარცხებული სპარსული ჯარის უკანდაბრუნების დეტალურ გეოგრაფიულ კატალოგიზებულ მარშრუტს. 2. 459-507 სტრიქონები კი მოიცავს თხრობას მდინარე სტრიმონზე დატრიალებული უბედურების შესახებ<sup>94</sup>. ბოლო ნარატიული ნაწილი სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულიად სამართლიანად გაიაზრება ჰელესპონტის დაუღლვის რევერსირებულ/სარკისებურ სცენად და ქსერქსეს ჰიბრისისათვის მიზღვის უმაღლეს დრამატულ წერტილად (Harsfall, 1974, გვ.: 505; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 320; Papadopoulos, 2015, გვ.: 46-48)<sup>95</sup>. შესაბამისად, ესქილე დამოუკიდებელ და საკმაოდ გრძელ თხრობას (14 სტრიქონი) ეთმობს ამ უკანასკნელს. სტრიმონის ამბავი შესაბამისი სივრცული რეგიონის მოდელირების დონეზე გამოიყოფა მოგზაურობის ტოპოგრაფიისაგან. ამდენად, ნარატივის ორივე ქვენაწილი დამოუკიდებლად იქნება გაანალიზებული.

<sup>94</sup>მიჩელინი მაცნის სიტყვის ბოლო ნაწილს მთლიანად კატალოგის ტიპის სიტყვის კონტექსტში განიხილავს და სტრიმონის ეპიზოდს დამოუკიდებელი ნარატიული ნაწილის სტატუსს არ ანიჭებს. მკვლევარს, გარკვეულწილად, არალოგიკურადაც კი მიაჩნია კატალოგის ტიპის თხრობაში ამგვარი ხასიათის ეპიზოდის ჩართვა. Michelini, 1982, გვ.: 99.

<sup>95</sup>აღნიშნულ სტრუქტურულ-კონცეპტუალურ მიმართებას ქვემოთ, სტრიმონის ეპიზოდის ანალიზისას, ისევ დავუბრუნდები.

მაცნის სიტყვის ბოლო ნაწილი რამდენიმე არსებითი თხრობითი ცვლილებით ხასიათდება. პირველი ცვლილება ეხება სამოქმედო რეგიონის ტიპს. ზღვის სტიქიიდან მოქმედება ინაცვლებს მიწის სტიქიაზე. მართალია, მსგავსი ცვლილება განხორციელდა ფსიტალეას ბრძოლის ნარაციისას (Hall, 1996, გვ.: 144), მაგრამ ეს უკანასკნელი, როგორც აღინიშნა, თემატურ-სტრუქტურული თვალსაზრისით სალამინის საზღვაო ბრძოლის ცენტრალური ნარატივის შემადგენელი ნაწილია მოქმედების განვითარებისა და ცენტრალური სახე-სიმბოლოების აქტუალიზაციის დონეზე. თხრობის ამ ეტაპზე კი, როგორც მიჩელინი აღნიშნავს: თხრობა, გარკვეულწილად, შორდება ზღვასა და გემებს, რომლებიც დომინანტურია სალამინის ნაწილში. სცენა წარმოადგენს გეოგრაფიულ ექსკურსს, რომელიც თანმიმდევრობით მოიცავს და ფარავს ელინური ტერიტორიის დიდ ნაწილს (Michelini, 1982, გვ.: 114).

თხრობის მეორე ცვლილება ეხება აღსაწერი მოქმედების ტიპს. როგორც აღინიშნა, ბატალური ნარატივი იცვლება მოგზაურობის ტიპის ნარატივით, რაც სივრცის ტექსტუალიზაციისას განსხვავებული ნარატიული ტექნიკის აქტუალიზაციას მოითხოვს. ეს უკანასკნელი სამოქმედო რეგიონის დისკურსის დონეზე სტრუქტურებისას გულისხმობს მის წარმოდგენას უკვე ლინეარული, თანმიმდევრული, დინამიკური ანუ ჰოდოლოგიური მოდელის რეჟიმში.

მოგზაურობის ნაწილი იწყება დედოფლის კითხვაზე გადარჩენილი ხომალდების<sup>96</sup> ბედის შესახებ (478-79)<sup>97</sup> მაცნის პასუხით (480-481)<sup>98</sup>, რომ გადარჩენილი ხომალდების სარდლები ქარმა არამწყობრად მიმოფანტა. პასუხი მკვლევართა გარკვეული ნაწილის აზრით, არაადეკვატურობის განცდას იწვევს, რამდენადაც იგი არ წარმოადგენს რამდენადმე შესამაბის მიგებას (Broadhad, 1960, გვ.: 41-41; Garvie, 2009, გვ.: 220). ამ

---

<sup>96</sup> მაცნის ნარატივში ხომალდების ბედით ათოსას მხრიდან დაინტერესების ეს უკვე მეორე შემთხვევაა. სწორედ დედოფალი სვამს კითხვას 331-336-ე სტრიქონებში ბერძნებისა და სპარსელების საბრძოლო ხომალდების რაოდენობის შესახებ და ამომწურავ პასუხს იღებს მაცნისგან სცენის ბოლო ეპიზოდის ლაკონური ხასიათის მიგებისგან განსხვავებით.

<sup>97</sup> τὸ δ' εἶπέ, γὰρ αἱ πεφύγασι μῦρον,  
ποῖν τάσδ' ἔλειπε: οἷσθα σημῆναι τορῶς;

<sup>98</sup> γὰρ γε ταγοὶ τῶν λειψμένων σύδη  
κατ' οἶρον οὐκ εὔκοσμον αἶρονται φύγην:

კუთხით, ვიზიარებ მიჩელინის მოსაზრებას, რომლის მიხედვით, ერთი შეხედვით, ეს არასწორხაზოვნება სწორედ სივრცისა და ნარატიული სიტუაციის ცვლილების კონტექსტში უნდა აიხსნას. სალამინი/ფსიტალეას ეპიზოდთან უკანდაბრუნების ეპიზოდზე გადამყვანი ეს ორი სტრიქონი, ერთი მხრივ, აჯამებს მომხდარს, ხოლო, მეორე მხრივ, პარატაქტიკული სტილის ნაწილს წარმოადგენს (Michelini, 1982, გვ.: 113). ზოგადი ხასიათის მოკლე შემაჯამებელი ინფორმაციის შემდეგ მაცნე იწყებს ჯარის უკანდაბრუნების სივრცული ტრაექტორიის საკმაოდ დეტალურ ნარაციას:

„ჯარის დარჩენილი ნაწილი სასტიკად იღუპებოდა ბეოტიის მიწაზე. (იტანჯებოდნენ) წყურვილით წყაროებთან, ჩვენ კი ქოშინით გადაღლილები გავდიოდით ფოკეელთ მიწას. დორიდის ხმელეთსა და მელიის ყურეს, რომელსაც სპერხეიოსი რწყავს სასიამოვნო წყლით. იქედან ჩვენ აქაიის მიწას და თესალიის ქალაქებს საკვებით მწირეს შევვედრეთ. იქ უმრავლესობა დაიღუპა შიმშილით, ან წყურვილით, ან ორივეთი ერთად. მაგნესიის მიწიდან აქსიის გადასასვლელით, ბოლბეს ლერწმიანი ჭაობებით, პანგეას მთით ედონიის მიწაზე [მოვედით]“ (482 – 495<sup>99</sup>)<sup>100</sup>.

წარმოდგენილი სივრცული არეალი მიუხედავად მისი სიფართოვისა და მასში ჩართული მრავალრიცხოვანი გეოგრაფიული პუნქტებისა, ამბის ანუ სივრცის ორგანიზაციის ქრონოტოპული განვითარების დონეზე ერთიან სამოქმედო რეგიონად განისაზღვრება, რამდენადაც მის ფარგლებში სპარსული ჯარის (როგორც კონკრეტული პერსონაჟის)

---

<sup>99</sup> στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς ἔν τε Βοιωτῶν χθονὶ  
διῶλλεθ', οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος  
δίψη πονοῦντες, οἱ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοὶ  
διεκπερῶμεν ἕς τε Φωκέων χθόνα  
καὶ Δαρίδ' αἴαν, Μηλιᾶ τε κόλπον, οὗ  
Σπερχειὸς ἄρδει πεδίον εὐμενεῖ ποτῶ:  
κάντεῦθεν ἡμᾶς γῆς Ἀχαιίδος πέδον  
καὶ Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπανισμένους  
βορᾶς ἐδέξαντ': ἔνθα δὴ πλεῖστοι θάνον  
δίψη τε λιμῶ τ': ἀμφοτέρα γὰρ ἦν τάδε.  
Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν ἕς τε Μακεδόνων  
χάραν ἀφικόμεσθ', ἐπ' Ἀξίου πόρον,  
Βόλβης θ' ἔλειον δόνακα, Πάγγαιόν τ' ὄρος,  
Ἦδωνίδ' αἴαν;

<sup>100</sup> ბერძენ-სპარსელთა ომის კონტექსტში ჩამოთვლილი გეოგრაფიული პუნქტების ფუნქციის შესახებ იხ. Rosenbloom, 2006, გვ.: 74-76;

ერთი ჰომოგენური ტიპის მოქმედება, მოგზაურობა, (ხეტიალი/გადაადგილება ჰორიზონტალურ ხაზზე) არის ჩართული. სივრცის მოდელირების დისკურსის დონეზე კი, რამდენადაც სივრცული ერთეული (მაკრო დონე) იგება მოძრაობის ტიპის მოქმედების გარშემო, განისაზღვრება როგორც მოძრაობის რეგიონი, რომლის აგება და ნარაცია შესაბამისი ვერბალური მასალითა და შესაბამისი ნარატიული სტრატეგიით ხორციელდება.

ჯარის უკანდაბრუნების აღწერისას აღსანიშნავია სივრცის სემანტიკისა და მასზე მიმათითებელი ლექსემების სიმრავლე. მასალის სისტემატიზაციისა და კლასიფიცირების კუთხით გამოიყო ლემების ხუთი ჯგუფი:

**1.ტოპონიმია:** დასახელებულია 13 გეოგრაფიული ერთეული - Βοιωτός, ὁ, Φωκεύς, ἑάς, ὁ, Δαρ-ίς, ἰδος, ἡ, Μήλιος, α, ον, Σπερχειός, Ἀχαιίς, Θεσσαλ-ός, ἡ, ὄν, Μάγνης, ἡτος, ὁ, Μα<sup>α</sup>κεδών, ὄνος, ὁ, ἡ, ἄξιος, ἰα, ἰον, βίλβα, ἡ, Παγγαῖον, Ἴδωνίς;

**2.ზოგადი არსებითი სახელები:** გამოყენებულია 15 ერთეული. ზოგიერთი მათგანი რამდენჯერმე მეორდება: χθών, ἡ (2), κρηναῖος, α, ον; γάνος, εος, τός, αἶα, ἡ, (2); κόλπος, ὁ; πεδίον, τός; πότος, ὁ; γῆ, ἡ(2); πέδον, τός; πτόλις, ἡ; χάρη, ἡ; πόρος, ὁ; ἔλειος, ον; δόναξ, ακος, ὁ; ὄρος, εος, τός;

**3.მიმართულებისა და ადგილმდებარეობის წინდებულები:** გამოყენებულია 6 ერთეული: ἀμφί, ὑπό, εἰς/ἐς (2), ἐν, ἐπί;

**4.სივრცეში გადაადგილების/მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები:** გამოყენებულია 2 ერთეული: διεκπεράω, ἀφικνέομαι;

**5.ადგილის ზმნიზედები:** გამოყენებულია 2 ერთეული: ἐντεῖθεν, ἔνθα;^

განსაკუთრებული სიჭარბით გამოირჩევა ტოპონომიკისა და ზოგადი არსებითი სახელების ჯგუფები, რაც მოგზაურობის ნაწილის კატალოგის პრინციპით აგებასა და აღქმას განაპირობებს. მიუხედავად გეოგრაფიული ინფორმაციის სიმრავლისა, მაცნე ამბის დონეზე არ გამოჰყოფს ერთ განმაზოგადებელი ხასიათის ტოპონიმს, რომლითაც

მოხდებოდა მოძრაობის მთლიანი რეგიონის (საბერძნეთის კონტინენტური ნაწილი) ვერბალური მარკირება. სანაცვლოდ, ნარატიულ დონეზე გადაადგილების სივრცული სტრუქტურა მთლიანი რეგიონის ქვეტოპონიმიკისა და სხვადასხვა გეოგრაფიული სემანტიკის შემცველი ლემების გამოყოფით იგება, რაც იძლევა საშუალებას მოგზაურობის სივრცე ქვეზონებად დაიყოს. თუმცა, ამავდროულად, კატალოგის ტიპის ქვერეგიონების ნუსხის ფარგლებში მაცნე მხოლოდ რამდენიმეზე ფოკუსირებს, რაც გულისხმობს ამ უკანასკნელთა ნარატიული ელემენტით დატვირთვას. ამ კუთხით გამოიყოფა ორი ტოპოსი: 1. ბეოტია, სადაც ლაშქარი ილუპება წყაროებთან წყურვილით (482–483); 2. თესალია და მისი ქალაქები, სადაც ქსერქსეს ჯარს წყურვილთან ერთად შიმშილიც უღებს ბოლოს (489–491). ნარატიული სიტუაციის დონეზე ორივე ტოპოსი, ფაქტობრივად, ჯარის ერთსა და იმავე სიტუაციაში კვდომაზე მიუთითებს. გადარჩენილ სპარსელებს კვლავ წყლის სტიქია აქცევს გამოუვალ მდგომარეობაში, რასაც ემატება მოგზაურებზე ხმელეთის ნეგატიური რეფლექსიაც (წყურვილი და შიმშილი)<sup>101</sup>.

მოგზაურობის თემის ანუ ჰოდოლოგიური ტიპის სამოქმედო არეალის აქტუალიზაცია დისკურსის დონეზე ტრადიციულად იწვევს სივრცის აღქმასა და შემდგომ მის ტექსტუალიზაციას ხედვის ჰოდოლოგიური (ე.წ. „ტური“) სტრატეგიის ფარგლებში. აღნიშნული კოგნიტური მოდელი იმთავითვე გულისხმობს მოგზაური მთხრობელისა და მისი არაფიქსირებული, ლიმიტირებული სასცენო პერსპექტივის არსებობას სამოქმედო რეგიონის ნარატიზაციისას. ჯარის უკანდაბრუნების ტოპოგრაფიული დისკურსი რამდენადმე ჯდება სწორედ ჰოდოლოგიური ხედვის მოდელში. ეს უკანასკნელი, უპირველესად, აისახება მთხრობელის სტატუსისა და მისი სივრცული მდებარეობის ცვლილებაში. კერძოდ, სალამინის ბრძოლის ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმხედველი მთხრობელიდან მაცნე სრულიად ძალდაუტანებლად გადადის მოგზაური ნარატორის კატეგორიაში. ეს ფუნდამენტური ცვლილება მაცნის მიერვე მოთხრობილ ამბავში მისი,

---

<sup>101</sup>მეცნიერებაში დღემდე არ არის შეთანხმებული მოსაზრება იმის თაობაზე, თუ რამდენად იყო შესაძლებელი ბეოტიაში წყაროების პირას ფიზიკური თვალსაზრისით ჯარის წყურვილით სიკვდილი. სტრიქონის დეტალური მიმოხილვისა და მის გარშემო არსებული სამეცნიერო მოსაზრებების მიმოხილვისათვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 220.

როგორც პერსონაჟის სტატუსით ჩართულობის ხარისხის ზრდას იწვევს, რასაც ადასტურებს სწორედ უკანდაბრუნების კატალოგის ნაწილში პირველ პირში თხრობის გაზრდა (დასტურდება სამი შემთხვევა: 485, 488, 493)<sup>102</sup>. გზის სივრცული მოდელის კონტექსტში პირველ პირში თხრობის გაძლიერება ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მაცნე თავადვე გადაადგილდება სივრცეში და საკუთარი ხედვის საფუძველზე აძლევს ამავე გზას ლინგვისტურ გამომსახველობას, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოჰყოფს სპარსულ ჯარს, როგორც ერთ ნარატიულ ერთეულს, რომელთანაც ერთად იგი გადაადგილდება კონტინენტურ საბერძნეთზე. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი პირის გამოყენების სამი შემთხვევიდან ორი ზმნურ ფორმატივში არის ასახული: [ერთი პირის ნაცვალსახელი: ἦμαρ (488)] და δεικτερονμεν (485), ἀφικόμεσθ' (493)]. ორივე ზმნური ფორმატივი სივრცეში გადაადგილების/მიმართულების სემანტიკას მოიცავს და ჰოდოლოგიური სივრცის მოდელირებისას საკვანძო ფორმატივებად განიხილება. ჰოდოლოგიური პერსპექტივა ლინგვისტური ფორმირების დონეზე მოძრაობის აღმნიშვნელ ზმნებთან ერთად საჭიროებს სხვა მახასიათებლებს; მათ შორის: მიმართულების აღმნიშვნელ წინდებულებსა და ადგილის ზმნიზედებს, რომლებიც კოგნიტური სტიმულატორების როლს თამაშობს გზის მენტალური მოდელის შექმნის პროცესში. ამ თვალსაზრისით, მაცნის მიერ გამოყენებული ვერბალური მასალა ძალიან მწირია: 4 წინდებული და 2 ადგილის ზმნიზედა (იხ. ვერბალური მასალის კლასიფიკაცია). არ არის გამოყენებული არც ერთი სანიშნებელი წერტილი (ე.წ. სივრცული კოორდინატი), რომელიც აუცილებელი ვერბალური მარკერია სივრცეში გზის/ლინეარული გადაადგილების სისტემის ლინგვისტური ვარიანტის კონსტრუირებისთვის (Seigel & White, 1975, გვ.: 23;

---

<sup>102</sup>ამ ხარისხით პირველ პირში თხრობის გაზრდა ჯეიმს ბარეტის აზრით უკავშირდება მთხრობელის (მაცნის) სურვილს დაადასტუროს საკუთარი ადგილზე მყოფობა და ამით მონათხრობი გახადოს სანდო, რამდენადაც იგი ტრაგედიაში მაცნის კანონიკური სტატუსით სარგებლობს. ამბის მისეული ცოდნა კი აპრიორულად გულისხმობს მის აქტიურ თუ პასიურ მონაწილეობას გადმოსაცემ ამბავში, რაც, ამავდროულად, აუცილებლად უნდა აისახოს მისსავე მონათხრობში. სხვა შემთხვევაში მაცნე ვერ იქნება სანდო წყარო ტრაგედიის შიდა და გარე კომუნიკაციის დონეზე. მიმოხილვისათვის იხ. Barret, 1995, გვ.: 549;

Thiering, 2012, გვ.: 35-36). ამ ფონზე, გზის მოდელის ფარგლებში სივრცული რელაციების ასახვისთვის გამოყენებულია ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის ოთხი შემთხვევა:

1. στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς ἐν τε Βοιωτῶν χθονὶ διώλλυσθ' – გადარჩენილი ჯარი ბეოტიის მიწაზე იღუპებოდა (ჯარი/ფიგურა – ბეოტიის მიწა/ფონი); 2. οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος δίψῃ ποιοῦντες – ხოლო დანარჩენი წყაროების ორსავე მხარეს წყურვილით იღუპებოდნენ (დაღუპულები/ფიგურა – წყაროების ორივე მხარე/ფონი); 3. οἱ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοῖδιεκπερᾶμεν ἕξ τε Φακέων χθόνα,/καὶ Δαρῖδ' αἶαν, Μηλιᾶ τε κόλπον – ქოშინით გადაღლილები გავდიოდით ფოკეელთ მიწას, დორიდის ხმელეთსა და მელიის ყურეს (ქოშინით დაღლილები/ფიგურა – ფოკეელთ მიწა, დორიდის ხმელეთი და მელიის ყურე/ფონი); 4. Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν ἕξ τε Μακεδόνων χάραν ἀφικόμεσθ' – მაგნესიის მიწიდან მაკედონიის მხარეს მოვედით ( მოვედით/ფიგურა – მაგნესია, მაკედონია/ფონი).

მიუხედავად გამოყოფილი შემთხვევებისა, რომლებიც ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის მეტნაკლებად კლასიკურ ვარიანტს გვთავაზობს, შეიძლება ითქვას, რომ მთლიანად მოგზაურობის ნაწილის გრამატიკულ სტრუქტურასა და დისკურსში დომინანტური სივრცული სიტუაციების სწორედ ამგვარი მიმართებების დონეზე ტექსტუალიზაციაა, რას გულისხმობს ფართო მასშტაბით სპარსული ჯარის ჩვენებას იმ ხმელეთთან მიმართებით, რომელსაც ეს უკანასკნელი გადის.

შესაბამისად, მთხრობელის ნარატიული ინტერესი სრულად სამოგზაურო სივრცის მასშტაბურობის ჩვენებისა და, გარკვეულწილად, მისი უნიფიცირებისაკენ არის მიმართული, რაც ამ უკანასკნელის ჰოდოლოგიური რაკურსისათვის დამახასიათებელი მარკერების რამდენადმე შემცირებას იწვევს. მთხრობელი ფოკუსირებს კონტინენტური საბერძნეთის ქვერეგიონებზე როგორც ტოპოლოგიურ, სტატიკურ, ობიექტურად არსებულ გეოგრაფიულ ერთეულებზე, რომელთა კატალოგიზებული თანმიმდევრობა ქმნის ერთ მთლიან სივრცულ კონტინუუმს. აღნიშნული ნარატიული ეფექტის მისაღწევად თხრობაში აქტუალიზდება სივრცის კონსტრუირების მეორე დომინანტური, კარტოგრაფიული მოდელი, რომლის ფარგლებში შესაძლებელია

სივრცის ფართომასშტაბიანობის, მონუმენტურობის ტექსტუალური ილუზიის მიღება<sup>103</sup>. ეს უკანასკნელი კი ნარატიული პერსპექტივების ოსტატური მონაცვლეობით ხორციელდება, კერძოდ, მთხრობელის ჰოდოლოგიურ სასცენო ხედვას სცენის გარკვეულ სტრიქონებში ენაცვლება პანორამული რაკურსი, რომლის მეშვეობითაც დიდი რეგიონების ხედვის ერთ ზონაში მოქცევა და მათი რუკის, კატალოგის პრინციპით დალაგება ხორციელდება (485–86; 487–489; 492–495). როგორც ჰელენ ბეკონი თავის ცნობილ გამოკვლევაში „ბარბაროსები ბერძნულ ტრაგედიაში“, რომელშიც მეცნიერი დეტალურად სწავლობს ანტიკურ დრამაში დაცულ გეოგრაფიულ ინფორმაციას, ტრაგიკოსების ცოდნას არაბერძნული სამყაროს შესახებ, რის საფუძველზეც აყალიბებს ბერძენი/ბარბაროსის დიქოტომიის ძირითად პოსტულატებს, აღნიშნავს: “ის (ესქილე) წერს ისე, თითქოს რუკა უდევს წინ. როდესაც ის ჩამოთვლის ადგილებს, ამას აკეთებს ზუსტი გეოგრაფიული თანამიმდევრულობით თითქოს ხედავდეს მათ რუკაზე, რომელიც წინ უდევს“ (Bacon, 1961, გვ.: 46).

ფაქტობრივად, დისკურსის დონეზე ესქილე სივრცული სტრუქტურების ნარაციისას ახდენს როგორც ჰოდოლოგიური, ისე კარტოგრაფიული სტრატეგიის აქტუალიზაციას, რაც თავისი არსით განსაკუთრებული შემთხვევაა. მიმაჩნია, რომ დრამატული ტექნიკის რეალიზაციის კუთხით განხორციელებული ეს პარადოქსული სინთეზი პირდაპირ კავშირში უნდა იყოს სივრცის სემანტიზაციის პროცესთან, რაც სპარსულ ჯარზე ხმელეთის ევროპული/ბერძნული ნაწილის აბსოლუტურ დომინაციას გულისხმობს (Rosenbloom, 2006, გვ.: 76). თუ ამ რაკურსით გავანალიზებთ უკანდაბრუნების ნაწილს, ცხადი გახდება, რომ ესქილეს დრამატულ მიზანს არ წარმოადგენს ჯარის მოგზაურობის კონტექსტში მის მიერ განვლილი ფიზიკური გზის დაწვრილებითი ტექსტუალური იმიჯის შექმნა. სანაცვლოდ, დრამატურგი ფოკუსირებს სპარსული ჯარის იმ უცხო, მტრულად განწყობილ სივრცესთან რეაქციული ურთიერთმიმართების ჩვენებაზე,

---

<sup>103</sup>გეოგრაფიული ინფორმაციის კატალოგისა და რუკის პრინციპის მიხედვით ორგანიზაციის შესახებ იხ. Ceccarelli, P. (2015). Map, Catalogue, Drama, Narrative: Representations of the Aegean Space. In E. Barker., S. Bouzarovski, Ch. Pelling & L. Isaksen (Eds.). *New Worlds from Old Texts: Revisiting Ancient Space and Place.* (pp. 61-81). Oxford: Oxford University Press



რომელიც დაიწყო წყლის სტიქიაზე (სალამინი/ფსიტალეა), გაგრძელდა ხმელეთის ნაწილზე და კატასტროფული შედეგების მომტანი აღმოჩნდა. სივრცული კონცეპტუალიზაციის მრავალგზის აღნიშნულ ამ კონტექსტში ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის აქტიური გამოყენება სწორედ მითითებული დესტრუქციული ურთიერთმიმართების ასახვის ყველაზე უფრო ოპტიმალურ ნარატიულ სტრატეგიად უნდა მივიჩნიოთ. რამდენადაც სწორედ ეს უკანასკნელი იძლევა შესაძლებლობას სახილველი რეგიონის ფარგლებში აისახოს როგორც ფონი, ისე მასზე განლაგებული ობიექტები. ჯარის მოგზაურობის კონტექსტში ეს ტოპოლოგიური მიმართებები არასდროს არის ნეიტრალური, იგი ფიზიკური და მორალური განადგურების მომტანი ხდება დეზორიენტირებული სპარსული ჯარისათვის. ამგვარად, დრამატულ სქემაში ესქილეს, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს სწორედ სივრცული ფონის მონუმენტურობა, მისი უცვლელობა და ფართო მასშტაბი (Ceccareli, 2015, გვ.: 63-64) რისი ნარატიული რეალიზაციის გამოხატულებაა თხრობაში ტოპონიმიკისა და ზოგადი არსებითი სახელების (სტატისტიკურად ყველაზე ხშირად გამოყენებადი არსებითი სახელები სწორედ ხმელეთს/მიწას მარკირებს) სიჭარბე და სივრცის აღქმის კარტოგრაფიული მოდელის აქტუალიზაცია. ამდენად, სივრცის მოდელირება მოგზაურობის ნაწილში და მისთვის გამოყენებული ნარატიული სტრატეგია სრულად გამომდინარეობს და ემორჩილება „სპარსელების“ ნარატიული სივრცის სემანტიზაციის დომინანტურ კონცეფციასა და პრინციპებს.

**5. სამოქმედო რეგიონი – სტრიმონი:** მოგზაურობის ჰოდოლოგიური პერსპექტივის ფარგლებშივე ხდება მაცნის ნარატივის ბოლო ნაწილის დამასრულებელი ეპიზოდის თხრობა: მდინარე სტრიმონზე დატრიალებული კატასტროფა. უნდა აღინიშნოს, რომ „სპარსელების“ დრამატურგიაში სტრიმონზე მომხდარი ამბავი ყველაზე უფრო წინააღმდეგობრივი და არათანმიმდევრული ეპიზოდის სტატუსით სარგებლობს, რომელიც, ამავდროულად, სივრცული მოცემულობის სიმბოლური თუ მეტაფორული განზოგადების მაღალი ხარისხით ხასიათდება. განსაკუთრებით აქტუალურია სტრიმონის ეპიზოდის ისტორიულ რეალობასთან მიმართების საკითხი. მკვლევართა

დიდი ნაწილი იზიარებს ჰორსფოლის მოსაზრებას, რომ იგი ესქილეს გამონაგონი უნდა იყოს (Horsfall, 1974, გვ.: 503). სათუოდ მიიჩნევა სტრიმონის ნოემბრის დასაწყისში სრულიად მოულოდნელი გაყინვისა და, ასევე, უსწრაფესი დნობის ამბავიც (Lincoln, 2000, გვ.: 14; Broadhead, 1960, გვ.: 138). არც ერთი ისტორიული წყარო არ ადასტურებს დრამატურგის მონათხრობს. ჰეროდოტოსი მოიხსენიებს ქსერქსეს მიერ სტრიმონზე ხიდის გადების ამბავს სპარსეთიდან საბერძნეთისკენ მიმავალ გზაზე. სავარაუდოა, რომ აგებული ხიდი უკან მომავალ ჯარს იმავე ადგილას უნდა დახვედროდა<sup>104</sup>(Lincoln, 2000, გვ.: 15). მიიჩნევა, რომ ესქილემ თავად შეთხზა ეპიზოდი ტრაგედიის დრამატული ეფექტის გასაძლიერებლად და გამოიყენა იგი ქსერქსეს ჰიბრისისთვის ღვთაებრივი და ეთიკური მიზღვის უმაღლეს წერტილად (Lincoln, 2000, გვ.: 15-17). ამ თვალსაზრისით, ეპიზოდი ესქილეს დრამატული სტილისთვის დამახასიათებელი სარკისებური სცენების კატეგორიაში განიხილება (Papadopoulos, 2015, გვ.: 47). იგი, უპირველესად, ქსერქსეს მიერ ჰელესპონტის დაუღლვის სცენას ალუზირებს (Garvie, 2009, გვ.: 224) და მისი სემანტიკური დატვირთვა სწორედ ტრაგედიის ამ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ტოპოსთან მიმართებით უნდა იქნეს გაგებული, რასაც ქვემოთ ისევ დავუბრუნდები.

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, სცენის ბოლო ნაწილში სტრიმონის ამბავი მთლიანად დამოუკიდებელ სეგმენტად ფორმირდება. თხრობაში აღნიშნული დიფერენციაცია ხორციელდება დეიქტური გადანაცვლების მეშვეობით. კერძოდ, მთხრობელი ეპიზოდის დასაწყისში გამოჰყოფს დროის დეიქტურ მარკერს: იმ ღამეს (νυκτι δ' ἐν ταύτη/495), რაც ნარატიულ სტრუქტურაში ახალი სიტუაციის ათვლის წერტილად განისაზღვრება (Herman, 2002, გვ.: 274). დროითი პარამეტრის მონიშვნის შემდეგ მაცნე თხრობას აგრძელებს: „ღმერთმა აღძრა არადროული ზამთარი. ყინავს მთლიანად სტრიმონის წმინდა დინებას. თუკი მანამდე ღმერთებს არავინ იგონებდა. ლოცვად დავარდა ყველა, ზეცისა და მიწის თაყვანისმცემლები. მას შემდეგ რაც ლაშქარმა დაასრულა ღმერთებისადმი მოწოდება, დაიწყო გადასვლა ყინულითდაბმულ გადასასვლელზე. მათ

---

<sup>104</sup>სტრიმონის ეპიზოდის ისტორიულ რეალობასთან მიმართების საკითხთან დაკავშირებით გამოთქმული მოსაზრებების დეტალური მიმოხილვისთვის იხ. Garvie, 2009, გვ.: 222-223; Harsfall, 1974, სქოლიო №2; Lincoln, 2000, სქოლიო №6;

ვინც ჩვენ შორის მანამდე, სანამ მზე მოაბნევდა სხივებს დაიწყო გადასვლა (მოძრაობა), გადარჩენილი შეიქმნა. მზის ბრწყინვალე მწველი სხივებით დაიწვა გადასასვლელის შუა ნაწილი და ჩაიტეხა მხურვალე ალით [ჰელიოსის ბრწყინვალე წრის მწველმა სხივებმა დაძრა შუა ნაწილი გადასასვლელის]. ცვიოდნენ ერთიმეორეზე. ბედნიერი იყო მხოლოდ ის, ვისაც სული სწრაფად ამოსდიოდა. ხოლო მათ, ვინც გადარჩა, თრაკიის გავლით უდიდესი გაჭირვებით გაქცეულებმა, [არამრავალმა] მიაღწიეს მშობლიურ მიწას“(495–511).<sup>105</sup>

მოძრაობის/სივრცეში გადაადგილების აქამდე აქტუალიზებულ ნარატიულ სიტუაციას სხვა ტიპის, დეიქტური ჩარჩოებით შემოსაზღვრული მოქმედება ენაცვლება, რაც სტრიმონს დისკურსის დონეზე დამოუკიდებელი მოქმედების რეგიონად აქცევს, რომელსაც შესაბამისი და მოგზაურობის ნარატივისგან განსხვავებული სივრცული პარამეტრები გააჩნია. ამ ფონზე აღსანიშნავია, რომ ტოპოსის ტექსტუალიზაციისას მცირდება სივრცეზე მიმათითებელი ვერბალური მასალა. ამ კონტექსტში გამოიყოფიან ლექსემების რამდენიმე ჯგუფი:

1. **ტოპონიმია:** გამოყენებულია 1 ერთეული: Στραμῶν, ὄνος, ὄ;

---

<sup>105</sup> νυκτὶ δ' ἐν ταύτῃ θεὸς  
χειμῶν' ἄωρον ὤρσε, πῆγυσιν δὲ πᾶν  
ῥέεθρον ἄγνον Στραμόνος. θεοὺς δὲ τις  
τὸ πρὶν νομίζων οὐδαμῶς τότε ἠύχετο  
λιταῖσι, γαῖαν οὐρανὸν τε προσκυνῶν.  
ἐπεὶ δὲ πολλὰ θεοκλυτῶν ἐπαύσατο  
στρατὸς, περὶ κρυσταλλοπήγα διὰ πόρον:  
χῶστις μὲν ἤμῶν πρὶν σκεδασθῆναι θεοῦ  
ἄκτινας ὠρμήθη, σεσασμένος κυρεῖ.  
φλέγων γὰρ ἀύγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος  
μέσον πόρον διήκε, θερμαίνων φλογί.  
πίπτον δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν: ἠτύχει δὲ τοὶ  
ὄστις τάχιστα πνεῦμ' ἀπέρρηξεν βίου.  
ὄσοι δὲ λοιποὶ κᾶτυχον σωτηρίας,  
Θρήκην περᾶσαντες μόγις πολλῶ πόνῳ,  
ἦκουσιν ἐκφυγόντες, οὐ πολλοὶ τινες,  
ἐφ' ἐσπιῶχον γαῖαν:

2.ზოგადი არსებითი სახლები: გამოყენებულია 4 ერთეული: ῥᾶϊνον, τός; ἄριος, ὄ (2); κρυσταλλοπήξ, ἦγος, ὄ, ἦ;

3.მოძრაობის/მიმართულების აღმნიშვნელი წინდებულები: გამოყენებულია 1 ერთეული: ὄ; ἄ;

4.ადგილის ზმნიშედები: არ არის გამოყენებული.

5.მოძრაობის/მიმართულების აღმნიშვნელი ზმნები: გამოყენებულია 3 ერთეული: περάω, δίρημι, ὀρμάω;

ვერბალური მარკერების ლიმიტირების ფონზე, სცენის მაფორმირებელი ლექსიკური მაგარი სრულად ნარატიული ერთეულის (ჯარის), მისი მოქმედებისა და მდგომარეობის ამსახველი ლექსემების დონეზე იგება. ამგვარი ლექსიკური ორიენტირი სტრიმონის ეპიზოდს თხრობითი მანერით სალამინის ბრძოლასა და მის ნარატიულ ასახვას აახლოვებს. შესაბამისად, სივრცის წარმოდგენის ამბის დონეზე ტოპონიმით მარკირებული მდინარე სტრიმონი დისკურსის დონეზე კონსტრუირებისას ასახვის დინამიკურ რეჟიმში ექცევა. ეს უკანასკნელი, უპირველესად, მთხრობელის პერსპექტივის სწრაფმონაცვლეობას, სივრცული კონტექსტის ფიზიკურ-გეოგრაფიული მახასიათებლებისა და თავისებურებების მინიმალიზაციას, ფაქტობრივ ნიველირებას გულისხმობს.

დისკურსის დონეზე თხრობითი პერსპექტივის გააქტიურება, უპირველეს ყოვლისა, პირველ პირში თხრობის შემცირებას უკავშირდება. ეს უკანასკნელი დასტურდება მხოლოდ ერთხელ, 502-ე სტრიქონში, რაც აბსოლუტურად ლოგიკური და მოსალოდნელია. მოგზაურობის დროს მაცნე თან ახლავს ჯარს, ცხადია, რომ იგი მდინარეზე დატრიალებული უბედურების უშუალო მონაწილეცაა. თუმცა, ამავდროულად, მაცნე „იშორებს“ მონაწილე/მოგზაური მთხრობელის სტატუსს და ამით გამოწვეულ შეზღუდულობებს და კვლავ ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმხედველი ჰომეროსის ეპოსის მთხრობელის ამპლუაში გვევლინება, თუმცა არა იმ მასშტაბებით როგორც ეს განხორციელდა სალამინი/ფსიტალეას თხრობის შემთხვევაში.

სივრცული პერსპექტივის თვალსაზრისით, სტრიმონის ეპიზოდის ნარაციისას ერთმანეთს ენაცვლება პანორამული და სასცენო რაკურსები, როგორც აქტორიალური ისე არააქტორიალური. ეპიზოდის თხრობა (495-501) იწყება მაცნის როგორც ექსტერნალური მთხრობელის სტატუსის გააქტიურებით, რასაც პირველი ქვეეპიზოდის პანორამული სივრცული რაკურსით ჩვენება მოჰყვება: სტრიმონის სეზონისათვის შეუფერებელი გაყინვა, გადარჩენილი ლაშქრის ღმერთებისადმი აღვლენილი ლოცვა და მისი გარკვეული ნაწილის გადასვლა გაყინულ მდინარეზე. 502-503-ე სტრიქონების ჩათვლით მაცნე პირველი პირის მრავლობითი რიცხვის გამოყენებით საკუთარ თავს რთავს მოქმედებაში და უკვე ინტერნალური აქტორიალური სასცენო სივრცული პოზიციით აღწერს გაყინულ მდინარეზე ჯარის იმ ნაწილის გადასვლას, რომელმაც დაიწყო გადაადგილება მზის ამოსვლამდე. ეპიზოდის ბოლო ნაწილის ნარაციისას კი მაცნე კვლავ მესამე პირში თხრობას უბრუნდება, მოვლენისგან საკუთარი თავის დისტანცირებას ახდენს და ისე აღწერს (504-511 პირველ პუნქტუაციამდე) მზის ამოსვლას, ყინულის ლღვობას, ლაშქრის დარჩენილი ნაწილის შემზარავ სიკვდილს მდინარეში. აღნიშნულ პასაჟში მთხრობელი მხოლოდ ერთხელ მიმართავს ახლო კადრს (506-ე სტრიქონში) იმ მეომრების საჩვენებლად, რომლებიც სრული ქაოსისას ერთმანეთში იხლართებოდნენ და ისე იხოცებოდნენ (πίπτων δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν/506).

როგორც აღინიშნა, სტრიმონის ეპიზოდი პერსპექტივის აქტუალიზაციის კუთხით სალამინის ბრძოლის ნარატიულ მოდელს უახლოვდება. ეს მიმართება რამდენიმე სხვა თხრობითი ასპექტითაც ხორციელდება. კერძოდ, სტრიმონის ეპიზოდში მთხრობელი კიდევ ერთხელ მძლავრად უბრუნდება წყლის სივრცესა და დროის (ღამე/დღე) მარკერებს, რომლებიც, მსგავსია სალამინის ბრძოლის ნარაციისას გამოყენებული დროითი მარკერების (Lincoln, 2000, გვ.: 13). ამ კუთხით, პარალელური ლექსიკური მიმართებები დასტურდება 504-505<sup>106</sup>-ე სტრიქონებსა და 364-365 სტრიქონებს შორის<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> φλέγων γὰρ ἀνγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος  
μέσσην πόρον διήκε, θερμαίνων φλογί.

<sup>107</sup> εἴτ' ἄν φλέγων ἀκτίσιν ἦλιος χθόνα  
λήξει;

ადგილები იდენტურია კონცეპტუალური თვალსაზრისითაც - სინათლის ტრადიციული ფუნქციის რევერსი სპარსული ლაშქრისთვის; მზის ამოსვლა როგორც ზღვის, ისე მდინარის სივრცეზე უბედურების მომტანი ხდება მათთვის (Horsfall, 1974, გვ.: 505; Garvie, 2009, გვ.: 224). 506-507<sup>108</sup> სტრიქონები, თავის მხრივ, ლექსიკურ მიმართებას გვიჩვენებს 414-416-ე<sup>109</sup> ტრიქონებთან. ორსავე შემთხვევაში ახლო კადრის იდენტური სივრცული პერსპექტივა და მსგავსი გრაფიკული შინაარსის ლექსემები იძლევა სცენის მენტალური ვიზუალიზაციის (ხომალდების მტვრევა/მეომრების კვდომა) შესაძლებლობას (Garvie, 2009, გვ.: 224).

როგორც აღინიშნა, სივრცისა და მასში მოქცეული მოვლენის დინამიკური თხრობის მოდელი, ფაქტობრივად, გამორიცხავს ლოკაციის ფიზიკური მახასიათებლების ანუ ჩვენების დესკრიფციულ მოდელის გამოყენებას. ამ კუთხით, ვერბალური მარკერების დონეზე ესქილე იყენებს მხოლოდ იმ ლექსემებს, რომლებიც მოიცავს ხიდის, სივრცეზე გადასასვლელის შინაარს: ῥέϊμριον, τός; πόριος, ὀ (2); κρυσταλλοπήξ, ἦγιος, ὀ, ἦ; და, შესაბამისად, ზმნურ ფორმატივებს, რომლებიც რაღაცაზე გადასვლას გულისხმობს: περάω, δίημι, ὀρμάω.

შესაბამისად, სტრიმონის ეპიზოდი გარდა სალამინისა, მოდელირების როგორც ვერბალურ/დისკურსულ, ისე სემანტიზაციის დონეზე ირეკლავს, როგორც უკვე აღინიშნა, ჰელესპონტს და მასში განხორციელებულ მოვლენას: ქსერქსეს მიერ დინების დაუღლვას<sup>110</sup> (Horsfall, 1974, გვ.: 504; Rehm, 2002, გვ.: 246).

მიმაჩნია, რომ სწორედ სტრიმონის ეპიზოდში ესქილე უშვებს პრეცედენტს ერთი ხედვის არეალის ფარგლებში ასოციაციურად აჩვენოს მეორე ხედვის არეალი და ამით შექმნას ორი ხედვის არეალის ერთდროული ჩვენების ეფექტი. ეს უკანასკნელი მიიღწევა

---

<sup>108</sup> πῖπτον δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν: ἦντύχει δέ τοι ὄστικ τάχιστα πνεῦμ' ἀπέρηξεν βίου.

<sup>109</sup> αὐτοὶ δ' ὑφ' αὐτῶν ἐμβόλοισι χαλκοστόμοισι παῖοντ', ἔθραυον πάντα κωπήρη στόλον;

<sup>110</sup> ტრაგედიაში დაუღლვის ცენტრალური და განმეორებადი მეტაფორის ინტერპრეტაციისთვის იხ. Rehm, 2002, გვ.: 244-246;

როგორც ლექსიკურ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე. ჰელესპონტსა და სტრიმონს შორის მჭიდრო კავშირს განაპირობებს ის მომენტი, რომ ორივე მათგანი ტოპოგრაფიული საზღვრის ფუნქციას ასრულებს ტრაგედიის ზოგად სივრცულ სტრუქტურაში. ამას უპირველესად მდინარე სტრიმონის, თანამედროვე სტრუმა, გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა ადასტურებს. მდინარე, რომელსაც ანტიკური წყაროები ტრადიციულად უკავშირებენ ჩრდილოეთის ცივ ქარს და იგი ცნობილი იყო ზამთრის პერიოდში ყინულის სქელი საფარველით, მიედინება ჩრდილოეთიდან სამხრეთისკენ, ყოფს რა ერთმანეთისგან თრაკიასა და მაკედონიას (Lincoln, 2000, გვ.: 15). ესქილე მოიხსენიებს მას ეპითეტით „წმინდა“ (ῥέθριον ἄγιστον) ისევე, როგორც ამას აკეთებს ჰელესპონტის შემთხვევაში/ῥέθριον θεῖον/ (745-746)<sup>111</sup> და მის მარკირებას ახდენს უნიშვნელოვანესი ფუნქციით - იყოს იგი პელასგური მიწის დასავლეთ უკიდურესი საზღვარი. შესაბამისად, სტრიმონი თავისი სტატუსით, ფაქტობრივად, უტოლდება ჰელესპონტს, რომელიც ასევე ორ მომიჯნავე ტოტალურ სივრცეს შორის (აზია/ევროპა) საზღვრის ფუნქციას ასრულებს. უნდა აღინიშნოს, რომ განსხვავებით სტრიმონისგან, რომლის ფარგლებშიც მომხდარ ამბავს მაცნე ერთჯერადად ჰყვება, ჰელესპონტი „სპარსელების“ ნარატიულ სტრუქტურაში მრავალჯერადი თხრობის შემთხვევას ქმნის (Barret, 2007, გვ.: 271). კერძოდ, ჰელესპონტის ეპიზოდი სხვადასხვა აზრობრივ და სტრუქტურულ კონტექსტში სამეზოს არის მოთხრობილი ტრაგედიის სამი ძირითადი ინტერნალური მთხრობელის მიერ: ქორო (65-72), ათოსა (176-214) და დარიოსი (744-752). ტექსტში აღნიშნული სამი მიკრონარატივი შესაბამისი მთხრობელის მიხედვით განაგებულია შემდეგი თანმიმდევრობით: ქორო → ათოსა (სიზმარი) → დარიოსი<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> ὄστις Ἑλλησποντον ἴσον θεῖον ὡς δεσμάμασιν

ἦλπισε σχῆσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥέον θεῖον:

<sup>112</sup> ამ შემთხვევაში ესქილე, გარკვეულწილად, იმეორებს ერთი და იმავე ამბის რამდენჯერმე თხრობის ეპოსისეულ მოდელს. თუმცა კვლევამ გვაჩვენა, რომ დრამატურგი ამავე პარადიგმას რამდენადმე ართულებს. აღსანიშნავია, რომ ქოროსა და დარიოსის მიკრონარატივებს ინფორმაციის დანაწილების იმავე სემანტიკაში მოჰყვება ან წინ უსწრებს ამავე ამბის მოკლე რეპლიკის ფორმით წარმოდგენა. შესაბამისად, თუ ჰელესპონტის ნარატივის შემცველ ერთეულებს შესაბამისი მთხრობელის მიხედვით აღვნიშნავთ ასოებით: A; a1 [ქორო], B[ათოსა], C; c1 [დარიოსი], ტრაგედიის სიუჟეტის განვითარების ლინეარულ ვექტორზე ისინი შემდეგი სახის სტრუქტურულ ფორმას მიიღებენ:

ამ განლაგებაში დამაბალანსებელი (შუა) კომპონენტის როლს ათოსას მიკრონარატივი ასრულებს, რომლის ფარგლებში იდენტური ინფორმაციის დისტრიბუცია მითორიტუალური სიმბოლოების (სიზმრის ენა) მეშვეობით<sup>113</sup> ხორციელდება (Rehm, 2002, გვ.: 245).

ამდენად, ინფორმაციის დანაწილების დონეზე მაცნე ტრაგედიის ინტერნალური ოთხი ძირითადი მთხრობელიდან ერთადერთია, რომელიც არ ჰყვება ჰელესპონტის ამბავს. მიმაჩნია, რომ ესქილე ამ თვალსაზრისით (ვგულისხმობ ინფორმაციის დუბლირებას) უფრო საინტერესო გზით მიდის. ახდენს წმინდა დინების ამბის სუბსტიტუციას სწორედ სტრიმონის ეპიზოდის ნარაცით. სამივე ზემომხმობილი მიკრონარატიული ერთეული კი, რომლებიც განლაგებულია ტრაგედიის ამბის განვითარების ჰორიზონტალურ ღერძზე და რომელთა შორის არ არსებობს პირდაპირი ინფორმაციული ბმა (თუმცა ითვალისწინებს და გამომდინარეობს ერთმანეთისგან), რამდენადაც თითოეული მათგანი დამოუკიდებელ ნარატიულ ნაწილშია მოთავსებული, როგორც ლექსიკურ, ისე ასოციაციურ დონეზე პირდაპირ კავშირს გვიჩვენებს სწორედ სტრიმონის ეპიზოდთან.

სამსავე მიკრონარატივში მეორდება ჰელესპონტზე მომხდარი ამბის 2 ძირითადი თხრობითი ელემენტი: 1. ბოსფოროსზე ხიდის გადება (ათოსას სიზმარში - ქალებზე უღლის დადება); 2. მოძრაობის განხორციელება სივრცეში ჰორიზონტალური მიმართულებით (აზია > ევროპა) (ქსერქსე და მისი ლაშქარი გადადის დაუღლულ წყლის სივრცეზე = ათოსას სიზმარში ქალების დაუღლვა). მაცნის სტრიმონის მიკრო ნარატივში მეორდება ორივე სემენტი უკვე რევერსირებული ფორმით (Rehm, 2002, გვ.: 247). 1. სტრიმონის დინებაზე (რომელიც ისევე წმინდაა, როგორც ბოსფოროსის დინება) ხდება

---

**A, a1 .....B .....c1 C**

---

ფაქტობრივად, რეალიზებულია სტრუქტურული სიმეტრიის გარკვეული ფორმა. კერძოდ, ინფორმაციის დანაწილების პარალელური დაყოფის პრინციპი, რომელშიც პირველი კომპონენტი იმეორებს უკანასკნელს; „სპარსელების“ კომპოზიციური სიმეტრიის პრინციპებთან დაკავშირებით იხ. Garvie, 2009, გვ.: 44-46; Rosenmeyr, 1982, გვ.: 151-152; Holstmark, 1970, გვ.: 5-23;

<sup>113</sup> ათოსას სიზმრის ფსიქოანალიტიკური ასპექტი ანალიზისთვის იხ. გორდეზიანი, 2011, გვ.: 313-324; Deveroux, 1976, გვ.: 1-20;



მეტაფორულად ხიდის გადება. მოქმედების ინიციატორად გვევლინება არა სპარსელი სარდალი ან ქსერქსე, არამედ თავად ღმერთი (არ კონკრეტიზდება რომელი ღმერთი), გარეგანი ძალა, რომელიც ამ შემთხვევაში სრულად ბერძნული მხარის, მისი უფლებების დამცველს წარმოადგენს. ეს ის ძალაა, რომელმაც იბრძოლა ბერძნების მხარდამხარ სალამინთან. რეალურად, ეს არის სწორედ ის ძალა, რომელთანაც ჭიდილში დამარცხდა ქსერქსე (Horsfall, 1974, გვ.: 594). 2. ხორციელდება მოძრაობა (ჯარის ნაწილი ახერხებს გაყინულ სტრიმონზე გადასვლას) ასევე ჰორიზონტალური ოღონდ უკვე საპირისპირო მიმართულებით (ევროპა > აზია). თუმცა დაწყებული მოძრაობა ბოლომდე ვერ სრულდება. ფსევდოხიდი ინგრევა და სტიქია თავის ბუნებრივ მდგომარეობას იბრუნებს (ხდება თხევადი). სივრცე, რომელზეც იძალადა ქსერქსემ, უკვე მერამდენედ თავად ძალადობს სპარსელებზე ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მოქმედების რევერსის საფუძველზე (Hignett, 1963, გვ.: 193–239; Broadhead, 1960, გვ.: 322–338). ჰელესპონტზე განცდილი კვაზიგამარჯვება სტრიმონზე კიდევ ერთ რეალურ მარცხად იქცევა და ამით იკვრება წრე. დასაწყისი და დასასრული ერთ წერტილში იყრის თავს (წყლის სტიქიაზე) და მარცხის ეს საბოლოო წერტილი სწორედ სივრცული ხასიათისაა<sup>114</sup>.

ლექსიკურ დონეზე მიმართება ჰელესპონტის ეპიზოდებს შორის ყალიბდება ზმნური და არსებითი სახელის ფორმატივების (Ζεύς/Ζεύς) და ტერმინ πόντος-ის (რომელიც თავისთავად წარმოადგენს დამოუკიდებელ სივრცულ ერთეულს) გააქტიურების

---

<sup>114</sup>ზრიუს ლინკოლნი სტრიმონის ეპიზოდს სემანტიკური ფუნქციონირების დონეზე „სპარსელებში“ რეალიზებული ეთნოგრაფიული პოლიტიკის კონტექსტში ხსნის. კერძოდ, მკვლევრისთვის სტრიმონის პასაჟი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ამ უკანასკნელის ფარგლებში ესქილე აჩვენებს ბერძნულ ფილოსოფიურ კონცეფციას ოპოზიციური ელემენტების: ცხელი/ცივი, სველი/მშრალი და ა.შ. ურთიერთმიმართების შესახებ. ჰიპოკრატეს ტრაქტატზე „ჰაერის, წყლებისა და ადგილების შესახებ“ დაყრდნობით, რომელშიც წარმოდგენილია მწყობრი თეორია გეოგრაფიის, ფსიქოლოგიის, კლიმატისა და ხასიათის ურთიერთკავშირსა და ურთიერთგამომდინარეობაზე, მკვლევარი სტრიმონის ეპიზოდს ხსნის როგორც ბერძენ-სპარსელთა შორის ეთნოგრაფიული განსხვავებულობის ამსახველ სცენას, რომელიც შენდება მეწყვილე ელემენტთა მახასიათებლებზე. ოპოზიციურ წყვილთა პარადიგმაში სპარსელები ექცევიან: აღმოსავლეთი, ღამე, ცივი/ზნელი, ყინვა, სიცივე/სინესტე - სვეტში, ხოლო ბერძნები - დასავლეთი, დღე, ცხელი/ნათელი, ცეცხლი, მშრალი/გათხვევადებულის ნაწილში. დეტალური ანალიზისთვის იხ. Lincoln, 2000, გვ.: 15-20; ჰიპოკრატეს ამავე ტრაქტატის კონტექსტში ხსნის სცენას ედით ჰოლიც. იხ. Hall, 1996, გვ.: 144;

დონეზე<sup>115</sup>. ამ ლექსიკურ ფორმატივებს სამივე მთხრობელი მიმართავს (65, 191, 722, 747) და იყენებს მათ, როგორც ჰელესპონტის სივრცის ძირითად დესკრიფციულ შტრიხს: წყლის სტიქია, რომელიც დაუღლავის შედეგად იქცა ფსევდოხმელეთად ანუ παράδει-ად. მაცნის ნარატივის ბოლო ნაწილში მთხრობელი არ იყენებს ζεύγυμι/ζυγόν წყვილს, თუმცა იგი დინების სივრცულ მარკერად ორგზის ააქტიურებს ფორმატივს παράδει (501/505). მაცნისთვის გაყინული სტრიმონი ისევე, როგორც დაუღლული ჰელესპონტი სამივე მთხრობელისთვის, წარმოადგენს παράδει-ს, რომელიც ორსავე შემთხვევაში ნგრევისა და კატასტროფის მომტანი ხდება სპარსული ჯარისთვის.

უნდა აღინიშნოს, რომ „სპარსელებში“ სტრიმონი/ჰელესპონტის სტრუქტურული ელემენტის მეშვეობით ხორციელდება ესქილესეული სივრცული კონცეფციის საბოლოო ფორმირება. კერძოდ, აზროვნების მითოსური ყალიბის მიხედვით სამყაროს გააჩნია მოწესრიგებული ფორმა, სადაც ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სფეროები და ელემენტები თანაარსებობენ, თუმცა ისინი ერთმანეთისგან მკვეთრად პოლარიზებულნი არიან - მათ შორის არსებული საზღვრების გადალახვა არ არის ნებადართული (Meier, 1988, გვ.: 90). ეს საბაზისო მითოსური სტრუქტურულ-სივრცული ოპოზიცია ტრაგედიის ნარატივში ჰორიზონტალურ დერძზე სპარსეთი/საბერძნეთი, ზღვა/ხმელეთი (რომელიც ევროპა/აზიის ეკვივალენტურია), ხოლო ვერტიკალურ დერძზე ქვესკნელი/ზესკნელის ბინარული წყვილების დონეზე არის წარმოდგენილი. ამგვარად მოწყობილ ტრაგედიის სივრცულ კონტინუუმში იწყება მოძრაობა, როგორც მთავარი იმპულსი იმისთვის, რომ ამბავი „შედგეს“. როგორც იური ლოტმანი აღნიშნავს: „სიუჟეტი შეიძლება დაყვანილ იქნეს ერთ საბაზისო ეპიზოდზე: ტოპოლოგიური საზღვის გადაკვეთა ნარატივის სივრცულ სტრუქტურაში“ (Lotman, 1977, გვ.: 135). გმირი (ქსერქსე) ტოვებს სიუჟეტის ლოკალურ ცენტრს (სუსა) და კვეთს ორ ოპოზიციურ სივრცეს შორის არსებულ საზღვარს. „სპარსელებში“ ტოპოლოგიური საზღვრის ფუნქციას სპარსეთიდან საბერძნეთისაკენ მიმავალ გზაზე ჰელესპონტი ასრულებს, რომლის დაუღლვა ქსერქსეს მხრიდან ჰიბრისად

---

<sup>115</sup>παράδει-ის მოტივთან დაკავშირებით იხ. Petrounias, 1976, გვ.: 29. მკვლევარი ტრაგედიის მთავარ სახესიმბოლოს საზღვრების რღვევის ზოგადი კონცეფციის კონტექსტში სვამს და აანალიზებს .

(რასაც მოჰყვება კიდევაც სასჯელი) არის შეფასებული (Lincoln, 2000, გვ.: 14). გადარჩენილი ლაშქრის უკანდაბრუნებისას კი ამავე ფუნქციას უკვე მდინარე სტრიმონი ითავსებს თავისი გეოპოლიტიკური მდებარეობიდან გამომდინარე. სწორედ ამ ადგილას სპარსელებმა კიდევ ერთხელ უნდა განიცადონ სრული კატასტროფა უკვე მოქმედების რევერსის საფუძველზე<sup>116</sup>.

სტრიმონზე დატრიალებული კატასტროფის ნარაციის დასრულების შემდეგ მაცნე სივრცის რეპრეზენტაციის ჰოდოლოგიურ რეჟიმს უბრუნდება და აღნიშნული რაკურსით ახდენს კონტინენტურ საბერძნეთში ჯარის გადაადგილების ბოლო გეოგრაფიული პუნქტის, თრაკიის, ტექსტუალიზაციას (508-511). საკმაოდ ფართო ტოპოგრაფიული არეალი მარკერების დონეზე მხოლოდ ერთი ტოპონიმით არის წარმოდგენილი: Θρήκην. მსგავსად ჯარის გადაადგილების სხვა ქვერეგიონებისა, ბოლო პუნქტის შემთხვევაშიც მაცნე ფოკურისებს ამ უკანასკნელზე როგორც ფართომასშტაბიან სტატიკურ სივრცულ ერთეულზე, რომლის გადალაზვა ასევე ძალიან უჭირს დემობილიზებულ ჯარს. ამდენად, დისკურსულ დონეზე გადარჩენილების თრაკიის გავლით სპარსეთში დაბრუნება არააქტორიალური პანორამული რაკურსებით არის გადმოცემული და იგი ჩვენების კარტოგრაფიულ სქემაში ექცევა, რაც სრულად მოსალოდნელია უკვე რეალიზებული სივრცული კონცეფციის ფარგლებში. სიტყვის დამასრულებელი ფორმულის შემდეგ მაცნე თხრობას ასრულებს.

**დასკვნა:** „სპარსელების“ მაცნის ნარატივის ფარგლებში ჩატარებული კვლევა მიზნად ისახავდა ეპიზოდის სივრცული სტრუქტურების ფორმირების, მათი დინამიკისა და მხატვრული მოდელირების ძირითადი პრინციპების ჩვენებას.

სცენას მკვეთრად გამოხატული ტოპოგრაფიული განზომილება გააჩნია და იგი ლინგვისტურ დონეზე სრულად ასახავს ტრაგედიის შორეული სივრცის ქრონოტოპული

---

<sup>116</sup>„სპარსელებში“ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ღირებულებათა ოპოზიციების ფორმირებისა და ანალიზისთვის იხ. უგულავა, 2016, გვ.: 121-128; აზია/ევროპის ზოგადი კულტუროლოგიური ოპოზიციის ფორმირებისათვის იხ. Gordeziani, R. (2011). Greek Factor in the Formation of the Opposition Europa/Asia. PHASIS Greek and Roman Studies 13-14, 251-258

თვალსაზრისით ყველა საკვანძო, აქტიურ ერთეულს. ესქილეს დრამატულ მიზანს ერთმნიშვნელოვნად წარმოადგენს აქციოს ფონი მოქმედებაში ჩართულობის კუთხით აქტიურ აგენტად, მოქმედ პერსონაჟად. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, სივრცის ასახვისათვის გამოყენებული ვერბალური მასალა და რეპრეზენტაციის ნარატიული ხერხები გამომდინარეობს და ემორჩილება აღნიშნულ დრამატულ კონცეფციას. უფრო მეტიც, ადგილის მხატვრული ასახვის მეთოდები აქტიურ მონაწილეობას იღებს სწორედ მნიშვნელობათა ქმნადობის პროცესში ანუ ესქილეს მსოფლმხედველობრივი მოდელი იგება არა მხოლოდ მოქმედების ლოგიკისა და პერსონაჟთა გადაწყვეტილებების საფუძველზე, არამედ სწორედ სივრცის ასახვის დრამატული ტექნიკის, მისით ოსტატური ლავირების საფუძველზე.

ნარატივში მოთხრობილი ამბების შესაბამისი სივრცული სტრუქტურების მოდელირების დონეზე გამოიკვეთა ორი ტენდენცია: 1.აისახოს ფონი/სამოქმედო რეგიონი ჩვენების სტატიკურ რეჟიმში; 2.აისახოს ფონი/სამოქმედო რეგიონი ჩვენების დინამიკურ რეჟიმში.

პირველს განეკუთვნება: ეპირემატული შესავალი და დაღუპულ სარდალთა კატალოგი; მეორეს - სალამინის საზღვაო ბრძოლა და ფსიტალეა; მდინარე სტრიმონის ეპიზოდი და უკანდაბრუნების ნარატივი. ჩამოთვლილთაგან ფსიტალეასა და უკანდაბრუნების ეპიზოდები რამდენამდე სინთეზური ხასიათისაა. ორივე მათგანი მცირე ხარისხით მოიცავს ასახვის სტატიკურ ვარიანტსაც.

ლინგვისტური მარკერების დონეზე ორ ჯგუფად დიფერენცირებული ეპიზოდები განსხვავებულ სურათს იძლევა. სტატიკური ჯგუფი სივრცის სემანტიკის შემცველი ლექსემების სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მაშინ, როდესაც დინამიკური ნაწილი საპირისპირო სურათს აჩვენებს. განსხვავებაა ლემების შინაარსობრივი ასპექტების თვალსაზრისითაც. სტატიკური ჯგუფი, ძირითადად, სამოქმედო რეგიონის შესახებ ფიზიკური, ემპირიული ხასიათის ინფორმაციას იძლევა (სანაპირო, კუნძული, ზღვა და ა.შ.), ხოლო დინამიკური ჯგუფი - მოქმედების ტიპისათვის მახასიათებელ ლინგვისტურ ერთეულებს მოიცავს (ხომალდი, შუბი, გვამი და ა.შ.).

ჯგუფები განსხვავდება სივრცული არეალის დისკურსული (ნარატიული ტექნიკა) წარმოდგენის დონეზე. კერძოდ, სტატიკური ჯგუფისთვის დომინანტურია ასახვის დესკრიფციული მოდელი, ხოლო დინამიკურისათვის - ნარატიული, რაც მთხრობელის სივრცული პერსპექტივისა და მისი სამივე ვარიანტის მაქსიმალურ გამოყენებას გულისხმობს. ფსიტალეასა და უკანდაბრუნების ეპიზოდებში სივრცე იგება როგორც დესკრიფციის, ისე ნარატიზაციის მეშვეობით.

მიუხედავად აღნიშნული სხვაობებისა, მაცნის ეპიზოდის ყველა ნაწილში გარდა პირველადი კონფრონტაციისა ბერძენ-სპარსელთა შორის, არსებითია მიმართება, რომელიც ყალიბდება სივრცულ ფონსა და მასზე მოთავსებულ აგენტებს, სპარსელებს, შორის. ამ ცენტრალური რელაციისა და მისით გამოწვეული ფიზიკური და მორალური კატასტროფის ვერბალური რეალიზაციისთვის სცენის ყველა სემენტში აქტიურად გამოიყენება ფიგურა/ფონის ასიმეტრია. სწორედ ეს ლინგვისტური მეთოდი იძლევა საშუალებას თხრობის განმავლობაში მუდმივ ნარატიულ ფოკუსში იყოს მოქცეული ფონი, კონკრეტული ტოპოგრაფიული სტრუქტურა და იქცეს იგი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მოქმედ აგენტად, განხორციელდეს მისი პერსონიფიცირება, რაც წარმოადგენს კიდევაც შორეული, ელინური სივრცის მთავარ სემანტიკურ ფუნქციას.

ამ კონტექსტში, უნდა აღინიშნოს, რომ სალამინის ბატალური ნარატივის დასაწყისში, ქსერქსესთან თემისტოკლეს ცრუ უწყების სცენა ეპიზოდის ერთადერთი ადგილია, რომელიც ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის გარეშე არის დარჩენილი. მიმაჩნია, ეს გარკვეული გადახრა ადვილი ასახსნელია სწორედ ტოპოსის სემანტიზაციის ძირითადი პრინციპით. კერძოდ, აღნიშნულ სემენტში ლოკაციას არავითარი ფუნქცია არ გააჩნია მთავარი ამბის განვითარების თვალსაზრისით. ამდენად, დრამატურგი, რომელიც, ზოგადად, „სად სისტემის“ ვერბალური მარკირების კუთხით საკმაოდ ძუნწია, ადარ თვლის საჭიროდ ზედმეტი ინფორმაციით დატვირთოს ელინი მაცნისა და დარიოსის ვაჟის შეხვედრა. თუმცა საკმარისია თხრობა საომარ რეალობას შეეხოს, სივრცული ფონი კვლავ ნარატიულ ფოკუსში ექცევა ასახვის ევფრასტული ან დინამიკურ რეჟიმის გამოყენებით.

მნიშვნელოვანი მხატვრული ტენდენცია, რომელიც სცენის ყველა ქვეეპიზოდს ახასიათებს და განსაკუთრებულად მაღალი ხარისხით წმინდა ნარატიულ ნაწილებში აქტუალიზდება, უკავშირდება ინფორმაციის მენტალური ვიზუალიზაციისაკენ სწრაფვას. ამ უკანასკნელთა ფარგლებში სივრცული მარკერების კლება პირდაპირ პროპორციულად უკავშირდება ვიზუალიზაციის ეფექტის მიღწევისათვის გამოყენებული სხვადასხვა ნარატიული ხერხების (შიდაჭრა, პარალელური ნარაცია, დეიქტური მარკერები, ისტორიული აწმყო, ნარატორიალური პერსპექტივა) გამოყენების ზრდას. ამ კუთხით, როგორც ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, სალამინის ბატალური ნარატივი მაცნის სცენაში ტექსტუალური ვიზუალიზაციის კულმინაციას წარმოადგენს, რომლის კონსტრუირებისას ესქილე არამხოლოდ მოვლენის ხედვის იმიტირებას ახდენს, არამედ ამ უკანასკნელს მძაფრ აკუსტიკურ განზომილებასაც სძენს. სივრცული კუთხით, ვერბალური ვიზუალიზაცია გულისხმობს მოვლენის სამგანზომილებიან კონტინუუმში მოთავსებას და სწორედ ამ ფორმატში მის წარმოდგენას. შესაბამისად, ყველა მხატვრული საშუალება მიმართულია იმისთვის, რომ შეიქმნას უკვე მომხდარის, უკვე შემდგარი სიტუაციის ქრონოტოპული ილუზია სასცენო მედიუმის ფარგლებში. მაცნის ხედვის პროეცირებით საკუთარ თავში ტრაგედიის პერსონაჟებსა და ინფორმაციის მიმღებთ შეუძლიათ „დაინახონ“ ამბავი და მისი ტოპოლოგიური ასპექტები, რამდენადაც მაცნე, როგორც დასაწყისში აღინიშნა, ანტიკურ ტრაგედიაში და განსაკუთრებით „სპარსელებში“ ხედვის ინსტრუმენტს წარმოადგეს და შემდეგ უკვე *dramatis personae*. აღნიშნული დრამატული კონცეფციითა და შესაბამისი ლინგვისტური თუ მხატვრული ხერხებით აგებული „სპარსელების“ მაცნის ნარატივი ქმნის ფართო სამოქმედო არეალში მოქცეული მოქმედების ყოვლისმომცველ სივრცულ ხატს, რომელშიც თანაარსებობენ პერსონაჟები, ხმები, ობიექტები, მოქმედებები. მათი ურთიერთრეფლექსია და ერთიანობა, საბოლოოდ, ემსახურება „სპარსელებში“ რეალიზებულ მთავარ ესქილესეულ კონცეფციას: ჰიბრისის დასჯის უნივერსალურ იმპერატივს და ამ კონტექსტში სასჯელის სივრცული კომპონენტის, მისი ძალისა და ამბოხის გარდუვალობის გენიალურ დემონსტრირებას.

## თავი მეორე: თხრობითი სივრცე „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს ნარატივში

იოს სცენა „მიჯაჭვულ პრომეთეში“<sup>117</sup> ტრაგედიის დამოუკიდებელ სტრუქტურულ ერთეულს ქმნის, ფაქტობრივად, პიესას პიესის შიგნით, როგორც მას ოლივერ ტაპლინი უწოდებს (Taplin, 1977, გვ.: 265-267)<sup>118</sup>. ნარატივის მიმართება ტექსტის სხვა ნაწილებთან, ძირითადად, თემატურ ხასიათს ატარებს და იგი, როგორც ტრაგედიის არა ერთი მკვლევარი აღნიშნავს, ორი პერსონაჟის, იოსა და პრომეთეს, ტანჯვათა და ზევსთან მათი ურთიერთობის მსგავსებას გულისხმობს (Katz, 1999, გვ.: 130; White, 2001, გვ.: 108; Rehm, 2002, გვ.: 157-158; Gakapoulo, 2020, გვ.: 268)<sup>119</sup>. ეპიზოდის სივრცული დრამატურგია, ასევე, რამდენადმე დამოუკიდებლად დგას ტრაგედიის მთლიანი ტოპოგრაფიისგან. მას განვითარებისა და მოდელირების საკუთარი ლოგიკა გააჩნია. ამავდროულად, სცენა ესქილეს დრამატული კორპუსის ფარგლებში კიდევ ერთ მოცულობით ჩანართს წარმოადგენს, რომელშიც განსაკუთრებული სიდიდის გეოგრაფიული თუ კვაზიგეოგრაფიული ინფორმაცია და სივრცული არეალია რეპრეზენტირებული. აღნიშნულზე დაყრდნობით ესქილეს სხვა ტრაგედიებში დაცულ გეოგრაფიულ მონაცემებთან ერთად მკვლევრები ძველბერძნულ სამყაროში ჩამოყალიბებული ელინიზარბაროსის ეთნიკურ-კულტურული დიქოტომიის რეკონსტრუირებას ახდენენ (Davison,

---

<sup>117</sup> „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ავთენტურობის საკითხი კლასიკურ ფილოლოგიაში ერთ-ერთ ყველაზე უფრო აქტუალურ და ხანგრძლივი დისკუსიის მქონე თემას წარმოადგენს. პრობლემის გარშემო არსებული მრავალრიცხოვანი ლიტერატურიდან გამოვყოფ მხოლოდ საკვანძო მნიშვნელობის კვლევებს: Schmid, W. (1929). Untersuchungen Zum Gefesselten Prometheus. Tüb. Beitr. 9, Tübingen. Griffith, M. (1977). The Aucency of Prometheus Bound. UK: Cambridge; Griffith, M. (1984). The Vocabulary of Prometheus Bound. Classical Quarterly, 34(2); Pattoni, M. P. (1987). Lautenticia del “Prometeo Incatenato” di Eschilo, Pisa; Herington, C. J. (1970). The Author of the Prometheus Bound. Austin: University of Texas Press; West, M. (1979). The Prometheus Trilogy, Journal of Hellenic Studies, 99, 130-148; West, M. (1990). Studies in Aeschylus. Stuttgart: B.G. Teubner; Bees, R. (1993). Zur Dztierung des Orimetheus Desmotes. Stuttgart: Teubnar, 1993. საკითხის მიმოხილვისა და დამატებითი ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Griffith, 1977, გვ.: 1-7, 293-295; Podlecki, 2005, გვ.: 195-200; Rehm, 2002, გვ.: 358, სქოლიო: № 212; დარჩია, 2005, გვ.: 69-71;

<sup>118</sup> მიმოხილვისთვის იხ. Thomson, 1932 [1979], გვ.: 23-24; Conacher, 1980, 56; Griffith, 1983, გვ.: 12-13;

<sup>119</sup> იოსა და პრომეთეს მიერ ჩადენილი დანაშაულისა და შესაბამისი სასჯელის, ასევე, პერსონაჟების ხსნის შესაძლო ვარიანტთა შორის არსებული მსგავსება-სხვაობის შესახებ იხ. Gakapoulo, K. (2020), Io and Prometheus; the Male and Female in Prometheus Bound. Euphrosyne, Journal for Classical Philology, 48, Retrieved September 19, 2022 from <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.EUPHR.5.126065>

1991, გვ.: 62-63; Rose, 2009, გვ.: 270-271)<sup>120</sup>. თემატურ დონეზე ნარატივის ტოპოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის ინფორმაცია იოს მოგზაურობისა და მისი ხანგრძლივი ხეტიალის/გზის სივრცული მოდელის ასაგებად არის გამოყენებული, რომელიც სცენის ცენტრალურ თხრობით ფოკუსს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი პერსონაჟების მოცულობითი სიტყვების ფარგლებში არის მოთხრობილი. ამ კუთხით ეპიზოდში გამოიყოფა: 1. იოს ნარატივი (640-686); 2. პრომეთეს პირველი ნარატივი (700-741); 3. პრომეთეს მეორე ნარატივი (793-818); 4. პრომეთეს მესამე ნარატივი (823-876); (Griffith, 1977, გვ.: 188; Goward, 1999, გვ.: 69). პერსონაჟების პერსონალური სიტყვები ქოროს, იოსა და პრომეთეს შორის გამართული ეპირემატული და სტიქომითიური ხასიათის მოკლე დიალოგებით უკავშირდება ერთმანეთს (Taplin, 1977, გვ.: 561)<sup>121</sup>. იოს სცენის თითოეულ პარტიაში შესაბამისი სივრცული რეპრეზენტაციები მოდელირდება, რომელთა ერთიანობა ეპიზოდის მთლიან, ვრცელ და კომპლექსურ ტოპოგრაფიულ ბადეს ქმნის.

მიუხედავად იმისა, რომ ინაქოსის ასულის მთავარ სიტყვაში სცენის ძირითადი სამოქმედო ლოკაციების ლინგვისტურ-სემანტიკური ფორმირება იწყება, ეპიზოდის ცენტრალური სივრცული ფორმის, იოს გზის, პირველადი ფრაგმენტული და არათანმიმდევრული სურათი ნარატივის ეპირემაშივე არის წარმოდგენილი. ამდენად, ეს უკანასკნელი დამოუკიდებელ სტრუქტურულ ნაწილადაც შეიძლება გამოიყოს.

**1.ეპირემატული შესავალი (561-640):<sup>122</sup>** იოს ეპიზოდი სცენაზე მოულოდნელად შემოჭრილი, სივრცულად დეზორიენტირებული (561-563) და შემლილობის<sup>123</sup> მორიგი

---

<sup>120</sup>საკითხთან დაკავშირებით არაერთი ფუნდამენტური გამოკვლევა გამოცა. გამოვყოფ რამდენიმე მათგანს: Bacon, H. (1961). *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press; Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Oxford University Press. Hall, J. (1997). *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge: Cambridge University press; Hartog, F. (1988). *The Mirror of Herodotus: The Representation of Other in the Writing of History*. California: University of California press. Malkin, I. (1998). *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley - Los Angeles;

<sup>121</sup>ოლივერ ტაპლინი მიიჩნევს, რომ იოს სცენის შესავალი სტრუქტურული და მეტრული თვალსაზრისით განსხვავდება ესქილეს სხვა ტრაგედიების ეპირემებისგან, რაც მკვლევარს დამატებით არგუმენტად მიაჩნია ტრაგედიის არაესქილესეული თეორიის დასასაბუთებლად. Taplin, 1977, გვ.: 266-267;

<sup>122</sup>იოს შესავალი მონოდიური პარტიის სტრუქტურული და მეტრული ორგანიზაციის მიმოხილვისთვის იხ. Griffith, 1983, გვ.: 190-191;

<sup>123</sup>სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ გამოითქვა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ იოს ტანჯვა უნდა კვალიფიცირდეს როგორც პათოლოგიური მდგომარეობა, ფსიქიკური



შეტევის მდგომარეობაში მყოფი ინაქიდის ექსპონირებით იწყება. ეპირემატული შესავალში იო თავადვე, პირველ პირში არათანმიმდევრული თხრობის მეშვეობით, აღწერს საკუთარ ფიზიკურ თუ მენტალურ მდგომარეობას, ჰერასგან/ზევისგან<sup>124</sup> მოვლენილი ტანჯვის ძირითად მიზეზებსა თუ ფორმებს (Griffith, 1983, გვ.: 191; Goward, 1999, გვ.: 78-83). უნდა აღინიშნოს, რომ ღმერთის მიერ ინიცირებულ სასჯელს (ძროხადქცეულ იოს მაწუხელა,  $\mu\sigma\alpha\psi$  (675),  $\omicron\sigma\tau\rho\iota\varsigma$ , (567, 879)<sup>125</sup> ნესტრავს და მეთვალყურედ ასთვალა არგუსი (597, 632; 643, 673-679, 703-704) ჰყავს მიჩენილი) სხვა ასპექტებთან ერთად მკვეთრად გამოხატული სივრცული განზომილება გააჩნია. კერძოდ,  $\omicron\sigma\tau\rho\iota\varsigma$ -ის დანესტრვა ასულს არა მხოლოდ გონებას უმღვრევს და ცნობიერებას უცვლის<sup>126</sup>, არამედ ქვეყნიერების ერთი მხრიდან მეორე მხრისკენ იმპულსური და არამიზანმიმართული ხეტიალისკენ უბიძგებს, რომელსაც დასასრული არ უჩანს. ეპირემაში და, ასევე, მთელი სცენის განმავლობაში იოს მუდმივი და უმიზნო გადაადგილება სამივე პერსონაჟის (იო, პრომეთე, ქორო) პერსპექტივიდან ფასდება, როგორც ინაქოსის ასულის ტანჯვის ერთ-ერთი ძირითადი ფიზიკურ-ვიზუალური მანიფესტაცია. ლექსიკურ დონეზე ეს უკანასკნელი სახელდება, როგორც:  $\acute{\omicron}\pi\alpha\iota \dots \pi\epsilon\pi\lambda\acute{\alpha}\nu\eta\mu\alpha\iota$ / რომელ მიწას [მოველ] ხეტებით (565);  $\pi\lambda\alpha\nu\tilde{\alpha}$ /ხეტიალ(ს) (572);  $\tau\eta\lambda\acute{\epsilon}\pi\lambda\alpha\gamma\kappa\tau\omicron\iota \pi\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\iota$ /შორსმიმავალი ხეტიალი (576);  $\pi\omicron\iota\lambda\acute{\upsilon}\pi\lambda\alpha\nu\omicron\iota \pi\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\iota$ /შორეული ხეტიალი (585);  $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\mu\eta\kappa\epsilon\iota\varsigma \delta\rho\acute{\omicron}\mu\omicron\upsilon\varsigma$ /მალიან გრძელი გზები (591);  $\phi\omicron\iota\tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\iota\omicron\sigma\iota\nu$ / შლეგად მოხეტიალე (598);  $\tau\tilde{\alpha} \delta\upsilon\sigma\pi\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\phi \pi\alpha\rho\theta\acute{\epsilon}\nu\alpha\phi$ /საცოდავად მოხეტიალე ქალწული (608);  $\tau\acute{\epsilon}\rho\mu\alpha \tau\eta\varsigma \acute{\epsilon}\mu\eta\varsigma \pi\lambda\acute{\alpha}\nu\eta\varsigma$ /საზღვარი ჩემი ხეტების (622);  $\pi\omicron\iota\lambda\upsilon\phi\theta\acute{\iota}\rho\omicron\upsilon\varsigma \pi\lambda\acute{\alpha}\nu\eta$ /დაღუპვით სავსე ხეტიალი (820);  $\pi\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$ /მოგზაურობა (823);  $\lambda\iota\omicron\pi\eta\nu \pi\lambda\acute{\alpha}\nu\eta\nu$ /დარჩენილი ხეტიალი (784);

---

დაავადება. ინაქიდის ტანჯვა ტრაგედიაში მოიხსენიება როგორც დაავადება -  $\nu\acute{\omicron}\sigma\iota\varsigma$  (597, 632, 643). გამოთქმულ მოსაზრებათა მიმოხილვისთვის იხ. Dianosashvili, 2021, გვ.: 6, 10; სქოლიო №9, №19;

<sup>124</sup>იო სასჯელის ინიციატორად ასახელებს როგორც ზევსს, ისე ჰერას, თუმცა ზევსის როლი გაცილებით უფრო მასშტაბურია (574-588; 600), მაშინ, როდესაც პრომეთე ინაქიდის დამსჯელად მხოლოდ ჰერას მოიხსენიებს (589-592). ამ ცდომილებისა და, ზოგადად, იოს სასჯელში ზევსისა და ჰერას როლის შესახებ იხ. სქოლიო №144

<sup>125</sup>„მიჯაჭვულ პრომეთეში“  $\omicron\sigma\tau\rho\iota\varsigma$ -ის ეტიმოლოგიისა და ფუნქციის მიმოხილვისთვის იხ. დიანოსაშვილი, 2020, გვ.: 51-53; Dianosashvili, 2021, გვ.: 8-9;

<sup>126</sup> $\omicron\sigma\tau\rho\iota\varsigma$ -ის მიერ დანესტრვის პროცესის აღწერისა და ამის შედეგად იოში გაჩენილი ფსიქოსომატური სიმპტომატიკის მიმოხილვისთვის იხ. Dianosashvili, 2021, გვ.: 9-10

πιστόδιον πλάνη/ ხეტიალი მწველი სურვილით (წარმოქმნილი) (788). ამდენად, ქალწულის ხეტება, როგორც მისი შემლილობის ერთ-ერთი ცენტრალური მახასიათებელი, იოს სცენის ძირითადი თემატური აქცენტი, რომლის ტექსტუალურ-ნარატიული მოდელირება ინაქიდის შესავალ მონოდიურ პარტიაში იწყება. თხრობის ამ ეტაპისთვის უმიზნო ხეტიალის აღმნიშვნელი ზმნური და არსებითი სახელები - πλανάω/ πλάνη ამბის დონეზე გზის ზოგადი კონცეპტუალური რეპრეზენტაციისთვის გამოყენებულ ცენტრალურ ლინგვისტურ ერთეულებს წარმოადგენს. ხეტიალის ლექსიკურ მარკერებად ერთჯერადად გამოიყენება ტერმინები: (ὑπερμῆκεις) δρόμους (591) და φοιταλέοισιν (598). უნდა აღინიშნოს, რომ თხრობის ამ ეტაპისთვის იოს გადაადგილების ტრანექტორია გეოგრაფიული კუთხით ჯერ კიდევ გაუდიფერენცირებელია ანუ ასული არაფერს ამბობს იმ ტოპოსებისა თუ ეთნოსების შესახებ, რომლებიც მან უკვე იხილა და გაიარა. ინაქიდს ეს ცოდნა ობიექტურად არ გააჩნია. სივრცის მისეული აღქმა სუბიექტურია და იგი გულისხმობს მხოლოდ მატერიების (ხმელეთი, წყალი) დიფერენცირებას. ასევე გადაადგილების მასშტაბისა და განგრძობითობის გაცნობიერებას. ამდენად, ლექსიკური მარკერები სივრცის ზოგადი სემანტიკის შემცველი ფორმატივებია, რომელთა საერთო რაოდენობა 5 ერთეულს არ აღემატება: γῆ; γῆς/მიწა, ხმელეთი (561; 565); πετρίνοισιν/კლდოვანი(562) παραλίαν ψάμμιν/ქვიშიანი ზღვის სანაპირო (573).

ეპირემის მეორე მნიშვნელოვანი სივრცულ-თემატური აქცენტი უკავშირდება იო კითხვას, თუ როდის ექნება დასასრული (საზღვარი) მის უმიზნო ხეტებას: καὶ πρὸς γέ τοῦτοις τέρμα τῆς ἔμης πλάνης δεῖξον (622-623). პრომეთესადმი მიმართული ეს მთავარი კითხვა, ფაქტობრივად, ეპიზოდის მომდევნო თხრობითი სემენტების ფორმირებას განაპირობებს, რომლებშიც ძროხადქცეული ასულის მოგზაურობის არაკონკრეტიზებული სამოქმედო რეგიონი დეტალურ ლინგვისტურ, ნარატიულ და სემანტიკურ ფორმებს იძენს.

ესქილეს ტრაგედიების მოცულობითი ნარატიული ნაწილების ეპირემებში ქორო ტრადიციულად აქტიურად არის ჩართული ძირითად პერსონაჟებთან სადიალოგო

პარტიებში (Taplin, 1977, გვ.: 561), თუმცა იოს ნარატივის შემთხვევაში ქოროს მონაწილეობა ეპირემატულ შესავალში, ფაქტობრივად, ნომინალურია. იგი მხოლოდ მაშინ შედის მონაწილეებთან ინტერნალურ კომუნიკაციაში, როდესაც პრომეთე მზაობას გამოთქვამს აუწყოს იოს მისი მომავალი ხეტებისა და მოგზაურობის დასასრულის შესახებ. სწორედ ამ დროს ერთვება ქორო შიდაკომუნიკაციაში და სთხოვს ინაქიდს ტიტანის წინასწარმეტყველებებამდე თავადვე მოჰყვეს, რაც თავს გადახდა (631-634). ქოროს თხოვნის საპასუხოდ ასული საკუთარი ამბის თანმიმდევრულ ნარაციას იწყებს.

**2. იოს ნარატივი (640-686):** ამბის დონეზე იოს სიტყვაში მოვლენათა მთელი ჯაჭვია წარმოდგენილი, რომელშიც ერთი თხრობითი სეგმენტი მიზეზ-შედეგობრივად იწვევს მეორეს და ა.შ. (Griffith, 1983, გვ.: 205). მიუხედავად ინფორმაციის კომპლექსური ხასიათისა, პერსონაჟის მონოლოგში შესაძლებელია დიფერენცირდეს სამი ძირითადი ნაწილი, რომელთაც სივრცული პარამეტრების თვალსაზრისით შესაბამისი სამოქმედო რეგიონები გააჩნია: 1. იოს სიზმარი - საქალწულე სანთიობო; 2. იოს სასახლიდან გამეგება - ინაქოსის სასახლე; 3. იოს ფიზიკური მეტამორფოზა და ხეტიალი - სასახლის მიღმა არსებული გაუდიფერენცირებელი სივრცული არეალი.

**2.1. იოს სიზმარი (645-654):** იო სიტყვას სიზმრის თხრობით იწყებს, რომელიც ინაქოსის ასულისთვის ხანგრძლივი ტანჯვის მთავარ მაპროვოცირებელ იმპულსს წარმოადგენს. იო ჰყვება: „მუდამ დამეული ჩვენებები მიმოდიოდნენ ჩემს საქალწულო სანთიობოში და მაცდური სიტყვებით მეუბნებოდნენ; სვებედნიერო ასულო, რატომ ქალწულობ ასე დიდხანს? მაშინ, როდესაც შესაძლებელია შენთვის ქორწილი დიდებული მოხდეს. ზევს სურს შენი ტრფობა და შენთან კიპრისული შეერთება. შენ კი, ბავშვო, არ უარყო ზევსის სარეცელი. წადი ლერნეს ღრმა და სველ ჭალებში, სადაც მამაშენის ძროხის ფარა შეფენილა, რათა ზევსის თვალმა დაიკმაყოფილოს სურვილი“<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> αἰεὶ γὰρ ὄψεις ἔνυχοι παλεῦμεναι  
ἐς παρθενῶνας τοὺς ἐμοὺς παρηγόρουσ  
λείοισι μύθοις ἄ μέγ' εὐδαιμον κόρη,  
τί παρθενεὺει δαρὸν, ἔξόν σοι γάμου  
τυχεῖν μεγίστου; Ζεὺς γὰρ ἰμέρου βέλει

იოს სიზმარი თავისი ხასიათითა და ფორმით, გარკვეულწილად, არატიპურია არა მხოლოდ ესქილეს დრამატული სტილისთვის<sup>128</sup>, არამედ, ზოგადად, სიზმრის სტანდარტული ნარატიული სტრუქტურისთვის<sup>129</sup>. იო თხრობას ღამეული ხილვების მოგონებით იწყებს, რომლებიც მას ხშირად აწუხებდა: ὄψειδ ἔνυσχιι παλεῦμεναι (645)<sup>130</sup>. მსგავსი განაცხადი ინფორმაციის როგორც ექსტერნალურ, ისე ინტერნალურ მიმდებთ სიზმრის რეალობაში მომხდარი ვიზუალური და რეპეტიციული ხასიათის მოქმედების ნარაციის მოსასმენად განაწყობს (Barrett, 2007, გვ.: 268-269). ნაცვლად, წარმოდგენილი სურათი თავისი არსით მხოლოდ აკუსტიკური ხასიათისაა. კერძოდ, იოს ესმის ხმა, რომელიც მას გარკვეული ტიპის მოქმედებების შესრულებისკენ მოუწოდებს: ა. აღარ იყოს ქალწული; ბ. გაიზიაროს სარეცელი თავად ზევსთან. ფაქტობრივად, სიზმრის აქტუალურ ნარატიულ დროში არ რეალიზდება შესაბამისი ნარატიული მოვლენა. გაურკვეველია შემომავალი ხმის (სიზმრის პერსონაჟი) სქესი, ასაკი, სტატუსი (Devereux, 1976, გვ.: 29-30). აღნიშნული თავისებურებების ფონზე კონკრეტიზებულია სიზმრის მანიფესტაციის სივრცული ლოკაცია: παρθεναῶν, ὄ - იოს საქალწულო სანთიობო (644). ძველბერძნულ წარმოდგენაში სიზმრის ფენომენი, ტრადიციულად, საოჯახო,

---

πρὸς σοῦ τέθαλπται καὶ συναίρεσθαι Κύπριν  
 θέλει: σὺ δ' ᾧ παῖ, μὴ ἴπολακτίσῃς λέχος  
 τὸ Ζητὸς, ἀλλ' ἔξελθε πρὸς Λέρνῃς βαθὺν  
 λειμῶνα, ποιμένας βουστάσεις τε πρὸς πατρός,  
 ὧς ἂν τὸ Δίον ὄμμα λαφύσῃ πτόθου.

<sup>128</sup>სიზმრის ვერბალური მოდელირებისთვის გამოყენებული ესქილესეული ძირითადი დრამატული პრინციპების მიმოხილვისთვის იხ. Messer, W. S. (1918). *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York; Kessels, A. H. M. (1978). *Studies on the Dream in Greek Literature*. Utrecht; Rousseau, G. S. (1963). *Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia*, *Arion* 2, 101–136; Kamerbeek, J. C. (1965). *Prophecy and Tragedy*, *Mnemosyne*, 18, 29–40; Devereux, G. (1976). *Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-Psychoanalytical Study*. Oxford; Lévy, E. (1981). *Le Théâtre et le Rêve: le Rêve dans le Theater d'Eschyle, Théâtre et Spectacles dans L'antiquité*, Leiden, 141–168; Cattenacio, C. (2011). *Dream as Image and Action in Oresteia*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 51, 202–231;

<sup>129</sup>სიზმრის როგორც პერცეპტუალური გამოცდილების სტრუქტურისა და მისი ნარატიზაციის პროცესის მიმოხილვისთვის იხ. Kilroe, P. A. (2000). *The Dream as Text, the Dream as Narrative*. *Dreaming*, 10(3), 125–137;

<sup>130</sup>მკვლევრები დევრო და ბარეტი ეჭვქვეშ აყენებენ იოს სიზმრის განმეორებად ხასიათს. ბარეტი ამ ტიპის თხრობას ფსევდოიტერატიული (კვაზიმრავალჯერადი) ნარაციის კატეგორიაში განიხილავს, რომლის ფარგლებში ფორმალურად არის შენარჩუნებული ესქილეს მხატვრული სტილისთვის მახასიათებელი სტრუქტურა (მაგ. ათოსას სიზმარი), თუმცა რეალურად განსხვავებული სურათის ჩვენება ხორციელდება. Devereux, 1976, გვ.: 29; Barrett, 2007, გვ.: 268-269.

პრივატული სივრცეების შიდა, ჩაკეტილ<sup>131</sup> ნაწილებს უკავშირებოდა (Devereux, 1976, გვ.: 28, სქოლიო №5; Morgan, 2010, გვ.: 117-142). შესაბამისად, ლოგიკური და მოსალოდნელია ინაქოსის სასახლის დახურული ნაწილის სამოქმედო რეგიონად მარკირება. ამავდროულად ლოკაცია, ქალწულის სანთიობო, სპეციფიკური სემანტიკური მახასიათებლის მეშვეობით სიზმრის მკვეთრად გამოხატული სექსუალური ხასიათის დამადასტურებელ თხრობით ელემენტად და ამ უკანასკნელის შესაბამის სივრცულ მეწყვილედ გაიაზრება (Devereux, 1976, გვ.: 28-30; Konstatinou, 2018, გვ.: 95).

მიუხედავად იმისა, რომ იოს სიზმარი არავიზუალური ხასიათისაა, რაც მასში ნარატიული მოვლენის რეალიზაციას, ერთი შეხედვით, უნდა გამორიცხავდეს, ამ უკანასკნელის წარმოდგენა რამდენადმე მაინც ხორციელდება. იგი სიზმარში ინტეგრირებული ინკოგნიტო პერსონაჟის პირდაპირი სიტყვის მეშვეობით ხდება. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხმა ასულს უბიძგებს ზევსთან კიპრისული შეერთებისკენ. ხმა პოტენციურად განხორციელებადი მოქმედებისთვის შესაბამის სივრცულ გარემოსაც მიუთითებს: ზევსთან სასიყვარულო ურთიერთობისთვის მარკირებულია კონკრეტული გეოგრაფიული ლოკაცია - ლერნეს ჭალა (Λέρνης λιμνών/652), სადაც მან (იომ) ზევსის თვალს უნდა დაუკმაყოფილოს სურვილი (654). ტრადიციულად, ზევსის თვალი/τὸ Δίον ὄμμα (654) სიმბოლოების დონეზე კრონიდთან სარეცლის გაზიარების, მისი სექსუალური სურვილის დაკმაყოფილების აღმნიშვნელია<sup>132, 133</sup> ზევსთან

---

<sup>131</sup> საკითხის მიმოხილვისთვის იხ. Jameson, M. (1990). Private Space in the Greek City. In O. Murray & S. Price (Eds.). *The Greek City from Homer to Alexander*. (pp. 171-198). Oxford: Oxford University Press

<sup>132</sup> ძველბერძნულ ლიტერატურაში და სახვით ხელოვნებაში თვალის, როგორც ფალოსის, სიმბოლური გააზრებისთვის იხ. Devereux, 1976, გვ.: 33, სქოლიო №29; Wicks T. (2015). *The Eye of Zeus; Madness, Trgansgression and Dream in Aeschlus Prometheus Bound, The Scattered Plican*, Fall 2015, Retrieved September 23, 2022. <https://thescatteredpelican.com/2015/08/15/article-1/>

<sup>133</sup> იოს სიზმრის ფსიქანალიტიკური რაკურსით ანალიზის კონტექსტში დევერო მიიჩნევს, რომ ასულის დამეული ჩვენება ენდოგენური სიზმრების კატეგორიაში უნდა იქნეს განხილული. ამ უკანასკნელთ არ ჰყავთ ე.წ. გამომგზავნი. ისინი წარმოადგენენ სურვილებს, რომელთაც ადამიანი ღვიძილის მდგომარეობაში ვერ აცნობიერებს. ამ კონტექსტში მკვლევარი მიიჩნევს, რომ იოს სიზმრის ლათენტური აზრი ქალწულის ინცესტური ლტოლვაა საკუთარი მამის მიმართ, რომელიც სიზმარში სუბსტიტირებულია ზევსის სახით და მისი მოხმობით. დევეროს აზრით, იოს ინცესტური, ოიდიპალური ლტოლვა მამისადმი სიზმარში, უპირველესად, ამ აქტისთვის სივრცული ლოკაციისა და მისი

სასიყვარულო კავშირისთვის შერჩეული ადგილი, ლერნე, განსხვავებით დისკურსულ დონეზე მარკერების გარეშე დარჩენილი საქალწულე სანთიობოსი, დამატებით ასახვის დესკრიფციული მოდელის მეშვეობით ხდება რეპრეზენტირებული.

ხმა ლერნეს წარმოადგენს პასტორალურ, ღრმა (ან ხშირბალახოვანი) ჭალად (βᾶμνυ λειμῶνα/552-653), სადაც ინაქოსის ნახირი ძოვს (πιίμνας βίυστᾶσειც/653). ხშირი ბალახით დაფარული მდელო ბერძნულ ლიტერატურაში სექსუალური ხასიათის კავშირების ცენტრალური ალეგორიაა; იხ. Hom. Il. 14. 346, Archil. FR. 196a, 23-24 (Griffith, 1983, გვ.: 207; Heirman, 2012, 86-88)<sup>134</sup>. ამდენად, დისკურსის დონეზე გამოყენებული თითოეული ფიზიკური ხასიათის ატრიბუტი: λειμῶν, ὄ; βᾶμνυ; βίυστᾶμιον, τὸ - სამოქმედო რეგიონს, მსგავსად საქალწულე სანთიობოსი, სწორედ სიზმრის სექსუალური ხასიათის კიდევ ერთ სივრცულ მეწყვილედ და მისი ფიზიკურ-ვიზუალური ხასიათის მანიფესტაციად აქცევს (Konstatinou, 2018, გვ.: 96).

მიმაჩნია, რომ სიზმრის ნაწილი იოს ნარატივის მთლიანი სივრცული პარადიგმის უმნიშვნელოვანესი სეგმენტია, რამდენადაც სწორედ ამ უკანასკნელის ფარგლებში მოდელირდება ეპიზოდის ცენტრალური ტოპოგრაფიული ტრაექტორია, იოს სივრცული გადაადგილების ჰორიზონტალური ვექტორი. ეს უკანასკნელი ექსკლუზიურად შიდა სივრციდან (საქალწულე სანთიობო, ინაქოსის სასახლე) გარე სივრცისკენ (ლერნეს ჭალა) არის მიმართული. ფაქტობრივად, ეს ვექტორი პირველად სწორედ სიზმრის პირდაპირი თქმის რეჟიმში ჩნდება და სცენის სივრცულ დიქოტომიას აგებს. ლინგვისტურ დონეზე იგი გამოიხატება სანთიობო - ლერნეს ოპოზიციით, რომელიც, თავის მხრივ, სემანტიკურ ოპოზიციურ წყვილთა მწკრივს იძლევა: საქალწულე სანთიობო - შიდა, დახურული, დაცული, კულტურული, სოციალური; ლერნე - გარე, გაშლილი, დაუცველი, ველური და არასოციალური კატეგორიებს აერთიანებს.

---

ლინგვისტური კონსტრუირებისთვის გამოყენებული ვერბალური მასალის დონეზე იჩენს თავს. Devereux, 1976, გვ.: 30; გვ.: 33-36; გვ.: 48-52.

<sup>134</sup> საკითხის მიმოხილვისთვის იხ. Heirman, J. (2012). Space in Archaic Greek Lyric: City, Countryside and Sea. University of Amsterdam: UvA-DARE (Digital AcademicRepository). Retrieved March 12 2023 from <https://dare.uva.nl/search?identifier=b5b2d7cd-8397-4045-bca2-5ccdf9139d1e>

**2.2. იოს სასახლიდან გამეგება (655-672):** ნარატის მეორე ნაწილი სიზმარზე იოსა და ინაქოსის საპასუხო რეაქციებისა და მათი შემდგომი ქმედებების შესახებ თხრობას მოიცავს. ასული ჰყვება: „ასეთი ღამის ზმანებები არ მასვენებდნენ მე უბედურს, სანამ არ გავბედე და მამას არ ვუთხარი ღამით მოსულ ჩვენებათა შესახებ. ის კი დელფოსსა და დოდონეში მრავალრიცხოვან მაცნეთ აგზავნიდა, რათა შეეტყო რისი გაკეთება ან თქმა იყო საჭირო ღმერთის დანაბარებისამებრ. მაცნეები მოდიოდნენ ურთიერთმონაცვლე ნამისნევით, ნიშნის გარეშე, გასარჩევი და რთული სიტყვებით. ბოლოს კი ცხადი უწყება მოვიდა, ინაქოსს უბრძანებდა [ლოქსია] და ეუბნებოდა, მამას სახლიდან და სამშობლოდან გავეგდე მე, რათა მეხეტიალა ვიდრე მიწის უკიდურეს ზღვრამდე. თუ არ იქნებოდა მსურველი აღსრულების, ზევსის სასტიკი ცეცხლი გაანადგურებდა მის მთელს საგვარეულოს. ლოქსიას ამ წინასწარმეტყველებას დამორჩილებულმა გამაგდო და მომიკეტა სახლი [კარი] შემსმენელმა ნების გარეშე<sup>135</sup>“.

მამისა და შვილის რეაქციები ამბივალენტურია. ორივე მათგანში სიზმარი და მისი შინაარსი იწვევს შიშს, თუმცა ეს უკანასკნელი განსხვავებული სახის ქმედებებისკენ უბიძგებს თითოეულ მათგანს. იო ძალას იკრებს და მამას უმხელს ღამეულ ხილვებს,

---

<sup>135</sup>τοιοῖσδε πάσας εὐφρόνας ὀνειράσι  
 συνειχόμεν δύστηνος, ἔστε δὴ πατρὶ  
 ἔτλην γεγωνεῖν νυκτίφοιτ' ὀνειράτα.  
 ὁ δ' ἔξ τε Πυθῶ κατὰ Δωδώνης πυκνούς  
 θεοπρόπους ἴαλλεν, ὡς μάθοι τί χρῆ  
 δρῶντ' ἢ λέγοντα δαίμοσιν πράσσειν φίλα.  
 ἦκον δ' ἀναγγέλλοντες αἰολοστόμους  
 χρῆσμοὺς ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους.  
 τέλος δ' ἐναργῆς βᾶξιν ἦλθεν Ἰνάχῳ  
 σαφῶς ἐπισκῆπτουσα καὶ μυθουμένη  
 ἔξω δόμων τε καὶ πάτρας ὠθεῖν ἐμέ,  
 ἄφετον ἀλᾶσθαι γῆς ἐπ' ἐσχάτοις ὄροις:  
 κεῖ μὴ θέλοι, πυρωπὸν ἐκ Διὸς μολεῖν  
 κεραυνόν, ὃς πᾶν ἐξαίστωςσι γένος.

τοιοῖσδε πεισθεῖς Λοξίου μαντεύμασιν  
 ἐξήλασέν με καπέκλιθε δωμάτων  
 ἄκουσαν ἄκων: ἀλλ' ἐπηνάγκαζέ νιν  
 Διὸς χαλινὸς πρὸς βίαν πράσσειν τάδε

ხოლო ინაქოსი დელფოსსა და დოდონეში აგზავნის მისნობისთვის შიკრიკებს (655-660)<sup>136</sup>. ნარატივის ამ სეგმენტში არსებითად მნიშვნელოვანია სამისნოს უწყება, რომელიც სივრცული ხასიათის ინფორმაციას შეიცავს. კონკრეტულად - იძლევა ლოკაციურ დირექტივებს. ინაქოსს ებრძანა იოს გაძევება სასახლიდან/სამშობლოდან (ἔξω δόμων τε καὶ πατρᾶς ὠθεῖν ἔμῃ/665) მიწაზე (ფართო) ხეტიალისთვის ვიდრე მის (მიწის) უკიდურეს საზღვრამდე (ἄφετον ἀλᾶσθαι γῆς ἔπ' ἔσχατοις ὄροις/666). დისკურსის დონეზე თხრობის ამ ეტაპისთვის ორივე სამოქმედო არეალი წარმოდგენილია სივრცის კონსტრუირების არადესკრიფციული და არანარატიული სახეობის ფარგლებში. ადგილის ნარაცია შემოფარგლულია მხოლოდ ძირითადი ლინგვისტური მარკერებით, რომლებიც დატვირთულია შესაბამისი სემანტიკით.

ინაქოსის ასულის თხრობის მეორე ნაწილი, ფაქტობრივად, აგრძელებს იმ სივრცული დიქოტომიის რეპრეზენტაციას, რომელიც სიზმრის ნარაციის დროს მოდელირდა. მეორე ნაწილის შემთხვევაში ამბის დონეზე მარკირებულ ლოკაციას - ინაქოსის სასახლე, უპირისპირდება სასახლის გარეთა, არაკონკრეტიზებული და საზღვრების გარეშე დარჩენილი სივრცული კონტინუუმი (δόμων τε καὶ πατρᾶς/665; γῆς ἔπ' ἔσχατοις ὄροις/666) - პოტენციური მოქმედების რეგიონი იოს ხეტიალისთვის, რომელიც ინაქოსის ასულს უკიდურეს და ექსტრემალურ ფიზიკურ-ფსიქიკურ მდგომარეობაში მოაქცევს. შესაბამისად, სემანტიკურ დონეზე კიდევ ერთხელ ყალიბდება მიმართება: სასახლის ჩაკეტილი, შიდა, დაცული, კულტურული სივრცე -- სასახლის

---

<sup>136</sup>დევეროს აზრით, იოს საპასუხო რეაქცია ადასტურებს ქალის სიზმრის ენდოგენურ, ოიდიპალურ ხასიათს. ქალწული, მიუხედავად მასში გაჩენილი შფოთვისა, საკუთარ მამას უმხელს ღამეულ ზმანებებს, ნაცვლად ძველ საბერძნეთში ცუდი სიზმრის შემდეგ არსებული ტრადიციული პრაქტიკის განხორციელებისა: ლიბაცია და წყალში განბანა, როგორც ამას აკეთებს ათოსა და კლიტემნესტრა. მკვლევრისვე აზრით, ის პერიოდი, როდესაც სამისნოებიდან გამოუცნობი და ბუნდოვანი შინაარსის უწყებები მოდიოდა, ინაქოსში იმ შინაგანი მდგომარეობის ამსახველი უნდა იყოს, როცა მან არ იცოდა მიეღო თუ არა იოს სურვილი (გაეზიარებინა მასთან სარეცელი). როგორც კი მასში კულტურული, რაციონალური საწყისი იმარჯვებს, რომელიც ტაბუს ადებს საკუთარ ასულთან სექსუალური კავშირის შესაძლებლობას, მისნობა ცხადი და გასაგები ხდება და, შესაბამისად, იოს სამომავლო ბედიც. იხ. Devereux, 1976, გვ.: 50-52;



მიღმა არსებული, გახსნილი, დაუცველი, ველური, გაუდიფერენცირებელი ტოპოგრაფიული ჩარჩო.

ფაქტობრივად, სიზმრისა და სამისნოს უწყება ერთმანეთის სიმეტრიულია ლოკაციური იმპერატივების გაცემის დონეზე, თუმცა არსობრივად რევერსირებული. კერძოდ, სიზმარი ისევე, როგორც სამისნო, იოსგან მოითხოვს მხოლოდ ერთი ტიპის აქტიურობის განხორციელებას: მოძრაობას, ჰორიზონტალურ გადაადგილებას, ერთი სივრცული გარემოცვიდან მეორეში გასვლას. აღნიშნული სემანტიკური ნიუანსით არის დატვირთული იოსთან მიმართებით გამოყენებული ზმნური ფორმატივები: ἄμειν; ἐγῆλασέν; κἀπέκλεψε/665, 670. თუმცა სიზმრის შემთხვევაში გადაადგილების ტრაექტორია მცირეა (საქალწულე სანთიობო/მამის სასახლე -- ლერნეს ჭალა), ხოლო სამისნოს დირექტივაში - გრძელი და ფართომასშტაბიანი. ამ კონტექსტში ვიზიარებ იოს მითის ანალიზის სოციოანთროპოლოგიურ მოდელს. აღნიშნული თეორიის მიხედვით, სიზმრის რეალობაში იოს მიმართ გაცემული მოწოდება ცხოვრების ახალ ფაზაში გადასვლის აუცილებლობის შესახებ, რის განსახორციელებლადაც მას მცირე ტრაექტორიის სივრცული გადაადგილება მოუწევს, უკავშირდება გოგონას მოზარდობიდან მოწიფულობაში გადასვლის, მისი სექსუალობისა და ქორწინებასთან მიმართების საკითხებს, რის მეტაფორულ მანიფესტაციასაც წარმოადგენს ზევსთან სასიყვარულო კავშირის ცნობიერი თუ არაცნობიერი სურვილი (Seaford, 2012, გვ.: 141-143; Montiglio, 2005, გვ.: 18-24; Katz, 1999, გვ.: 129-147; Dowden, 1999, გვ.: 225-226; Konstatinou, 2018, გვ.: 97)<sup>137</sup>. შესაბამისად, საქალწულე სანთიობო - ლერნეს დიქტომია აღნიშნული გადანაცვლების მცირემასშტაბიანი სივრცული გამოხატულებაა. იო ღვიძილის მდგომარეობაში ცნობიერ დონეზე ეწინააღმდეგება სურვილს/ნებას გადავიდეს

---

<sup>137</sup>იოს მითის სოციოანთროპოლოგიური თეორიის დამატებითი მიმოხილვისთვის იხ.: Katz, Ph. (1999). Io in the *Prometheus Bound*: A Coming of Age Paradigm for the Athenian Community. In M. W. Padilla (Ed.), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, (pp. 129-147). London: Bucknell University Press; Dowden, K. (1999). *Fluctuating Meanings: Passage Rites in Ritual, Myth, Odyssey, and the Greek Romance*. In M. W. Padilla (Ed.), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*. (pp. 221-243). London; Bucknell University Press; White, S. (2001). Io's World: Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*. *JHS* 121, 107-140;

ცხოვრების ახალ ფაზაში = უარს ეუბნება ღმერთს<sup>138</sup>. ამდენად, სამისნოდან მოსული სანქცია და მისი ტოპოგრაფიული იმპერატივი, შეიცვალოს ინაქიდმა სივრცული სტატუსი, გახდეს მოხეტიალე უკვე ფართომასშტაბიან კონტინუუმში<sup>139</sup>, ბუნებრივი კანონზომიერების არმილებისთვის ღმერთისგან მოვლენილ სასჯელად არის ინტერპრეტირებული.

**2.3. იოს მეტამორფოზა და ხეტიალი (673-682):** იოს ნარატივის მესამე ნაწილი ეთმობა იმის თხრობას, თუ რა დაემართა ინაქოსის ასულს მამის სასახლიდან გაძევების შემდეგ. იო ყვება: „მყისვე სახე და გონება მეცვალა. რქები დამასხდა, როგორც ხედავ, ბასრად მაწუხებდა სხეულს ეხება. შეშლილი მოძრაობით მივაწყდი კერხნეს დინებასა და ლერნეს წყაროებს. მიწისშვილი ძროხათა მწყემსი მზვაობარი არგუსი, ასთვალიანი, თანმომსდევდა და უთვალთვალეზდა ჩემს გზებს, სანამ მოულოდნელად არ მიეწია ბედისწერა და სიცოცხლეს არ გამოასალმა. მე კი ოისტროსით დანესტრილს ღმერთის მათხარი მიმერეკება მიწიდან მიწაზე.“<sup>140</sup>

მონოლოგის დამასრულებელი ნაწილი ინფორმაციულად საკმაოდ დატვირთულია, თუმცა მის ფარგლებში მოწესრიგებული, მეტნაკლებად სტრუქტურირებული თხრობა არ

---

<sup>138</sup>უნდა აღინიშნოს, რომ სიზმარზე იოს რეფლექსია არ წარმოადგენს კლასიკურ უარს. თუმცა მოწოდების შესრულების ნაცვლად (იო არ მიდის ლერნეს ჭალაში ზევსის ვნების გასაზიარებლად), ასული მამას საკუთარ სიზმრისეულ შფოთს უზიარებს. მიმაჩნია, რომ მსგავსი რეაგირება (შიში, ეჭვი), გარკვეულწილად, უარის თქმას უტოლდება და, შესაბამისად, არასწორ ქმედებად არის შეფასებული;

<sup>139</sup>მველბერძნულ მითსა და ტრაგედიაში ქალთა გადაადგილებისა და ხეტიალის ანთროპოლოგიური და კულტუროლოგიური ანალიზისთვის იხ. Montiglio, S. (2005). *Wandering in Greek Culture*. Chicago & London: University of Chicago Press; Konstantinou, A. (2018). *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*. London: Bloomsbury Academic;

<sup>140</sup> εὐθὺς δὲ μορφὴ καὶ φρένες δῖατροφοὶ ἦσαν, κεραστὶς δ', ὡς ὀρέῃ, ὀξυστόμῳ μύσῳπι χρισθεῖσ' ἔμμανεῖ σκιρτήματα ἦστον πρὸς εὐποτόν τε Κερχναίᾳς ῥέος Λέρνης τε κρήνην: βουκόλος δὲ γηγενὴς ἄκρατος ὀργῆν Ἄργος ὠμάρτει, πυκνοῖς ὄσσοις δεδορκῶς τοὺς ἔμοῦς κατὰ στίβους. ἀπροσδόκητος δ' αὐτὸν ἀφνίδιος μόρος τοῦ ζῆν ἀπεστέρησεν. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ μάστιγι θείᾳ γῆν πρὸ γῆς ἐλαύνομαι.

ხორციელდება. ტექსტში სამი ძირითადი ნარატიული ელემენტი გამოიყოფა: 1. იოს ფიზიკური და ფსიქიკური მდგომარეობა; 2. არგუსის ამბავი; 3. იოს ხეტიალი.

სივრცული მდგომარეობის შეცვლა (რაც კვალიფიცირდება როგორც სასჯელი=დაავადება), უპირველესად, ასულის ფიზიკური იდენტობის ცვლილებას გულისხმობს. სასახლის მიღმა აღმოჩენილი ინაქოსის ასულის სახე დეჰუმანიზაციას განიცდის და ძროხის ფორმას იღებს<sup>141</sup> (673)<sup>142</sup>. ამავდროულად, მას მაწუხელა სდევის, რომლის ჩხვლეტა არანორმალურ ტკივილს აყენებს, ცნობიერებას უცვლის, შეშლილობის მდგომარეობაში გადაჰყავს და დაუსრულებელ ხეტიალს აიძულებს<sup>143</sup>.

ნარაციის მომდევნო ეტაპზე იო არგუსის ეპიზოდს, როგორც სასჯელის კიდევ ერთ შემადგენელ ნაწილს, უბრუნდება, რომელიც ნაწილობრივ აქტუალიზებული იყო

---

<sup>141</sup>ესქილემდე ტრადიციაში იო გამოსახებოდა მთლიანად ძროხის ფორმით. მოგვიანებით, სავარაუდოდ, ტრაგედიის ტექსტის გავლენით, ვაზურ ფერწერაში დაიწყო ინაქოსის ასულის ვიზუალიზაცია ძროხის რქებით. მიმოხილვისათვის იხ. Griffith, 1983, გვ.: 198-199;

<sup>142</sup>ძროხის სიმბოლიკა, ძროხად გადაქცევა იოს მითის არსებითი ასპექტია. ძროხა ჰერას მთავარი ზომორფული ჰომოსტასია. ამ საკრალურ ცხოველთან დაკავშირებული მითები და რიტუალები გოგონათა სექსუალობისა და ქორწინების საკითხებს უკავშირდება. იხ. ცანავა, 2005, გვ. 261-262; McInerney, 2010, გვ.: 119-120. არგოსსა და ოლიმპიაში იმართებოდა ჰერას დღესასწაულები, რომლებშიც ქალიშვილები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სირბილში. შეჯიბრის დასასრულს კი ძროხას სწირავდნენ ქალღმერთს; ასევე სრულდებოდა ძროხად „გადაქცევის“ რიტუალი, რომლის დროსაც განცალკევებულ სივრცეში მყოფი ქალიშვილები იწვევდნენ ხარებს (ანუ ზევსს), მათ მეწყვილეებს. მიმოხილვისათვის იხ. ცანავა, 2005, გვ.: 88, სქოლიო №1; Dianosashvili, 2021, გვ.: 12-13, სქოლიო №29. იოს ძროხად გადაქცევას მკვლევრები პროეტოსის ქალიშვილების მითსაც უკავშირებენ, რომლის მიხედვით, ჰერამ შეშლილი ხეტიალი მიუსაჯა ასულებს ქალღმერთის შეურაცხყოფისთვის. შეშლილ მოხეტიალე გოგონებს თავი ძროხები ეგონათ. იხ. Dowden, 1989, გვ. 73-74; Dianosashvili, 2021, გვ.: 12, სქოლიო №26. მკვლევარი ჯერემი მაკინერნი იოს ძროხად გადაქცევას მისი აღმოსავლური კორელატის, გემე-სინის, კონტექსტში იკვლევს. გემე-სინი სინის (ასირიულ მითოლოგიაში მთვარის ღვთაება) ფავორიტი ძროხა იყო, რომელიც ველურმა ხარმა დაიმორჩილა. გემე-სინი მშობიარობისას ძლიერ იტანჯებოდა, მისი სასოწარკვეთილი ხმის გამგონე სინმა ძროხას ორი ფრთოსანი ლომი მოუვლინა, რომელთაც მშობიარობა გაუიოლეს გემე-სინს. აღმოსავლეთში (შუმერები, ასირიელები, ბაბილონელები) მითი ძროხისა და მისი შვილის შობის შესახებ ეკითხებოდათ ქალებს მშობიარობისას, რათა ბავშვის შობის პროცესი მშვიდობიანად დასრულებულიყო. ამდენად, იოს მითის როგორც ბერძნული, ისე აღმოსავლური ვარიანტიც მკვეთრად არის დაკავშირებული ქალთა სექსუალობასთან, ქორწინებასა და მშობიარობასთან. იხ. McInerney, 2010, გვ.: 78-80;

<sup>143</sup>მკვლევარი ნინო დიანოსაშვილი მაწუხელას მიერ იოს დანესტრვასა და ამის შედეგად ინაქიდის ფსიქიკური მდგომარეობის ცვლილებას დრომომანიის, პორიომანიისა და ვაგაბონდაჟის ფსიქოპათოლოგიურ მდგომარეობას უკავშირებს. Dianosashvili, 2021, გვ.: 14-17. მკვლევრის აზრით, ოისტროსის დევნით გამოწვეული იოს დეზორიენტირებული ხეტიალი საკუთარი თავის, იდენტობისა და დასამკვიდრებელი ადგილის ძიებისა და ხელახალი მოპოვების ამსახველი მითოსური მეტაფორაა. Dianosashvili, 2021, გვ.: 20-24;

ეპირემატულ შესავალში<sup>144</sup>. იო ახსენებს არგუსის დაღუპვის ამბავსაც, თუმცა არაფერია ნათქვამი სიკვდილის არსებით გარემოებებთან დაკავშირებით, უპირველესად, ჰერმესის შესახებ (Griffith, 1983, გვ.: 210; Podlecki, 2005, გვ.: 180)<sup>145</sup>.

სივრცული სტრუქტურების კუთხით, იოს პირველი ნარატივის ბოლო ნაწილში ის, რაც პოტენციური და სავალდებულო იყო (გადაადგილება, გასვლა შიდა სივრციდან გარე სივრცეში), გახდა ფაქტობრივი, რეალურ დროსა და სივრცეში განხორციელებული მოვლენა. ამდენად, ამბის დონეზე, ფორმირებას იწყებს იოს ხეტიალის ფართო, გეოგრაფიული თვალსაზრისით ჯერ კიდევ არაკონკრეტიზებული არეალი, გადაადგილების რეგიონი, რომელსაც გააჩნია ათვლის საწყისი ტოპოგრაფიული წერტილები. ამ უკანასკნელთ წარმოადგენს, უპირველესად, ინაქოსის სასახლე და ახლო ტრაექტორიაში არსებული ლოკაციები: კერხნეს დინება (Κερχναίად ρέοις/676) და ლერნეს წყარო (Λέρνυδ κρήνην/677), რომელთაც დანესტრილი და ფიზიკურად ტრანსფორმირებული იო მიაწყდა. უნდა აღინიშნოს, რომ კერხნე და ლერნე ორი შემხვედრი გეოგრაფიული ერთეულია, რომელთაც იო აკონკრეტებს შესაბამისი ტოპონიმებით. ინაქოსის ასული არ ახსენებს ხეტიალის სივრცული ტრაექტორიის სხვა პუნქტებს, მან ასევე არ იცის გასავლელი გზის საბოლოო წერტილი. შესაბამისად, ლინგვისტურ დონეზე გადაადგილების ფართომასშტაბიანი არეალი ისე, როგორც ეს განხორციელდა ეპირემაში, ზოგადი არსებითი სახელებისა და გზის სემანტიკის შემცველი ლექსემებით მარკირდება: σιφιοις (679); γήν παρ γή (682). დისკურსის დონეზე მოძრაობის რეგიონი, როგორც წინამავალი სივრცული ერთეულები, ასახვის გარეშე არის დარჩენილი.

---

<sup>144</sup>იოს ეპიზოდში არგუსის სახის ინტერპრეტირებისთვის იხ. Griffith, 1983, გვ.: 150, 195, 2010; White, 2001, სქოლიო №51;

<sup>145</sup>ტრაგედიაში ბოლომდე გაუგებარი რჩება ჰერას როლი იოს ტანჯვაში. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში რამდენჯერმე არის აღნიშნული, რომ სწორედ ჰერა უზღავნის სასჯელს ინაქოსის ასულს (592, 600, 704, 900), თავად იო რატომღაც ტოვებს ამ ინფორმაციას და საკუთარ ტანჯვაზე პასუხისმგებლობა სრულად ზევსსა და მის ავტორიტარულ მმართველობაზე გადააქვს. ეს ცვლილება, ტრადიციულად, ტრაგედიის ავტორის ზევსისადმი დამოკიდებულებისა და მისი რელიგიური კონცეფციის კონტექსტში არის ახსნილი. ტრაგედიაში ჰერას როლსა და მის გაბუნდოვანებაზე იხ. Griffith, 1983, გვ.: 209-210; White, 2001, გვ.: 120-121; Montiglio, 2005, გვ.: 19; Gakapoulou, 2020, გვ.: 268, სქოლიო №6

ლექსიკურ დონეზე იოს ნარატივში სივრცის ვერბალური ასახვისთვის გამოყენებული მარკერების სტატისტიკა შემდეგ სურათს იძლევა:

**1.ტოპონიმია:** Λέρνα , ἡ (2), Πυθώ, Δαδώνη , ἡ; Κερχναία;

**2.ზოგადი არსებითი სახლები:** παρθενών, ὀ; λειμών, ὀ; δόμος , ὀ (2), πάτρα; γῆ, ἡ (3); ὄριος, ῥέος, τό; κρήνη, στίβος, ὀ;

**3.მიმართულების/ლოკაციური წინდებულები:** πρὸς (2), εἰς (2), ἔξω, ἐπί, πρό;

**4.მოდრობის აღმნიშვნელი ზმნები:** ἐξέρχομαι, ἰάλλω , ἦκα, ἔρχομαι, ὠθέω , ἀλάομαι(2), ἐξελάσσω, ἀποκλείω;

ლინგვისტური მასალა, ფაქტობრივად, ადასტურებს ორ ძირითად ნარატიულ ტენდენციას, რომელიც ოის სიტყვის ტოპოგრაფიული სტრუქტურების მოდელირების პროცესში გამოიყო: 1. მიმართულება (აქცენტირება ამ უკანასკნელზე) შიდა სივრცული კონტექსტიდან გარე სივრცულ არეალში პროექციით: საქალწულე სანთიობო ---- ლერნეს ჭალა; ინაქოსის სასახლე --- დელფოსი, დოდონე; სასახლე -- მოგზაურობის გაუდიფერენცირებელი რეგიონი; 2.აქცენტირება სივრცეში გადაადგილებაზე. ნარატივის სამსავე სეგმენტში მთავარი პერსონაჟისგან ან ითხოვენ მცირემასშტაბიანი სივრცული მოძრაობის განხორციელებას (სასახლე --- ლერნეს ჭალა = სიქალწულიდან მოწიფულობაში გადასვლა, მზაობა ქორწინებისთვის) ან სასჯელის სახით აიძულებენ ფართომასშტაბიანი გადაადგილება დაიწყოს. ორსავე შემთხვევაში იო სტატიკური მდგომარეობიდან გადადის მყოფობის დინამიკურ, მოძრავ რეჟიმში. აღნიშნული ტენდენცია ლინგვისტურ დონეზე მკვეთრად არის ასახული. კერძოდ, სტატისტიკურად ყველაზე ხშირად გამოყენებად ფორმატივებს სწორედ მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები და წინდებულები ქმნის. ამდენად, მიმაჩნია, რომ იოს პირველ მონოლოგში მოდელირებული სამი ძირითადი სივრცული რეპრეზენტაცია: (მამის) სახლი -- (ლერნე) ჭალა -- გზა სემანტიკურად ფუნქციონირებს როგორც ინაქიდის ფიზიკურ-ფსიქიკური მდგომარეობების ვიზუალური მანიფესტაცია. (მამის) სახლი = სიქალწულე, დაცულობა, მთლიანობა; (ლერნე) ჭალა = სექსუალობა, მამაკაცთან დაწყვილება; გზა/ხეტიალი = ნების

(შინაგანი/გარეგანი) არ მიღების, დაყოვნების შედეგად ინიცირებული შინაგანი და ემპირიული გამოცდილება. ამავდროულად, როგორც მკვლევარი ნინო დიანოსაშვილი აღნიშნავს, იოსთვის ხეტიალი არაცნობიერი და იმპულსური ქმედებაა და ეს უკანასკნელი ფორმირდება როგორც მაწუხელას დანესტრვის შედეგი, ფსიქოპათოლოგიური შეტევის ემპირიული მეწყვილე (Dianosashvili, 2021, გვ.: 20-21). შესაბამისად, პრომეთესთან შეხვედრამდე იოს მიერ უკვე განვლილი სივრცული ტრაექტორია მოკლებულია ყოველგვარ კონკრეტიკასა და გეოგრაფიულ სიზუსტეს. ამდენად, ლოგიკურია, ინაქიდის სიტყვაში გზის ტექსტუალიზაცია უმიზნო ხეტიალის სემანტიკის მომცველი ფორმატივებით: *πλανάω/πλάνη*. იოს მოგზაურობას ფიზიკურ ფორმასა და ტოპოგრაფიულ სიზუსტეს როგორც წარსულის, ისე მომავლის პერსპექტივაში პრომეთე აძლევს და ამ უკანასკნელს ჰოდოლოგიური რაკურსით წარმოადგენს სამი მოცულობითი ნარატიული სიტყვის ფარგლებში.

### **3.პრომეთეს ნარატივების ძირითადი სტრუქტურულ-თხრობითი მახასიათებლები:**

იოს სცენის ძირითად ნარატიულ კორპუსში პრომეთეს სამი დიდი მონოლოგი ერთიანდება. ამ ნაწილებში წარმოდგენილი ინფორმაცია მოქმედების ტიპის თვალსაზრისით ორ ნაწილად იყოფა: ა) იოს მოგზაურობა, რომელსაც პირველი და მეორე სიტყვა თავიდან ბოლომდე (707-735; 790-815) და მესამე ნარატივის პირველი ნაწილი ეთმობა (829-841); ბ) იოს შთამომავლობა: ეპაფოსის შობა და დანაიდების ამბავი (844-876). ეს უკანასკნელი მესამე ნარატივის ბოლო ნაწილში ექცევა (Podlecki, 2005, გვ.: 203-204; Griffith, 1983, გვ.: 213-214; White, 2001, გვ.: 116-117). თხრობა წინასწარმეტყველური ხასიათისაა. შესაბამისად, პრომეთეს, როგორც პერსონაჟის, მონაწილეობა საკუთარ მონათხრობში ნულოვანია. ტემპორალური ჩარჩოს კუთხით, სიტყვებში ექცევა როგორც მომავალში მოსახდენი, ისე წარსულში უკვე მომხდარი მოვლენები (Rehm, 2002, გვ.: 159)<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup>პრომეთეს წინასწარმეტყველური ნარატივების ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვისთვის იხ. Podlecki, 2005, გვ.: 204, სქოლიო №10.

პრომეთეს წინასწარმეტყველებების განსაკუთრებულ თავისებურებას მათი გაფრთხილებითი, მოწოდებითი ხასიათი წარმოადგენს. როგორც ჯეიმს ბარეტი აღნიშნავს: ნარატივები პრინციპულად წინასწარმეტყველურია, თუმცა, ამავდროულად, ინტენსიურად არის გადაჯაჭვული მოწოდებებთან. შესაბამისად, პრომეთე მომავალ დროსთან ერთად თხრობისას ჭარბად იყენებს ზმნებს ბრძანებით კილოში (Barret, 2007, გვ.: 266; 282-283). მიმაჩნია, რომ აღნიშნული თავისებურება პირდაპირ მიმართებას უნდა აჩვენებდეს იოს სცენაში რეალიზებულ ზოგად სივრცულ კონცეფციასთან. თხრობის ამ ასპექტს ქვემოთ ისევ დავუბრუნდები.

პრომეთეს სიტყვებში მოქცეული დიდი მოცულობის მქონე გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ინფორმაციის ნარატიული რეალიზაციის საშუალებად არჩეულია ესქილეს დრამატული სტილისთვის მახასიათებელი ინფორმაციის კატალოგიზაციის პრინციპი, რაც თხრობას მოწესრიგებულსა და მეტნაკლებად სისტემურს ხდის (Barret, 2007, გვ.: 264). მესამე ნარატივის მოგზაურობის ნაწილი, მიუხედავად გეოგრაფიული ინფორმაციის სიმცირისა, ასევე, მიკროკატალოგის ფორმატში ექცევა. აღნიშნულის ფონზე ამ უკანასკნელის ნარატიზაციის ხარისხი წინამდებარე ნაწილებთან შედარებით გაცილებით უფრო მაღალია. მიუხედავად გარკვეული თავისებურებებისა, პრომეთეს თხრობის ბოლო სეგმენტის ორი ძირითადი მახასიათებელი: სემანტიკური თვალსაზრისით გზის სივრცულ მოდელზე ფოკუსირება და ტოპოგრაფიული პარამეტრების კონსტრუირების იგივე პრინციპები (მცირედი სახეცვლილებით), რომლებიც გამოყენებულია ორ ძირითად კატალოგში, შესაძლებლობას იძლევა მესამე სიტყვის პირველი სეგმენტი წინამავალი გეოგრაფიული ნუსხების კონტექსტში იქნეს გაანალიზებული. ამდენად, იოს მოგზაურობა მთლიანად კატალოგის სქემაში ექცევა, რომლის ფარგლებში ამ უკანასკნელის დამოუკიდებელ ნარატივებად დაყოფის ძირითად კრიტერიუმს პერსონაჟის გზის ზოგადი სივრცითი არეალი ქმნის: პირველი კატალოგი ევროპის გეოგრაფიულ ლოკაციებს მოიცავს, მეორე - აზიის, ხოლო დასასრულს პრომეთეს წინასწარმეტყველური ხედვა იოს ხეტების ბერძნულ ნაწილზე ფოკუსირდება. რაც შეეხება თხრობას ინაქიდის შთამომავლების (ეპაფოსის შობა და დანაიდების ამბავი)

შესახებ, რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, პრომეთეს მესამე სიტყვის ბოლო ნაწილში არის წარმოდგენილი, იგი ტოპოგრაფიული ორგანიზაციის კუთხით ლინგვისტური და ნარატიული მოდელირების განსხვავებულ სურათს იძლევა, ამდენად სადისერტაციო ქვეთავში დამოუკიდებლად იქნება გაანალიზებული.

რამდენადაც პირველი ორი და მესამე სიტყვის პირველი ნაწილი მოგზაურობის ტიპის ნარატივებად კვალიფიცირდება, მათი შესაბამისი ტოპოგრაფია ჰოდოლოგიური ხასიათისაა ანუ სივრცის ვერბალური ქმნადობისთვის გამოყენებულია ამ უკანასკნელის კოგნიტური აღქმისა და მისი შემდგომი ტექსტუალური ორგანიზების ჰოდოლოგიური სტრატეგია. ტრადიციულად, ჰოდოლოგიური მეთოდი სივრცეს დინამიკურად, მოგზაური მთხრობელის უშუალო მოძრავი ხედვის პერსპექტივის მეშვეობით წარმოადგენს. აღნიშნული გარემოების გამო გარემომცველი სივრცის აღქმისას მთხრობელი ფიზიკურად ლიმიტირებულია, რამდენადაც მისი გადაადგილება ვექტორული და პირდაპირია (Brodersen, 2003, გვ.: 110-130).

უნდა აღინიშნოს, რომ პრომეთეს კატალოგების მოგზაურობის ამსახველ თხრობით ნაწილებს ჰოდოლოგიური მოდელის კონტექსტში ორი არსებითი მახასიათებელი გააჩნია: ა) **თხრობის დროითი სტრუქტურები**. ნარაციის წინასწარმეტყველური ხასიათი მომავლისა და წარსულის მონაცვლეობას განაპირობებს. ამგვარი ტემპორალური ორგანიზაცია a priori გამორიცხავს იოს გზის მოდელირებას მოგზაური მთხრობელის ფიზიკური, ოპტიკური ხედვის გამოყენებით. ამდენად, პრომეთეს სიტყვებში აგებული მოგზაურობის სივრცული მახასიათებლები ფიზიკური თვალსაზრისით არაპერცეპტუალური ხასიათისაა. ერთადერთი პერსონაჟი, ვინც რეალურად გაივლის ამ გზას და დაინახავს მას არის თავად იო. ამავდროულად, იგივე სივრცე პერცეპტუალური ხასიათისაა, რამდენადაც იგი პრომეთეს ვიზიონერული ხედვის მეშვეობით იგება. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ნარატიული პერსპექტივა, გარკვეულწილად, ორმაგდება. პრომეთე საკუთარი წინასწარმეტყველური ხედვის პროეცირებას ახდენს



იოში. „ქმნის“ გასავლელი ხანგრძლივი და გრძელი გზის მენტალურ მეწყვილესა<sup>147</sup> და მისი გადალახვისთვის საჭირო შესაბამის პერსპექტივას, რომელიც მოგვიანებით იომ უნდა „მოირგოს“ და მასვე მიჰყვეს (Suksi, 2017, გვ.: 211). **ბ) სივრცული სანავიგაციო სისტემა.** როგორც აღინიშნა, ჰოდოლოგიური პერსპექტივა სივრცეს გზაში თანამიმდევრულად განლაგებული ტოპოსების ლინეარულ კონფიგურაციად წარმოადგენს (Purves, 2010, გვ.: 104-106). ამ კუთხით, პრომეთეს სიტყვებში სტრუქტურირებული იოს გზა კლასიკური ჰოდოლოგიური სივრცისთვის მახასიათებელი სტრუქტურის იდენტურია. იგი ითვალისწინებს ინაქიდის ხანგრძლივი გადაადგილების დეტალურ გეოგრაფიული არეალს, ისეთ შემხვედრ ერთეულებს, როგორებიცაა: მთები, მდინარეები, გზები, სხადასხვა ტიპის საზღვრები და ა. შ. (Griffit, 1983, გვ.: 161; Podlecki, 2005, გვ.: 203). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ პრომეთეს თხრობა არ წარმოადგენს გზის, როგორც მხოლოდ ემპირიული მოცემულობის მარტივ დესკრიფციულ აღწერას. ტიტანი, ამავდროულად, ინაქიდის გზამკვლევის როლსაც ირგებს. ასულს მოუთხრობს არა მხოლოდ ხანგრძლივი ხეტებისა და ტანჯვის გარდაუვალი დასასრულის შესახებ, არამედ აძლევს მას სწორედ ტოპოგრაფიული ტიპის ორიენტირებს (705-706). წარმოდგენილი ნარატიული აქცენტების კონტექსტში, ვიზიარებ აარი სუკსის მოსაზრებას, რომ პრომეთე გზისა და მოგზაურობის სივრცული მოდელის ფარგლებში ქმნის სანავიგაციო ტიპის კოგნიტურ-ვერბალურ რუკას და „გადასცემს“ მას თავის ინტერნალურ მსმენელს, იოს, იმისთვის, რომ ამ უკანასკნელმა მიწოდებული ინფორმაცია დაიმახსოვროს და მისი მეშვეობით მოახერხოს უცნობ, სახიფათო სივრცულ არეალში ორიენტაცია, უსაფრთხოდ გადაადგილება და მისვლა დანიშნულების საბოლოო წერტილამდე - ნილოსის დელტამდე (Suksi, 2017, გვ.: 211-215). აღნიშნული რუკა გზაში შემხვედრი გეოგრაფიული

---

<sup>147</sup> ცნება „მენტალური მოდელი“ გულისხმობს ცოდნის, მათ შორის სივრცული დისკურსის, კოგნიტურ დინამიკურ რეპრეზენტაციას, რომელიც ეფუძნება როგორც მითოსურ და ფილოსოფიურ სამშენებლო ბლოკებს, ისე სამეცნიერო და ემპირიულ ერთეულებს. იგი არ არის უნივერსალური და, შესაბამისად, დამოკიდებულია მოლაპარაკის სოციო-კულტურულ კონტექსტზე. „მენტალური მოდელის“ შექმნისა და ფუნქციონირების მიმოხილვისთვის იხ. Thiering, 2012, გვ.: 17-20. ცნების მიმოხილვისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness.* Harvard University Press. In Van der Zee, E. & Nikanne, U. (Eds.). (2000). *Cognitive Interfaces. Constraints on Linking Cognitive Information.* Oxford: Oxford University Press;

ლოკაციებისა თუ სხვა სივრცული ობიექტების ბაზაზე იქმნება, რომელთა ფარგლებში თითოეული ტოპოლოგიური ერთეული, უპირველეს ყოვლისა, ინაქოსის ასულისთვის მიმართულების მიცემისა და მისი შენარჩუნების უნიკალური ფუნქციით არის დატვირთული ანუ თითოეული მათგანი სივრცული კოორდინატის როლს ასრულებს<sup>148</sup>. როგორც მკვლევრები მიუთითებენ, ამ კუთხით პრომეთეს ცოდნა და თხრობის მანერა ტოპოლოგიურ მსგავსებას აჩვენებს ანტიკურ გეოგრაფიულ - ეთნოგრაფიულ ტექსტებთან, პერიპლუსებთან (περίπλους) და პერიეგესისებთან (περιήγησις/(περίοδος γῆς) - ანაქსიმანდროსის, ჰეკატეოს მილეტოსელის, ჰეროდოტოსის და ა.შ. ტექსტებთან, რომლებშიც ძველი ბერძნული მსოფლმხედველობის ფარგლებში მოდელირებული გეოგრაფიული სივრცისა და, ზოგადად, ემპირიული სამყაროს გააზრება და აღქმა წარმოდგენილი (Bacon, 1961, გვ.: 49; Romm, 1994, გვ.: 30; Rose, 2009, გვ.: 271; Gottesman, 2013, გვ.: 26). იონიელი გეოგრაფოსების პერიპლუსებისთვის მახასიათებელია გარემომცველი სამყაროს არა მხოლოდ კვაზისამეცნიერო აღწერა, არამედ ამავე სივრცულ რეალობაში საორიენტაციოდ სანავიგაციო სისტემების (პროფესიონალური ხელსაწყოების გარეშე) აგება, რომლებიც სრულად მენტალურ კონსტრუქტებს წარმოადგენს (Cole, 2010, გვ.: 203; Romm, 2010, გვ.: 216-220; Ilyushechkina, 2012, გვ.: 131-137). აღნიშნული ტოპოლოგიური მიმართების დონეზე შეიძლება ითქვას, რომ პრომეთეს კატალოგები არა მხოლოდ ესქილეს დრამატულ ტექსტებში, არამედ ძველი ბერძნული ტრაგედიის ჩვენამდე მოსულ კორპუსში უნიკალურ შემთხვევას წარმოადგენს, რამდენადაც მათში რეპრეზენტირებულია „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ავტორისთვის ცნობილი ოიკუმენეს პერიპლუსის ტიპის კვაზიაღწერა, რომელიც, ამავდროულად, მოიცავს ხმელეთზე გადაადგილებისთვის აგებული საორიენტაციო სისტემის ძირითად კონცეპტუალურ და ლინგვისტურ ასპექტებს<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup>პრომეთეს მიერ კონსტრუირებული საორიენტაციო - სანავიგაციო სისტემის ლინგვისტური მოდელირების ძირითადი პრინციპები ქვემოთ დეტალურად იქნება გაანალიზებული.

<sup>149</sup>მითითებული ტექსტუალურ-კონცეპტუალური თავისებურება პრომეთეს ნარატივებს ესქილეს სხვა ტექსტებში დადასტურებული მოგზაურობის ამსახველი ნარატივებისგან გამოარჩევს, მათ შორის, იოს გზისგან „მავედრებელ ქალებში“. ეს უკანასკნელი დისკურსის დონეზე მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს „სპარსელებში“ ჯარის უკანდაბრუნების ამსახველ ეპიზოდთან. მიმაჩნია, რომ ესქილეს ტრაგედიების

უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ აღნიშნული დატვირთვა, იყოს პრომეთეს სიტყვები, უპირველესად, სივრცული გზამკვლევი იოსთვის, განაპირობებს წინასწარმეტყველებების მოწოდებით, გამაფრთხილებელ ხასიათს, რაც ზემოთ უკვე აღნიშნა და რაც ლინგვისტურ დონეზეც მკვეთრად არის ასახული თხრობაში ბრძანებითი კილოს აქტიური გამოყენებით, როგორც ამას ჯეიმს ბარეტი მიუთითებს (Barret, 2007, გვ.: 266; 282-283). აღნიშნულ თხრობით ტენდენციას კიდევ უფრო ამძაფრებს ინაქიდისადმი პრომეთეს დაჟინებული მოთხოვნა, დაიმახსოვროს ნარატიული ინფორმაცია; ამდენად, როგორც აარი სუკი აღნიშნავს, ტიტანისთვის არსებითად მნიშვნელოვანია გზის სისტემის არა მხოლოდ მენტალური მოდელირება, არამედ იოს მხრიდან ამ უკანასკნელის ზედმიწევნითი სიზუსტით დამახსოვრება (Suksi, 2017, გვ.: 212-213). ეს თხოვნა - მოწოდება ისმის ორივე ძირითადი კატალოგის დასაწყისში. პირველ შემთხვევაში იგი მეტაფორულ ხასიათს ატარებს:

σὺ τ'Ἰνάχειον σπέρμα, τοὺς ἐμοὺς λόγους  
მსმᾷ βάλ', ὅς ἂν τέρματ' ἐκμάθῃς ὀδοῖν; (705-706)

შენ კი, ინაქოსის მოდგმავ, [ჩემი] სიტყვები სულში ჩაიდე,

რათა ზედმიწევნით შეიტყო შენი გზის [მოგზაურობის] დასასრული.

მეორე კატალოგში პრომეთეს მოწოდება კიდევ უფრო კატეგორიულ ხასიათს იძენს და მისი ვერბალიზაციაც უფრო კონკრეტიზებული ხდება:

σοὶ πρῶτον, Ἰοῖ, πολὺδονον πλάνην φράσω,  
ἦν ἐγγράφου σὺ μνήμοισιν δέλτοις φρενῶν; (788-789)

იო, მე გაჩვენებ/მოგიტხრობ შენი მოგზაურობების შესახებ;

**შენ კი გონების მახსოვრობის ფირფიტებზე ჩაიწერე.**

---

სამოგზაურო ნარატივების ლინგვისტური მოდელირების თვისობრივი სხვაობა შემდგომ დამოუკიდებელ და ღრმა კვლევას საჭიროებს. აღნიშნული მიმართულებით მუშაობა დამატებითი არგუმენტებისა თუ კონტრარგუმენტების მომცემი შეიძლება აღმოჩნდეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ავთენტურობის საკითხზე მომუშავე მკვლევრებისთვის.

ორსავე შემთხვევაში მოწოდება კეთდება იმისთვის, რომ იომ გააქტიუროს საკუთარი კოგნიტური უნარები და დაიმახსოვროს ინფორმაცია - პრომეთეს მიერ მოთხრობილი მისი მომავალი ხეტიალის მენტალური რუკა, რომლის მიხედვითა და დახმარებით ქალი შეძლებს უცხო სივრცულ გარემოცვაში მოძრაობასა და დანიშნულების საბოლოო წერტილამდე მისვლას<sup>150</sup>.

კატალოგებს კიდევ ერთი თხრობითი თავისებურება ახასიათებს. იო პრომეთეს სთხოვს უწინასწარმეტყველოს არა სად, არამედ როდის დასრულდება მისი ხეტება (ანუ იგი არ ითხოვს კონკრეტული ადგილის დასახელებას/622-623). ამის მიუხედავად, ფაქტობრივად, ნულოვანია ინფორმაცია მოგზაურობის ხანგრძლივობის შესახებ (გარდა ზოგადი ტემპორალური ჩარჩოსი, რასაც ნარატივის წინასწარმეტყველური ხასიათი განსაზღვრავს - გაუდიფერენცირებელი მომავალი). ამდენად, პრომეთეს მონოლოგები ცხადჰყოფს, რომ მთხრობელისთვის არაარსებითია ამ პარამეტრით ინფორმაციის ორგანიზება. კერძოდ, აჩვენოს ის, თუ რა დრო დასჭირდება და როდის მიაღწევს იო დანიშნულების საბოლოო წერტილს. ნაცვლად, პრომეთე სრულად ფოკუსირდება მოგზაურობის ე.წ. „სად სისტემასა“ და ამ უკანასკნელის ვერბალიზაციაზე<sup>151</sup>. გამონაკლისს ქმნის ორივე ნარატივის პირველი სტრიქონები, რომლებშიც იოს გადაადგილების საწყისი დეიქტური წერტილებია მონიშნული როგორც ადგილის, ისე დროის მარკერებით (πρωτον/705/, ὅταν/788). დეიქტური წერტილები, ტრადიციულად, თხრობაში გამოიყენება იმისთვის, რომ პერსონაჟი ზუსტად განთავსდეს ნარატივის დრო-სივრცულ სტრუქტურაში და მასთან ერთად ინფორმაციის მიმღების ლოკალიზაციაც მოხდეს შესაბამის ნარატიულ ბადეში (Herman, 2002, გვ.: 271-272). ნარაციის ამ ძირითადი მოთხოვნის დაკმაყოფილების შემდეგ, პრომეთესთვის თხრობაში დროითი პარამეტრი

---

<sup>150</sup>იოსა და, ზოგადად, ესქილეს ტრაგედიებში პერსონაჟების მნემესა და ინფორმაციის დამახსოვრების საკითხის მიმოხილვისთვის იხ. Sansone, D. (1975). Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity. Wiesbaden: University of Wisconsin. Prins, Y. (2010). The Sexual Politics of Translating “Prometheus Bound”. Cultural Critique 74, 164–180;

<sup>151</sup>რამ რემს მიაჩნია, რომ იოს მოგზაურობის ტოპოლოგიური პარამეტრი, ამავედროულად, დროის ჩვენების ფუნქციითაც იტვირთება; მკვლევრის აზრით, გადაადგილების დრო, გარკვეულწილად, სივრცულ მატერიაში ხდება გახვეული და შერწყმული; ხეტიალი დასრულდება მაშინ, როცა იოს მიერ გარკვეული ტოპოგრაფიული კონტინუუმი ამოიწურება და გადაილახება. Rehm, 2007, გვ.: 157;

არაექტუალური ხდება და, როგორც აღინიშნა, მისი მზერა მთლიანად ინაქიდის გზისა და სივრცეში საორიენტაციო სისტემის აგებაზე ხდება ფოკუსირებული. უპირველესად, წარმოვადგენ ტიტანის სამივე სიტყვის პწკარედულ თარგმანს.

### 3.1 პრომეთეს პირველი კატალოგი - მოგზაურობის ევროპული ნაწილი (707-735)

„თავდაპირველად აქედან მზის ამოსვლისკენ (მიმართულებით) მიმართავ საკუთარ თავს, გადაივლი დაუმუშავებელ მიწებს და მიხვალ მომთაბარე სკვითებთან, რომლებიც მოწნულ ქოხებში სახლობენ და მრგვალოვლებიან ეტლებზე მსხდომნი შორს სტყორცნიან მშვილდებს. მათ ნუ მიუახლოვდები. არამედ ფეხით მიწას გაუყევი, სადაც ზღვა ხმაურით [ურტყამს] სანაპიროს. გაცდი მათ [გადაიარე] [მათი] მიწა. ხელმარცხნივ რკინისმჭედელი ხალიბები ცხოვრობენ, რომელთაგანაც თავის შორს დაჭერა გმართებს შენ, რადგან ველურები არიან და სტუმართათვის მიუკარებლები. მიხვალ მდინარე ჰიბრისტესთან, სახელდებული არამცდარად. გადალახვა არ [სცადო], რადგან გადასასვლელად შეუძლებელია სანამ არ მიხვალ თავად კავკასოსამდე, მათათა შორის ყველაზე მაღალთან, იქ მდინარე გადმოჰქუხს ძლიერი მთების ფერდობებიდან. საჭიროა, ვარსკვლავების მომიჯნავე მწვერვალები გადალახო და სამხრეთისკენ გზას დაადგე. იქ მამაკაცთმოძულე ამამონების ლაშქარს მიადგები, რომლებიც თემისკირას დასახლებიან, თერმოდონის მახლობლად, იქ, სადაც კბილოვანი ყბების [მქონე] ზღვა სალმიდესია, მტრულად განწყობილი მეზღვაურთათვის, ხომალდების დედინაცვალი. ისინი დაგეხმარებიან გზის გაკვლევაში და იქვე ტბის ვიწრო გასასვლელებთან, კიმერიულ ისთმოსთან, მიხვალ და უნდა გადალახო მტკიცე გულის მქონემ მაიოტისის სრუტე. იქნება მოკვდავებს შორის სამუდამოდ დიდი სიტყვა შენი მოგზაურობის შესახებ. ბოსპოროსი ეპონიმად ეწოდება. ამგვარად დატოვებ ევროპის მიწას და გადახვალ აზიის ხმელეთზე“<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> πρῶτον μὲν ἐνθὲνδ' ἡλίου πρὸς ἀντολὰς  
στρέψασα σαυτὴν στεῖχ' ἀνηρότους γύας:  
Σκύθας δ' ἀφιξή νομάδας, οἱ πλεκτὰς στέγας  
πεδάρσιοι ναίουσ' ἐπ' εὐκύκλοις ὄχοις  
ἐκηβόλοις τόξοισιν ἐξηρτυμένοι:  
οἷς μὴ πελάζειν, ἀλλ' ἀλιστόνοις πόδας

### 3.2 პრომეთეს მეორე კატალოგი - მოგზაურობის აზიური ნაწილი (791-815)

„როდესაც დინებას, ორი მიწის საზღვარს, ხმაურიან ზღვას გადალახავ, წითლად მოელვარე აღმოსავლეთისკენ, სადაც მზე ხეტიალობს, იმ დროისთვის მიაღწევ კისთენეს, გორგონათა ველებს, სადაც ფორკიდები, ხანდაზმული ქალწულები, ცხოვრობენ, სამნი გედის ფორმის [მქონენი], ერთი ზიარი თვალი და კბილი აქვთ, მათთან არც მზე აგზავნის სხივებს და არც ღამით მთვარე. მათ გვერდით სამი ფრთოსანი და [ცხოვრობს], გველისთმიანი გორგონები, ადამიანთა მოდგმის მიერ მოძულებულნი, რომელთაც არც ერთი მოკვდავი არ შეხედავს და ამ ყოველივეს გეუბნები იმისთვის, რომ აერიდო. (ახლა კი) სხვა საზარელი სანახაობის (შესახებ) მოისმინე: ერთდღე ზევსის ბასრნისკარტიან არამყეფარე ძაღლებს, გრიფონებს, და ცალთვალა არიმასპების ჯარს, რომლებიც ცხენებზე ცხოვრობენ ოქრომდინარი პლუტონის დინებასთან. მათ არ მიუახლოვდე. მიხვალ უკიდურეს მიწამდე, სადაც შავი ტომი მზისკენ ცხოვრობს წყლებთან, სადაც არის მდინარე აითიოპსი. მის ნაპირებს გვერდით აუყევი, სანამ არ მიხვალ ჩანჩქერთან, სადაც ბიბლოსის

---

χρίπτουσα ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.  
λαῖα δὲ χεῖρὸς οἱ σιδηροτέκτονες  
οἰκοῦσι Χάλυβες, οὐκ φυλάξασθαί σε χρῆ.  
ἀνήμεροι γὰρ οὐδὲ πρόσπλατοι ξένοις.  
ἦξεῖς δ' Ὑβριστὴν ποταμὸν οὐ ψευδώνυμον,  
ὄν μὴ περάσης, οὐ γὰρ εὐβιατος περᾶν,  
πρὶν ἂν πρὸς αὐτὸν Καύκασον μόλης, ὄρῳ  
ὑψιστον, ἔνθα ποταμὸς ἐκφυσᾷ μένος  
κροτάφων ἀπ' αὐτῶν. ἀστρογείτονας δὲ χρῆ  
κορυφὰς ὑπερβάλλουσαν ἐς μεσημβρινὴν  
βῆναι κέλευθον, ἔνθ' Ἀμαζόνων στρατὸν  
ἦξεῖς στυγάνορ', αἱ Θεμίσκυράν ποτε  
κατοικοῦσιν ἀμφὶ Θερμῶδονθ', ἵνα  
τραχεῖα πόντου Σαλμυδησίᾳ γνάθος  
ἐχθρόξενος ναύταισι, μητρυῖά νεῶν:  
αὐταί σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἀσμένως.  
ἰσθμὸν δ' ἐπ' αὐταῖς στενοπόροις λίμνης πύλαις  
Κιμμερικὸν ἦξεῖς, ὃν θρασυσπλάγχυνας σε χρῆ  
λιποῦσαν αὐλῶν' ἐκπερᾶν Μαιωτικόν:  
ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας  
τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος  
κεκλήσεται. λιποῦσα δ' Εὐρώπης πέδον  
ἦπειρον ἦξεῖς Ἀσιάδ'·

მთებიდან ნილოსის წმინდა და სასიამოვნოდ დასალევი დინება გადმოდის (გადმოჰქუხს). ის შენ წაგიყვანს ნილოსის სამკუთხედი ფორმის მიწისკენ, სადაც, ო, იო, დიდი ახალშენი მოეწყობა და დაარსდება შენთვის და შენი შთამომავლებისთვის“<sup>153</sup>.

### 3.3 პრომეთეს მესამე მცირე კატალოგი – მოგზაურობის ევროპული ნაწილი ვიდრე სკვითიამდე (829-841)

„მას შემდეგ, რაც მოადექი მოლოსოსის მიწას, მთის თხემს გარს რომ არტყამს დოდონეს, სადაც თესპროტიელი ზევსის სამისნო სკამია. მომსწრე გახდი უცნაური სანახაობის; მოლაპარაკე მუხები, რომელთა მიერ ცხადად, არა გამოცანის ფორმით, გეუწყა, რომ წინასწარგანზრახული იყო გამხდარიყავი ზევსის სახელგანთქმული მეუღლე, გახსოვს მაშინ როგორ გეამა მათი ნათქვამი? იქედან მაწუხელას მიერ ნაჩხვლეტმა ზღვისპირა გზით მიაღწიე რეას წმინდა ყურის, რომლისდანაც გაიჭერი უკანმავალი გზებით.

---

<sup>153</sup>ἔταν περάσης ῥεῖθρον ἠπειροῖν ὄρον,  
πρὸς ἀντολὰς φλογῶπας ἠλιοστιβεῖς  
πόντου περῶσα φλοῖσβον, ἔστ' ἂν ἐξίκη  
πρὸς Γοργόνεια πεδία Κισθίνης, ἵνα  
αἱ Φορκίδες ναίουσι θηναῖαι κόραι  
τρεῖς κυκνόμορφοι, κοινὸν ὄμμ' ἐκτημέναι,  
μονόδοντες, ἄς οὐθ' ἥλιος προσδέρκεται  
ἀκτῖσιν οὐθ' ἠ νύκτερος μήνη ποτέ.  
πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι,  
δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστρυγεῖς,  
ἄς θνητὸς οὐδεις εἰσιδῶν ἔξει πνοάς.  
τοιούτο μὲν σοι τοῦτο φρούριον λέγω:  
ἄλλην δ' ἄκουσον δυσχερῆ θεωρίαν:  
ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας  
γρῦπας φύλαξαι, τόν τε μουνῶπα στρατὸν  
Ἀριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον  
οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου:  
τούτοις σὺ μὴ πέλαζε. τηλουρὸν δὲ γῆν  
ἦξεις, κελαινὸν φύλον, οἱ πρὸς ἠλίου  
ναίουσι πηγαῖς, ἔνθα ποταμὸς Αἰθίοψ.  
τούτου παρ' ὄχθαας ἔρφ', ἕως ἂν ἐξίκη  
καταβασμόν, ἔνθα Βιβλίνων ὄρων ἄπο  
ἦσι σεπτὸν Νεῖλος εὐποτον ῥέος.  
οὐτός σ' ὀδώσει τὴν τρίγωνον ἐς χθόνα  
Νειλῶτιν, οὐ δὴ τὴν μακρὰν ἀποικίαν,  
Ἴοϊ, πέπρωται σοὶ τε καὶ τέκνοις κτίσαι.

დანამდვილებით იცოდე, რომ მოვა დრო, როცა ზღვის ამ ყურეს იონიურად ხმოვენ, რათა შენი მოგზაურობის მოგონება იყოს მოკვდავთა შორის სამუდამოდ“.<sup>154</sup>

### 3.4. იოს გზა: დისკურსულ-სემანტიკური მოდელირების ძირითადი პრინციპები:

პრომეთეს ვიზიონერული თხრობის მიხედვით<sup>155</sup> იოს მომავალი მოგზაურობის ათვლის წერტილი, ანუ დეიქტური დრო-სივრცული კოორდინატი, მათი შეხვედრის ადგილი,

---

<sup>154</sup> ἐπεὶ γὰρ ἦλθες πρὸς Μολοσσὰ γάπεδα,  
τὴν αἰπύνωτον τ' ἀμφὶ Δαδῶνην, ἵνα  
μαντεῖα θᾶκός τ' ἔστι Θεσπρωτοῦ Διός,  
τέρας τ' ἄπιστον, αἱ προσήγοροι δρῦες,  
ὄψ' ὄν σὺ λαμπρῶς κοῦδὲν αἰνικτηρίως  
προσηγορεύθης ἢ Διὸς κλεινῆ δάμαρ  
μέλλουσ' ἔσεσθαι. τῶνδε προσσαίνει σέ τι ;  
ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν  
κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας,  
ἄψ' οὐ παλιμπλάγκτοισι χειμάζῃ δρόμοις:  
χρόνον δὲ τὸν μέλλοντα πόντιος μυχός,  
σαφῶς ἐπίστασ', Ἴόνιος κεκλήσεται,  
τῆς σῆς πορείας μνήμα τοῖς πᾶσιν βροτοῖς.

<sup>155</sup> მეცნიერებაში არაერთგზის არის აღნიშნული პრომეთეს ნარატივებში წარმოდგენილი გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის ინფორმაციის რამდენადმე არაზუსტი ხასიათი. გრიფიტი სულ მცირე სამ ფართომასშტაბიან შეცდომაზე მიუთითებს: 1. ავტორი ხალიბებს ათავსებს სკვითიის აღმოსავლეთით ანუ შავი ზღვის ჩრდილოეთით, მაშინ, როდესაც ხალიბები ცხოვრობდნენ ამ უკანასკნელის სამხრეთ სანაპიროზე. 2. შესაბამისად, კავკასოსი მოთავსებულია შავი ზღვის ჩრდილო-დასავლეთით, მაშინ, როდესაც რეალურად მთები შავი ზღვის აღმოსავლეთით მდებარეობს. 3. თემისკირიონი და მდინარე სალმიდესი ამავე რეგიონშია მოქცეული, მაშინ, როდესაც პირველი რეალურად ლოკალიზებულია ბიზანტიუმიდან 500 მილის მოშორებით, ხოლო მეორე ბიზანტიუმის ჩრდილო-დასავლეთით; იხ. Griffith, 1983, გვ.: 161; გვ.: 213-214. მსგავსი არასიზუსტეების მიზეზები არ არის არგუმენტირებულად ახსნილი. გრიფიტისა და პოდლეკის აზრით, სავარაუდოა, რომ ტრაგედიის ავტორი ეყრდნობოდა მეშვიდე საუკუნის ავტორის, არისტეას, ჰექსამეტრულ პოემას „არიმასპეა“. მკვლევრები ასევე ფოკუსირდებიან „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ მოთხრობილი იოს მარშრუტისა და „მავედრებელ ქალებში“ წარმოდგენილი ინაქიდის გზის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკაზე. ეს უკანასკნელი პირველისგან განსხვავებით გაცილებით მოკლე, ინფორმაციულად ზუსტი და ეთნოგრაფიული ხასიათის დეტალებით, ფაქტობრივად, არადატვირთულია. White, 2001, გვ.: 116; Podlecki, 2005, გვ.: 201-207. „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ წარმოდგენილი გეოგრაფიული ინფორმაციისა და ამ საკითხის ირგვლივ არსებული ბიბლიოგრაფიისათვის იხ. Thomson, J. O. (1948). History of Ancient Geography. Cambridge University Press; Bolton, J. D. P. (1999). Aristeas of Proconnesus. Oxford: Clarendon Press; Finkelberg, M. (1998). The Geography of the “Prometheus Vincitus”, Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge, 141, 119-141; Rose, P.W. (2009). Aeschylus Geographic Imagination, Classica Brazil, 270-280. უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოდგენილი სადოქტორო კვლევა მისი მიზნებიდან გამომდინარე, არ გულისხმობს პრომეთეს ნარატივებში რეპრეზენტირებული მეცნიერებაში უკვე კარგად ათვისებული გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ინფორმაციის სიზუსტის დამატებით შესწავლას. ამ კუთხით, კვლევის მიზანს იოს მოგზაურობის სივრცული პარამეტრების ტექსტუალურ-ნარატიული მოდელირების ძირითადი პრინციპების კვლევა წარმოადგენს.

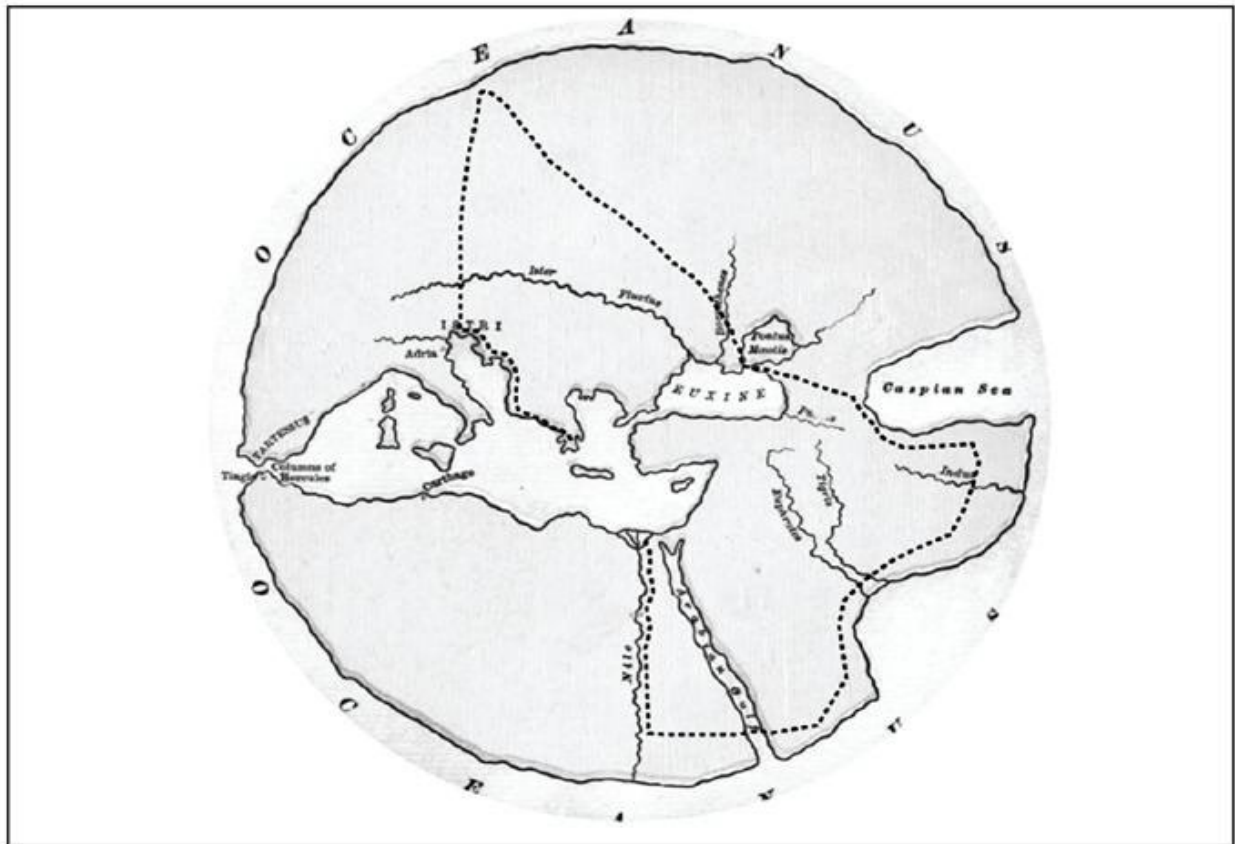


სკვითიაა, უკიდურესი ჩრდილო დასავლეთი (სკვითია/Χθισὸς ἔξ Τηλυπιδίου/Σκάνθη/1-2)<sup>156</sup>. იმ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, რომელსაც პრომეთე იძლევა, იო საწყისი სივრცული წერტილიდან უნდა გადაადგილდეს აღმოსავლეთის მიმართულებით. მოგზაურობის შემდეგი ეტაპი სკვითის გავლით მოძრაობის სამხრეთისკენ შეცვლასა და კავკასოსამდე სვლას გულისხმობს. მისი გადალახვის შემდეგ კვლავ აღმოსავლეთისკენ გეზის აღებასა და კიმერიულ ბოსპოროსამდე მისვლას. ამ უკანასკნელის გადაცურვის შემდეგ, რომელიც თხრობაში მკვეთრად განისაზღვრება როგორც საზღვარი ორ კონტინენტს შორის, იო აზიის მიწაზე გადავა<sup>157</sup>. აზიაში მოგზაურობის გეოგრაფიული მარშრუტი ნაკლებად კონკრეტიზებული და მითოლოგიზაციის მაღალი ხარისხით აღბეჭდილი ხდება. ქალმა უნდა ჩაუაროს მითოლოგიურ არსებებსა და ხალხებს. ეთიოპიის გავლით მიაღწიოს ჩანჩქერს, საიდანაც მდინარე ნილოსი იღებს სათავეს ანუ ჩავიდეს ეგვიპტეში, მხარეში, სადაც სრულდება იოს ხანგრძლივი მოგზაურობა და ფიზიკურ-სულიერი ტანჯვა. ამდენად, აზიის მხარეშიც ინაქიდის გადაადგილების ძირითადი მიმართულება აღმოსავლეთი და უკიდურესი სამხრეთ-აღმოსავლეთია (Griffith, 1983, გვ.: 228; Cole, 2010, გვ.: 203). იოს მოგზაურობა ასევე მოიცავს გეოგრაფიულ ლოკაციებს ვიდრე სკვითიამდე. ინაქოსის სასახლიდან დევნილი ქალი მოლოსიის გავლით ჯერ დოდონეში, ზევსის სამისნოში, ჩადის, შემდეგ მიაღწევს იონიის ზღვის სრუტეს, რომლის გადალახვის შემდეგ ჩრდილოეთისკენ ანუ სკვითისკენ იღებს მიმართულებას (Griffith, 1983, გვ.: 229).

---

<sup>156</sup>სკვითის როგორც ძველი ბერძნული ცნობიერების წიაღში მოდელირებული ოიკუმენეს უკიდურესი საზღვრის მიმოხილვისთვის იხ. Romm, 1994, გვ.: 67-77; Bakola, E. (2019). Space, Place, and Metallurgical Imagination of the Prometheus Trilogy. In D. Braund, E. Hall, E. & R. Wyles, (Eds.). Greek Theatre and Performance Culture around the Black Sea. (pp. 230-240). Cambridge: Cambridge University Press;

<sup>157</sup>ანტიკურ სამყაროში ბოსპოროსის სახელწოდებით ცნობილი იყო ორი სრუტე. ერთი მდებარეობდა ბიზანტიუმთან. იგი წარმოადგენდა შავი ზღვის სამხრეთ-აღმოსავლეთ გასასვლელს (თრაკიული ბოსპოროსი) და მეორე, რომელიც შავ ზღვას მაიოტისის ტბასთან აერთებდა (კიმერიული ბოსპოროსი). ესქილეს „მავედრებელ ქალებში“ იო თრაკიულ ბოსპოროსს კვეთს (სხვა წყაროები ასევე ადასტურებენ ამას). „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ კი ინაქიდი კიმერიულს კვეთს. წყაროთა უმრავლესობა ევროპასა და აზიას შორის საზღვრად სწორედ კიმერიულ ბოსპოროსს ასახელებს. Griffith, 1983, გვ.: 213.



დანართი I. ევროპისა და აზიის კონტინენტზე იოს მოგზაურობის რუკა; წყარო: Gottesman, R. (2017). *The Wanderings of Io: Spatial Readings into Greek Mythology*. *Mètis: Dossier: Mères et Maternités en Grèce Σncienne*. Retrieved September 20, 2022, From OpenEdition Books, <https://books.openedition.org/editionsehess/2963>;

იოს მოგზაურობის აღნიშნული ტოპოგრაფიული არეალი, მიუხედავად მისი განსაკუთრებული სიდიდისა და მასში ჩართული მრავალრიცხოვანი გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული პუნქტებისა, ამბის დონეზე ერთიან სამოქმედო რეგიონად განისაზღვრება, რამდენადაც მის ფარგლებში პერსონაჟის ერთი ჰომოგენური ტიპის მოქმედება (ხეტიალი/ვექტორული გადაადგილება) არის წარმოდგენილი. შესაბამისად, იოს მოგზაურობისთვის უშუალო სივრცული გარემოცვა იწყება არგოსიდან, ინაქოსის სასახლიდან, და გრძელდება ვიდრე ნილოსის დელტამდე, ეგვიპტემდე. ფაქტობრივად, მარკირებული სამოქმედო რეგიონი ბერძნული ტრაგედიის კორპუსში კონკრეტული

ნარატიული მოვლენისთვის ვერბალურად განსაზღვრულ უპრეცედენტო სიდიდისა და სიფართოვის სამოქმედო რეგიონს ქმნის<sup>158</sup>.

ამბის დონეზე უნიფიცირებული სივრცული კონტინუუმი ასახვის დისკურსულ დონეზე ორ ნაწილად იყოფა. ქალის ხეტება ვიდრე სკვითიამდე, ანუ იმ ტოპოგრაფიულ წერტილამდე, სადაც ინაქიდი პრომეთეს ხვდება და გზა აღნიშნული ლოკაციისა და შეხვედრის შემდეგ. მთავარი თხრობითი სხვაობა, რომელიც შეინიშნება მოგზაურობის ამ ორ ეტაპს შორის, გულისხმობს სივრცეში საორიენტაციო სისტემის არარსებობას გზის პირველი ნაწილის ნარატიზაციისას (არგოსი -- სკვითია). ეს უკანასკნელი კი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სკვითიის შემდეგ არსებული და გასავლელი სამოგზაურო ტრეკტორიის მაკოორდინირებელი თხრობითი შტრიხია. ნარატიული რეპრეზენტაციის მითითებული თავისებურება ლოგიკურია ტიტანის კატალოგების დროითი პარამეტრების გათვალისწინებით: პრომეთესთან შეხვედრის შემდეგ იოს მოგზაურობა მომავალში გრძელდება, რომლის წარმატებით დასრულებისთვის ქალი საჭიროებს გზამკვლევს. ამის საპირისპიროდ, მესამე კატალოგი დროითი თვალსაზრისით წარსულს განეკუთვნება, ანუ ქრონოტოპულად უკვე განხორციელებული მოვლენაა. შესაბამისად, მესამე ნაწილი მასში სანავიგაციო სისტემის არსებობას გამორიცხავს. მიუხედავად ამისა, პრომეთეს ბოლო სიტყვა ტოპოგრაფიული ინფორმაციის კატალოგის პრინციპით რეპრეზენტაციის სტილს ინარჩუნებს, ამდენად, სტრუქტურულ-ლინგვისტური ანალიზის კუთხით წინამავალი ნარატივების კონტექსტში უნდა იქნეს გააზრებული.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, პრომეთეს პერსპექტივით მომავალში მოდელირებული იოს გზის ძირითადი მახასიათებელი ამავე გზის ხმელეთზე საორიენტაციო სისტემად ფუნქციონირებასა და გამოყენებას გულისხმობს. გზის ტექსტუალური კოდირება, ანუ ასახვის დისკურსული დონე, ფაქტობრივად, მითითებული თხრობითი აქცენტის რეალიზაციას ემსახურება. ქვემოთ გამოყოფილია ფორმირების ის საფეხურები, რომელთაც

---

<sup>158</sup>იოს მოგზაურობა ასევე მოთხრობილია ესქილეს „მავედრებელ ქალებში“. ტექსტში ინაქიდის მარშრუტის ასაგებად მარკირებული გეოგრაფიული პუნქტების შედარებითი სიმწირე და მათი ნარატიული წარმოდგენის არადეტალიზებული დისკურსი, მიმაჩნია, რომ, ფაქტობრივად, უკონკურენტოს ხდის „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ იოს გზას მისი სიდიდისა და ინფორმაციული სიჭარბის თვალსაზრისით.

პრომეთეს ნარატივის სივრცული სტრუქტურა (გზა=სახმელეთო სანავიგაციო სისტემა) ტიტანის კოგნიტური აღქმიდან ვიდრე ლინგვისტურ რეალიზაციამდე გადის<sup>159</sup>. ფორმირების აღნიშნული პროცესი იწყება ფიზიკური სივრცის პრომეთესეული ვიზიონერული ხედვიდან, რომელიც ამ შემთხვევაში სივრცის ოპტიკური აღქმის ეკვივალენტურია. სტრუქტურების ამ ეტაპზე, უპირველესად, მთხრობელის გონებაში მოდელირდება ამავე სივრცის პირველადი კოგნიტური ვერსია (Thiering, 2012, გვ.: 20-23)<sup>160</sup>. მომდევნო საფეხური უკვე შექმნილი მენტალური მოდელის ლინგვისტურ ტრანსფორმაციას გულისხმობს. ამის საფუძველზე კი იქმნება საბოლოო ვერბალური პროდუქტი, ხმელეთზე გადაადგილების, გზის რუკის ლინგვისტური რეპრეზენტაცია, რომლის ლოკალიზაციის საბოლოო ადგილი უკვე იოს გონებაა<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> იოს გზის ტექსტუალური ფორმირების შესწავლისთვის გამოყენებული მეთოდური მოდელი ეყრდნობა კოგნიტური ფსიქოლოგიის, ლინგვისტიკისა და სემანტიკის სფეროში სივრცული ინფორმაციის მენტალური აღქმის, როგორც პირველადი, და მისი შემდგომი ლინგვისტიზაციის ამსახველი პროცესების შესწავლისთვის გამოყენებულ სქემას. ამ მიმართულებით მნიშვნელოვანი კვლევები შესრულდა ე.წ. “Common Sense Geography”-ის (არასამეცნიერო, ე.წ. „დაბალი“ გეოგრაფია, სივრცული ინფორმაციის იმპლიციტური ცოდნა, რომელიც ენაში ნაწილობრივ არის წარმოდგენილი) ჯგუფის მიერ (Freie Universität Berlin /Humboldt-Universität zu Berlin & Max Planck Institute for the History of Science). ამ ჯგუფის მკვლევრები სწავლობენ ანტიკურ ისტორიოგრაფიულ და ეთნო-გეოგრაფიულ ტექსტებში დაცული სივრცული ინფორმაციის ლინგვისტური კოდირების კოგნიტურ ასპექტებს. მათი ინტერესის სფეროში, ასევე, შედის ხმელეთსა და ზღვაზე სანავიგაციო სისტემების მენტალური მოდელების ლინგვისტურ-სემანტიკური კვლევა. 2012 წელს კლაუს გეუსისა და მარტინ ტიერინგის რედაქტორობით გამოიცა შრომათა კრებული, რომელიც სრულად მიემდგვნა ანტიკური და ბიზანტიური ეპოქის გეოგრაფიულ ტექსტებში სივრცის მენტალური მოდელებისა და მათი რეკონსტრუირების პროცესის ჩვენებას. კრებულს წინ უძღვის ვრცელი მეთოდოლოგიური მიმოხილვა. იხ. Geus, K. & Thiering, M. (Eds.). (2012). *Common Sense Geography and Mental Modelling*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science; რამდენადაც პრომეთეს გეოგრაფიული ნუსხები ახლო ტიპოლოგიურ და სტრუქტურულ მიმართებას აჩვენებს ზემოთ აღნიშნულ ტექსტებში დადასტურებულ ინფორმაციასთან, გამართლებულად მიმაჩნია, მის ფარგლებში მოდელირებული ხმელეთზე საორიენტაციო სისტემის, ვერბალური რუკის, კოგნიტურ-ლინგვისტური ასპექტები „Common Sense Geography“-ის ფარგლებში ათვისებული მეთოდოლოგიითა და სქემების მიხედვით იყოს გაანალიზებული.

<sup>160</sup> კოგნიტურ ლინგვისტიკასა და სემანტიკაში არაერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომი შეიქმნა სივრცული თუ არასივრცული ინფორმაციის ხედვის, კოგნიტური შემეცნებისა და მისი შემდგომი სიტყვიერი კოდირების ურთიერთმიმართების შესახებ. გამოვეყოფ კვლევისთვის რელევანტურ რამდენიმე ნაშრომს: Jackendoff, R. (1983). *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: MIT Press; Talmy, L. (1983). *How to Structure Space*. In H. Pick & L. Acredolo (Eds.). *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application*. (pp. 225-282. New York: Plenum Press; Talmy, L. (2000). *Towards a Cognitive Semantics*. (Vol. 1-3). Cambridge, MA: MIT Press; Levinson, S. C. (2003). *Space in Language and Cognition. Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>161</sup> ემპირიული კვლევები და ექსპერიმენტები ადასტურებს, რომ ფორმირების იდენტურ გზას გადის სივრცული სტრუქტურა და მისი შემდგომი რეპრეზენტაცია აღქმის კოგნიტური დონიდან ვიდრე

პრომეთეს ნარატივების სივრცული ანალიზისას ამ რამდენიმესაფეხუროვან სისტემაში არსებითად მნიშვნელოვანი ტოპოგრაფიული ინფორმაციის რეპრეზენტაციის ლინგვისტური დონეა, ანუ ის ვერბალური ბაზა, რომელიც ტრაგედიის პერსონაჟს კოგნიტური ნავიგაციის განხორციელების საშუალებას აძლევს. ამ კუთხით, დიფერენციაცია უნდა მოხდეს იოს მოგზაურობის სივრცული ორგანიზაციის მაკრო და მიკრო დონეებს შორის. მაკროდონეზე, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მთელი ეპიზოდი განისაზღვრება მოძრაობის რეგიონად, რომელიც მოიცავს როგორც ევროპის, ისე აზიის მიწას. მიკრო დონეზე აღნიშნული რეგიონი, თავის მხრივ, შედგება მცირე ზომის ნარატიული ერთეულებისგან. თითოეული მათგანი იოს მოგზაურობის ცალკეული გეოგრაფიული ტოპოსის, როგორც შემხვედრი, ცენტრალური ტოპოგრაფიული ორიენტირის გარშემო იგება და საკუთარ მიკრო ე.წ. ვერბალურ ბუდეშია მოქცეული, რომლის შემადგენელი სივრცული და ლოკაციური ლექსემების მეშვეობით ხორციელდება ამავე ტოპოგრაფიული ერთეულის ნარაცია. თითოეული ეს მიკროსტრუქტურული სეგმენტი, ერთი მხრივ, დამოუკიდებლად ფუნქციონირებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სხვა მიკროერთეულებთან ერთად ქმნის უნიფიცირებულ ტოპოგრაფიულ სისტემას, იოს გზის ერთიან ჰოდოლოგიურ რეგიონს, როგორც მოგზაურობის მაკროსტრუქტურულ მთლიანობას. ამდენად, სემანტიკური ბმა ამ გეოგრაფიულ ლოკაციებს შორის მოძრაობის სწორედ იმ ტრაექტორიას აგებს, რომელსაც იო გადის ერთი სივრცული წერტილიდან მეორემდე. გასავლელი გზის თითოეული ერთეულის გარშემო აგებული ნარატიული სეგმენტი ხუთი ძირითადი ლინგვისტურ-სემანტიკური ელემენტის ერთიანობას გულისხმობს. (a) მიმართულება და მისი ჩვენება; (b) გზა/სივრცული ფონი, რომელსაც იო უნდა გაჰყვეს; (c) ცენტრალური სივრცული კოორდინატი (შესაძლებელია იყოს გეოგრაფიული ტოპოსი ან მის ფარგლებში მცხოვრები ეთნოსი); (d) დესკრიფციული ტიპის ინფორმაცია უკვე მითითებული გეოგრაფიული ერთეულისა თუ მისი მოსახლეების შესახებ; (e) შესაბამის სივრცულ არეალში იოს მოქმედების სანქცირება და დირექტივები. წარმოდგენილი ელემენტები თანმიმდევრობის სხვადასხვა ვარიანტს იძლევა. ზოგიერთ

---

საბოლოო ლინგვისტურ გამოხატულებამდე. მიმოხილვისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. Thiering, 2012, გვ.: 11-42;

შემთხვევაში კონკრეტული წევრი შესაძლოა გამოტოვებული იყოს. ეს უკანასკნელი გამონაკლისის ხასიათს ატარებს. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, ჩამოთვლილთა ერთიანობის საფუძველზე იგება გზის მენტალური მოდელის კოგნიტურ-სემანტიკური კონსტრუქტი, რომელიც საბოლოოდ სივრცეში ორიენტირებისთვის უნდა იქნეს გამოყენებული.

ქვემოთ წარმოდგენილია პრომეთეს პირველი და მეორე კატალოგის თითოეული მიკრონარატიული ერთეულის სტრუქტურული ანალიზი. ეს უკანასკნელი გულისხმობს ზემოთ ჩამოთვლილი ხუთივე კომპონენტის გამოყოფასა და მათ ფარგლებში იმ ლექსიკური მასალის მონიშვნას, რომელიც რელევანტურია სივრცული ორიენტირების, გეოგრაფიული ერთეულებისა თუ ეთნოსების (კვაზიეთნოსების), ობიექტებისა და მათი ურთიერთმიმართებების ლექსიკური მარკირებისთვის. ქვემოთ წარმოდგენილ სქემაში სხვადასხვა ფერით გამოიყოფა შემდეგი ელემენტები: მწვანე ფერი - მიმართულება; ლურჯი - გზა/სივრცული ფონი, რომელსაც იო უნდა გაჰყვეს; ვარდისფერი - სივრცული კოორდინატი (გეოგრაფიული ტოპონიმი/ტომი); ნაცრისფერი - დესკრიფციული ხასიათის ინფორმაცია; ყვითელი - გაფრთხილებები/დირექტივები; ცისფერი - გარე/შიდა პროლეფსისები (ეს უკანასკნელი არ არის რელევანტური თხრობის ცენტრალური ფოკუსის - სანავიგაციო სისტემის, მოდელირებისათვის);

**პრომეთეს პირველი კატალოგის სტრუქტურული ანალიზი (მოგზაურობის ევროპული ნაწილი (705-735):**

<p>1. πρῶτον μὲν ἐνθὲνδ' ἠλίου πρὸς ἀντ  <span style="background-color: #00FF00;">ολὰς</span>  <span style="background-color: #0000FF; color: white;">στρέψασα σαυτὴν στειλὴ ἀνηρότου</span>  <span style="background-color: #0000FF; color: white;">ς γυὰς;</span>  <span style="background-color: #FF00FF; color: white;">Σκύθας δ' ἀφίξῃ νομάδας, οἱ πλεκτ</span>  <span style="background-color: #CCCCCC;">ὰς στέγας πεδάρσιοι ναίουσ' ἐπ' ε</span>  <span style="background-color: #CCCCCC;">ὕκύκλοις ὄχοις</span></p>	<p>a. მიმართულება  b. გზა/სივრცული ფონი  c. სივრცული ორიენტირი  d. დესკრიფცია  e. დირექტივა</p>
---	---

<p>ἐκηβόλοις τόξοισιν ἐξηρτυμένοι:  οἷς μὴ πελάζειν, ἀλλ' ἀλιστόνοις π  όδας  χρίμπτουσα ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθό  να.</p>	
<p>2. λαϊᾶς δὲ χειρὸς οἱ σιδηροτέκτονες  οἰκοῦσι Χάλυβες, οὓς φυλάξασθαί  σε χρή. ἀνήμεροι γὰρ οὐδὲ πρόσπλ  ατοι ξένοις.</p>	<p>b. გზა/სივრცული ფონი  c. დესკრიფცია  d. დირექტივა</p>
<p>3. ἦξις δ' Ὑβριστὴν ποταμὸν οὐ ψευ  δώνυμον, ὃν μὴ περάσῃς, οὐ γὰρ ε  ὔβατος περᾶν</p>	<p>c. სივრცული კოორდინატი  d. დესკრიფცია  e. დირექტივა</p>
<p>4. πρὶν ἂν πρὸς αὐτὸν Καύκασον μόλ  ης,  ὄρῳ ὑψιστον, ἔνθα ποταμὸς ἐκφυ  σθ' μένος κροτάφων ἀπ' αὐτῶν.  ἀστρογείτονας δὲ χρή  κορυφᾶς ὑπερβάλλουσαν</p>	<p>c. სივრცული კოორდინატი  d. დესკრიფცია  b. გზა/ფონი</p>
<p>5. ἐς μεσημβρινὴν  βῆναι κέλευθον, ἔνθ', Ἀμαζόνων σ  τρατὸν ἦξις στυγάνορ', αἱ Θεμισκ  υρὰν ποτε κατοικιοῦσιν ἀμφὶ Θερμ  ῶδονθ', ἵνα  τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνά</p>	<p>a. მიმართულება  b. გზა/ფონი  c. სივრცული კოორდინატი  d. დირექტივა</p>

<p>θος</p> <p>ἐχθρόξενος ναύταισι, μητρὶὰ νεῶν</p> <p>:</p> <p>αὐταῖ σ' ὀδηγήσουσι καὶ μάλ' ἄσμ</p> <p>ένωσ</p>	<p>გარე პროლეფსისი</p>
<p>6. ἰσθμὸν δ' ἐπ' αὐταῖς στενοπόροις</p> <p>λίμνης πύλαις Κιμμερικὸν ἤξει, ὄν</p> <p>θρασυσπλάγχνωσ σε χρὴ λιποῦσα</p> <p>ν αὐλῶν· ἐκπερᾶν Μαιωτικόν;</p>	<p>b. გზა/სივრცული ფონი</p> <p>c. სივრცული კოორდინატი</p> <p>d. დესკრიფცია</p> <p>e. დირექტივა</p>
<p>7. ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγα</p> <p>ς</p> <p>τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπὼ</p> <p>νυμος κεκλήσεται.</p>	<p>ეტიმოლოგიური      ხასიათის      გარე</p> <p>პროლეფსისი</p>
<p>ლიποῦσαδ' Εὐρώπης πέδον</p> <p>ἤπειρον ἤξεισ Ἀσιάδ' ;</p>	<p>საზღვრის სივრცული მოდელი</p>

პრომეთეს მეორე კატალოგის სტრუქტურული ანალიზი (მოგზაურობის აზიური ნაწილი (791 – 815):

<p>1. ὄταν περάσῃς ῥεῖθρον ἠπείροιν ὄρο</p> <p>ν</p> <p>πρὸς ἀντολὰς φλογῶπας ἡλιοστιβεῖς</p> <p>πόντου περῶσα φλοιῖσβον, ἔστ' ἂν ἐξ</p> <p>ἴκη</p> <p>πρὸς Γοργόνεια πεδία Κισθήνης, ἵνα</p>	<p>a. მიმართულება</p> <p>b. გზა/სივრცული ფონი</p> <p>c. სივრცული კოორდინატი</p> <p>d. დესკრიფცია</p> <p>e. დირექტივა</p>
---	--



<p>αἱ Φορκίδες ναίουσι δηναῖαι κόραι      τρεῖς κυκνόμορφοι, κοινὸν ὄμμ' ἔκτη      μέναι, μονόδοντες, ἄς οὔθ' ἥλιος προ      σδέρκεται      ἀκτῖσιν οὔθ' ἠ νύκτερος μήνη ποτέ.      πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτ      εροι, δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτ      οστυγεῖς,      ἄς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδὼν ἔξει πνοάς.      τοιοῦτο μὲν σοι τοῦτο φρούριον λέγω</p>	
<p>ἄλλην δ' ἄκουσον δυσχερῆ θεωρίαν:      ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύν      ας      γρυῖπας φύλαξαι, τόν τε μουνῶπα στ      ρατὸν Ἀριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρ      υσόρρυτον οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλού      τωνος πόρου:      τούτοις σὺ μὴ πέλαζε.</p>	<p>d. დესკრიფცია      e. გაფრთხილება</p>
<p>τηλουρὸν δὲ γῆν ἦξει, κελαινὸν φύλο      ν, οἱ πρὸς ἡλίου      ναίουσι πηγαῖς, ἔνθα ποταμὸς Αἰθίο      ψ</p>	<p>c. სივრცული კოორდინატი      e. დესკრიფცია</p>
<p>τούτου παρ' ὄχθας ἔρφ', ἕως ἂν ἐξίκ      η      καταβασμόν, ἔνθα Βιβλίνων ὀρῶν ἄπ</p>	<p>b. გზა/მიმართულება;      c. სივრცული კოორდინატი      d. დესკრიფცია</p>

<p>ο ἦσι σεπτὸν Νεῖλος εὐποτον ῥέος.</p>	
<p>οὐτός σ' ὀδῶσαι τὴν τρίγωνον ἐς χθὸ να Νεῖλῶτιν, οὗ δὴ τὴν μακρὰν ἀποικίαν, Ἰοῖ, πέπρωται σοί τε καὶ τέκνοις κτίσ αι.</p>	<p>b. მიმართულება/გზა c. დანიშნულების საბოლოო წერტილი  პროლეფსისი</p>

პრომეთეს პირველი და მეორე კატალოგის სტრუქტურულ-ლინგვისტურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ იოს გზა ვერბალურად შემდეგი ლექსიკური მასალის გამოყენებით იგება: 1. მიმართულების წინდებულები; 2. ადგილის ზმნიზედები; 3. სივრცის სემანტიკის შემცველი ზოგადი ტიპის ლექსემები; 4. გეოგრაფიული და ეთნოგრაფიული ტოპონიმის; 5. გადაადგილების/მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები და მიმღებები. სტატისტიკური თვალსაზრისით აღნიშნული ლემებიდან ყველაზე ხშირად გამოყენებადი სივრცეზე მიმართებითელი ფორმატივებია: 36 ერთეული, რომლებიც მიწის, წყლისა და გზის სემანტიკას შეიცავს. ხშირად გამოყენებად ლექსემათა შორისაა მოძრაობის/გადაადგილების აღმნიშვნელი ზმნები - 19 ერთეული და მიმღებები: 6 ერთეული (ფორმათა გარკვეული რაოდენობა თხრობაში რამდენჯერმე მეორდება), რომელთა შინაარსობრივი ველი გადაადგილების, რაღაცასთან მისვლის, ტოპოგრაფიული ერთეულის გადალახვის სემანტიკას მოიცავს. ტექსტში დასტურდება 22 ერთეული (გარე პროლეფსისების ჩათვლით) გეოგრაფიული სახელი: როგორც ტოპონიმის, ისე ეთნოგრაფიული ტიპის სახელები. გამოყენებულია 8 წინდებულები და 7 ადგილის ზმნიზედა. აქედან: πρὸς -5, ἐς - 2 და παρ' -1. ἐνθ' -4, ἐνθὲνδ' -1 ἴνα - 2.

პრომეთეს პირველსა და მეორე კატალოგში იოს მოგზაურობის ფორმირებისთვის გამოყენებულ მაკოორდინირებელ ნარატიულ სტრატეგიას ფიგურა/ფონის ასიმეტრია

წარმოადგენს. ამ ფუნდამენტური სივრცული რელაციის ფარგლებში სცენის ფოკუსი, ფიგურა/იო, მარკირებულია მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნებითა და მიმღობებით. ეს ფორმატივებია:

1. ზმნები: στεῖχ’; ἀφιῖη; πελάζειν; ἐκπερᾶν (2); μόλις, βῆναι; ἦξεις (5); περάσῃς (2); ἐξίκη (2); ἐλάζει; ἔρφ’; ὀδώσει;
2. მიმღობები: στρέψασα [σαυτήν]; χρίπτουσα; ὑπερβάλλουσα; λιποῦσαν (2); περᾶσα;

გარდა იმისა, რომ ზმნური და მიმღობური ფორმები სცენის ფოკუსს, იოს, მარკირებს, სწორედ ლემების შინაარსობრივი მახასიათებლებიდან გამომდინარე (ვექტორული მოძრაობა/მიღწევა/გადალახვა) ხორციელდება ფიგურის მის თანმხლებ ფონზე “მოთავსება” და მასზე ამავე ფიგურის გადაადგილების ვერბალური პროექციის შექმნა. კოგნიტურ ნარატოლოგიაში მიღებული მოსაზრების თანახმად, სწორედ მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები და მიმღობები ეხმარება ნარატიული ინფორმაციის მიმღებს გონებაში ააგოს დინამიკური სტრუქტურის მქონე სივრცული რეპრეზენტაციები (მათ შორის გზა/მოგზაურობა) (Herman, 2002, გვ.: 282-283). ფიგურა/ფონის მიმართების კონტექსტში სცენის მეორად ობიექტებს/ფონს, რომელზეც იო გადაადგილდება, სხვადასხვა სივრცული კონტინუუმები: მიწები, ზღვის სანაპიროები/წყლები; ტოპოგრაფიული ობიექტები: ლოკაციები/ეთნოსები როგორც პერმანენტული, სივრცეში უძრავად ლოკალიზებული ადგილები, ქმნიან, რაც აბსოლუტურად მოსალოდნელია მოგზაურობის ტიპის ნარატივის მოდელირებისას<sup>162</sup>. მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები სივრცული ფონის სტატიკური ტოპოგრაფიული ობიექტების ვექტორულ კავშირსაც განაპირობებს, რაც საბოლოოდ იოს გზის ლინეარული ტრაექტორიის ვერბალურ რეპრეზენტაციას ქმნის.

როგორ ზემოთ აღინიშნა, ტიტანის კატალოგებში იოსთვის მიცემულ მიმართულების დეტერმინირების უპირველეს სტიმულატორებს ტოპოგრაფიული ათვლითი წერტილები

---

<sup>162</sup>მოგზაურობის ამსახველ გეოგრაფიულ ტექსტებში ფიგურა/ფონის მიმართებისთვის იხ. Talmy, 1983, გვ.: 275-278

ანუ სივრცული კოორდინატები წარმოადგენს. სანავიგაციო რუკებში სივრცული კოორდინატები ტრადიციულად: „პერცეპტუალურ მოვლენათა უნიკალურ კონფიგურაციას ქმნიან; ისინი სპეციფიკური გეოგრაფიული ლოკაციის იდენტიფიცირებას ახდენენ. ადამიანი სივრცული რეპრეზენტაციის აღწერას სწორედ კოორდინატების მოშველიებით იწყებს. ეს წერტილები სტრატეგიულ ადგილებია, საიდანაც და საითკენაც ადამიანი გადაადგილდება. ეს წერტილები გამოიყენება მოძრაობისას კურსის შესანარჩუნებელ საშუალებებად და მოგზაურისათვის მთავარ სივრცულ კოორდინატებს წარმოადგენს” (Seigel & White, 1975, გვ.: 23; Thiering, 2012, გვ.: 35-36; Thiering, 2012ბ, გვ.: 40-58). პრომეთეს პირველი და მეორე კატალოგი, ფაქტობრივად, დაქსელილია მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი სივრცული კოორდინატებით, რომელთა დამახსოვრება და მიყოლა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია იოსთვის, რათა დანიშნულების საბოლოო წერტილს უსაფრთხოდ მიაღწიოს. თხრობაში სივრცული ფონის ფარგლებში წარმოდგენილი ტოპოგრაფიული წერტილები ორ კატეგორიად შეიძლება დაიყოს. ერთეულების მცირე ნაწილი (ძირითადად სივრცული გაუდიფერენცირებელი კონტინუუმები) წარმოადგენს იმ გზას, რომელსაც იო/ფიგურა გადის, ხოლო ძირითადი ნაწილი საგანგებოდ არის გამოყოფილი იოს ტრანექტორიის ლინეარულ კონფიგურაციაში და ფუნქციონირებს როგორც სივრცული ორიენტირები. სწორედ მსგავსად ინტეგრირებული გეოგრაფიული ათვლის წერტილები პრომეთეს მიერ მოდელირებულ იოს გზას სანავიგაციო სისტემად აქცევს, რომელშიც ნავიგატორის როლს თავად ტიტანი ასრულებს. ამდენად, გზას, როგორც მაკროსტრუქტურულ მთლიანობას, სანავიგაციო სისტემის კონტექსტში, ფაქტობრივად, იმ მოკლე ტრანექტორიების ერთობლიობა ქმნის, რომელთაც წინამავალიდან ვიდრე ახალ საორიენტაციო ათვლის წერტილამდე ასული გადის.

სტატისტიკური კუთხით, პრომეთეს პირველსა და მეორე კატალოგში ყველაზე დიდი რაოდენობით სწორედ სივრცული ორიენტირების ლექსიკური მარკერები არის წარმოდგენილი. ისინი, თავის მხრივ, ორ ქვეჯგუფს ქმნიან. პირველ ჯგუფში ერთიანდება ე.წ. კლასიკური ორიენტირები, სტრატეგიული ტოპოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული

ლოკაციები, საითკენაც მიემართება, და რომლებსაც აუცილებლად უნდა მიაღწიოს იომ. ლინგვისტურად ეს წერტილები თხრობაში გამოიყოფა ისეთი ზმნური ფორმატივებით, როგორებიცაა: მიღწევა, მისვლა - ἦκα, ἀφικνέομαι, βλάσκα. ემპირიულ დონეზე პრომეთეს თხრობაში საკვანძო სივრცული ორიენტირების ფუნქციას ბუნებრივი და მრავალფეროვანი გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ობიექტები ასრულებს, რომლებიც შესაბამისი ლექსიკური რესურსით არის ასახული: ტოპონიმის/გეოგრაფიული სახელები/სივრცეზე მიმართებული ზოგადი არსებითი სახელები.

1.ტოპონიმები: Γοργόνεια πεδία Κισθῆνης; τρύγωνον ἐς χθόνα Νειλῶτιν;

2.ეთნოსები: Σκύθας νομάδας; Ἀμαζόνων στρατὸν;

3.მდინარეები: Ὑβριστὴν ποταμὸν; ποταμὸς Αἰθίοψ; Νεῖλος ῥέος;

4.მთები: Καύκασον;

5.ტბა: ἰσθμὸν Κιμμερικόν;

6. ჩანჩქერი: καταβασμόν;<sup>163</sup>

სივრცული ორიენტირების მეორე მცირერიცხოვანი ჯგუფი, რომელშიც, ძირითადად, ეთნოსები ერთიანდება, არ წარმოადგენს საკვანძო ათვლით წერტილებს. ისინი უმეტესად სივრცის დესკრიფციული აღწერის კონტექსტში არიან წარმოდგენილნი. შესაბამისად, არ ხორციელდება თხრობაში მათი გამოყოფა მისვლის, მიღწევის სემანტიკის ზმნური ფორმატივების მეშვეობით. ეს უკანასკნელნი, როგორც გზაში შემხვედრი ერთეულები,

<sup>163</sup>სივრცული ორიენტირების მარკირების კუთხით, პრომეთეს თხრობა ასევე მყარ მიმართებას აჩვენებს ძველბერძნულ პერიპლუსებთან. ანტიკურ გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიულ ნარატივებში სივრცეში ორიენტაციისათვის ტრადიციულად გამოყენებულია ისეთი ბუნებრივი სახის ორიენტირები, როგორებიცაა: თანავარსკვლავედები, ქარები, მდინარეები, მთები და ა.შ. მათი მეშვეობით დამკვირვებელს შეუძლია შეინარჩუნოს მიმართულება ან მოახდინოს სივრცეში კონკრეტული გეოგრაფიული ობიექტის ლოკალიზება. ორიენტაციის თითოეული გეოგრაფიული წერტილი პერიპლუსებში, ტრადიციულად, დამოკიდებულია დამკვირვებლის პერსპექტივაზე. მიმოხილვისა და საორიენტაციო სისტემის კოგნიტურ-ლინგვისტური მოდელირების შესახებ დიონისიოს პერიეგეტეს დიდაქტიკურ პოემაში იხ. Ilyushechkina E. (2012). Spatial Orientation in the Didactic Poem of Dionysios Periegetes. In K. Geus and M. Thiering (Eds.), Common Sense Geography and Mental Modelling. 131-138. Max Planck Institute for the History of Science.

დამატებით ეხმარებიან იოს მოახდინოს საკუთარი თავის სწორი სივრცული პოზიციონირება. ეს ერთეულებია:

1.ეთნოსები: Χάλυβες; αἱ Φορκίδες, Γοργόνες; στρατὸν Ἀριμασπὸν; Ζητὸς ἀκραγεῖς κύνας γρῦπας;

2.მდინარეები: Πλούτωνος πόρου;

3.მთები: Βιβλίνων ὄρων;

პრომეთეს თხოვაში სივრცული ორიენტირების ტექსტუალური ინტეგრირება შემდეგ სურათს იძლევა:

Σκῦθας δ' ἀφ' ἔξῃ νομάδας – მიხვალ მომთაბარე სკვითებთან;

ἦξις δ' Ὑβριστῆν - მიხვალ (მდინარე) ჰიბრისტესთან;

πρὶν ἂν πρὸς αὐτὸν Καύκασον μόλις - სანამ არ მიხვალ თავად კავკასოსამდე;

ἔνθ', Ἀμαζόνων στρατὸν ἦξις στυγάνορ' - იქ მამაკაცთმძულე ამამონების ლაშქართან მიხვალ;

ἰσθμὸν ---- Κιμμερικὸν ἦξις - კიმერიულ ისთმოსთან მიხვალ;

ἂν ἐξίκη πρὸς Γοργόνεια πεδία Κισθῆνη - მიაღწევ კისტენეს, გორგონათა ველებს;

τηλουρὸν δὲ γῆν ἦξις, κελαινὸν φῦλον ---- ἔνθα ποταμὸς Αἰθίοψ – მიხვალ მიწის უკიდურეს საზღვრამდე, სადაც შავი ტომი [ცხოვრობს] ... სადაც არის მდინარე აითიოპსი;

ἔως ἂν ἐξίκη καταβασμὸν ἔνθα --- σεπτὸν Νεῖλος εὐποτον ῥέος - სანამ არ მიხვალ ჩანჩქერთან ... სადაც ნილოსის წმინდა დინება [გადმოდის];

თავის მხრივ, სივრცული ფონი, რომელსაც იო მიუყვება ვიდრე მომდევნო ტოპოგრაფიულ კოორდინატს მიაღწევს, ვერბალურად ორი ძირითადი სივრცული მატერიის (მიწა/წყალი) შინაარსის შემცველი ზოგადი არსებითი და ზედსართავი

სახელებით არის ტექსტუალიზებული. ამ კონტექსტში პრომეთე მხოლოდ ერთჯერადად იყენებს ტოპონიმს: მაიოტისის სრუტე - ἀλῶν' Μαιωτικόν/731; და ასევე ერთჯერადად გზის სემანტიკის მქონე ლექსემას: κέλευθον/723.

στειχ' ἀνηρότους γύας (708) - გადაივლი დაუმუშავებელ მიწებს;

ἀλιστόνοις πόδας χρίπτουσα ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα (712 – 713) - ფეხით სანაპიროს გაუყევი, სადაც ზღვა ხმაურით ურტყამს მიწას;

ἀστρογείτονας δὲ χρῆ κορυφᾶς ὑπερβάλλουσαν (721-722) – საჭიროა ვარსკვლავების მომიჯნავე მწვერვალები გადალახო;

βῆναι κέλευθον (723) – გზას დაადგე;

ἀλῶν' ἐκπερᾶν Μαιωτικόν (731) - გადალახო მაიოტისის სრუტე;

ὄταν περᾶσθης ῥεῖθρον ἡπείροιν ὄρον (791) – როდესაც გადალახავ დინებას, რომელიც მიწას აერთებს;

πόντου περᾶσα φλοιῖθρον (792) - ხმაურიანი ზღვის გადამლახველი (გადალახავ);

τούτου παρ' ὄχθας ἔρφ' (810) - მის ნაპირებს აუყევი;

οὐτότ' σ' ὀδώσει (813) - შენ ის წაგიყვანს (იგულისხმება მდინარე ნილოსის სანაპიროს მიყოლა);

სანავიგაციო სისტემაში სივრცულ კოორდინატებთან და გადაადგილების სხვადასხვა მარკერებთან ერთად არსებითად მნიშვნელოვან ნაწილს მიმართულების ვექტორები ქმნის (Ilyushechkina, 2012, გვ.: 136). პრომეთე იოს გზის მენტალურ აგებას სწორედ მიმართულების ჩვენებით იწყებს, რასაც მოჰყვება იმ სივრცული ფონის ტექსტუალიზაცია, რომელსაც ინაქიდი უნდა გაჰყევს. მესამე და საბოლოო კომპონენტს კი სივრცული კოორდინატი ქმნის, საითკენაც იო მიემართება და რომელიც, თავის მხრივ, მიმართულების შენარჩუნებაში ეხმარება. პრომეთეს პირველსა და მეორე კატალოგში ვექტორული მიმართულების მარკერებად გამოყენებულია ციური სხეულების,

კონკრეტულად, მზის და მისი მდგომარეობის გამომხატველი პოეტური ფორმულები. აღმოსავლეთი ტექსტუალიზებულია შემდეგი სიტყვათშეთანხმებებით: ἡλίου πρὸς ἀντολὰς (707); πρὸς ἀντολὰς φλογοῦ παρὰ ἡλιοστίβειν (791); πρὸς ἡλίου (808)<sup>164</sup>. მიმართულება - სამხრეთი ერთჯერადად გამოიყენება თხრობაში და მარკირებულია უშუალოდ მისთვის შესაბამისი ფორმატივით: ἐν μεσημβριῶν (722). პრომეთეს ვიზიონერული ხედვის პერსპექტივაში იოს მომავალი მოგზაურობის საბოლოო ტოპოგრაფიული წერტილი ნილოსის დელტაა, სადაც ასულის ტანჯვა სრულდება და სადაც იგი და მისი შთამომავლები დაივანებენ<sup>165</sup>. უნდა აღინიშნოს, რომ ეგვიპტის მიწის ტექსტუალიზაცია პრომეთეს მესამე სიტყვის მეორე ნაწილში გრძელდება. თუმცა ამ უკანასკნელს წინ ტიტანის მიერ ინაქიდის ვიდრე სკვითიამდე განვლილი გზის თხრობა უძღვის. ნარაციის წყვეტა და ახალი ეტაპის დაწყება, გარკვეულწილად, ქოროს ინიციატივას, რომელიც ტიტანს სთხოვს განაგრძოს თხრობა იოს მოგზაურობის შესახებ, რაზეც პრომეთე თანხმდება და ინაქიდის უკვე წარსულ ხეტიალს უბრუნდება. მოგზაურობის რეტროსპექტული ნაწილის რეპრეზენტაციას პრომეთე წარმოადგენს, ძირითადად, როგორც თავისი მონათხრობის სანდოობის კიდევ ერთ დადასტურებას (Griffith, 1982, გვ.: 233).

**პრომეთეს მესამე მცირე კატალოგი: მოგზაურობის ბერძნული ნაწილი ვიდრე სკვითიამდე (829-841)**

---

<sup>164</sup> ტექსტში დადასტურებული მიმართულებების მაჩვენებელი ფორმულები თუ ლექსიკური მარკერები ასევე აქტიურად გამოიყენება იონიელი გეოგრაფოსების პერიპლუსებში Ilyushechkina, 2012, გვ.: 135, სქოლიო № 213;

<sup>165</sup> არსებობს იოს მითის მეორე ვერსია, რომლის მიხედვით ინაქიდის ხეტიალის საბოლოო გეოგრაფიული წერტილი არა ეგვიპტე, არამედ კუნძული ევბეაა, სადაც ასული ჩადის და გამოქვაბულში აჩენს ეპაფოსს. მკვლევართა აზრით, მითის ეს ვერსია უფრო ადრეული უნდა იყოს, ვიდრე ამზის პელოპონესური ვარიანტი. მიიჩნევა, რომ ეს უკანასკნელი ასახავს იოს მითის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ბერძნების გეოგრაფიული სივრცის აღქმის ჰორიზონტი ჯერ კიდევ არ იყო სათანადოდ ფართო იმისთვის, რომ ინაქიდის ასულის ხეტიალის საბოლოო წერტილად ეგვიპტე ჩათვლილიყო. მითის ევბეური ვერსიის ამსახველი წყაროებისა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვისთვის იხ. Mitchell, 2001, გვ.: 339-341; სქოლიო №4.



<p>ἐπεὶ γὰρ ἦλθες πρὸς Μολοσσὰ γάπεδα,      τὴν αἰπύνωτον τ' ἄμφι Δαδῶνην, ἵνα      μαντεῖα θᾶκός τ' ἐστὶ Θεσπρωτοῦ Διός,      τέρας τ' ἄπιστον, αἱ προσηγοροὶ δρῦες,      ὑφ' ὧν σὺ λαμπρῶς κοῦδὲν αἰνικτηρίως      προσηγορεύθης ἢ Διὸς κλεινὴ δάμαρ      μέλλουσ' ἔσεσθαι. τῶνδε προσσαίνει σέ τι;      ἐντεῦθεν οἰστρήσασα τὴν παρακτίαν      κέλευθον ἦξας πρὸς μέγαν κόλπον Ῥέας, ὑφ'      οὗ παλιμπλάγκτοισι χεῖμάζῃ δρόμοις; χρόνον      δὲ τὸν μέλλοντα πόντιος μυχός,      σαφῶς ἐπίστασ', Ἴόνιος κεκλήσεται,      τῆς σῆς πορείας μνήμα τοῖς πᾶσιν βροτοῖς.</p>	<p>a. სივრცული მიმართულება;      b. გზა/სივრცული ფონი      c. შემხვედრი გეოგრაფიული      ლოკაცია (აღარ გამოიყენება      ორიენტირის ფუნქციით)      e. დესკრიფცია;</p> <p>ნარატივში წარმოდგენილია შიდა და      გარე პროლეფსისები</p>
--	--

როგორც აღინიშნა, პრომეთეს მესამე ნარატივის პირველი ნაწილი ფორმალური თვალსაზრისით წინამავალი სიტყვების კონტექსტში თავსდება, თუმცა სანავიგაციო სისტემის მოდელირების კუთხით, იგი პირველი ორი ნაწილის ასიმეტრიულია, რაც ლოგიკური და მოსალოდნელია თხრობითი აქცენტების ცვლილებიდან გამომდინარე. პრომეთე პირველად ნარაციის პროცესში ცვლის იოს მოგზაურობის ტემპორალურ სტრუქტურას. კერძოდ, ფოკუსირდება წარსულში განხორციელებულ სივრცულ გადაადგილებაზე, იოს ხეტიალზე ვიდრე სკვითიამდე (Griffith, 1983, გვ.: 233-234). შესაბამისად, მარკირებული გეოგრაფიული ლოკაციები მხოლოდ გზაში შემხვედრი ტოპოსებია და ისინი აღარ ფუნქციონირებენ როგორც ნავიგაციისთვის საჭირო კოორდინატები. მესამე კატალოგი, განსხვავებით წინამავალი სიტყვებისგან, ნარატივაციის შედარებით მაღალი ხარისხით ხასიათდება. მესამე მონოლოგის თხრობითი კომპონენტი შინაარსობრივ-სემანტიკურ მიმართებას აჩვენებს იოს პირველ სიტყვაში მოთხრობილ ინაქიდის სიზმარსა და სიზმრის კონტექსტშივე მითითებულ

ზევისის სამისნოსთან დოდონეში. უნდა აღინიშნოს, რომ პრომეთეს ინტერესი თხრობის ამ ეტაპზე ექსკლუზიურად დოდონესკენ არის მიმართული. ტიტანის თხრობის მიხედვით, ზევისის ეს უმნიშვნელოვანესი სამისნო არის ის პირველი ადგილი, რომელსაც იო ინაქოსის სასახლის დატოვების შემდეგ მიაწყდება (827-828). ამდენად, ასულის ხეტიალი სწორედ დოდონედან იწყება (Griffith, 1982, გვ.: 234). უნდა აღინიშნოს, რომ ლოკაციისადმი ინტერესი<sup>166</sup> თხრობის დონეზე ამ უკანასკნელის უფრო ინტენსიურ ტექსტუალურ მანიფესტაციაშიც აისახება. კერძოდ, ინაქოსის ასულის პირველ ნარატივში მხოლოდ ამბის დონეზე მარკირებული ზევისის უძველესი სამისნო პრომეთეს ბოლო სიტყვაში დისკურსის დონეზეც ხდება წარმოდგენილი. უპირველესად, ტოპოსი იოს მოგზაურობის ვერბალური რუკის კონტექსტშია ჩასმულია როგორც ერთ-ერთი პირველი შემხვედრი ლოკაცია, შესაბამისად, დაკონკრეტებულია, თუ სად მდებარეობს იგი სწორედ გეოგრაფიული თვალსაზრისით. პრომეთე დოდონეს ათავსებს მოლოსის თხემთან (829)<sup>167</sup>, იქ, სადაც რეალურად მდებარეობს სამისნო როგორც არქეოლოგიური არტეფაქტი. ტექსტუალურ დონეზე ადგილის მეორე ლექსიკური მარკერი ამ უკანასკნელის მთავარ ფიზიკურ-ფუნქციურ მახასიათებელს უკავშირდება. ტიტანი მიკრონარატივში მოლაპარაკე მუხის ხის შესახებ ყვება (πριοτηγιοι δρυσε/832), რომელიც ანტიკურობაში ზევისის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან მისნად ითვლებოდა (Park, 1976, გვ.: 20-25; 107-118; Podlecki, 2005, გვ.: 187). ადგილმდებარეობის კონკრეტიზაციითა და ფიზიკური მახასიათებლით რეპრეზენტირებული სამისნო

---

<sup>166</sup>მკვლევართა გარკვეული ნაწილის აზრით, „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ დოდონეს სამისნოს ხაზგასმა მითის სწორედ ევბურის ვარიანტის ანარეკლი უნდა იყოს. მიტჩელი მიიჩნევს, რომ დოდონეს როლი ვერ იქნებოდა ტრაგედიაში ისეთი დიდი, რომ არ უკავშირდებოდეს იოს მითის თავდაპირველი ვერსია თესალიას, საბერძნეთის ჩრდილო-დასავლეთ მხარეს, სადაც სამისნო უშუალოდ მდებარეობს. მკვლევრის აზრით, მოგვიანებით, დაახლოებით მერვე საუკუნეში, კოლონიზაციისა და სავაჭრო გზების გაფართოვების კონტექსტში მოხდა მითის პელოპონესოსთან, კერძოდ, არგოსთან, დაკავშირება. სწორედ ამ ეტაპს უნდა უკავშირდებოდეს დელფოსის, როგორც პანელინური მნიშვნელობის სამისნოს ჩართვა იოს ამბავში (შესაბამისად, ტრაგედიაში), რამდენადაც ეს უკანასკნელი სწორედ ამ პერიოდიდან გაიზარება ძველი ბერძნული იდენტობისა და ეთნოცენტრიზმის ერთ-ერთ არსებით მითოსურ რეპრეზენტაციად. დოდონეს სამისნოს მნიშვნელობის, მასში ზევისის კულტისა და მასთან იოს მიმართების შესახებ იხ. Mitchell, 2001, გვ.: 341-345;

<sup>167</sup>თანამედროვე მოლოსია ეპირუსში (ჩრდილო-დასავლეთ საბერძნეთი) მთა ტმაროსის ქვემოთ მდებარეობს. Griffith, 1983, გვ.: 234;

სამოქმედო რეგიონად იქცევა კონკრეტული ნარატიული სიტუაციისთვის. კერძოდ, დოდონეში მისულ იოს მუხის ხიდან მომავალი ხმები ესმის, რომლებიც მას ზევსის ნებას აუწყებს: ინაქიდი ღმერთის მეუღლე უნდა გახდეს. აღნიშნული რეტროსპექტული ჩანართის შემდეგ პრომეთე ჰოდოლოგიური თხრობის მანერას უბრუნდება, აღწერს რა იოს გადაადგილების შემდგომ სივრცულ ტრაექტორიას/გზას. მაწუხელას მიერ დანესტრილი, კვლავ სიშლეგის მდგომარეობაში ჩავარდნილი ქალი ზღვისპირა გზებს მიუყვება (ეპიროსის დასავლეთი მხარე) ვიდრე რეას ყურემდე (თანამედროვე ადრიატიკის ზღვა), რომლის გადაცურვის შემდეგ იგი ჩრდილოეთით განაგრძობს გადაადგილებას, რაც, საბოლოოდ, ძველი ბერძნული ოიკუმენეს უკიდურეს მხარეში, სკვითიაში, მიიყვანს (Griffith, 1982, გვ.: 235; Podlecki, 2005, გვ.: 187). მიუხედავად იმისა, რომ პრომეთეს მესამე სიტყვა აღარ წარმოადგენს სივრცეში სწორი ორიენტირებისთვის საჭირო სანავიგაციო რუკას, იოს მომავალი მოგზაურობის ლინგვისტური კონსტრუირებისთვის გამოყენებული ძირითადი მხატვრული პრინციპები პრომეთეს მესამე სიტყვის პირველ ნაწილში, მართალია, სახეცვლილი ფორმით, მაგრამ მაინც არის შენარჩუნებული. წინამავალი კატალოგების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც პრომეთესთვის არსებითია აჩვენოს ინაქიდის, როგორც სივრცული ობიექტის, გადაადგილება და მისი მიმართება კონკრეტულ სივრცულ ფონთან. შესაბამისად, ნარატიული ნაწილის ძირითადი ფოკუსი ინაქიდის მიერ უკვე წარსულში განვლილი გზაა. აღნიშნული მიზნის რეალიზაციისთვის დისკურსის დონეზე კვლავ აქტუალიზებულია ფიგურა/ფონის ასიმეტრია ისევე, როგორც ეს განხორციელდა პრომეთეს პირველ და მეორე სიტყვაში. შესაბამისად, გამოყენებულია მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები; მიმართულების წინდებულები და ზმნიზედები; გზის სემანტიკის შემცველი ზოგადი არსებითი სახელები და ტოპონიმიკა. ვერბალური მარკერები სტატისტიკურად შემდეგ სურათს იძლევა:

**1. ტოპონიმიკა:** Μολισσός; Δαδώνη; Πέα/Ίόνιος\_κόλπος;

**2. ზოგადი არსებითი /ზედსართავული სახელები:** γάπεδον; αἰπύνατος; παράκτιος; κέλευθος ; πόντιος; μυχός; πορεία; δρόμος; παλίπλαγκτος;

**3. მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები:** ἤλθε, ἤξει; χεμάζει;

4. მიმართულების/ლოკაციური ზმნიზედები; ἴνα; ἐντεῖθεν;

5. მიმართულების აღმნიშვნელი წინდებულები: ἀπό, παρά, ἀπρό

ინაქიდის მოგზაურობისა და გასასვლელი გზის ტექსტუალიზაციის კიდევ ერთ დომინანტურ ნარატიულ სტრატეგიას სივრცის ასახვის დესკრიფციული მოდელი წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი პრომეთეს სიტყვებში ფუნქციონირებს ამ ტექნიკის კლასიკური გაგებით. ფაქტობრივად, გზაში შემხვედრი არც ერთი გეოგრაფიული ლოკაცია თუ ეთნოსი არ არის დარჩენილი ფიზიკური და ეთნოგრაფიული მარკერების გარეშე. დესკრიფცია, რომელიც, ტრადიციულად, სივრცის წარმოდგენის სტატიკურ მხატვრულ მოდელად განიხილება (Wolf, 2007, გვ.: 35; Herman, 2008, გვ.: 452), პრომეთეს თხრობაში ინტეგრირებულია მოვლენის (იოს მოგზაურობა) ნარატიის დინამიკურ რეჟიმში მოძრავი მთხრობელის სასცენო პერსპექტივის გამოყენებით. მიუხედავად ამისა, პრომეთე დესკრიფციების აქტუალიზაციისას ხშირად აჩერებს ამბის განვითარების დროს (ანუ თხრობა იოს გადაადგილების შესახებ ჩერდება და ადგილი ეთმობა სივრცული ერთეულის აღწერას). აღსანიშნავია, რომ ეს ტენდენცია, უპირველესად, ეხება ეთნოსებს: სკვითები, ხალიბები და ამადონები (ამ უკანასკნელთა შემთხვევაში წარმოდგენილია გეოგრაფიული ხასიათის გარე პროლეფსისი). ამბის დრო ხანგრძლივად ჩერდება აზიის ხმელეთზე მითოსური არსებების ნარატიზაციისას: გორგონები, ფორკიდები, გრიფონები და არიმასპები<sup>168</sup>;

Σκύθας δ' ἀφ' ἧ νομάδας, οἱ πλεκτὰς στέγας πεδάρσιοι ναῖουσ' ἐπ' εὐκύκλοις ὄχοις ἐκηβόλοις τόξοισιν ἐξηρτυμένοι	მიხვალ მომთაბარე სკვითებთან, რომლებიც მოწნულ ქოხებში სახლობენ და მრგვალთვლებიან ეტლებზე მსხდომნი შორს სტყორცნიან მშვილდებს
---	---

<sup>168</sup> მოვლენის დრო ჩერდება თხრობაში შიდა და გარე პროლეფსისების, ასევე ეტიოლოგიური ხასიათის თხრობის ჩართვისას. ამ უკანასკნელთ სივრცის ვერბალური მოდელირებისთვის არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნია, შესაბამისად, ცალკე არ წარმოვადგენ.

<p>λαϊᾶς δὲ χειρὸς οἱ σιδηροτέκτονες οἰκοῦσι Χάλυβες, οὐς φυλάξασθαί σε χρή. ἀνήμεροι γὰρ οὐδὲ πρόσπλατοι ξένοις</p>	<p>ხელმარცხნივ რკინისმჭედელი ხალიბები ცხოვრობენ, რომელთაგანაც თავის შორს დაჭერა გმართებს, რადგან ველურები არიან და სტუმართათვის მიუკარებლები</p>
<p>Ἀμαζόνων στρατὸν ἤξεις στυγάνορ', αἱ Θεμίσκυράν ποτε κατοικιοῦσιν ἀμφὶ Θερμῶδονθ', ἵνα τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος ἐχθρόξενος ναύταισι, μητρὶὰ νεῶν</p>	<p>მამაკაცთმომულე ამძონების ლაშქარს მიადგები, რომლებიც თემისკირას დასახლდებიან, თერმოდონის მახლობლად, იქ, სადაც კბილოვანი ყბების [მქონე] ზღვა სალმიდესია, მტრულად განწყობილი მეზღვაურთათვის, ხომალდების დედინაცვალი.</p>
<p>ἵνα αἱ Φορκίδες ναίουσι δηγαιαὶ κόραι τρεῖς κυκνόμορφοι, κοινὸν ὄμμ' ἐκτημέναι, μονόδοντες, ἄς οὔθ' ἥλιος προσδέρκεται ἀκτῖσιν οὔθ' ἡ νύκτερος μήνη ποτέ</p>	<p>იქ ფორკიდები, ხანდაზმული ქალწულები, ცხოვრობენ, სამნი გედის ფორმის [მქონენი], ერთი ზიარი თვალი და კბილი აქვთ, მათთან არც მზე აგზავნის სხივებს და არც ღამით მთვარე</p>
<p>πέλας δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι, δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγεῖς, ἄς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδῶν</p>	<p>გვერდით სამი ფრთოსანი და [ცხოვრობს], გველისთმიანი გორგონები, ადამიანთა მოდგმის მიერ მოძულეებულნი, რომელთაც არც ერთი მოკვდავი არ შეხედავს</p>
<p>ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας γρῦπας φύλαξαι</p>	<p>ერიდე ზევსის ბასრნისკარტიან არამყეფარე მალეებს, გრიფონებს</p>

<p>τόν τε μουνῶπα στρατὸν Ἄριμασπὸν ἵπποβάμον', οἱ χρυσόρρυτον οἰκοῦσιν ἄμφι νῆμα Πλοῦτῶνος πόρου</p>	<p>ერიდე ცალთვალა არიმასპების ჯარს, რომლებიც ცხენებზე ცხოვრობენ ოქრომდინარი პლუტონის დინებასთან</p>
---	---

ეთნოსების შემთხვევაში გამოყენებულ დესკრიფციებში<sup>169</sup> დიფერენცირდება რამდენიმე ტიპის მარკერი. 1.ეთნიკური მახასიათებლები: ცხოვრების წესი. წარმოდგენილია სკვითების, ხალიბების, ამადონების ნარატიზაციისას; 2.ვიზუალური მახასიათებლები: წარმოდგენილია გორგონების, ფორკიდების, გრიფონებისა და არიმასპების ნარატიზაციისას; 3.განსახლების რეგიონი: ამადონები, გორგონები, ფორკიდები, არიმასპები; 4.თვისობრივი მახასიათებლები: კეთილგანწყობისა თუ არასტუმართმოყვარეობის ხარისხი. ეს უკანასკნელი გამოყენებულია ყველა ეთნოსისა თუ მითოსური არსების ტექსტუალიზაციისას. უნდა აღინიშნოს, რომ სივრცული ობიექტების ცხოვრების წესის ამსახველი ყველა ზმნური და მიმღობური ფორმატივი აწმყოსა ან პერფექტში არის წარმოდგენილი (გამონაკლისს ქმნის ამადონების შემთხვევა, რამდენადაც პრომეთე მათი მომავალი განსახლების რეგიონს წინასწარმეტყველებს) რაც, ფაქტობრივად, ტიტანის პროლეპტიკურ თხრობაში პარალელური ნარაციის ეფექტს ქნის. თუმცა, ამავედროულად, სამივე სიტყვის ფარგლებში არც ერთხელ არ არის გამოყენებული ყურების, ხედვის სემანტიკის ფორმატივები, რაც ესქილეს მოცულობით ნარატიულ პარტიებში განგრძობითი თხრობის წარმართვის ერთ-ერთი ძირითადი ლინგვისტური ხერხია. ამ კონტექსტში იოს გადაადგილების აღმნიშვნელი ზმნები და მიმღობები წარმოდგენილია როგორც აწმყოსა და აორისტში, ისე იმპერფექტსა და ფუტურუმში<sup>170</sup>. მიმაჩნია, რომ განსხვავებულ დროთა გამოყენება და ტექსტში მათი არათანმიმდევრული დანაწილება კონკრეტულ დრამატურგიულ ლოგიკასა თუ მიზანს არ უნდა

<sup>169</sup>წარმოდგენილი კვლევა მიზნად არ ისახავს ეთნოსებისა და მითოსური არსებების დესკრიფციების კულტუროლოგიური და ანთროპოლოგიური რაკურსით შესწავლას. ამ ასპექტით მასალის მიმოხილვისთვის იხ. Davison, 1991, გვ.: 55-57; Finkelberg, 1993, გვ.: 119-125; Rose, 2009, გვ.: 270-271;

<sup>170</sup>იოს გადაადგილების აღმნიშვნელი ზმნური და მიმღობური ფორმატივები იხ. გვ.: 147-148;

ემსახურებოდეს. ამდენად, პრომეთეს ნარატივების ე.წ. პროლეპტიკური აწმყოს კატეგორიაში სრულად მოთავსება ვერ ხერხდება. ზოგადად, იოს გზის სივრცული განზომილების დისკურსი მიზნად არ ისახავს სამოქმედო რეგიონის სახილველი მოედნის ფარგლებში მოქცევას. როგორც ინაქიდის გზის სტრუქტურულ-სემანტიკური მოდელირების პრინციპების ანალიზისას აღინიშნა, ნარატიული აქცენტი სივრცული ინფორმაციის მოსმენასა და მის დამახსოვრებაზე კეთდება, რასაც სამივე სიტყვის დასაწყისში და დასასრულს პრომეთე საგანგებოდ აღნიშნავს და უბრუნდება: 700-706; 740-741; 788-789; 823-825.

სივრცის ასახვის დესკრიფციული ხერხი ასევე აქტიურად არის გამოყენებული გეოგრაფიული კოორდინატებისა და კონტინუუმების დისკურსისას. მსგავსი ტექსტუალიზაცია იოს გადაადგილებას, როგორც ერთ ჰომოგენურ მოქმედებას, ანაკუწებს და ხედვის ფოკუსში აქცევს გარემომცველ ლანდშაფტს. პრომეთე ჩერდება ყველა შემხვედრ გეოგრაფიულ ერთეულთან ხანგრძლივი თუ მცირე დროით, რათა მოახდინოს მათი სხვადასხვა ეგზისტენციალური მახასიათებლების მეშვეობით რეპრეზენტაცია. ამდენად, ტიტანს ინაქიდის მოგზაურობის ტოპოგრაფიული პარამეტრები აინტერესებს როგორც წმინდად ემპირიული განზომილებებზე, რომლებიც შესაბამისი ვერბალური გარემოს მეშვეობით უნდა აღწეროს და კოგნიტურ სანავიგაციო რუკაში მოაქციოს.

[στειχ'] ἀνηρότους γυας	გადაივლი დაუმუშავებელ მიწებს
ἀλιστόνοις [πόδας χρίπτουσα] ῥαχίαισιν [ἐκπερᾶν] χθόνα	ფეხით მიწას გაუყევი, სადაც ზღვა ხმაურით [ურტყამს] სანაპიროს
Ἵβριστήν ποταμόν ... εὐβιατος	მდინარე ჰიბრისტესი ... გადასასვლელად შეუძლებელი

αὐτὸν Καύκασον .... ὄρων ἕψιστον, ἔνθα ποταμὸς ἐκφυσᾷ μένος κροτάφων ἀπ’ αὐτῶν	თავად კავკასოსი, მთათა შორის ყველაზე მაღალი, იქ მდინარე გადმოჰქუხს ძლიერი მთების ფერდობებიდან
ἄστρογείτονας .... κορυφὰς	ვარსკვლავების მომიჯნავე მწვერვალები
Θεμίσκυράν ποτε κατοικιοῦσιν, ἀμφὶ Θερμῶδονθ’, ἵνα <b>τραχεῖα</b> πόντου Σαλμυδησσία γνάθος <b>ἐχθρόξενος</b> ναύταισι, μητρυιὰ νεῶν	თემისკირას დასახლებიან, თერმოდონის მახლობლად, იქ, სადაც კბილოვანი ყბების [მქონე] ზღვა სალმიდესია, მტრულად განწყობილი მეზღვართათვის, ხომალდების დედინაცვალი
ἰσθμὸν δ’ ἐπ’ αὐταῖς <b>στενοπόροις</b> λίμνης πύλαις Κιμμερικὸν	ტბის ვიწრო გასასვლელებთან, კიმერიულ ისთმოსთან [მიხვალ]
ῥεῖθρον ἠπείροιον ὄρον, πρὸς ἀντολὰς <b>φλογῶπας ἡλιοστιβείς</b> πόντου [περῶσα] <b>φλοιῖσβον</b>	როდესაც დინებას, ორი მიწის საზღვარს, ხმაურიან ზღვას გადალახავ, წითლად მოელვარე აღმოსავლეთისკენ, სადაც მზე ხეტიალობს
... <b>χρυσόρρυτον</b> [οἰκοῦσιν] ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου	....ცხოვრობენ ოქრომდინარი პლუტონის დინებასთან
<b>τηλουρὸν</b> δὲ γῆν [ἦξις], <b>κελαινὸν</b> φῦλον, οἷ πρὸς ἡλίου ναίουσι πηγαῖς, ἔνθα ποταμὸς Αἰθίοψ	მიხვალ უკიდურეს მიწამდე, სადაც შავი ტომი მზისაკენ ცხოვრობს წყლებთან, სადაც არის მდინარე აითიოპსი
[ἐξίκη] καταβασμόν, ἔνθα Βιβλίνων ὄρων ἄπο ἴησι <b>σεπτὸν</b> Νεῖλος <b>εὐποτον</b> ῥέος	[მიხვალ] ჩანჩქერთან, სადაც ბიბლოსის მთებიდან ნილოსის წმინდა და



	სასიამოვნოდ დასალევი დინება გადმოდის (გადმოჰქუხს)
Δαδώνην, ἵνα μαντεῖα θᾶκός τ' ἔστι Θεσπρωτοῦ Διός	ოდონეს, სადაც თესპროტიელი ზევსის ამისნო სკამია
παρακτίαν κέλευθον [ἦΐξας]	ზღვისპირა გზა
μέγαν κόλπον Ῥέας	რეას დიდი ყურე

სივრცული კოორდინატებისა და კონტინუუმების დესკრიფციების ფარგლებში გამოყენებული ვერბალური მასალა მრავალფეროვანია. მასში შესაძლებელია ორი ქვეჯგუფის დიფერენცირება: 1. ფიზიკურ-აკუსტიკური სემანტიკის შემცველი ზედსართავი სახელები: ἀνηρότους, ἀλιστόνοις, ὑψιστον, ἀστρογείτονας, τραχεῖα, στενοπόροις, φλογᾶπας, ἡλιοστιβεῖς, φλοιῶσβον, χρυσόρρυτον, τηλουρὸν, κελαινὸν, παρακτίαν, μέγαν; 2. ლემები, რომლებიც გეოგრაფიული ერთეულების თვისობრივ-ფუნქციურ ასპექტებს მარკირებს: εὐβιατος, ἐχθρόξενος, σεπτὸν, εὐποτον. აღსანიშნავია, რომ მეორე ტიპის ზედსართავების რაოდენობა რამდენიმე ერთეულით შემოიფარგლება და ისინი ექსკლუზიურად წყლის (მდინარე, ზღვა) ატრიბუციისთვის გამოიყენება.

გეოგრაფიული კოორდინატებისა და ეთნოსების აღწერისთვის გამოყენებული კომპლექსური დესკრიფციები იოს მოგზაურობის სივრცულ განზომილებას ავტონომიურ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ეხება ტიტანის პირველსა და მეორე სიტყვას, რომლებშიც პრომეთე, ფაქტობრივად, “ივიწყებს” იოს ფსიქიკურ თუ ფიზიკურ ტანჯვას. არ აღწერს ასულის რეფლექსიას ამა თუ იმ შემხვედრ სივრცულ ობიექტსა თუ ეთნოსზე. ამ კუთხით, წინასწარმეტყველი მხოლოდ ნავიგატორის ფუნქციით შემოიფარგლება, იძლევა მხოლოდ და მხოლოდ საორიენტაციო მითითებებს უსაფრთხო გადაადგილებისთვის და სანქცირებს ინაქიდის მოქმედებებს. შეიძლება ითქვას, რომ პირველსა და მეორე სიტყვაში იოს გზა მთხრობელს სჭირდება

სწორედ იმისთვის, რომ ისაუბროს და აღწეროს მისთვის ნაცნობი გეოგრაფიული არეალი, და არა პირიქით, იოს ამბის თხრობის ლოგიკას დაუქვემდებაროს სივრცული სამოქმედო არეალის დისკურსი. თუ ამ პერსპექტივით შევხედავთ მოდელირებულ მოგზაურობას, აღარ ჩნდება კითხვა, თუ რატომ ტვირთვას ტრაგედიის ავტორი ამ მასშტაბის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ინფორმაციით იოს მარშრუტს. მიმაჩნია, რომ პრომეთეს პირველსა და მეორე ნარატივში თხრობის ფოკუსს სწორედ სივრცული გარემო ქმნის, როგორც მონუმენტური, სტატიკური ერთეული მისი სხვადასხვა ლანდშაფტური და ეთნიკური გამოვლინებით. ამდენად, საჭიროა მათი შესაბამისი ფიზიკური დეტალების ექსპონირება, ორგანიზება და ფუნქციური დიფერენცირება - მარკირება იმისა, თუ ვინ ან რა არის უცხო/მტრული, და ვინ ან რა არის კეთილგანწყობილი. სურათი იცვლება პრომეთეს მესამე სიტყვაში, რომელშიც უკვე განვლილი გზის კონტექსტში იო ინტეგრირდება როგორც სუბიექტი, ნარატიული მოვლენის მთავარი განმახორციელებელი, დარღვეული შინაგანი და ფიზიკური მდგომარეობით. აღსანიშნავია, გადაადგილების კონტექსტში პრომეთე სწორედ მესამე ნარატივში უწოდებს იოს მაწუხელათი დანესტრილს: οἰστρήσασα (836). იოს ეს ცენტრალური ეპითეტი არც ერთხელ არ არის გამოყენებული პირველსა და მეორე სიტყვაში ინაქიდის ტრაექტორიის ტექსტუალიზაციისას. მესამე ნარატივში პრომეთე იოს გადაადგილების აღსანიშნავად იყენებს ზმნურ ფორმას: χεῖμαζῆ (538). ლექსემა ითარგმნება როგორც: [ზამთრის] ქარიშხლისმაგვარი სტყორცნა, გავარდა, გაჭრა [LSJ]. აღნიშნული ფორმა იოს გზასთან მიმართებით გამოყენებული ვექტორული მოძრაობის აღმნიშვნელი ერთადერთი ზმნაა, რომელიც აღწერს იმასაც, თუ როგორ მდგომარეობაშია ის, ვინც გადაადგილება. სხვა ზმნები, რომლებსაც პრომეთე იყენებს, მხოლოდ სივრცეში ხაზოვანი მოძრაობის სემანტიკას მოიცავს. ისინი არ მარკირებს სუბიექტის (იოს) ფიზიკურ თუ ფსიქიკურ მდგომარეობას. მესამე სიტყვაში ასევე ჩართულია რეტროსპექტული თხრობა, დოდონეს ეპიზოდი (829-835)<sup>171</sup>, რომელიც ერთადერთ გეოგრაფიულ ლოკაციას

<sup>171</sup> მომსწრე გახდი უცნაური სანახაობის. მოლაპარაკე მუხები, რომელთა მიერ ცხადად, არა გამოცანის ფორმით, გეუწყა, რომ წინასწარგანზრახული იყო გამხდარიყავი ზევსის სახელგანთქმული მეუღლე, გახსოვს, მაშინ როგორ გეამა მათი ნათქვამი?

წარმოადგენს, რომელზეც იო რეფლექსირებს, და სადაც ნარატიული მოვლენა ხორციელდება (მისწობა). სხვა ყველა შემხვედრი სივრცული ერთეული ნარატიული სიტუაციის გარეშე არის წარმოდგენილი და მხოლოდ შემხვედრი პუნქტის ფუნქციას ასრულებს. მიმაჩნია, რომ პირველ, მეორე და მესამე სიტყვებს შორის არსებული მსგავსი ასიმეტრია შესაძლებელია აიხსნას სწორედ დრამატული მიზნების ცვლილებით. მომავალში სტრუქტურირებული გზა, ეს არის თხრობა ექსკლუზიურად სივრცის, მისი სხვადასხვა ასპექტისა და თვისების შესახებ, რომლებიც ლოგიკურად პერიპლუსის ტიპის პერსპექტივაში არის მოქცეული. მაშინ, როდესაც მესამე სიტყვა, უპირველესად, იოს მონათხრობის გაგრძელებაა და ინაქიდს მოიაზრებს როგორც დომინანტურ რეფლექსიურ სუბიექტს. შესაბამისად, წარსულში მოდელირებული ტრაექტორია ასულის ფსიქიკური მდგომარეობის ფიზიკურ მანიფესტაციად გაიაზრება. ბალანსი მოვლენას, სუბიექტსა და სივრცულ პარამეტრებს შორის დაცულია. აღნიშნული სემანტიკური ასპექტი კი პროსპექტულ თხრობაში რამდენამდე უკენ იხევს და და მას სივრცის ფუნქციონირების ახალი დამატებითი შრე ემატება.

მკვლევრები “მიჯაჭვულ პრომეთეში” იოს ხანგრძლივი ხეტიალის სემანტიკურ ასპექტებს ღმერთების, გმირებისა თუ მოკვდავების მოგზაურობის ამსახველი იმ მითების კონტექსტში განიხილავენ, რომლებშიც მედიტერანულ სამყაროში და მის საზღვრებს მიღმა ძველი ბერძნული ჰელინოცენტრისტული პოზიცია კონსტრუირდა (Davison, 1991, გვ.: 49-51; სქოლიო №1). მითოსური გეოგრაფიული დესკრიფციების ფარგლებში წარმოდგენილი უცხო, შორეული ხალხებისა და ტოპოსების რეპრეზენტაციების მეშვეობით ძველი ბერძენი ახდენდა იმის ჩვენებას, თუ რას წარმოადგენდა კულტურული და ეთნიკური „სხვა“/“უცხო“. ამ განსხვავებებისა და შედარებების მეშვეობით გამოხატავდა საკუთარი იდენტობის ძირითად პოსტულატებს და საფუძველს უყრიდა ელინი-ბარბაროსის პარადიგმატულ ოპოზიციურ წყვილს (Davison, 1991, გვ.: 260-61). „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ ხედვის ეს მასშტაბური პერსპექტივა ტიტანის მიერ მოდელირებულ ინაქიდის გზას შესაბამის ეპოქაში არსებული გეოგრაფიული ცოდნის საფუძველზე აგებულ ოიკუმენეს რუკად აქცევს, რაც, არაერთგზის, მართებულად არის

შენიშნული მკვლევართა მიერ (Gottesman, 2013, გვ.: 261-263). როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამყაროს ეს აღწერა პირდაპირ მიმართებას აჩვენებს ძველბერძნულ გეოგრაფიულ ტექსტებთან, პერიპლუსებთან, რაც ტრაგედიის ავთენტურობის საკითხის კიდევ უფრო აბუნდოვანებს. ამდენად, თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში იოს ხეტების ამბავი არგოსიდან ვიდრე მიწის უკიდურეს მხარემდე, ერთი მხრივ, ინტერპრეტირდება როგორც ბერძენი-ბარბაროსის ფუნდამენტური დიქტომიის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ოიკუმენეს ჰელინოცენტრული სივრცული მოდელის მანიფესტაცია, რომელსაც გააჩნია ცენტრი და უკიდურესი ტოპოგრაფიული წერტილები, პერიფერიები და საზღვრები (Gakopoulou, 2020, გვ.: 268, სქოლიო №8; White, 2001, გვ.: 115; 121; Gottesman, 2013, გვ.: 255-256; გვ.: 260-263). ინაქიდის ხეტიალის მსგავსი სემანტიკური გააზრება, რომელსაც სრულად ვიზიარებ, განსაკუთრებით ხელშესახები ხდება იოს ამბის იმ ნაწილის სივრცული პარამეტრების ანალიზის მეშვეობით, რომელიც ქალის მრავალრიცხოვან შთამომავლობას ეხება. ეს უკანასკნელი მოთხრობილია პრომეთეს მესამე სიტყვის ბოლო ნაწილში.

### **3.5 პრომეთეს მესამე სიტყვის მეორე ნაწილი: ეპაფოსის შობა და დანაიდების ამბავი (846-853)**

კატალოგის ტიპის თხრობის დასრულების შემდეგ პრომეთე იოსა და ქოროს მიმართავს და კიდევ ერთხელ უბრუნდება ინაქოსის ასულისთვის მომავლის წინასწარმტყველებას, კერძოდ მის ბედს ეგვიპტეში: „ნილოსის მხარის დასალიერს არის ქალაქი კანობოსი, სწორედ მდინარის ნაპირებთან, მის დანალექთან. იქ კი ხელის შეხებით ზევსი გონს მოგაგებს, რის შედეგადაც ზევსის შვილს შობ - შავ ეპაფოსს. იგი აქცევს ნაყოფიერად მიწას, რომელსაც ფართოდ მდინარი ნილოსი რწყავს. მისი მეხუთე თაობიდან ორმოცდაათი ქალი კვლავ არგოსს მიაშურებს იძულებით, რათა საკუთარ ბიძაშვილებს გაექცეს და ნათესაური ქორწინება ამგვარად მაინც აირიდოს. თუმცა გონებაამღვრულ ვაჟებს, ვით შევარდნებს მტრედები თავს ვერ დააღწევენ, რადგან კვალში მიჰყვებიან მონადირენი ქორწინების მსხვერპლთ. მაგრამ ღმერთი მათ სხეულებს მათთვის მაინც არ გაიმეტებს. ქალებს პელასგია შეიფარებს, მას შემდეგ რაც ქალთა ომი [კაცთა] სხეულებს

გვამებად აქცევს. ყოველი კაცი ქალის ხელით ჰპოვებს სამარეს, როცა ორლესურ მახვილებს მათი სისხლი შეღებავს. დაე, ამგვარი სიყვარული შეჰყროდეთ ჩემს მტრებს. ამ ასულთაგან ერთი, ვნებით ანთებული, არ მოისურვებს მეუღლის მოკვლას, მისი გული შეიძვრება და ამჯობინებს, უწოდონ მხდალი, ვიდრე მკვლელი. შემდეგ სწორედ ის შობს არგოსის სამეფო მოდგმას. ეს კიდევ სულ სხვა ამბავია, ამიტომ ახლა მოკლედ გეტყვი: იმ ქალისგან აღმოცენდება მამაცი კაცი, მშვილდით განთქმული, რომელიც დამიხსნის ტანჯვათაგან“.<sup>172</sup>

ნარატიული სიტუაციების მოდელირების დონეზე პრომეთე მომავალში მოსახდენ დროითი თვალსაზრისით ერთმანეთისგან საკმაოდ დაშორებულ ორ მოვლენაზე ფოკუსირდება: ეპაფოსის შობა ეგვიპტეში და ხუთი თაობის შემდეგ დანაიდების დაბრუნება არგოსში. ეპაფოსის შობის მიკროეპიზოდი დრამატურგიული თვალსაზრისით იოს სცენის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს, რამდენადაც სწორედ მის ფარგლებში საბოლოოდ იკვრება კავშირი ნარატივის ორ

---

<sup>172</sup> ἔστιν πόλις Κάνωβος ἐσχάτη χθονός,  
 Νείλου πρὸς αὐτῷ στόματι καὶ προσχώματι:  
 ἐνταῦθα δὴ σε Ζεὺς τίθησιν ἔμφρονα  
 ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χεῖρι καὶ θυγῶν μόνον.  
 ἐπάνυσμον δὲ τῶν Διὸς γεννημάτων  
 τέξεις κελαινὸν Ἐπαφον, ὃς καρπώσεται  
 ὄσπην πλατύρρους Νείλου ἀρδεύει χθόνα:  
 πέμπτη δ' ἀπ' αὐτοῦ γέννα πεντηκοντάπαις  
 πάλιν πρὸς Ἄργος οὐχ ἔκοῦσ' ἐλεύσεται  
 θηλύσπορος, φεύγουσα συγγενῆ γάμον  
 ἀνεψιῶν: οἱ δ' ἐπτοημένοι φρένας,  
 κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λειμιμένοι,  
 ἦξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους  
 γάμους, φθόνον δὲ σωμάτων ἔξει θεός:  
 Πελασγία δὲ δέξεται θηλυκτόνῳ  
 Ἄρει, δαμέντων νυκτιφρουρήτῳ θράσει.  
 γυνὴ γὰρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ,  
 δίθηκτον ἐν σφαγαῖσι βιάσασα ξίφος:  
 τοιάδ' ἐπ' ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις.  
 μίαν δὲ παίδων ἴμερος θέλξει τὸ μὴ  
 κτεῖναι σύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυσθήσεται  
 γνώμην: δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται,  
 κλύειν ἄνακτις μᾶλλον ἢ μαιφόνος:  
 αὕτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.

ცენტრალურ პერსონაჟს შორის. როგორც რაშ რემი აღნიშნავს, იო წარმოადგენს ბერძენს, რომელიც თავად არის/გახდა „სხვა“ - ზევსის/ჰერას მსხვერპლი, სახლიდან, არგოსიდან განდევნილი, მხეცად ქცეული და ღმერთის მიერ ტანჯული; ამდენად, ინაქოსის ასული თავადვე განასახიერებს გაუცხოებას სწორედ კულტურული და გეოგრაფიული ცენტრიდან. ამით იგი ჰგავს პრომეთეს, ღმერთს, რომელიც ასევე მოწყვეტილია სხვა უკვდავებს და ისჯება (Rehm, 2002, გვ.: 158). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ კავშირი მათ შორის მხოლოდ პირადი მძიმე ხვედრით არ შემოიფარგლება. პრომეთეს ხსნა, პარადოქსულად, იოს სხეულისა და მისი უმთავრესი ბიოლოგიური ფუნქციის, ბავშვის შობის, მეშვეობით ხორციელდება. სწორედ ინაქოსის ასულის შორეული შთამომავლი, ჰერაკლე, მოუტანს თავისუფლებას ტიტანს (Rehm, 2002, გვ.: 159). ამდენად, ორი გმირის არატრადიციული “კოლაბორაციის” მეშვეობით არამხოლოდ ფილანთროპული განწყობების მქონე პრომეთე არის ქალის მთავარი დამხმარე, არამედ თავად იო ხდება ღმერთის (თან მამრობითი სქესის) რეალური მხსნელი და მომავალში არგოსის ახალი სამეფო მოდგმის დამფუძნებელი. ამ განსაკუთრებული ფუნქციით, როგორც მკვლევრები მიუთითებენ, ინაქიდი სცდება ძველბერძნულ პატრიარქალურ ცნობიერებაში ქალის ტრადიციულ, სოციალურად დეტერმინირებულ როლს. იოს მომავალი ეგვიპტეში ასულს იმავე ხარისხის დიდებასა და უკვდავებას ანიჭებს (732), როგორც ამავე როლში მოხვედრილ მამაკაცს (White, 2001, გვ.: 138-139; Gakapoulou, 2020, გვ.: 274-275; გვ.: 277).

ეპიზოდების სივრცული პარამეტრები, ფაქტობრივად, პერსონაჟების ზემოთ მითითებული ძირითადი სემანტიკური ასპექტის კონცეპტუალურ მეწყვილეებს წარმოადგენს. ეპაფოსის<sup>173</sup> შობის ეპიზოდში ამბის დონეზე ნარატიული მოქმედების

<sup>173</sup> იოს შთამომავლები იწოდებიან ინაქიდებად (დაახლოებით თვრამეტი თაობა). ეს უკანასკნელი ბერძნულ მითოლოგიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მრავალრიცხოვანი და სივრცული განსახლების თვალსაზრისით ფართოდ განფენილი გენეალოგიაა. მათ შორისაა როგორც ეთნოსების, ისე ქალაქების დამაარსებლები გმირები (ეპონომები). როგორც რეიჩელ გოტესმანი აღნიშნავს: რუკაზე იოს შთამომავლების საცხოვრისების ადგილმდებარეობა და მათი ერთობლიობა ქმნის ოიკუმენეს, რომელიც გაშლილია ცენტრიდან პერიფერიისაკენ, მედიტერანიიდან ძველი ბერძნებისთვის ცნობილი მიწის უკიდურეს მხარეებამდე. იხ. Gottesman, 2013, გვ.: 44-50; Konstantinou, 2018, გვ.: 109, სქოლიო № 109; იოს შთამომავლების გენეალოგიის ამსახველი დამატებითი წყაროებისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. West, M. (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women: Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford: Oxford University Press; Dougherty, C. (2006). *Prometheus*.

რეგიონად მარკირებულია ქალაქი კანობოსი, რომელიც მდებარეობდა ეგვიპტის უკიდურეს ჩრდილო-დასავლეთით ნილოსის დელტასთან და წარმოადგენდა ეგვიპტური ღვთაებების, ოსირისისა და სარაპისის, თაყვანისცემის ადგილს (Griffith, 1983, გვ.: 236; Podlecki, 2005, გვ.: 187). ტოპოსის ტექსტუალიზაციის დისკურსული დონე საკმაოდ ინფორმაციულია, თუ გათვალისწინებული იქნება უშუალოდ ეპიზოდის პწკარედული სიმცირე. ამ კუთხით, პრომეთე არა მხოლოდ ასახელებს ეპაფოსის შობის კონკრეტულ ადგილს, არამედ ახდენს ამ უკანასკნელის ლოკალიზაციას უფრო ფართო ტოპოგრაფიულ კონტექსტში. ამ თვალსაზრისით, მთხრობელისთვის ლოკაციურ ორიენტირს, რომელთან მიმართებითაც თავსდება კანობოსი, წარმოადგენს ნილოსის დელტა. ეს უკანასკნელი ქალაქის ძირითადი დესკრიფციული ელემენტი ხდება. ამავდროულად, კანობოსი მიწის უკიდურესი წერტილადაც განისაზღვრება: ἔσχατῆ χθονός (846-847). მსგავსი მახასიათებელი ქალაქს სკვიითის იდენტურს ხდის (τῆλιουρὸν δὲ γῆν /807). ორივე მათგანი მარკირდება როგორც საზღვარი, სივრცული უკიდურესობა. სხვაობას კი ამ ორ გეოგრაფიულ წერტილს შორის მათი თვისობრივი, ფუნქციური პოლარულობა ქმნის, რომლის ფარგლებში სკვიითია ნეგატიურ, ხოლო ნილოსის დელტა და, ზოგადად, ეგვიპტე, დადებით სივრცედ განისაზღვრება. პრომეთეს პერსპექტივაში იოს ხეტიალის საბოლოო დანიშნულების წერტილი, ძველი ბერძნული გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული შემეცნებიდან გამომდინარე, ერთმნიშვნელოვნად პოზიტიური, კულტურული არეალია, რამდენადაც ეს უკანასკნელი ისევ და ისევ მედიტერანულ გარემოს წარმოადგენს და, შესაბამისად, კეთილგანწყობილი და მისაღებია დამკვიდრებისა და სოციალური ურთიერთობების შექმნისთვის. სწორედ ამგვარი მუხტის მქონე ადგილას სრულდება როგორც ინაქოსის ასულის და ისე, გარკვეულწილად, პრომეთეს ტანჯვაც (Davison, 1991, გვ.: 59-60; Gottesman, 2013, გვ.: 254-256; White, 2001, გვ.: 120-121)<sup>174</sup>. მიმაჩნია, რომ სივრცის აღნიშნული არსებითი

---

London and New York; Routledge. Hunter, R. E (Ed.). (2005). *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*. Cambridge: Cambridge University Press

<sup>174</sup>მკვლევარი რუსუდან ცანავა იოს მითს ძალისა და სამკვიდროს მოპოვების ერთ-ერთ მითორიტუალურ მოდელად განიხილავს. ამ თვალსაზრისით მეცნიერი იოს ხეტიალს ადრეული წარმართობის ქალაქის დაარსების შამანურ რიტუალს უკავშირებს. ახალი ქალაქის დაარსების მიზნით შამანს უნდა ეპოვა ე.წ.

სემანტიკური ნიუანსი კანობოსის ტექსტუალიზაციის პროცესშიც არის ასახული. უპირველესად, ყურადღებას იპყრობს ლინგვისტური მარკერების შედარებითი სიჭარბე. ეპიზოდის ტოპოგრაფიული მარკერები სტატისტიკური კუთხით შემდეგ სურათს იძლევა: 1.ტოპონიმია: Κάναβος, ὄ; Νεῖλος, ὄ; 2.ზოგადი არსებითი და ზედსართავი სახელები: πόντις, χθών (2), ἡ; πρὸςχάμα, τό; πλατύρριος 3. მიმართულების აღმნიშვნელი წინდებულები: πρὸς (2); 4.ლოკაციური ზმნიზედები: ἐνταῦθα. ამდენად, კანობოსის სამოქმედო რეგიონის ნარაციისთვის ვერბალურ დონეზე გამოყენებულია, ფაქტობრივად, ყველა შესაძლო სიტყვიერი რესურსი: ტოპონიმია, სივრცის სემანტიკის შემცველი ზოგადი ფორმატივები: არსებითი, ზედსართავი; დეიქტური ფუნქციით გამოყენებული ადგილის ზმნიზედა და ზმნისწინი.

ამავდროულად, მომავალში ეპაფოსის<sup>175</sup> საქმიანობა მკვეთრად უკავშირდება მის სივრცულ მიკუთვნებულობას, რაც შესაბამის ზმნურ ფორმატივში არის ასახული: **καρπῶσεται** πλατύρριος Νεῖλος **ἔρδενύει** χθόνα (851-852): ეპაფოსი ნაყოფიერს ხდის მიწას, რომელსაც ფართოდმდინარი ნილოსი რწყავს. მიმაჩნია, რომ ადგილის ამგვარი ტექსტუალური რეპრეზენტაცია უპირობოდ აქცევს ეგვიპტეს იოს ხეტიალის ხანგრძლივ სივრცულ ტრექტორიაში ერთადერთ პოზიტიურ, დადებითი ფუნქციის მქონე ტოპოსად, სწორედ იმ „ძალის ადგილად“ (ცანავა, 2005, გვ.: 245-52), რომელიც შესაძლებლობას იძლევა იომ შეწყვიტოს ხეტიალი და საბოლოოდ დაფუძვნდეს.

---

„ძალის ადგილი“. პოვნა ხორციელდებოდა არა ადგილის ფიზიკურ-გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის შეფასებით, არამედ მისი შეგრძნებით. ამ რიტუალის ფარგლებში შამანი ქალაქის დასაარსებლად იმ ადგილს ირჩევდა, სადაც თავს ძლიერად და ბედნიერად გრძნობდა. ამ ადგილას გაჩერება „ძალის“ დაგროვებას ნიშნავდა. იოს მითის კონტექსტში, მკვლევრის აზრით, ღვთაებრივთან ურთიერთობა ინაქოსის ასულს შამანური ტიპის მამიებლად აქცევს. იო ასევე გრძნობს ადგილებს, მის ყოველ შეჩერებაზე ქალაქი არსდება (აია, იოპოლისი), მაგრამ ინაქიდი ვერსად ჩერდება, სანამ საკუთარ ძალის ადგილს არ იპოვის. ასეთი ადგილია ეგვიპტე, სადაც ასული ზევსის შეხებით პირვანდელ სახეს იბრუნებს და მკვიდრდება. შამანიზმისა და „ძალის“ ადგილების შესახებ იხ. ცანავა, 2005, გვ.: 245-52, გვ.: 264-65. მიმოხილვისა და ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. დიანოსაშვილი, 2016, გვ.: 28-33;

<sup>175</sup>ეპაფოსი ჰეროდოტოსის მიხედვით ჯერ კიდევ არქაულ პერიოდში ასოცირდებოდა ეგვიპტურ ხარისთავიან ღმერთთან - აპისთან, მოგვიანებით სერაპისი. Herodotus; 3.27; Griffith, 1983, გვ.: 237; Podlecki, 2005, გვ.: 187;



პრომეთე თხრობას დანაიდების ამბით აგრძელებს, რომელიც იოს სცენის ბოლო დამასრულებელ მიკრო სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს. იოს მითის მეორე მნიშვნელოვანი ნაწილის ჩართვით თხრობა წრიული კომპოზიციის პრინციპით იკვრება არა მხოლოდ პრომეთეს მესამე ნარატივში (ეს უკანასკნელი იწყება იოს არგოსიდან დოდონეში მოსვლით), არამედ მთლიანად იოს სცენის ფარგლებში, რომელშიც თხრობა იდენტური სივრცული იმპულსით - პერსონაჟის გადაადგილებით დაიწყო (Griffith, 1983, გვ.: 237). ეპაფოსის შობის ეპიზოდსა და დანაიდების ამბავს შორის ტემპორალური ბმა იოს სცენის ყველაზე უფრო დიდი ელიფსისის დონეზე ხორციელდება. პრომეთე ტოვებს ხუთ თაობას, რამდენადაც მისთვის არაარსებითია, თუ რა მოხდა ამ დროის განმავლობაში (Goward, 1999, გვ.: 83; Barret, 2007, გვ.: 266-267). ეპაფოსის სცენისგან განსხვავებით, ბოლო ნარატიული სეგმენტი ინფორმაციულად საკმაოდ დატვირთულია. მოქმედების ტიპის თვალსაზრისით იგი მოიცავს როგორც სივრცეში გადაადგილებას, რომელიც იოს მოგზაურობის რევერსირებულ ვარიანტს წარმოადგენს, ასევე კონკრეტული მოვლენის თხრობას - დანაიდების მიერ საქმროების მკვლელობასა და ჰიპერმნესტრას მიერ ქმრის დანდობას.

პრომეთეს თხრობის ბოლო ნაწილში კიდევ ერთხელ აქტუალიზდება ის ორი ძირითადი ერთმანეთთან კავშირში მყოფი თემა, რომლებითაც იოს სცენა დაიწყო: სექსუალობა<sup>176</sup> და სივრცეში გადაადგილების (რაციონალური თუ ირაციონალური) იმპულსები. აღნიშნული ორი ძირითადი მახასიათებელი დანაიდებს იოს არა მხოლოდ გენეტიკურ, არამედ მთავარ კონცეპტუალურ alter ego-ებად აქცევს<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup>იოს მითის მსგავსად დანაიდების ამბავი ანთროპოლოგიურ-სოციალური ანალიზის ფარგლებში ახალგაზრდა გოგონების ინიციაციის რიტუალის მითოსურ ინტერპრეტაციად არის გაგებული. მიმოხილვისათვის იხ. Gottesman, 2013, გვ.: 260; Dowden, 1989, გვ.: 153-160; იოსა და დანაიდების ქცევის სექსუალური ხასიათის ინტერპრეტაციისათვის იხ. Caldwell, 1970, გვ.: 85-88

<sup>177</sup>იოს მითისა და დანაიდების ამბის თემატური და კონცეპტუალური ურთიერთმიმართებების შესახებ ესქილეს ტექსტებში იხ. Murray, 1940, გვ.: 32-36, 104; Zeitlin, F. (1992). *The Politics of Eros in the Danaid Trilogy of Aeschylus*. In R. Hexter & D. Selden (Eds.). *Innovations of Antiquity*. (pp. 203-252). New York/London: Routledge. Bachvarova, M. R. (2009). *Suppliant Danaids and Argive Nymphs in Aeschylus*, *The Classical Journal*, 104(4). 289-310; Mitchell. L. G. (2006). *Greeks, Barbarians and Aeschylus' "Suppliants"*, *Greece & Rome*, 53 (2). 205-223;

შესაბამისად, ეპიზოდის სივრცული ორგანიზაციის ამბის დონეზე, ერთი მხრივ, გამოიყოფა მოგზაურობის/გადაადგილების, ხოლო, მეორე მხრივ, მკვლელობის სამოქმედო რეგიონები. თუმცა როგორც ერთის, ისე მეორეს შემთხვევაში ნარატიული სიტუაციების ტოპოგრაფიული პარამეტრები ზოგადი და კონკრეტიზაციას მოკლებულია წინა თხრობითი სეგმენტისგან განსხვავებით, რომელშიც სივრცული ინფორმაციის წარმოდგენა დომინანტურ ხასიათს ატარებდა.

დანაოსის ასულების გადაადგილების გეოგრაფიული არეალი ორი ძირითადი ტოპოგრაფიული ღერძის - ეგვიპტე-არგოსი - ირგვლივ იგება, თუმცა პრომეთე ამ შემთხვევაში აღარ ქმნის ჰოდოლოგიური ტიპის თხრობას გზაში შემხვედრი გეოგრაფიული ლოკაციების მოხმობით და არც ეგვიპტე მარკირდება მოძრაობის დაწყების საწყის გეოგრაფიულ პუნქტად (ეს უკანასკნელი იგულისხმება წინა ეპიზოდიდან გამომდინარე). გადაადგილების საბოლოო სივრცული წერტილი დისკურსის დონეზე მხოლოდ ორი ტოპონიმით რეპრეზენტირდება: Ἄργος (2); Πελαγονικός. სანაცვლოდ, გზის სემანტიკა სრულად მიმართულების წინდებულისა და მოძრაობის/მდგომარეობის აღმნიშვნელი ზმნების აქტიური გამოყენებით მიიღწევა. ეს ფორმატივებია: πρὸς + πεμπτός; λείπα; φεύγα; ἦκα.

ამბის დონეზე ასევე კონკრეტიზაციას არის მოკლებული საქმროების მკვლელობის აღსრულების ადგილი. პრომეთე არ წინასწარმეტყველებს იმას, თუ სად მოხდება სისხლიანი აქტი. ამ შემთხვევაში მოვლენის რეგიონის ეკვივალენტურად უნდა ჩაითვალოს არგოსი/პელასგია (855/860), როგორც ლტოლვილი/მავედრებელი ასულების მიმღები ადგილი. მიმაჩნია, რომ დამასრულებელ ნარატიულ ნაწილებში დისკურსის დონეზე სამოქმედო რეგიონების (მოგზაურობა და მკვლელობა) აქტუალიზაციისადმი დრამატურგის მსგავსი ინდიფერენტიზმი ახსნადია იმ ძირითადი თემატური აქცენტით, რომელიც, ზოგადად, იოსა და დანაიდების ამბის სივრცულ პარამეტრს უკავშირება. კერძოდ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ეს ციკლი წარმოადგენს ბერძნული იდენტობის ჩამოყალიბებისა და მისი გააზრების დიალექტიკური პროცესის ერთ კონკრეტულ მაგალითს. მისი მთავარი მახასიათებელი კი არის მიგრაცია, ხეტიალი და ახალი

ქალაქების დაარსება. იოს მითი, ფაქტობრივად, დინამიკური მოდელია, რომელშიც ერთმანეთს სხვადასხვა ეთნიკურ-კულტურული წარმომავლობის გმირები უკავშირდებიან. სწორედ ამის საფუძველზე იქმნება ბერძნული იდენტობა, როგორც მრავალშრიანი კონსტრუქტი და მასთან ერთად ბერძენი-ბარბაროსის დიქტომია. (Davison, 1991, გვ.: 61-63; Gottesman, 2013, გვ.: 259-260; სქოლიო № 35). მიმაჩნია, რომ აღნიშნულ მოსაზრებას ამყარებს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს სცენის დანაიდების ეპიზოდის სივრცული პარამეტრის ვერბალური ასახვაც. კერძოდ, თხრობის ამ ეტაპზე დომინანტური ხდება ლექსიკა, რომელიც მარკირებს არა კონკრეტულ ლოკაციებს და მათ ფიზიკურ მახასიათებლებს, არამედ სივრცეში გადაადგილებასა და მის შედეგებს; ამდენად, დამასრულებელი ეპიზოდის სივრცული ლექსიკური მარაგი იოს მთლიან ნარატივს კიდევ ერთხელ აბრუნებს და საბოლოოდ აქცევს მიგრაციისა და ვექტორული მოძრაობების დომინანტურ თემატურ არეალში. სივრცის კონცეპტუალიზაციის აღნიშნული აქცენტი კი ფუნქციონირებს როგორც პერსონალურ/სუბიექტურ დონეზე - იო/დანაიდების სექსუალური მომწიფება, ამის შედეგად გაჩენილი რეალობა და მასზე ასულების რეაგირება; ისე ზოგად/ობიექტურ დონეზე - ქალების მიგრაციისა და ხეტიალის პროექციაში ძველი ბერძნული ოიკუმენეს გეოგრაფიულ-კულტურული სივრცული რეალობის პანელინური აღქმა, მისი გააზრება და ტრაგედიის ჟანრში მხატვრულ თხრობით კონსტრუქტად ქცევა.

**დასკვნა:** „მიჯაჭვული პრომეთეს“ იოს ნარატივის ფარგლებში ჩატარებული კვლევა მიზნად ისახავდა ეპიზოდის სივრცული დრამატურგიის ვერბალური კონსტრუირებისთვის გამოყენებული ლექსიკური მასალის, ნარატიული სტრატეგიებისა და სივრცული რეპრეზენტაციების თანმხლები სემანტიკური პროცესების შესწავლას.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იოს ამბის ტოპოგრაფიული პარამეტრი, ფაქტობრივად, ნარატივის ერთ-ერთ ძირითად თხრობით ფოკუსს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი ტექსტუალურ დონეზე მოგზაურობის/გზის სივრცული მოდელის ფორმით რეალიზდება. ტრაგედიაში ინაქიდის გზის დისკურსული გამოხატულება მასშტაბური და კომპლექსურია. სემანტიზაციის პროცესში კი დიფერენცირდება ფუნქციონირების

ორი დონე: ხეტიალი, როგორც ინაქიდის შემლილობის სიმპტომატური და ფიზიკური მანიფესტაცია; და ამ კონტექსტში ასულის მიერ განვლილი გზა, როგორც ძველბერძნულ მსოფლმხედველობაში მოქცეული ოიკუმენეს ჰელინოცენტრული პერსპექტივის მძლავრი დრამატული რეპრეზენტაცია. შესაბამისად, სივრცის ტექსტუალიზაციის პროცესში იქმნება უპრეცედენტო მასშტაბის სამოქმედო რეგიონი, რაც გულისხმობს პერსონაჟის გადაადგილების ტრაექტორიის მონიშნვას არგოსიდან ვიდრე ნილოსის დელტამდე მოქმედების საწყისი ტოპოგრაფიული წერტილების ნარატიზაციის ჩათვლით: არგოსი/ინაქოსის სასახლე — ეგვიპტე/ნილოსის დელტა.

სემანტიზაციის ორი დონის არსებობას სამოქმედო სივრცის ასახვის დისკურსულ დონეზე ორი თხრობითი პერსპექტივის არსებობა განაპირობებს: იოს ხედვა და პრომეთეს ვიზიონერული თვალი, რომლებიც ინაქიდის ხეტიალს სხვადასხვა რაკურსითა და ფიზიკური მახასიათებლებით წარმოადგენს. იოსთვის ხეტიალი არაცნობიერი პროცესია, რომელიც გარეგანი დამსჯელი აგენტის (οἰστρος) დანესტრვით არის ინიცირებული. შესაბამისად, იგი ვერ ახერხებს მოძრაობის ტრაექტორიის რაციონალურ აღწერას, რაც ასულის დრამატულ პარტიებში გზის ტექსტუალიზაციისთვის მწირი ვერბალური რესურსის გამოყენებას განაპირობებს. ეპირემატულ შესავალში ეს ფორმატივებია: *πλανάω/πλάω* - უმიზნო ხეტიალი. ქალის მთავარ სიტყვაში სტატისტიკურად ყველაზე ხშირად გამოყენებადი გზის/მიწის/ხმელეთის სემანტიკის შემცველი ზოგადი არსებითი სახელები და მოძრაობის, გადაადგილების აღმნიშვნელი ზმნური ფორმატივებია. პრომეთესთვის კი ინაქიდის გზა ობიექტურად არსებული ფიზიკური რეალობაა, რომლის აღწერა და ამ კონტექსტში ტრაგედიის ავტორისთვის ცნობილი ოიკუმენეს ვერბალური ინტეგრირება, ფაქტობრივად, იოს სცენის ძირითად დრამატულ მიზანს წარმოადგენს.

აღნიშნული მიზნის მისაღწევად პრომეთეს თხრობაში პრივილეგირებულ ნარატიულ სტრატეგიას სივრცის კოგნიტური აღქმის ჰოდოლოგიური მეთოდი და ფიგურა/ფონის ასიმეტრია ქმნის, რომლებიც შესაძლებლობას იძლევა, ერთი მხრივ, მოდელირდეს იოს გზის ლინეარული პერსპექტივა, რომლის ფარგლებში მარკირებულია შემხვედრი

მრავალრიცხოვანი გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული ერთეულები, ბარიერები და უკიდურესი საზღვრები, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ დინამიკურ სტრუქტურაში განთავსდეს მოძრავი სივრცულ ობიექტი - იო. შესაბამისად, კოლოსალურად იზრდება ლინგვისტური რესურსი. გამოყენებულია: მიმართულების წინდებულები; ადგილის ზმნიზედები; სივრცის სემანტიკის შემცველი ზოგადი ტიპის ლექსემები; გეოგრაფიული და ეთნოგრაფიული ტოპონიმიკა; გადაადგილების/მოძრაობის აღმნიშვნელი ზმნები და მიმღობები, რომელთა მეშვეობით საბოლოოდ არა მხოლოდ იოს ტრაექტორია, არამედ გარემომცველი გეოგრაფიული სამყაროს ტექსტუალური და მენტალური რეპრეზენტაცია იგება.

იოს გზის მასშტაბური დისკურსული ასახვის არსებით თავისებურებას ამავე კონტექსტში სივრცეში საორიენტაციო-სანავიგაციო სისტემის მოდელირება ქმნის, რაც გულისხმობს გზის არა რამდენადმე ტრადიციულ აღწერას, არამედ ტრაექტორიაში სივრცული ერთეულების გამოყოფას, რომლებიც ფუნქციონირებს, როგორც საორიენტაციო ათვლითი წერტილები. მათი მეშვეობით იო შეძლებს სივრცეში მოძრაობის სწორი კურსის შენარჩუნებასა და დანიშნულების საბოლოო გეოგრაფიულ პუნქტამდე (ნილოსის დელტა) უსაფრთხო მისვლას. ამდენად, პრომეთეს მიერ მოდელირებული იოს გზა განსაკუთრებულად საინტერესო ნარატიულ შემთხვევას ქმნის ესქილეს დრამატულ კორპუსში, რამდენადაც იგი, ფაქტობრივად, წარმოადგენს სანავიგაციო მენტალურ რუკას და ტიპოლოგიურ მსგავსებას ამჟღავნებს ძველბერძნულ პერიპლუსებთან.

გზის კონტექსტში ძველი ბერძნული ოიკუმენესა და სანავიგაციო რუკის კონსტრუირებისთვის ასევე აქტიურად გამოიყენება სივრცის რეპრეზენტაციის დესკრიფციული მოდელი. უნდა აღინიშნოს, რომ პრომეთეს სიტყვებში ამ უკანასკნელის აქტუალიზაცია რამდენადმე არათანმიმდევრულია. ეპირემატულ შესავალში, იოს მონოლოგსა და პრომეთეს მესამე სიტყვაში დესკრიფციების გამოყენება, ფაქტობრივად, ნულოვანია, მაშინ, როდესაც მეორე და მესამე სიტყვა მთლიანად დესკრიფციულ ვერბალურ ქსოვილში არის მოქცეული. სივრცული დისკურსის ასიმეტრიულობა უნდა უკავშირდებოდეს ამბის ტოპოგრაფიული პარამეტრების სუბიექტურ და ობიექტურ

დონეზე ფუნქციონირებას. 1. ხეტიალი როგორც შეშლილობის მანიფესტაცია; მისი ინიცირებისა და დასასრულის ძირითადი მარკერი. 2. ხეტიალი, როგორც სამყაროს შემეცნებისა და მისი რუკის ტიპის ორგანიზებისთვის გამოყენებული ძირითადი ნარატიული ინსტრუმენტი.

მხატვრული თვალსაზრისით სათუთა, თუ რამდენად სრულყოფილად არის რეალიზებული იოს ეპიზოდში აღნიშნული სემანტიკური ორსახოვნება, თუმცა სივრცული ინფორმაციის ამგვარი დანაწილება “მიჯაჭვული პრომეთეს” ავტორს შესაძლებლობას აძლევს აღწეროს მისთვის ნაცნობი ოიკუმენე, მოახდინოს ორ კონტინენტზე გადაჭიმულ უზარმაზარ მიწაზე უცხოს, მტრულად და კეთილად განწყობილი ტოპოსების, ეთნოსებისა თუ მითოსური მოსახლეების გამოყოფა. ამის საფუძველზე ააგოს “უცხოს” კულტუროლოგიური მოდელი და სწორედ ამ კონტექსტში მოაქციოს იო, არგოსიდან მომავალი შეშლილი, მოხეტიალე ბერძენი ასული, რომლის ტანჯვას აუცილებლად ექნება საზღვარი და ეს საზღვარი, უპირველესად, სივრცულია.

ამდენად, “მიჯაჭვულ პრომეთეში” იოს კომპლექსური მითის დრამატული რეალიზაცია, ერთი მხრივ, პედალირებს სივრცის უდიდეს მნიშვნელობაზე ინდივიდის ფიზიკურ-ფსიქიკური კარგად მყოფობის მიღწევის პროცესში, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოხატავს ძველი ბერძნული კულტურის განსაკუთრებულ ინტერესს მოგზაურობის, სამყაროს აღწერისა და უცხოს/განსხვავებულის შემეცნებისადმი. უფრო მეტიც, “მიჯაჭვულ პრომეთეში” იოს ამბის გააზრების კონტექსტში, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საკუთარი ეთნიკურ-კულტურული იდენტობის გააზრება ძველი ბერძენისთვის სწორედ უცხოს შემეცნების, სივრცული გადაადგილებებისა და მუდმივი შინაგანი თუ გარეგანი ემპირიული ძიებების შედეგია.

## თავი მესამე: თხრობითი სივრცე „აგამემნონის“ („ორესტა“) კასანდრას ნარატივში

კასანდრას ნარატივი ესქილეს ტრაგედიების ჩართულ ნარატიულ ნაწილებს შორის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო კომპლექსურ და რთულ თხრობით სისტემას ქმნის. ამავდროულად, იგი საკვანძო სცენად გაიაზრება არა მხოლოდ „აგამემნონის“, არამედ მთლიანად „ორესტას“ სწორი გაგებისა და ინტერპრეტირების პროცესში. შესაბამისად, ფილოლოგიური შესწავლის კუთხით, ტექსტი ტრილოგიის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო კარგად ათვისებულ ნაწილს წარმოადგენს<sup>178</sup>. დრამატული ორგანიზაციისა და ინფორმაციის დანაწილების დონეზე ეპიზოდს მჭიდრო კავშირი გააჩნია ტრაგედიის სხვა ნაწილებთან, რაც ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის დამახასიათებელი დომინანტური და განმეორებადი სახე-სიმბოლოების გამოყენებით მიიღწევა (დარჩია, 2005, გვ.: 100)<sup>179</sup>. აღნიშნული ტენდენცია ნარატივში მოდელირებულ სივრცულ ფორმებსა და რეპრეზენტაციებსაც ეხება, რომლებსაც ასევე მჭიდრო ლინგვისტური თუ სემანტიკური ბმა გააჩნია ტექსტის სხვა მნიშვნელოვან ნაწილებთან. ამდენად, ამ კუთხითაც ეპიზოდი „ორესტას“ ცენტრალურ სეგმენტად ფორმირდება (Rehm, 2012, გვ.: 317). აღნიშნული მიმართებისა და სცენაში სივრცული რეპრეზენტაციების ანალიზისთვის, უპირველესად, შევხები ტრაგედიაში კასანდრას ეპიზოდის ადგილისა და ფუნქციონირების საკითხს.

### 1.1. სცენის ზოგადი მიმოხილვა და სივრცული სტრუქტურა:

მიიჩნევა, რომ ესქილე „აგამემნონში“ ვიდრე კასანდრას ეპიზოდამდე თითქმის ათასი სტრიქონის ფარგლებში მიზანმიმართულად ქმნის ენიგმატურ, გამოცანებით სავსე

---

<sup>178</sup>კასანდრას ნარატივი მრავალი კუთხით არის შესწავლილი. მათ შორის: სცენის პერფორმატული მხარე: Taplin, 1972, 1977, 1978; Knox, 1972 და Sider, 1978. სცენის ენობრივი და საკომუნიკაციო ასპექტები: McClure, 1999; Godhill, 1984; Lebeck, 1971; ქორწინების სახეები, ტერმინები და რიტუალური ასპექტები: Seaford, 1984, 1988; Redfield, 1982; McNeil, 2005; Mitchell-Boyask, 2006; სამსხვერპლო ტერმინოლოგია: Zeitlin, 1965, 1966; კასანდრას სიტყვის ვიზიონერული ხასიათი და მახასიათებლები: Mazzoldi, 2001, 2002; Pillinger, 2019;

<sup>179</sup>„ორესტაში“ განმეორებადი და დომინანტური სახეების მიმოხილვისთვის იხ.: დარჩია, 2005, გვ.: 100-101; Lebeck, 1971, გვ.: 1-5; Taplin, 1977, გვ.: 314-316, 381; Rosenmeyer, 1982, გვ.: 107-108, 118-119; Zeitlin, 1965, გვ.: 463;

თხრობას, რათა მიკენის მეფის მითის ყველასთვის ცნობილი ნარატივი ინფორმაციის მიმღებთათვის მაქსიმალურად არაპროგნოზირებადი გახადოს (Taplin, 1977, გვ.: 297-298; Lebeck, 1971, გვ.: 52; Goward, 1999, გვ.: 55). ამ ასპექტით დრამატურგის მხატვრული ტექნიკისთვის მახასიათებელი ავისმომასწავებელი მოლოდინის რეჟიმის, ე.წ. „სასპენსის“, გააქტიურება „აგამემნონში“ განვითარების მწვერვალს აღწევს (Goward, 1999, გვ.: 58-59). დრამის ამგვარად დაგეგმილ სიუჟეტში პრიამოსის ასული სწორედ ის პერსონაჟია, რომლის ვიზიონერული ხასიათის სიტყვის მეშვეობით ესქილეს მაყურებელი უკვე შექმნილი ინფორმაციული გაურკვევლობიდან გამოჰყავს. ამდენად, ნარატივი ტრაგედიაში, უპირველესად, მნიშვნელობის ქმნადობის ფუნქციით იტვირთება (Taplin, 1977, გვ.: 322). თუ სცენას აღნიშნული პერსპექტივით შევხედავთ, ცხადი გახდება, თუ რატომ არის იგი „მოთავსებული“ კომპოზიციური თვალსაზრისით მეწამული ხალიჩის საკმაოდ მოკლე და მოკლულთა გვამების (აგამემნონი და კასანდრა) სააშკარაოზე გამოტანის ამსახველ სცენებს შორის. კასანდრა წინასწარმეტყველური თხრობის მეშვეობით ხსნის, თუ რატომ უნდა მოკვდეს აგამემნონი, რომ არსებობს გარკვეული ლოგიკა, რომელიც არეგულირებს იმას, რაც სცენაზე თუ სცენის მიღმა ხდება/მოხდება (Knox, 1972, გვ.: 113; Lebeck, 1971, გვ.: 52). ეს ცოდნა და სიცხადე კი, უპირველეს ყოვლისა, პელოპიდების მითის რეკონსტრუირების ფორმით ხორციელდება. ამდენად, მნიშვნელობის ქმნადობა მითის ე.წ. „თხრობასა“ და ამ კონტექსტში ტრაგედიის ტექსტში უკვე სპორადულად მიმოფანტული შეფარული ცოდნის გამთლიანებასა და მისი ინტერნალური და ექსტერნალური მსმენელისათვის კომუნიკაციას გულისხმობს (Rehm, 2002, გვ.: 78; Lebeck, 1971, გვ.: 52-53)<sup>180</sup>.

პელოპიდების მითს ერთი კონკრეტული საგვარეულოს თაობიდან თაობაში გენეტიკურად გარდამავალი ცოდვების ერთობლიობა ქმნის. „ამ საგვარეულოს ყველა თაობაში ხდება საზარელი მკვლელობა. მკვლელები და მოკლულები ერთმანეთის ახლო

---

<sup>180</sup>კასანდრას ნარატივი ინტერნალური კონსტრუირების დონეზე ტრაგედიის ზოგად დრამატულ ტენდენციას ირეკლავს. კერძოდ, ვიზიონერი ქალის სიტყვის პირველი ნაწილი არათანმიმდევრულ და გამოცანებით სავსე თხრობას მოიცავს, რომელიც სიტყვის მეორე ნაწილში უკვე ნათელი, თანმიმდევრული და ცხადი ხდება. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხ. Goward, 1999, გვ.: 71-75; Godhill, 1984, გვ.: 81;



ნათესავეები (უმეტესად სისხლით ნათესავეები) არიან“ (ცანავა, 2005, გვ. 85)<sup>181</sup>. შესაბამისად, მითის ცენტრალურ კონცეპტს ოჯახის/სახლის - ოიკოსის თემა და მის წევრებს შორის პათოლოგიური ურთიერთობები წარმოადგენს, რომელიც „მემკვიდრეობით“ გადაეცემა ერთი თაობიდან მეორეს. აგამემნონის ბედის, მისი მკვლელობის მიზეზების გაგება შეუძლებელია პელოპიდების მითოსური წარსულის გააზრების გარეშე. ტრაგედიის მთავარი ამბის კონტექსტუალიზაციის მიზნით ესქილე კასანდრას ვიზიონერული მზერის მეშვეობით დროსა და სივრცეში ერთმანეთთან დაშორებული, მაგრამ ღრმა მიზეზშედეგობრივი კავშირის მქონე ეპიზოდების მთელ ჯაჭვს აღადგენს და მეფის მკვლელობას უფრო ფართო, დიაქრონულ პერსპექტივაში სვამს. აღნიშნული რაკურსიდან ატრიდის მოკვდინება უკვე არა როგორც ერთჯერად, არამედ თავისი არსით განმეორებად ძალადობრივ აქტად წარმოდგება, რომელშიც მხოლოდ მონაწილეთა - მოძალადისა და მსხვერპლის იდენტობა იცვლება. ამ კუთხით იგი სრულად ემორჩილება პელოპიდების მითისა თუ, ზოგადად, მითოსური აზროვნებისათვის მახასიათებელ განმეორებითობისა და ციკლურობის იდეას (გორდეზიანი, 2019, გვ.: 18-19; გორდეზიანი, 2005, გვ.: 93-96).

კასანდრას სცენის ჰერმენევტიკული ხასიათი ტექსტის სივრცული ორგანიზაციისთვის მთავარ საფუძველს ქმნის. ფუნქციური დატვირთვა ნარატივის სივრცულ ტრაექტორიას კომპლექსურსა და სინთეზურს ხდის. კომპლექსურობა ტექსტში ნარატიული სივრცის სამი ურთიერთგადაჯაჭვული შრის არსებობით გამოიხატება. კერძოდ, კასანდრა ტრაგედიის ერთადერთი ინტერნალური მთხრობელია, რომელიც თავის მონათხრობში ტექსტუალურ დონეზე მოიცავს „აგამემნონის“ დრამატული სივრცის როგორც სასცენო და სცენის მიღმა, ისე შორეულ ტოპოსებს.

ნარატივის პირველი და ცენტრალური სივრცული პლასტის მოდელირება უშუალოდ პელოპიდების მითსა და ამ უკანასკნელის თხრობას უკავშირდება. კერძოდ, სცენის პირველადი ტოპოგრაფიული ფოკუსი მითის ცენტრალური სამოქმედო ერთეულისკენ -

---

<sup>181</sup>პელოპიდების მითის რეკონსტრუირების, ცენტრალური პერსონაჟებისა და საგვარეული ცოდვების ანალიზისთვის იხ. ცანავა, 2005, გვ.: 85-92; დიანოსაშვილი, 2020, გვ.: 301-303, 309;

ამავე მოდემის სახლისკენ არის მიმართული, რომელიც საგვარეული ცოდვების აკუმულირების კონკრეტულ ფიზიკურ წერტილს წარმოადგენს. რამდენადაც ეს უკანასკნელი, ამავდროულად, „აგამემნონის“ სიუჟეტური ქარგის მთავარი სასცენო სივრცეცაა, რომელიც უცვლელი სამოქმედო არეალის სტატუსს ინარჩუნებს მთელი ტრაგედიის განმავლობაში, კასანდრას თხრობითი ორიენტირი, შესაბამისად, სწორედ ამ უკანასკნელისა და მის სხვადასხვა დონეზე რეპრეზენტირებისკენ არის მიმართული (SAGN, 2017, გვ.: 317; Rehm, 2002, გვ.: 78). სცენაზე სასცენო სივრცის ფორმით სასახლის ფიზიკური არსებობა მთხრობელისთვის იმ ემპირიულ ფუნდამენტს ქმნის, რომელზეც ნარატივის ცენტრალური სემანტიკური სივრცული კონცეპტის - ოიკოსის პოლისემანტიკური ცნება შენდება. ამდენად, ეპიზოდი ნარატიული სივრცის ორგანიზაციის კუთხით, ზოგადად ესქილეს დრამატულ ტექსტებში, საინტერესო და გამორჩეულ შემთხვევას ქმნის: აბსტრაქტიზებული სივრცული მოდელი, რომელიც, ფაქტობრივად, სცენის მთავარი მამოძრავებელი ღერძია, სასცენო ფიზიკურ რეალობას ემთხვევა. ეს „დამთხვევა“ ინტერნალურ მთხრობელს შესაძლებლობას აძლევს ნარატივის მანძილზე ოსტატურად გადავიდეს სასცენო სივრცის ფიზიკური მახასიათებლებიდან ამავე სივრცის სემანტიკურ არეალში და პირიქით. ოიკოსი კი, თავის მხრივ, როგორც პრივატული სივრცის მთავარი სტრუქტურული ერთეული, „ორესტეას“ იმ დომინანტ თემას ქმნის, რომელიც პირდაპირ თუ ირიბად ტრილოგიის ყველა ძირითად თემას, ოპოზიციას და სახე-სიმბოლოს უკავშირდება (ნადარეიშვილი, 2008, გვ.: 126)<sup>182</sup>.

ეპიზოდის მეორე ტოპოგრაფიული შრე ატრიდების სახლის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილს - ამ უკანასკნელის შიდა სივრცეს ანუ ინტერიერს უკავშირდება<sup>183</sup> (დრამატული სივრცის დიფერენციაციის დონეზე - სცენის მიღმა არსებული რეალობა). ეს უკანასკნელი ოიკოსის კონცეპტის მოდელირებისას ცენტრალურ ადგილს იჭერს და სახლის ყველაზე მნიშვნელოვან სეგმენტად ფორმირდება. სასცენო და სცენის მიღმა არსებული სივრცეების

---

<sup>182</sup>პრივატულისა და საჯაროს როგორც ქალისა და მამაკაცის ღირებულებათა სივრცული ეკვივალენტების დეტალური ანალიზისთვის „აგამემნონში“ იხ. ნადარეიშვილი, 2008, გვ.: 126 -143;

<sup>183</sup>მიუხედავად იმისა, რომ სახლი ერთი სივრცული ერთეულია, სასცენო დრამატული სივრცის კონტექსტში იგი ორი ერთეულის, სასცენო და სცენის მიღმა რეალობების, ერთიანობას მოიცავს. ამდენად, ტექსტუალური ასახვის დონეზეც დიფერენცირებას ვახდენ მის ორ ნაწილს შორის.

კომბინაცია კი ქმნის სამგანზომილებიან, სიღრმის მქონე ლოკაციას (როგორც ტექსტუალური, ისე სასცენო რეალობის დონეზე), რომლის ნარატიული მანიფესტაცია, სამზეოზე გამოტანა, კასანდრას პერსონაჟის მთავარ დრამატულ მიზანსა და ფუნქციას წარმოადგენს<sup>184</sup> (Padel, 1989, გვ.: 346-347).

მისნის სიტყვის ტოპოგრაფიის მესამე, დამასრულებელ პლასტს, როგორც უკვე აღინიშნა, შორეული სივრცე წარმოადგენს. იგი თხრობაში ტროასა და ჰადესის ტოპოსების აქტუალიზაციით შემოდის. საგულისხმოა, რომ კიდევ ერთი შორეული გეოგრაფიული წერტილი, რომელიც, გარკვეულწილად, ასახულია კასანდრას ნარატივში, არის ავლისი. ეს უკანასკნელი იფიგენიას ამბისთვის სამოქმედო რეგიონს ქმნის და ტექსტუალურად, ვიდრე მისნის სცენამდე, ქოროს ნარატივში არის რეკონსტრუირებული (191-255). ტრაგედიის სივრცული ტრაექტორიის, კასანდრას ეთნიკური მიკუთვნებულობისა თუ ამბის განვითარების ლოგიკის მიხედვით, პრიამოსის ასულის სიტყვაში ტროასა და ჰადესის დისკურსი ლოგიკურად მოსალოდნელია, რასაც ვერ ვიტყვით ავლისის შესახებ. მიუხედავად ამისა, როგორც მკვლევარი რაშ რემი აღნიშნავს, ეპიზოდი ილიონთან ერთად შორეული სივრცის რეპრეზენტაციის კუთხით ავლისსაც მოიცავს, თუმცა ეს ჩართულობა რამდენადმე არატრადიციულ ხასიათს ატარებს (Rehm, 2002, გვ.: 81). არატრადიციულობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ნარატივში ავლისს, ტროასგან განსხვავებით, ლინგვისტურ დონეზე ლექსიკური მარკერები არ გააჩნია ანუ არ ხდება კონკრეტული სამოქმედო რეგიონის ტექსტუალიზაცია. მსგავსი ნარატიული

---

<sup>184</sup> ინტერიერი ძველი ბერძნული აზროვნების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი სივრცული კატეგორიაა, რომელიც ტრადიციულად ღრმა, ბნელ და დაფარულ სივრცეებს - თალამოსებს, გამოქვაბულს, საშილოსნოს და ა.შ. უკავშირდება. სემანტიკურ დონეზე იგი გაიაზრება როგორც დავიწყებული, მეხსიერების ღრმა პლასტებში მოქცეული ინფორმაცია, უგულვებელყოფილი და ჩანშობილი წარსული, ხოლო თეატრალური სივრცის დიფერენციაციის დონეზე - სცენის მიღმა (ე.წ. „offstage“) რეალობად. Padel, 1989, გვ.: 343; Bakola, 2018, გვ.: 163-166. შესაბამისად, ინტერიერი „აგამემნონის“ იერარქიულ ოპოზიციურ წყვილთა პირამიდაზე, ხილული/გახსნილი - უხილავი/დაფარული, მეორე კომპონენტის სივრცულ გამოხატულებას წარმოადგენს. იგი საბოლოოდ ოიკოსის, როგორც პრივატული სივრცის, და პოლისის, როგორც საჯარო, გახსნილი სივრცის, კულტურული ოპოზიციის ფუნდამენტი ხდება. იხ. ნადარეიშვილი, 2008, გვ.: 141-142;

დამოკიდებულება ტრაგედიის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი სივრცული ერთეულისადმი ახსნადი გახდება, თუ გათვალისწინებული იქნება ამბების თხრობის კუთხით „აგამემნონის“ პერსონაჟების ფუნქციური დანაწილება. ტრაგედიის ტექსტში იფიგენიას მსხვერპლშეწირვისა და შესაბამისი ლოკაციის ფაბულისა და დისკურსის დონეზე წარმოდგენა ქოროს ექსკლუზიურ უფლებას წარმოადგენს, რასაც იგი ახორციელებს კიდევაც კასანდრას სცენამდე. შესაბამისად, პრიამოსის ასული არ „კოპირებს“ ეპიზოდს, რომელსაც ნარატიული ფორმა ერთხელ უკვე მიეცა ტექსტში. ჩნდება კითხვა, მიუხედავად აღნიშნულისა, როგორ მიიღწევა ავლისის განცდა, მისი რეპრეზენტაცია მისნის სიტყვაში? მიიჩნევა, რომ კასანდრას ნარატივის შემთხვევაში ავლისის ჩართულობა მთლიანად კონცეპტუალურ ხასიათს ატარებს. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ადგილის კვაზიწარმოდგენა უშუალოდ პრიამოსის ასულის, სცენაზე მისი სხეულის არსებობისა და პერსონაჟის სახის მრავალპლანიანობის მეშვეობით არის განხორციელებული. მრავალპლანიანობა კი, უპირველესად, კასანდრას იფიგენიას სასცენო სუბსტიტუციად, ტროელი ქალის აგამემნონის ასულის ტრაგიკულ ნიღბად გააზრებას გულისხმობს (Rehm, 2002, გვ.: 82). აღნიშნული კორელაცია კასანდრასა და იფიგენიას სხვადასხვა ტიპის ფიზიკური და სემანტიკური მახასიათებლების (ასაკი, სტატუსი, ტანისამოსი, ქალწულთა რევერსირებული ქორწინებისა და მსხვერპლშეწირვის რიტუალური ასპექტები) იგივეობისა თუ მსგავსებების დონეზე შენდება<sup>185</sup> (დარჩია, 2005, გვ.: 72; ცანავა, 2005, გვ.: 129-130; Rehm, 1994, გვ.: 51-51). ასულთა ამგვარი ბმა შესაძლებელს ხდის კასანდრა ნარატივის სივრცულ დრამატურგიაში ავლისის პერსონიფიცირებულ ვერსიად იყოს აღქმული, რაც საშუალებას იძლევა იგი, სხვა მრავალ დატვირთვასთან ერთად, გააზრებულ იქნეს იფიგენიასა და ქალწულის მსხვერპლშეწირვის (შესაბამისად, აგამემნონის დანაშაულის) სასცენო მოგონებად (Rehm, 2002, გვ.: 81-82). ამდენად, მძლავრი ვიზუალური მეტაფორის ფონზე, ესქილეს ადარ სჭირდება ტექსტუალურ დონეზე კიდევ ერთხელ ასახოს ის, რაც მატერიალიზებული ფორმით ცხადად დგას მაყურებლისა თუ მკითხველის წინაშე. ავლისის ამგვარი

---

<sup>185</sup>კასანდრა-იფიგენიას სახის კორელაციისთვის იხ.: Mitchell-Boyask, 2006, გვ.: 270-285;

პარადოქსული ინტეგრირება სივრცული ასპექტით ტრაგედიის ცენტრალურ სცენას დასრულებულს ხდის, ააქტიურებს რა ტექსტის ყველა სამოქმედო არეალს: ტროა/ჰადესი/ავლისი, ატრიდების სასახლე და ამავე სასახლის დახურული ინტერიერი<sup>186</sup>.

მიმაჩნია, რომ სივრცული კუთხით სცენის კომპლექსურობა და შეუზღუდავობა, დომინანტურ და განმეორებად მხატვრულ სახეებთან ერთად, იმ ერთ-ერთ მთავარ პოეტურ იარაღს წარმოადგენს, რომლის მეშვეობითაც კასანდრას ნარატივის ლინგვისტური თუ სემანტიკური ბმა ხორციელდება ტრაგედიის სხვა ნაწილებთან. სიტყვის ფარგლებში მოდელირებული სივრცის თითოეული პლასტი ვერბალურად და თემატურად „აგამემნონის“ ტექსტში უკვე მარკირებულ ლოკაციებს უკავშირდება. ნარატივის ამგვარად კონსტრუირებულ ტოპოგრაფიულ ქარგაზე ინტერტექსტუალური მიმართებების (თემები, სახეები, მეტაფორები) შემდეგი დონეები შენდება, რომლებიც ასოციაციურ სემენტთა მთელ ქსელს ქმნის. აღნიშნულის საფუძველზე კი ტრაგედია (და მთლიანად ტრილოგია) ფუნქციონირებს როგორც ერთი დასრულებული და მნიშვნელობის მქონე სისტემა (Lebeck, 1971, გვ.: 1-5).

ამდენად, კასანდრას სცენა ესქილეს დრამატული ტექნიკის იმ კლასიკურ შემთხვევას წარმოადგენს, როდესაც ფორმალურად დახურული ნარატიული ნაწილი აბსოლუტურად გახსნილი და ფლუიდური ხდება ტექსტის სხვა სცენებთან მიმართებით. მიმაჩნია, რომ ამ გახსნილობის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტს სწორედ სცენის სივრცული დრამატურგია, მისი ყოვლისმომცველობა და შესაბამისი თხრობითი და სემანტიკური მახასიათებლები ქმნის.

## **1.2. კასანდრას ნარატივში სივრცის წარმოდგენის ზოგადი სიუჟეტური და დისკურსული მახასიათებლები:**

---

<sup>186</sup>კასანდრას სცენის სივრცული რეპრეზენტაციების კვლევისას ავლისის სივრცეს აღარ შევხები, რამდენადაც კვლევის მიზანს ეპიზოდში ვერბალურად ასახული სამოქმედო რეგიონების ლინგვისტური მოდელირების შესწავლა წარმოადგენს.

კასანდრას სცენაში სივრცის წარმოდგენის ამბის დონე სივრცული სტრუქტურების მოდელირების მაკროდონეზე (ზოგადი სიუჟეტური ქარგა) ნარატივში ორი ცენტრალური ტოპოგრაფიული ღერძის არსებობას გულისხმობს. ესენია: ატრიდების სასახლე/სასახლის ინტერიერი = სასცენო/სცენის მიღმა სივრცე და ტროა/ჰადესი<sup>187</sup> = შორეული სივრცე. სწორედ ეს ორი კონკრეტული ტოპოსი ქმნის სხვადასხვა მიკრონარატივებისთვის (პელოპიდების საგვარეული ცოდვები = სასახლე/სასახლის ინტერიერი; კასანდრას წარსული/მომავალი = ტროა/ჰადესი. ძირითად მიკროსამოქმედო რეგიონებს. კონცეპტუალური და სემანტიკური მიმართება ამ ორ ერთმანეთისგან ძალიან დაშორებულ ადგილს შორის არა მხოლოდ კასანდრას ნარატივის, არამედ მთლიანად ტრაგედიის მთავარ სივრცულ ტრაექტორიას წარმოადგენს. ზოგადსიუჟეტურ დონეზე მოძრაობის ვექტორი აღნიშნულ ორ წერტილს შორის ექსკლუზიურად არგოსისკენ არის მიმართული. უნდა აღინიშნოს, რომ სივრცეში ადგილმდებარეობისა და გადაადგილების კუთხით ტრაგედიის პერსონაჟები ორ კატეგორიად იყოფიან: 1. მოძრავი პერსონაჟები: მაცნე, აგამემნონი, კასანდრა; 2. სტაციონარული (უძრავი) პერსონაჟები: კლიტემნესტრა, გუშაგი, ეგისტოსი, ქორო. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, ესქილე ტრაგედიის სივრცულ დრამატურგის იმგვარად აწყობს, რომ ატრიდების სასახლეს აქცევს ტექსტის ყველა მოძრავი პერსონაჟის სივრცეში გადაადგილების საბოლოო დანიშნულების წერტილად<sup>188</sup>. საგულისხმოა, რომ საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობა ტრაგედიაში არ ხორციელდება. პარალელურ რეჟიმში ტროასკენ არის მიმართული ყველა „უძრავი“ პერსონაჟის მზერა და ინტერესი. ამ ასპექტით „აგამემნონი“ და მთლიანად ტრილოგია უკანდაბრუნებების, ნოსტოსის, კულტურული მითოლოგიის დრამატული დამუშავების კონტექსტში გაიაზრება (Ewans, 1982, გვ.: 1-15; Seaford, 1994, გვ.: 259-61), რომლისთვისაც კონკრეტულად „აგამემნონის“ ფაბულის განვითარების მაკროდონეზე ცენტრალური

---

<sup>187</sup>ჰადესის შორეული სივრცე კასანდრას ნარატივში აქტუალიზდება როგორც ტროას ოპოზიციური ირეალური ტოპოგრაფიული ერთეული და ამდენად გაანალიზებული იქნება სწორედ ილიონთან კონცეპტუალური მიმართების ფარგლებში;

<sup>188</sup>ეგისტოსი არის ტრაგედიის ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც არ მოდის ტროადან. იგი შემოდის ეისოდოსის გავლით, რაც, როგორც ოლივერ ტაპლინი აღნიშნავს, მიუთითებს ამ პერსონაჟის უცხოობაზე, სასახლის სივრცისადმი მის არმიკუთვნებულობაზე, მიუხედავად იმისა, რომ კასანდრა ეპიზოდის საფინალო ნაწილში მას მოიხსენიებს როგორც სახლში დარჩენილ ლომს (1223). Taplin, 1977, გვ.: 327, 329.

ხდება მოძრაობის ვექტორი ტროა --> არგოსი, რომელსაც გადის ყველა მოძრავი პერსონაჟი. მოძრაობის ამ ფიქსირებულ ხაზს ემორჩილება ე.წ. „არასულიერის“ კატეგორიაში მოქცეული ტრაგედიის რამდენიმე ცენტრალური სახე და შესაბამისი ეპიზოდებიც, მათ შორის: კლიტემნესტრას სასიგნალო კოცონისა (Rosenmeyer, 1982, გვ.: 117-118) და მეწამული ხალიჩის კულმინაციური სცენები (Rehm, 2002, გვ.: 78). პირველი - როგორც ტროადან არგოსისკენ მომავალი მოძრავი სივრცული ერთეული (ობიექტი), ხოლო მეორე - როგორც „აგამემნონის“ ცენტრალური ვიზუალური მეტაფორა, რომელიც მნიშვნელობათა მთელ კასკადს იძლევა<sup>189</sup>. იგი სასცენო სივრცული თხრობის ფორმატში, ერთი მხრივ, ზემოაღნიშნულ ცენტრალურ ტრაექტორიას, ტროა --> არგოსი, ხილვადს ხდის და ორ დაშორებულ ადგილს სცენაზე აკავშირებს ერთმანეთთან (Rehm, 2002, გვ.: 78), მეორე მხრივ, ფერისა და ქსოვილის სიმბოლური მნიშვნელობების დონეზე მიუთითებს არგოსის მეფის სისხლიან წარსულზე, ტროას ნგრევაზე, იფიგენიას მსხვერპლშეწირვასა და ატრიდის გარდაუვალ მკვლელობაზე, ანუ მიზეზთა ე.წ. მეორე კლასზე (პირველი - მემკვიდრეობითი ცოდვა), რომელიც ხსნის, თუ რატომ უნდა მოკვდეს აგამემნონი (დარჩია, 2005, გვ.: 83; Rehm, 2002, გვ.: 79; Rehm, 2012, გვ.: 317).

როგორც ზემოთ აღნიშნა, ტროასკენ არის მიმართული ტრაგედიის ყველა „ფიქსირებული“ პერსონაჟის მზერა. მთავარი სივრცული ინტერესი ტრაგედიის პაროდოსშივე გუშავის შესავალ სიტყვაში მარკირდება (Ag. 1-21, 36-38); აღნიშნულ მიმართებას აგრძელებს კლიტემნესტრა (Ag. 281 - 316, 320-44, 858-876). „აგამემნონის“ ქორო კი ის უძრავი პერსონაჟია, რომელიც მთლიანად შორეული სივრცის რეპრეზენტაციაზე არის ორიენტირებული - იგულისხმება როგორც ტროა, ისე ავლისი (Rehm, 2012, გვ.: 318-319; Rehm, 2002, გვ.: 80-81)<sup>190</sup>. ამდენად, ტრაგედიის სივრცული (სიუჟეტური) წონასწორობა და ნოსტოსის თემის დამუშავება მომლოდინე და

<sup>189</sup>მეწამული ხალიჩის სცენის მიმოხილვისთვის, გამოთქმული სამეცნიერო მოსაზრებების, სცენაში ფერისა და ქსოვილის ფუნქციისთვის იხ. დარჩია, 2005, გვ.: 80-86; დარჩია, ი. (2003). მეწამული ხალიჩის ფუნქციისათვის ესქილეს „აგამემნონში“. ლოგოსი, წელიწადეული ელინისტიკასა და ლათინისტიკაში, I, 152-158;

<sup>190</sup>ტროას ომის რეკონსტრუქციისთვის „აგამემნონში“ იხ. Leahy, D. M. (1974). The Presentation of the Trojan War in Aeschylus *Agamemnon*, AJP 95, 1-23;

უკანმომავალი პერსონაჟების ურთიერთმიმართებაზე, მათი ურთიერთშეხების წერტილზე გადის. ამ კონტექსტში კასანდრას ეპიზოდი მაკროსიუჟეტურ დონეზე ტრაგედიის იმ ნაწილად განიხილება, რომელშიც აღნიშნული სივრცული კოლიზია სასცენო-ნარატიულ მანიფესტაციას იძენს. უფრო კონკრეტულად, სივრცეში გადაადგილებისა და მოძრაობის ზოგადი ვექტორების მეშვეობით სასცენო, სცენის მიღმა და შორეული ლოკაციები თავს ერთ კონკრეტულ წერტილში - ატრიდების სასახლეში იყრის, რომელიც ტრაგედიის სივრცულ ცენტრად, უკანდაბრუნებების კულტურული მოდელის ესქილესეულ მხატვრულ ინტერპრეტაციად გარდაიქმნება და გამომსახველობით კულმინაციას სწორედ კასანდრას ეპიზოდში აღწევს (Rehm, 2002, გვ.: 81).

დისკურსის დონეზე კასანდრას სცენის ორი ცენტალური ტოპოგრაფიული ღერძი მიკროსივრცულ ერთეულებად იშლება. თითოეული მათგანი იმ მცირე თხრობითი სეგმენტებისთვის (პელოპიდების სასახლის საგვარეულო დანაშაულებები და ტროაში მომხდარი ამბები) სიტუაციურ, სამოქმედო რეგიონებად იქცევა. ამ რეგიონებში მოქცეული სივრცული რელაციებისა და მოვლენების ვერბალური კონსტრუირებისთვის გამოყენებული თხრობითი სტრატეგიებისთვის კი მაკოორდინირებელი კასანდრას ვიზიონერული ხედვაა. ამ კუთხით პრიამოსის ასული ესქილეს იმ ინტერნალურ მთხრობელთა კატეგორიას განეკუთვნება (მაცნეები, სიზმრების მთხრობელები), რომელთა ნარაცია მოსათხრობ მოვლენათა უშუალო, თვალისმიერი ხედვის შესაძლებლობას, მათ ოპტიკურ მზერას ეფუძნება, რაც, თავის მხრივ, თხრობას ვიზუალიზაციის<sup>191</sup> მაღალ ხარისხს სძენს<sup>192</sup>. უფრო კონკრეტულად, ხედვის კომპონენტის ჩართვა მთხრობელს/კასანდრას აქცევს მე - როგორც ამბის/ნარატიული სიტუაციის მოწმე/თვითმხილველ აგენტად, რაც ლინგვისტური რეალიზაციის დონეზე ნარატიული მოვლენის აღწერისას ე.წ. „ჩამწერის“, „კამერის“ ტიპის აუდიო-ვიზუალური პერსპექტივის გააქტიურებას გულისხმობს (Niederhoff, 2009, გვ.: 386-387; Friedman, 1967,

<sup>191</sup>ესქილეს ტრაგედიებში ვიზუალურ - სახეობრივი მეტყველებისთვის იხ. დარჩია, 2005, გვ.: 104-105;

<sup>192</sup>ესქილეს ტრაგედიებში მთხრობელთა ტიპების მიმოხილვისთვის იხ. Barret, 2004, გვ.: 235-255;



გვ.: 108-37; Chatmann, 1990, გვ.: 144-146). პერსპექტივის ამ ვარიანტს ხედვის მოძრავი ან ფიქსირებული წერტილი გააჩნია და აქვს უნარი აკონტროლოს მანძილი მთხრობელსა და აღსაწერ მოვლენას შორის განურჩევლად იმისა, თუ სად იმყოფება თავად მთხრობელი. „კამერის“ ტიპის პერსპექტივის გამოყენება არსებითად მნიშვნელოვანია ტექსტში სივრცული დისკურსის წარმართვისთვის, რამდენადაც სწორედ ამ უკანასკნელის აქტუალიზაციის შემთხვევაში არის შესაძლებელი თხრობისას მოვლენის ერთდროულობის (ე.წ. ნარატიული „სიმულტანიზმი“), მისი სივრცეში ფიზიკური არსებობის მენტალური ხატის შექმნა (Harweg, 2011, გვ.: 159)<sup>193</sup>.

ნარატივში სიტუაციური ვიზუალიზაციისა და სივრცული რელაციების აგება ასევე მკვეთრად უკავშირდება პარალელური ნარაციის თხრობითი მეთოდის აქტუალიზაციას. აღნიშნული ნარატიული სტრატეგიის გამოყენების კუთხით, კასანდრას ეპიზოდი ესქილეს სხვა ტრაგედიების ნარატივების აგების დრამატული ტექნიკის ცენტრალურ კონცეფციაში ჯდება, თუმცა, ამავდროულად, არსებითად განსხვავდება მათგან. კერძოდ, ესქილეს სხვა წინასწარმეტყველურ სცენებში (იოს სცენა „მიჯაჭვული პრომეთედან“, დარიოსის სცენა „სპარსელებიდან“) პროლეპტიკური ინფორმაცია მწყობრი და თანმიმდევრულია, კასანდრას სიტყვაში კი ეს უკანასკნელი ფრაგმენტულ, დანაწევრებულ ხასიათს ატარებს, რაც, თავის მხრივ, კლასიკური სივრცული ერთეულების, რელაციებისა თუ რეგიონების რამდენადმე ტრანსფორმირებულ ვარიანტს იძლევა. მითითებული თავისებურება, რაც სცენას განსაკუთრებულ მაღალმხატვრულ ღირებულებას უქმნის, განპირობებულია ნარატიული მეთოდის გამოყენებით, რომელიც ლიტერატურული მონტაჟის სახელით არის ცნობილი და იგი მეოცე საუკუნის დასაწყისის ოცი-ოცდაათიანი წლების მოდერნისტული ლიტერატურის მონაპოვრად მიიჩნევა (Drach, 2014, გვ.: 160). ამბის ტექსტუალური დისტრიბუციის ამ ვარიანტის გამოყენებისას მოვლენა აღარ არის წარმოდგენილი ქრონოლოგიური, ლინეარული

<sup>193</sup>საგულისხმოა, რომ აღნიშნული დრამატული ტექნიკა ესქილეს პოეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია ცენტრალური ჩართული ნარატივებისა და შესაბამისი სივრცული პარამეტრების მოდელირებისას. ანალოგიურად არის აგებული სალამინის საზღვაო სცენა „სპარსელებში“ და მაცნის ეპიზოდი „აგამემნონში“;

თანმიმდევრობით. ამის საპირისპიროდ, ამბავი არათანმიმდევრულ, დანაწევრებულ თხრობაში ექცევა, რაც სიტუაციურ მთლიანობას არღვევს და ინფორმაციული ღიაობების გაჩენას იწვევს. ამბავი დისოციაციურ ფრაგმენტებად იშლება, რომელთა შორის კავშირი ხშირად გაუგებარია. ამდენად, ლიტერატურული მონტაჟის გამოყენებისას მთხრობელი/ავტორი თხრობას მოზაიკურ სქემაში აქცევს და მისი ქაოტურობის იმიტირებასაც კი ახდენს (Drach, 2014, გვ.: 161, 162; Хализев, 2004, გვ.: 290; Зверев, 2002, გვ.: 515-520)<sup>194</sup>.

რამდენადაც ლიტერატურული მონტაჟი ტექსტის არანარატიულ ხასიათს განაპირობებს, ამ უკანასკნელის მეშვეობით მოდელირებული ლიტერატურული მიკროსტრუქტურები მაკროსტრუქტურულ დონეზე ნარატიული დროის „შეჩერების“ ეფექტს ქმნის. ამის საპირისპიროდ, ტექსტში იწყება ვიზუალური, სივრცეში გაჩერებული/სტატიკური ხატებით, სურათებით მეტყველება. შესაბამისად, იქმნება ინფორმაციის არა თანმიმდევრული, არამედ სივრცული დისტრიბუციის, ე.წ. „სიმულტანურობის“ ეფექტი (Frank, 1963, გვ.: 46-49; Зверев, 2002, გვ.: 515-520). მიმაჩნია, რომ თხრობითი სტრატეგია, რომელიც ერთმნიშვნელოვნად მიიჩნევა მეოცე საუკუნის დასაწყისის მოდერნისტული ლიტერატურის მახასიათებლად, სრულყოფილად არის გამოყენებული ესქილეს მიერ სწორედ კასანდრას სცენაში, როგორც ყველაზე უფრო ლოგიკური და ოპტიმალური ნარატიული ინსტრუმენტი მისნის დეზორიენტირებული მენტალური და მანტიკური უნარების ასახვისთვის. კასანდრა ამბავს ხედავს ფრაგმენტულად, სხვადასხვა სივრცული რაკურსით და არა დროში განვითარებად ნარატიულ თანმიმდევრობად<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup>მიიჩნევა, რომ ნარატიული ინფორმაციის ამგვარი რეპრეზენტაცია, ზოგადად, მეოცე საუკუნის დასაწყისის მოდერნისტული ლიტერატურისთვის არის დამახასიათებელი. ამ ფორმატში არის შექმნილი ჯონ დონ პასოს „მანკეტენ ტრანსფერი“, 1925, ალფრედ დობლინის „ბერლინი ალექსანდერპლაცი“, 1929, ბორის პილნიაკის „შიშველი წელი“, 1920 და ა. შ. ჩამოთვლილი ავტორები გამოხატავდნენ ეპოქით იმედგაცრუებასა და აბსურდულობის განცდას, რაც პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდის მახასიათებელი იყო. აღნიშნული ტენდენცია მითითებულ ავტორთა ტექსტებში არანარატიულობითა და ინფორმაციის ფრაგმენტიზაციისაკენ სწრაფვაში აისახა. მოგვიანებით ამ ტიპის ლიტერატურა მონტაჟური ნოველების სახელით გაფორმდა. მონტაჟური ლიტერატურის მიმოხილვისთვის იხ. Drach, 2014, გვ.: 160-164; Зверев, 2002, გვ.: 507-522;

<sup>195</sup>კასანდრას ნარატივის თითოეული მიკროსცენის შესწავლისას დეტალურად იქნება გაანალიზებული ლიტერატურული მონტაჟისა და პარალელური ნარატივის გამოყენების კონკრეტული შემთხვევები;

მიმაჩნია, რომ აღნიშნული ნარატიული ინსტრუმენტებით მოდელირებული თხრობა, რომელიც, ფაქტობრივად, ერთსა და იმავეს - ტექსტუალური ვიზუალიზაციის ეფექტის შექმნას ემსახურება, თავის მხრივ, უკავშირდება და მოტივირებულია ესქილეს მთავარი დრამატული მიზნით, ასახოს კონკრეტული სივრცული რეალობა (სასახლე) და მასში ინტეგრირებული პელოპიდების საგვარეულო დანაშაულებები არა როგორც წარსულის, არამედ როგორც სასცენო აქტუალური აწმყოს კუთვნილებად და, შესაბამისად, ფიზიკური განზომილების მქონე სიტუაციებად.

სცენის ფარგლებში მოდელირებული მიკრონარატივებისა და მათი შესაბამისი სამოქმედო რეგიონების ამბისა და დისკურსის დონეზე რეალიზაციის დეტალურ ანალიზამდე, მინდა, მოკლედ მიმოვიხილო ნარატივის ინტერნალური საკომუნიკაციო სისტემა, მისი მონაწილენი და ეპიზოდის კომპოზიციური სტრუქტურა. აღნიშნული ნარატიული სემენტები მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს სცენის სივრცული პარამეტრების მოდელირების ხარისხსა და თავისებურებებს.

### **1.3. ნარატივის სტრუქტურული კომპოზიცია და საკომუნიკაციო აგენტები:**

ესქილეს ტრაგედიების ჩართულ ნარატივებში თხრობა ტრადიციულად სადიალოგო ფორმატში არის წარმოდგენილი (Barrett, 2004, გვ.: 245-248). ეს უკანასკნელი, ბუნებრივია, გულისხმობს შიდა საკომუნიკაციო აგენტების არსებობას, რომლებიც პასუხობენ, ხორცს ასხამენ ან ართულებენ მთხრობელის ფარულ ან ცხად მოსაზრებებს. ამ უკანასკნელთ მიემართებათ სხვადასხვა ტიპის ნარატიული ინფორმაციაც (Barrett, 2004, გვ.: 258). ესქილეს დრამების ჩართული ნარატივების შემთხვევაში, როგორც წესი, ამ აგენტის/აგენტების როლს ქორო ასრულებს. კასანდრას სცენა აღნიშნულ კლასიკურ მოდელს ემორჩილება. ამ შემთხვევაშიც სასცენო ინტერნალური კომუნიკაცია გულისხმობს მიმართებას მისანსა და მის მსმენელს - ქოროს, შორის. მათი კოლაბორაცია ეპიზოდის ნარატიულ სტრუქტურას ქმნის და უნარჩუნებს მას შინაგან წონასწორობას (Goward, 1999, გვ.: 76). კომუნიკაცია ხორციელდება სტიქომითიის ფორმატში, რომელიც დომინანტურ ფორმას წარმოადგენს ნარატივის პირველ ნაწილში, ხოლო მეორე ნაწილში კასანდრას სამ დიდ მონოლოგს შორის გადამყვანი ფუნქციითაც იტვირთება.

გარდა წმინდა სტრუქტურული დატვირთვისა, სემანტიკურ დონეზე აღნიშნული მიმართება - ქორო/კასანდრა, ქმნის ოპოზიციურ წყვილს (ამ უკანასკნელის ვიზუალურ მანიფესტაციასაც), რომელიც განასახიერებს როგორც სცენის, ისე ტრაგედიის ცენტრალურ კონცეპტუალურ დაპირისპირებას. ესენია: ცოდნა/არცოდნა, დუმილი/საუბარი, ღია/დაფარული (Goward, 1999, გვ.: 71). ეს პოლარულობა და სცენაში მონაწილეთა საკომუნიკაციო პრობლემები<sup>196</sup> სცენის ფორმალურ და ეპირემატულ სტრუქტურაშიც პოვებს ასახვას. კერძოდ, ტექსტის მკვლევრები და კომენტატორები ნარატივში ორ ნაწილს გამოყოფენ. ა) 1072-1177 სტრიქონები, რომელთა ფარგლებშიც კასანდრას სტროფები ლირიკული მეტრული ტერფებით არის გამართული, ხოლო ქოროს მიგება - იამბური ტრიმეტრით; და ბ) 1178-1233 სტრიქონები, რომლებიც მეტრული თვალსაზრისით შებრუნებულ სიტუაციას გვთავაზობს. კერძოდ, კასანდრას პარტია რესისში, ანუ იამბურ ტრიმეტრებში, ექცევა, ხოლო ქოროს პარტია, ამის საპირისპიროდ - ლირიკული ხდება (Denniston & Page, 1957, გვ.: 164-166; Goward, 1999, გვ.: 76). ეს მონაცვლეობა, უპირველესად, კასანდრასა და ქოროს შორის ინფორმაციული გაცვლის, საკომუნიკაციო კრახის ვერბალურ მარკერად არის გააზრებული. პრიამოსის ასული, რომელმაც იცის ყველაფერი, უძღურია ქოროს გააგებინოს, რა ხდება მაშინაც კი, როდესაც სიტყვის მეორე ნაწილში მისი თხრობა მოწესრიგებულ, ე.წ. ტირესიასის ტიპის, წინასწარმეტყველურ ნარატივში გადადის, ხოლო ქორო, რომელსაც ჰგონია, რომ იცის, თავის მხრივ, უძღურია გაიგოს, ჩასწვდეს კასანდრას წინასწარმეტყველებებისა თუ ხილვების არსს (Fraenkel, 1950, გვ.: 487-88; გვ.: 539-40).

სცენის კიდევ ერთ თავისებურებას მოთხრობილი ინფორმაციის განმეორებითი ხასიათი ქმნის. კერძოდ, ნარატივის მეორე ნაწილი სიუჟეტის დონეზე, ფაქტობრივად, იმეორებს პირველს გარკვეული სახესხვაობებით (დამატება, უპირველესად, ეხება წინასწარმეტყველებას ორესტისის მოსვლის შესახებ) (Barret, 2007, გვ.:268-269). მთავარ განსხვავებას ამ ორ ნაწილს შორის ქმნის ინფორმაციის მოწოდების, კასანდრას სიტყვის

---

<sup>196</sup>ქოროსა და კასანდრას შორის ენობრივი და საკომუნიკაციო პრობლემების ანალიზისთვის იხ. Godhill, 1984, გვ.: 83-88;

ფორმალურ-მეტრული მხარე, რომელიც, როგორ უკვე აღინიშნა, მისანი ქალის ტრანსული მდგომარეობიდან მეტნაკლებად რაციონალურ და, შესაბამისად, მოწესრიგებულ/თანმიმდევრულ თხრობაში გადასვლის ძირითადი ტექსტუალური მარკერია. ინფორმაციის რეპეტიციული ხასიათი ორი მიზეზით შეიძლება აიხსნას: 1. ესქილე ნარატივის მეორე ნაწილს, პირველისგან განსხვავებით, განმარტებით კონტექსტში აქცევს. კერძოდ, კასანდრა ცდილობს, ის, რაც ქოროსთვის ალოგიკური იყო თხრობის წინა ნაწილში, მიზეზშედეგობრივ ბადეში მოაქციოს და ხელახლა მიაწოდოს თავის საკომუნიკაციო აგენტს (Godhill, 1984, გვ.: 85-86); 2. თხრობის განსხვავებული ყალიბის მემვეობით, რომელიც მხოლოდ ფორმალურად იწვევს სიახლის განცდას, დრამატურგს საშუალება ეძლევა კიდევ ერთხელ გამოჰყოს და ნარატიული თვალსაზრისით განავითაროს უკვე აქცენტირებული თემები და სახეები (Goward, 1999, გვ.: 75).

ეპიზოდის სივრცული სტრუქტურების მოდელირების დონეზე კასანდრასა და ქოროს შორის ინფორმაციული წონასწორობა დარღვეულია. კერძოდ, არგოსელ მოხუცთა დასი, ფაქტობრივად, არ მონაწილეობს სცენის სივრცული პარამეტრების მშენებლობაში. იგი მთხრობელს ან უდასტურებს გარკვეული ტიპის ინფორმაციის ჭეშმარიტებას, ან სრულ გაუგებრობაში რჩება. აღნიშნული ასიმეტრია ისევ და ისევ კონცეპტუალური ცოდნა/არცოდნა წყვილის ფარგლებში უნდა იქნეს გააზრებული. ნამდვილი ცოდნა სასცენო სამოქმედო რეგიონისა და შორეული ლოკაციების შესახებ ექსკლუზიურად კასანდრასგან მოდის და ამ კუთხით კონკურენტი მას „აგამემნონის“ პერსონაჟებს შორის არ ჰყავს (Taplin, 1977, გვ.: 321-322). აღნიშნული თავისებურების გათვალისწინებით, კვლევაში ეპიზოდის სივრცული დისკურსის ანალიზი სწორედ მისანი ქალის პარტიებს ეფუძნება და არ ითვალისწინებს ქოროს მიგებებს, რომელთაც, ძირითადად, ემოციური მხარდაჭერის ფორმა აქვს.

სცენის სივრცული პარამეტრების შესწავლისას მიზანშეწონილად მიმაჩნია, რომ მკვლევრების მიერ გამოყოფილი ორი ძირითადი ნაწილი ძალაში დარჩეს და თითოეული მათგანი დამოუკიდებლად იქნეს გაანალიზებული, რამდენადაც ისინი, როგორც

აღინიშნა, ნარატიული ინფორმაციის დანაწილებისა და თხრობის განსხვავებულ მანერასა და სურათს გვთავაზობს, რაც, თავის მხრივ, სივრცული რელაციების მოდელირებაზე არსებით გავლენას ახდენს.

## **2.კასანდრას სცენის პირველი ნაწილი (1072-1330):**

ამბების თხრობის კუთხით, კასანდრას სცენის პირველი ნაწილი, თავის მხრივ, ორ ნაწილად უნდა დაიყოს: პელოპიდების საგვარეულოსთან დაკავშირებული ე.წ. მიკრონარატივები და უშუალოდ კასანდრას ამბავი, რომელიც ასევე მიკრო-ნარატივების დონეზე იგება. შესაბამისად, სივრცის წარმოდგენის ქრონოტოპულ დონეზე ორი დომინანტური სამოქმედო რეგიონი მოდელირდება: სასცენო/სცენის მიღმა = ატრიდების სასახლე/სასახლის ინტერიერი და შორეული სივრცე = ტროა და ჰადესი.

პირველი ნაწილი, თავის მხრივ, ორ ქვებლოკად იშლება. პირველი (1086-1097) მთლიანად ატრიდების სასახლის ნარატიულ რეპრეზენტაციას ეთმობა და სწორედ ამ კონტექსტში ხსნის მითოსურ ინფორმაციას და მეორე ნაწილი (1100 - 1129), რომელიც უკვე მარკირებულ სამოქმედო რეგიონში აგამემნონის მოსალოდნელი მკვლელობის თხრობას ეთმობა.

**2.1 თიესტესის ამბავი/ატრიდების სასახლე (1086-1097):** როგორც ზემოთ აღინიშნა, კასანდრას ნარატივის უმთავრესი დრამატული ფუნქცია მნიშვნელობის ქმნალობაა. ამ პროცესში ეპიზოდის სივრცულ პარამეტრებსა და მათ მხატვრულ ფორმირებას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება. სწორედ სცენის სივრცული განზომილება ხდება თხრობის დაწყების მთავარი იმპულსი. კერძოდ, მისნის პირველი, დანაწევრებული, შინაარსის შემცველი ფრაზა, რომელიც ხანგრძლივ, ენიგმატურ დუმილს (კასანდრა თითქმის ასსამოცი სტრიქონის განმავლობაში დუმს), დაუნაწევრებელ, რიტუალურ ამოძახილებსა და აპოლონისადმი ვედრებას მოსდევს (1071-73; 1076-77, 1080-1082) მკვეთრად ტოპოლოგიური შინაარსის მატარებელია. ტრანსულ და დეზორიენტირებულ

მდგომარეობაში მყოფი კასანდრა გზებისმფარველ აპოლონს (Ἄπολλον ἄγυιᾶ/1085-86<sup>197</sup>) მიმართავს: სად მომიყვანე მე [ღმერთმა], რომელ სახლში/სახურავში (სახურავ ქვეშ/ჭერქვეშ) (1087)<sup>198</sup>. სცენის შემდგომი ნაწილი, ფაქტობრივად, ამ ინტეგრალურ კითხვაზე პასუხს წარმოადგენს, რომლის გამხმოვანებელი თავად კასანდრაა და არა კითხვის პირდაპირი თუ ირიბი ადრესატი - არგოსელ მოხუცთა ქორო. არახილული, სცენის მიღმა არსებული სივრცის „ამეტყველება“, სახლისთვის ხმის მიცემა, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით კასანდრას წინ არის აღმართული ფიზიკური ფორმით, მისი როგორც ქურუმისა და ტრაგედიის პერსონაჟის უპირველეს დრამატულ ფუნქციას წარმოადგენს (Rehm, 2012, გვ.: 318; Padel, 1982, გვ.: 344). პირველი კითხვის მნიშვნელოვნებას მისი პირდაპირი სემანტიკური და ტექსტუალური მიმართებაც განაპირობებს ტრაგედიის პაროდოსში გუმაგის სტრიქონებთან, რომელიც სასახლის სისხლიან წარსულსა და აწმყოს შესახებ შეფარულ ცოდნას იძლევა: „სხვაზე დავდუმდები, ვეება ხარი ენაზე მადგას, თავად სახლს<sup>199</sup> ხმის გაღება რომ შეეძლოს, ცხადად იტყოდა“ (35-38)<sup>200</sup>. კასანდრას ეპიზოდში, პაროდოსიდან თითქმის ათასი სტრიქონის შემდეგ, იძულებითი დუმილი ირღვევა და სახლი, მართლაც, „ალაპარაკდება“ თავისი სურაგატი მეწყვილის, ტროელი ასულის, მეშვეობით (Rehm, 2002, გვ.: 79).

სცენის პირველ ფრაზას გარდა სემანტიკური დატვირთვისა, მნიშვნელოვანი თხრობითი ფუნქციაც გააჩნია კითხვის ფარგლებში წარმოდგენილი სივრცეზე მიმათითებელი

---

<sup>197</sup>რამდენადაც კასანდრა აპოლონს მიმართავს ეპითეტით - ἄγυιᾶτος, მკვლევრები და, მათ შორის, ოლივერ ტაპლინი მიიჩნევენ, რომ სცენაზე ატრიდების სასახლის შესასვლელის წინ აღმართული იყო გზების მფარველი აპონოლის საკურთხეველი. სწორედ მასთან ჩერდება და მას მიმართავს მისანი სცენის დასაწყისში. Taplin, 1977, გვ.: 319; Mitchell-Boyask, 2006, გვ.: 285-286;

<sup>198</sup>ἄ ποί ποτ' ἦγαγέ με; πρὸς ποίαν στέγη;

<sup>199</sup>გუმაგი ტრაგედიის პაროდოსში ატრიდების სახლის მარკერად იყენებს ფორმატივს οἶκος და არა δῆμιος, რომელიც კასანდრას ნარატივში პელოპიდების სასახლის ძირითადი ლინგვისტური მარკერი ხდება.

<sup>200</sup>τὰ δ' ἄλλα σιγῶ: βῆσις ἐπὶ γλῶσση μέγας  
βέβηκεν: οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγῆν λάβοι,  
σαφέστατ' ἂν λέξειεν;

ლინგვისტური მარკერის მეშვეობით - *στέγη*. კერძოდ, ამბის/ების წარმოდგენისა და ცენტრალური სამოქმედო რეგიონის მანიფესტაციის ფაზულის დონეზე იკვეთება ის, თუ რა ტიპის სივრცულ მოდელთან გვაქვს საქმე. ფორმატივი ἡ *στέγη* ითარგმნება როგორც სასახლე/სახლი/ოთახი, ზოგჯერ სახურავი. რაც მთავარია, ფორმატივი სამგანზომილებიანი, დახურული სივრცული ობიექტის/შენობის შინაარს ატარებს (LSJ). ამდენად, სივრცის ნარაციის ამ ეტაპზე კონკრეტული არქიტექტურული კონსტრუქციის მიმართ ინტერესი სახლის სივრცული მოდელის, მისი შესაბამისი მახასიათებლების<sup>201</sup> აქტუალიზაციასა და მათ შემდგომ ვერბალურ რეპრეზენტაციას გულისხმობს.

ნარატივში სახლის სივრცის მოდელირებისა და ფუნქციონირების პრინციპების აღქმის კუთხით, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ პირველადი ლინგვისტური მარკერები, არამედ ამ უკანასკნელის არავერბალური ასახვაც, რომელიც სცენაში, ფაქტობრივად, წინ უსწრებს მთავარი კითხვის გახმოვანებას. სახლთან, როგორც ფიზიკურ რეალობასთან, მისნის კომუნიკაცია ეტაპობრივია და იგი ქალის ფიზიკური მდგომარეობისა და ცნობიერების ცვლილებით იწყება, რაც ტექსტში ნათლად არის ასახული. თვალი მივადევნოთ აღნიშნულ პროცესს. პრიამოსის ასული დუმს მეწამული ხალიჩის მთელი სცენის განმავლობაში, იგი ჯიუტად აგრძელებს დუმილს და არ ემორჩილება კლიტემნესტრას დატოვოს ეტლი და შეჰყვეს სასახლეში (1035-68). მხოლოდ დედოფლის სცენიდან გასვლის შემდეგ იგი ქოროს თხოვნაზე რეაგირებს, ჩამოდის ეტლიდან და „შეუდგება“ გზას, რომელიც ქალს საბოლოოდ ატრიდების სასახლეში მიიყვანს (Taplin, 1977, გვ.: 317-18; Goward, 1999, გვ.: 74; Mazzoldi, 2002, გვ.: 146-147)<sup>202</sup>. სწორედ მისნის სასცენო მოქმედების ბოლო ეტაპს ემთხვევა პრიამოსის ასულის ირაციონალურ მდგომარეობაში გადასვლა. კასანდრა იწყებს ტრანსული მოძრაობების შესრულებას და გამოსცემს გაუგებარ (რიტუალურ) ამოძახილებს. ეს ყველაფერი იწყება მხოლოდ მაშინ, როდესაც

---

<sup>201</sup>დრამატული სივრცის და, ზოგადად, მითოსური აზროვნების კონტექსტში სახლის მოდელის მახასიათებლები, ძირითადად, ინტერიერის, გზისა და ზღურბლის/საზღვრის აპრიორულ არსებობას გულისხმობს. იხ. Padel, 1982, გვ.: 354-359, Bachelard, (1958)1994, გვ.: 3-38. კასანდრას ეპიზოდის განვითარება სამივე კომპონენტის ეტაპობრივ ნარატიზაციას გულისხმობს;

<sup>202</sup>კასანდრას წინასწარმეტყველების ფიზიკური და ვერბალური გრადაციისთვის იხ. Mazzoldi, 2002, გვ.: 146-148;



ქალი ტოვებს საწყის ლოკაციას, ეტლს, და ფიზიკურად ეხება/ადგება გზას, რომელიც სასახლესთან ბმაშია და რომელიც სულ რამდენი წუთით ადრე აგამემნონმაც გაიარა. ამდენად, მიმაჩნია, რომ კასანდრას სტატიკური, მდუმარე, მშვიდი მდგომარეობიდან ექსტასში გადასვლა, გარკვეულწილად, სასცენო ფიზიკურ რეალობაზე მისი სხეულის რეფლექსირების ანუ სივრცული რეალობის შეგრძნების შედეგია. ატრიდების სასახლე და გზა, რომელიც ამ უკანასკნელისკენ მიემართება, როგორც გარეგანი აგენტები, ასულის კოგნიტურ მდგომარეობაზე მოქმედებს და მისი ხილვების მთავარი მაპროვოცირებელი ხდება (Taplin, 1977, გვ.: 319). უნდა აღინიშნოს, რომ სივრცის განცდა, რომელსაც შედეგად მისნის ხილვები და მათი შემდგომი ლინგვისტური მანიფესტაცია მოსდევს, სცენისა და მასში მოდელირებული სივრცული ფორმების განსაკუთრებული თავისებურებაა და მას, ფაქტობრივად, ანალოგი არ გააჩნია ესქილეს სხვა ტრაგედიების დიდი თუ მცირე წინასწარმეტყველური ნარატივების სივრცული პარამეტრების აგებისას.

სასახლის წარმოდგენის შემდგომი საფეხური ამ უკანასკნელის დისკურსის დონეზე ასახვას, ანუ მის ტექსტუალიზაციას გულისხმობს. ეს უკანასკნელი კი თხრობაში პელოპიდების მითის ინტეგრირებით ხორციელდება. კასანდრა სასახლესა და მის ინტერიერს მასში მცხოვრებ სუბიექტთა შორის დესტრუქციული ურთიერთობების შედეგად მიღებულ პროდუქტად წარმოადგენს. ამ კონტექსტში ქალისთვის პელოპიდების წარსული დანაშაულებები საინტერესოა როგორც არა მხოლოდ განყენებული მოვლენა/მოვლენები, არამედ როგორც მასალა, რომელიც კონკრეტული ადგილის შენებისთვის არის გამოყენებული. კასანდრას კითხვის შემდეგ (სად მომიყვანე/სად ვარ), ქორო ქალს უხსნის, რომ: „ეს [სახლი/სახურავი] ატრიდების სასახლეა“ (Ag. 1088)<sup>203</sup>. მოხუცთა ზედაპირულ, ინფორმაციულ მიგებას პასუხად კასანდრას პირველი ხილვა მოჰყვება, რომელიც ნამდვილ პასუხს წარმოადგენს კითხვაზე, თუ სად მოიყვანა აგამემნონმა/აპოლონმა ტროელი ტყვე: „[ნამდვილად] (სახლი) ღმერთისმოდულე/უღმერთო, მცოდნე/მომსწრე მრავალი (მოწმე/თანამონაწილე)

---

<sup>203</sup>πρὸς τὴν Ἀτρείδων: εἰ σὺ μὴ τὸδ' ἐννοεῖς, ἔγωγ λέγω σοι: καὶ τὰδ' οὐκ ἐρεῖς ψῆθι.

სისხლითმონათესავეთა მკვლელობისა და ბოროტი (ავბედითი) თავისმოკვეთის. კაცთა სასაკლავო, სისხლით შეღებილია მიწა (ყარს სისხლით მიწა/იატაკი)“ (1090-92)<sup>204</sup>. სასახლის შიდა სივრცის დისკურსისთვის შერჩეული ეს ტექსტუალური მიდგომა ადგილის ნარაციის დესკრიფციული მოდელის ფარგლებში ჯდება, თუმცა ეს უკანასკნელი კლასიკური ეკფრასისის შემთხვევას არ წარმოადგენს. დესკრიფცია კომპლექსური და რთული ნარატიული სახეობაა, რომელიც ტრადიციულად სივრცის დისკურსის სტატიკურ თხრობით ტექნიკად განიხილება, რაც ნიშნავს იმას, რომ მისი გამოყენებისას ტექსტებში ნარატიული დრო ჩერდება (Genette, 1969, გვ.: 57-58). კლასიკურ შემთხვევაში იგი სამოქმედო არეალის ფიზიკური/სენსორული მახასიათებლებით წარმოადგენს გულისხმობს, თუმცა კასანდრას თხრობის შეთხვევაში, კონკრეტული ადგილისადმი გარკვეული ტიპის, ვიზუალური ხასიათის მოქმედებების ამსახველი არსებითი და ზედსართავი სახელების ატრიბუციით ხასიათდება (μισόθεις, ον; ἀπόφονος, ον; κάρατος, ον; ἀνδροσφαιειον, τό; πεδορραπτήριον, τό). ამ ტიპის დესკრიფციები ე.წ. ნარატიზებული, დინამიკური აღწერის კატეგორიაში განიხილება და ტექსტებში შედარებით ნაკლებად გამოიყენება (Bal, 1981, გვ.: 105; Dennerlein, 2014, გვ.: 11-12; Wolf, 2007, გვ.: 34-37). მიმაჩნია, რომ პელოპიდების სასახლის ტექსტუალიზაციისას დესკრიფციის არატიპური ვარიანტის გამოყენება ესქილეს ორი მიზნით არის განპირობებული: ერთი მხრივ, დრამატურგს სურს მოახდინოს გარკვეული ტიპის მოქმედებათა რეპრეზენტაცია (ანუ მთხრობელი ჰყვება პელოპიდების საგვარეულოს ყველა რგოლში მომხდარი დანაშაულებების ზოგადი ხასიათის შესახებ), ხოლო, მეორე მხრივ, ეს მოვლენები შესაბამისი სამოქმედო რეგიონის მახასიათებელ დესკრიფციულ ელემენტებად აქციოს ანუ მოვლენა გაუტოლოს სივრცეს და პირიქით.

მთავარი სამოქმედო რეგიონის არასტანდარტული ტექსტუალური ფორმირება, ჩემი აზრით, მიმართებას უნდა აჩვენებდეს სივრცისა და ადგილის თანამედროვე,

---

<sup>204</sup>μισόθεις μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα  
ἀπόφονα κακὰ κάρατμα,  
ἀνδροσφαιειον καὶ πεδορραπτήριον.

ფენომენოლოგიურ გააზრებასთან<sup>205</sup>. ფენომენოლოგიური პერსპექტივიდან სივრცე არ არის მხოლოდ ობიექტურად არსებული ფიზიკური გარემო, რომელიც თავისი არსებობით წინ უსწრებს მასში მცხოვრებ სუბიექტს/ებს როგორც მისი/მათი მომცველი ერთეული. სანაცვლოდ იგი გაიაზრება, როგორც სოციალური ინტერაქციის ზონა, რომელიც მოიცავს სუბიექტ(ებ)სა და მათი სხვადასხვა ტიპისა თუ დონის ჩართულობას (Gallaher & Zahavi, 2008, გვ.: 141-144). ამდენად, ფენომენოლოგია კონკრეტულ „ადგილს“ გაიაზრებს როგორც მასში მცხოვრები სუბიექტების (ინდივიდების) ინტეგრაციის, ურთიერთობითი კონტექსტებისა და გამოცდილების მეშვეობით შექმნილ ტოპოგრაფიულ რეალობად (Tuan, 1975, გვ.: 152; Foote & Azaryahu, 2009, გვ.: 97; Caracciolo, 2013, გვ.: 429). ფენომენოლოგიისა და ჰუმანისტური გეოგრაფიის ფარგლებში კონკრეტული ტოპოსი ორი ძირითადი მახასიათებლით ხასიათდება: 1. ადგილი და მისი ქმნადობის პროცესი ყოველთვის არის მნიშვნელოვან ურთიერთობაში იმ აგენტებთან, რომლებიც მასში ცხოვრობენ და რომლებიც ამავე გარემოსთან ჩართულობის (როგორც ემოციური, ისე ინტერსუბიექტური) მეშვეობით ქნიან ამავე ადგილის მნიშვნელობას (Caracciolo, 2013, გვ.: 429; Cresswell, 2009, გვ.: 169-77); 2. ადგილს გააჩნია გამოკვეთილი შეგრძნება, როგორც მისი ემპირიული მახასიათებელი (Foote & Azaryahu, 2009, გვ.: 98; Rigby, 2003, გვ.: 114; Caracciolo, 2013, გვ.: 430) .

მიმაჩნია, რომ ადგილის გააზრების ფენომენოლოგიური კონცეფცია კასანდრას ეპიზოდის უკვე გაანალიზებული ტექსტუალური მასალის კონტექსტში სწორედ სასახლის ორი მახასიათებლის დონეზე არის რელევანტური. კერძოდ, ესქილე კასანდრას ნარატივის პირველ სეგმენტში, რომელიც სივრცული კონტექსტის მშენებლობის კუთხით სცენის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია, პელოპიდების სასახლის ტექსტუალიზაციისას აღნიშნულ ორსავე მახასიათებელს ააქტიურებს. იყენებს რა

---

<sup>205</sup> პელოპიდების სასახლის ფენომენოლოგიურ კონტექსტში გააზრებისას ვეყრდნობი ჰუმანისტური და ფილოსოფიური გეოგრაფიის წარმომადგენლების, ი-ფუ ტუანისა და ედუარდ რელფის, თეორიებს ადგილის, სივრცისა და იდენტობის ურთიერთმიმართების შესახებ. იხ. Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion Press; Tuan, Y. F. (1990). *Topophilia. A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press; Tuan, Y. F. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

დრამატურგი მითოსურ ინფორმაციას სახლის ფიზიკური სივრცის მთავარ ატრიბუტად, ლოკაცია ავტომატურად გაიაზრება მასში ინტეგრირებული სუბიექტების ურთიერთრეფლექსიისა და ჩართულობის შედეგად მიღებულ სოციალური მნიშვნელობის მქონე პროდუქტად, რაც მას, თავის მხრივ, ნეგატიური შეგრძნებების გენერატორად, მატარებლად აქცევს. სწორედ სახლს, როგორც ფენომენოლოგიურ ერთეულს გრძნობს კასანდრა, როდესაც ქალი ტოვებს ეტლს და შენობისკენ დაიძრება. შედეგად იცვლება პერსონაჟის ფიზიკურ-კოგნიტური მდგომარეობა და მისნის პერსპექტივიდან სასახლის აღქმა მთლიანად სენსორული შეგრძნებების გარემოცვაში ექცევა. ტოპოსის სენსორული აღქმის კონტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფორმატივი: *πεδοπαυτήριον, τὸ. ლემა ითარგმნება როგორც შესხურება, გაწუწვა და ასევე მიემართება ობიექტს, რომელიც ყარს - ამ კონკრეტულ შემთხვევაში - სისხლით (LSJ).* მიმაჩნია, რომ ფორმატივი კასანდრას თხრობაში სწორედ მეორე მნიშვნელობით უნდა იქნეს გაგებული: ანუ მისანი გრძნობს სასახლიდან მომავალ წარსულში დაღვრილი სისხლის სუნს. ამგვარი ინტერპრეტაციის გაკეთების საშუალებას იძლევა ქოროს რეპლიკაც: პრიამოსის ასული კარგი ყნოსვის მქონე მეძებარ ძაღლს დარდება, რომელსაც შეუძლია მიჰყვეს ტანტალიდთა გარდასულ დანაშაულებებს: „მგონია, რომ უცხოელი ქალი არის ძაღლის კარგი ყნოსვის მქონე, ეძებს და აღმოაჩენს მკვლელობას“<sup>206</sup> (1093-1094). მისანი სასახლის სენსორულ აღქმას კიდევ ერთხელ ეპიზოდის საფინალო სტიქომითიაში უბრუნდება, როდესაც უკვე აგამემნონის მკვლელობას იგი სასახლის კედლებიდან ამავალი სისხლის სუნით გრძნობს: „სასახლის კედლებს სისხლის სუნი სდით“<sup>207</sup> (1309).

ატრიბუტების სასახლის სოციალური კონსტრუქტის კატეგორიაში მოქცევის კუთხით, არსებითად მნიშვნელოვანია ფორმატივი: *συστορα;* (*συστορα, ορις, ὀ, ῆ*). ლექსემა სემანტიკურად სხვადასხვა ტიპის ამბების ცოდნის, თანამონაწილეობის, დამოწმების შინაარსობრივ ნიუანსებს მოიცავს (LSJ). აღნიშნული ატრიბუტის გამოყენება სასახლეს ანიჭებს სპეციფიკურ სტატუსს, ათანაბრებს რა მას მოქმედებაში (საგვარეულო

<sup>206</sup> ἔοικεν εὐρίς ἢ ξένη κυνὸς δίκην  
 εἶναι, ματεύει δ' ὅν ἀνευρήσει φόνον;  
<sup>207</sup> φόνον δόμοι πνέουσιν αἵματοσταγῆ;

დანაშაულებები) ჩართულობის კუთხით მასში მცხოვრებ სუბიექტებთან (პელოპიდებთან). ამდენად, პრიამოსის ასულის თავდაპირველ შიშსა და ძრწოლას იწვევს ადგილი, რომელიც აიგო ადამიანთა ჩართულობისა და ურთიერთრეფლექსიის საფუძველზე, და რომელიც თავად გახდა აქტიური აქტანტი პელოპიდების მოდემის სხვადასხვა სისხლიანი ამბების განხორციელებაში როგორც ამავე ამბების თანამცოდნე და თანაგანმცდელი. მკვლევარი სუზან ფრიედმანი, იკვლევს რა ცენტრალური სამოქმედო ადგილის მოდელირების პრინციპებს არუნდატი როის ტექსტში „წვრილმანების ღმერთი“, მიიჩნევს, რომ ამგვარი ადგილები/შენობები ნარატივში აღარ წარმოადგენს მხოლოდ ობიექტურ ფონს. ისინი აღბეჭდავენ სოციალურ წესრიგს, რომელიც შეიცვალა დროთა განმავლობაში, ისინი საკუთარ თავში მოიცავენ ისტორიას და მოძრაობაში მოჰყავთ ის ადამიანები/პერსონაჟები, რომლებიც მათ წიაღში ცხოვრობენ. ეს ადგილები განასახიერებენ ნარატიულობას, ისინი „აიძულებენ“ ამბებს აღსრულებას“ (Friedman, 1999, გვ.: 199). მკვლევარი ამ ტიპის ნარატიულ სივრცეებს ფუკოსეულ ჰეტეროტოპიის ცნებას უკავშირებს. ფილოსოფოსმა ტერმინი წარმოადგინა და დაამუშავა თავის ცნობილ ტრაქტატში - „სხვა სივრცეთა შესახებ“ (1986). ცნება რთული, კომპლექსური ხასიათისაა და მას ფუკო, ძირითადად, იმ ტიპის სადევიაციო და კრიზისული სივრცეების მიმართ გამოიყენებს, რომლებიც გადახრას, არაჩვეულს წარმოადგენს ნორმატიული სოციალური სტრუქტურებიდან. მაგალითად: ფსიქიატრიული საავადმყოფოები, მუზეუმები, სატუსალოები, სასაფლაოები, საროსკიპოები და ა. შ. (Foucault, 1986, გვ.: 23-24; Friedman, 1999, გვ.: 199). ჰეტეროტოპიებს ახასიათებს აკრძალვები და სადემარკაციო ხაზები, რომელთა გადასაკვეთად საჭიროა ნებართვა (Foucault, 1986, გვ.: 26). მიმაჩნია, რომ პელოპიდების სასახლის ასახვის დისკურსული დონე გარდა ფენომენოლოგიისა, გარკვეულწილად, ფუკოსეული ჰეტეროტოპიზმის ნიუანსებსაც უნდა მოიცავდეს, განსაკუთრებით სასახლის შიდა სივრცის, როგორც ანომალურ, გარე სამყაროდან გამიჯნულ<sup>208</sup> ადგილად

---

<sup>208</sup> „აგამემნონის“ ტექსტში კასანდრას სცენამდე ხაზგასმულია სასახლემდე მისასვლელი გზისა და ზღურბლის არსებობა. ასევე, მკვეთრად არის ხაზგასმული, რომ ორივეს - გზა და ზღურბლი - კლიტემნესტრა აკონტროლებს, მხოლოდ მისი ნებართვით არის შესაძლებელი სასახლეში შესვლა,

რეპრეზენტაციის კონტექსტში, რომელშიც სოციალური სტრუქტურები და ურთიერთობები დეფორმირდება. აღნიშნული მიმართება განსაკუთრებით ხელშესახები სასახლის ტექსტუალიზაციის მესამე და საბოლოო ეტაპზე ხდება. თხრობის აღნიშნული საფეხური პირველი მიკრონარატივის ფორმირებით ხასიათდება, რომელიც, ბუნებრივია, კასანდრას ხილვის ფორმატში გენერირდება. მისანი ქალის მზერა ზოგადი ტიპის მოქმედებებიდან ატრევსისა და თიესტესის დაპირისპირებაზე ფოკუსირდება, კერძოდ, ძმების ამბის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო საზარელ ამბავზე - ატრევსის მიერ თიესტესის შვილების მკვლელობასა და მამის კანიბალურ ნადიმზე<sup>209</sup>. კასანდრა ხედავს: “აგე, მტკიცებულებებიც (დამოწმებებიც), რომლებსაც მივყვები, კივიან (ტირიან) მოკლული (დაკლული) ბავშვები და მამა ჭამს მათ ცეცხლზე შემწვარ ხორცს”(1095-1097)<sup>210</sup>.

ფორმატივებით - *μαρτυροισι γὰρ τοῖσδ'* კასანდრა თიესტესის კანიბალურ ნადიმს თხრობის წინა სეგმენტში სასახლის დესკრიფციული ხასიათის ვერბალურ მასალას უკავშირებს და სემანტიკურად სამოქმედო რეგიონის ანომალური შიდა სივრცის ქრონოტოპული ხასიათის წარმოდგენას აგრძელებს. მსგავსად წინა ნაწილისა, სასახლის ინტერიერი ფიზიკური მახასიათებლების გამომხატველი ლინგვისტური მარკერის გარეშე არის დარჩენილი, რამდენადაც მთხრობელისთვის სახლის დანაშაულებრივი წარსული ქმნის ამავე ერთეულის ძირითად, მთავარ დესკრიფციულ ასპექტს, იგი განაპირობებს მის მნიშვნელობასა და შინაარსს. შესაბამისად, წარმოდგენილი ნარატიული ინფორმაცია კვლავ ორმაგი ფუნქციით იტვირთება: იგი არის კონკრეტული ამბის მაუწყებელი, რომელიც შესაბამის მითოსურ კონტექსტში (ტანტალიდების საგვარეულო დანაშაულებები) სვამს აგამემნონის გარდაუვალ მკვლელობას; და, ამავდროულად, დისკურსის დონეზე ნარატიზებული აღწერის ფუნქციით იტვირთება შესაბამის სივრცულ კონტექსტთან მიმართებით. ამ შემთხვევაშიც მუშაობს ესქილესეული

---

რომლის შიდა სივრცეს ასევე დედოფალი განაგებს. იხ. Taplin, 1977, გვ.: 307; ცანავა, 2005, გვ.: 143-144; Rehm, 2012, გვ.: 319;

<sup>209</sup>საგვარეულოს ამ ეპიზოდის დეტალური მიმოხილვისთვის იხ. ცანავა. 2005, გვ.: 108-114; 89-92;

<sup>210</sup>*μαρτυροισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιείθομαι:*

*κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς,*

*ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας;*

პრინციპი, იყოს ნარატიული მოვლენა სამოქმედო ზონის ეკვივალენტური და გააზრებულ იქნეს მისი შემდგომი სემანტიზაცია ექსკლუზიურად ამავე სივრცესთან კონტაქტში.

ვფიქრობ, რომ კასანდრას ვიზიონერულ პერსპექტივაში თიესტესის ამბავი, უპირველეს ყოვლისა, პელოპიდების სასახლის სივრცული გადახრის, განსხვავებულობის ქრონოტოპულ ილუსტრაციას წარმოადგენს, რაც მომავალში მიზეზშედეგობრივი პრინციპით აგამემნონის მოკვდინებას იწვევს და გულისხმობს. ამდენად, სასახლის ფენომენოლოგიური და ჰეტეროტოპული ასპექტები, უპირველესად, კონკრეტული ადგილის, ატრიდების სასახლეში ისტორიის ნორმალური განვითარების დაბრკოლებას ანუ ამ უკანასკნელის არა ლინეარულ, არამედ წრიულ მოძრაობაში მოყვანას, დანაშაულისა და მიზღვის დაუძლეველ და დაუსრულებელ წრეში ყოფნას გულისხმობს, რაც საბოლოოდ სოციალური და პოლიტიკური კრიზისის სახეს იღებს. საგულისხმოა, რომ „ორესტეას“ ეს ცენტრალური პრობლემა გამოკვეთილ ნარატიულ ფორმას სწორედ კასანდრას ეპიზოდში იძენს და იგი სწორედ სივრცული რაკურსით შემოდის „აგამემნონის“ ტექსტში.

პელოპიდების სასახლის სემანტიზაციის პროცესში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სივრცის დისკურსის ის ასპექტები, რომლებიც სიტუაციების ვიზუალურ ფორმატში წარმოდგენას განაპირობებს. კასანდრასთვის/ესქილესთვის პელოპიდების წარსული დანაშაულებები აქტუალური აწმყოს, აქ და ახლა-ს ნაწილია, რამდენადაც სწორედ მათი მემშვეობით ხორციელდება სასახლისთვის კონკრეტული სემანტიკური მნიშვნელობის მინიჭება. ამდენად, ნარაციის დონეზე სიტუაციები ისე უნდა რეალიზდეს, რომ შეიქმნას მათი არა წარსულში, არამედ აწმყოში არსებობის ილუზია. ამ მიზნის მისაღწევად აქტიურად გამოიყენება თხრობითი სტრატეგიები, რომლებიც სცენის ზოგადი დისკურსული მახასიათებლების ნაწილში იქნა მიმოხილული.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ ვიზუალური ხასიათისაა ფორმატივები, რომლებიც დესკრიფციულ ფუნქციას ასრულებს სასახლის წარმოდგენის პირველ ეტაპზე. კასანდრა იყენებს სისხლისა და სისხლისღვრასთან დაკავშირებულ

ტერმინოლოგიას. შესაბამისად, წითელი ფერი სასახლეში აღსრულებული დანაშაულებების მთავარ ქრომატულ მახასიათებელად აქტიურდება, მიუხედავად იმისა, რომ კასანდრა ფერის მარკერის დონეზე ლექსემას - წითელი, არ იყენებს. უნდა აღინიშნოს, რომ წითელი ფერი “ორესტეაში” არ არის სისხლის ფერის აღმნიშვნელი ექსკლუზიური ფორმატივი. როგორც მკვლევარი ირინე დარჩია აღნიშნავს: “აგამემნონში” სისხლი სამფერად - წითლად, შავად და ზაფრანისფერად ხასიათდება. ტერმინოლოგიური ვარიანტულობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რატომ და რა მიზეზით იღვრება სისხლი (დარჩია, 2005, გვ.: 79).<sup>211</sup> სასახლის ზოგად მახასიათებლებს კონკრეტული მიკრონარატივების წარმოდგენა ენაცვლება, რომლებიც მთლიანად მიმეტიკური თხრობის (ისტორიული თხრობის საპირისპირო) იმიტაციის ფორმატში რეალიზდება.

ბუნებრივია, კასანდრა თიესტესის ეპიზოდის თავიდან ბოლომდე თხრობას არ/ვერ ახდენს. მას ეს ცოდნა, უბრალოდ, არ გააჩნია. როგორც მისანს, ქალს აქვს უნარი დაინახოს მთლიანი ამბის მხოლოდ ფრაგმენტი/ფრაგმენტები. ამდენად, თიესტესის ბავშვების მკვლელობა რეკონსტრუირდება არა დროში თანმიმდევრულად დანაწილებული თხრობის მეშვეობით, ანუ კასანდრა არ ჰყვება თიესტესისა და ატრევსის დაპირისპირების ამბავს ვიდრე დასაწყისიდან დასასრულამდე, არამედ ახდენს მის რეკონსტრუირებას ცალკეული ფრაგმენტების, ე.წ. „იმიჯების“/სახეების მეშვეობით. კერძოდ, მთხრობელი მთლიანი ამბიდან “ჭრის” ორ ყველაზე უფრო ინტენსიურსა და სისხლიან სურათს (დახოცილი ბავშვები/თიესტესი (მამა) ჭამს მათ ხორცს//  $\beta\rho\epsilon\phi\eta\sigma\phi\alpha\gamma\acute{\alpha}\varsigma$ ,  $\delta\pi\tau\acute{\alpha}\varsigma\tau\epsilon\sigma\acute{\alpha}\rho\kappa\alpha\varsigma\pi\rho\delta\varsigma\pi\alpha\tau\rho\delta\varsigma\beta\epsilon\beta\rho\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma$ ) და ამ უკანასკნელთ გვერდიგვერდ „ათავსებს“ ლიტერატურული მონტაჟის პრინციპით, რითაც იქმნება დისოციაციური, დაშლილი თხრობა. დაშლილი თხრობის დროს თიესტესის ამბავი წყვეტს დროში განვითარებულ სტრუქტურად არსებობას და სტატიკური, ვიზუალური ხატების კატეგორიაში ექცევა, რაც, თავის მხრივ, სიტუაციის სივრცული რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას იძლევა. ამ

---

<sup>211</sup> „აგამემნონში“ წითელი ფერისა და, ზოგადად, ფერის გამოყენებისა და ფუნქციური დატვირთვის შესახებ იხ. დარჩია, 2005, გვ.: 73-80;



კონტექსტში პარალელური თხრობის მეთოდი, რომელიც კასანდრას, როგორც მისნის მთავარი ლინგვისტური გამოხატულებაა, ნარატიული ინფორმაციის ვიზუალიზაციის ხარისხს კიდევ უფრო მაღლა სწევს. კერძოდ, ისტორიულ აწმყოსა და პერფექტში მიმდებარე ფორმების - κλαίμενα (1095), βεβραμένης (1097), გამოყენება ლიტერატურული მონტაჟით შექმნილი სტატიკურობის განცდას, დანაწევრებული და გაჩერებული კადრების ეფექტს ამძაფრებს და მას ლინგვისტურ დონეზე შეხებადს ხდის. მთხრობელის მხრიდან დეიქტური ნაწილაკების, τοῖσδ' და τάνε-ს გამოყენება კი იმას, რაც წარსულის კუთვნილებაა ინტერნალური და ექსტერნალური მაყურებლისთვის სახილველს ხდის სასცენო დრო-სივრცულ რეალობაში. ჩვენებითი ნაცვალსახელები, როგორც მენტალური სტიმულატორები, აუდიტორიას შესაძლებლობას აძლევს აღმოჩნდეს მთხრობელთან ერთად ამბის თვითმხილველისა და თანაგანმცდელის პოზიციაში, არა მხოლოდ მოისმინოს იგი, არამედ დაინახოს კიდევაც<sup>212</sup>.

პელოპიდების სახლის, როგორც ჰეტეროტოპული/ფენომენოლოგიური ტიპის სივრცული ერთეულის მოდელირების პროცესში, ესქილეს მიერ ზემოაღნიშნული მხატვრული ხერხების გამოყენება დრამატურგიულად სრულად გამართლებულია, რამდენადაც ინფორმაციის დანაწილების ამ ტიპის ფარგლებში არის შესაძლებელი მიღწეულ იქნეს ნარატიული დროის ლინეარულობის გაქრობის შეგრძნება და მოვლენის მხოლოდ სივრცული არსებობის, ამ უკანასკნელის ტოპოგრაფიული ასპექტის წინ წამოწევა. სწორედ განყენებული სივრცის, საკუთარ თავში ბრუნვადი დროის და დამუხრუჭებული ისტორიულობის კონტექსტში უნდა მოხდეს აგამემნონის მკვლელობის „მოთავსება“ და მისი შემდგომი გააზრება, რაც კასანდრას თხრობის მომდევნო და ცენტრალურ სეგმენტს ქმნის.

## 2.2 აგამემნონის ამბავი/ატრიდების სასახლე (1100-1128):

---

<sup>212</sup>გოეთემ ერთ-ერთმა პირველმა შენიშნა სცენის ეს განსაკუთრებული, მაღალმხატვრული თავისებურება. პოეტი აღნიშნავდა, თუ როგორ აქცევდა კასანდრა მკითხველს მაყურებლად იმისა, რაც თავისი არსით წარსულის კუთვნილება იყო. Rehm, 2002, გვ.: 80; Mason, 1959, გვ.: 86;

თიესტესის ამბისა და ამ კონტექსტში სამ ნარატიულ ეტაპად დანაწილებული სასახლის, როგორც სცენის ცენტრალური სამოქმედო რეგიონის, დისკურსული წარმოდგენის შემდეგ, კასანდრას ეპიზოდის მომდევნო და ცენტრალურ მოვლენას აგამემნონის მკვლელობის ვიზიონერული ხასიათის თხრობა ქმნის<sup>213</sup>. სიუჟეტური თვალსაზრისით ნარაციის ახალ ეტაპის დასაწყისი, ფაქტობრივად, შეუმჩნეველია. იგი, უპირველესად, ტემპორალური ჩარჩოს გაბუნდოვანებით არის გამოწვეული<sup>214</sup>, რისთვისაც საფუძველი თიესტესის ეპიზოდის თხრობისას შემზადდა (Barret, 2007, გვ.: 268-269). დროის დეფორმირებული ხასიათი კი ცხად, ნარატიულ გამოხატულებას აგამემნონის მკვლელობის სცენაში იღებს. ლინგვისტურ დონეზე სწორედ მიკენის მეფის ეპიზოდის საწყის ეტაპზე ვერ ხერხდება წარსულის, აწმყოსა და მომავლის სრულფასოვანი გარჩევა, რაც, ერთი მხრივ, სასახლის სივრცეში მომხდარი თუ მოსახდენი მოვლენების განმეორებადი ხასიათის, ხოლო, მეორე მხრივ, მისნის მხრიდან წარსულისა და მომავლის ფრაგმენტული ხედვის შედეგია. კონცეპტუალურ დონეზე კი დროითი ლიმიტაცია ისევ და ისევ უკავშირდება ესქილეს მიზანს ასახოს სოციალურ-პოლიტიკური კრიზისი კონკრეტული სამოქმედო არეალის საზღვრებში.

კომპოზიციური თვალსაზრისით აგამემნონის მკვლელობის ვიზიონერული ხედვა ოთხი სტროფი-ანტისტროფის წყვილში არის წარმოდგენილი. ნარატიული ინფორმაცია ემოციური აღმავლობით ხასიათდება. კვლევაში თითოეული სტროფი დამოუკიდებლად იქნება გაანალიზებული მასში მოვლენის წარმოდგენისა და შესაბამისი სივრცული სტრუქტურების მოდელირების კუთხით.

---

<sup>213</sup>„ორესტეაში“ აგამემნონის მკვლელობა მრავალჯერადი თხრობის შემთხვევას ქმნის. საკითხის გარშემო იხ. Barret, 2007, გვ.: 271, სქოლიო № 45;

<sup>214</sup>უნდა აღინიშნოს, რომ დროის შეჩერების იმიტაცია იქმნება არა მხოლოდ კასანდრას ეპიზოდის შიგნით, არამედ უშუალოდ სცენაც, როგორც ჩართული ნარატივი, თავის მხრივ, აჩერებს „აგამემნონის“ სასცენო დროს. იგი აყოვნებს ტრაგედიის მთავარი მოვლენის, აგამემნონის მკვლელობის აღსრულებას და გამოცხადებას ანუ ეპიზოდი ტრაგედიაში ფორმალურად თავადვე ასრულებს იმავე ფუნქციას, რისი კომუნიკაციაც მისი ერთ-ერთი მთავარი სემანტიკური დატვირთვაა. Knox, 1972, გვ.: 114; Goward, 1999, გვ.: 75.

პირველ სტროფში კასანდრა ეგზალტირებულ თხრობას სახლში უბედურების მოლოდინის განცდის გახმოვანებით იწყებს, რომლის არსი ჯერ კიდევ არ არის გარკვეული და სახელდებული. ამდენად, ნარაცია ემოციური ფონის შექმნითა და მოლოდინის/სასპენსის რეჟიმის გააქტიურებით შემოიფარგლება: (1) „ვאי, ვאי, ეს რა განუზრახავს, რა [ეს] ახალი დიდი ტკივილი განუზრახავს სახლში მოყვასთათვის, აუტანელი [დაუშვებელი] ბოროტება, დახმარება არ არის“(1100-1104)<sup>215</sup>. თხრობის ამ ნაწილში მისნის ხედვის ფოკუსში კლიტემნესტრა და მისი ავისმომასწავებელი ზრახვები პირველად ექცევა, თუმცა ქალი აგამემნონის მეუღლეს სახელით არ მოიხსენიებს, რაც ქოროს აბნევს და გაუგებრობაში ტოვებს (1105-1106). მიუხედავად ენიგმატური განწყობისა, ერთადერთი თხრობითი პარამეტრი, რომელიც სრულად ცხადია სწორედ სივრცულ კონტექსტს ეხება. კერძოდ, მისნის ინტერესის ობიექტი ისევ და ისევ პელოპიდების სახლი და მისი შიდა სივრცეა როგორც თხრობის წარმმართველი იმპულსი და კრიზისული გარემო. შესაბამისად, სამოქმედო არეალი ჯერ კიდევ კონკრეტიზირებას მოკლებული მოვლენისთვის კიდევ ერთხელ ფორმდება დისკურსის დონეზე შესაბამისი ლინგვისტური მარკერითა და დეიქტური წინდებულით (ἐν δόμοισι τοῖσδε/სახლში/1102).

აგამემნონის მოკვდინების ამსახველი ნარატივის მეორე სტროფში ინფორმაციული გაურკვეველობა კონკრეტიკისაკენ მიდის. ვიზიონერული თხრობის მეშვეობით უშუალოდ იწყება მეფის მკვლელობის ფრაგმენტული, მოზაიკური ტიპის რეკონსტრუქცია.

(2) „უბედურო [ბოროტო] ქალბატონო, რისი აღსრულება განგიზრახავს? სარეკლისმოზიარე ქმარს აბაზანაში რომ წმენდ, როგორ ვთქვა დასასრული, მალე მოხდება ეს, გაშვერილია [გამოწვდილია] ხელები/ხელები ხელებს ეძებენ“ (1107-1114)<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> ἴδ' ὁ πόποι, τί ποτε μήδεται;  
τί τὸδε νέον ἄχος μέγα  
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν  
ἄφερτον φιλοισιν, δυσίατον; ἀλλὰ δ'  
ἐκὰς ἀποστατεῖ.

<sup>216</sup> ἴδ' ἰτάλαινα, τὸδε γὰρ τελείς,  
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν  
λουτροῖσι φαιδρύνασα—πῶς φράσω τέλος;

უნდა აღინიშნოს, რომ მოყვანილ სტროფში სამოქმედო რეგიონი მარკირების თვალსაზრისითაც დავიწროების გზით მიდის. კერძოდ, პირველ სტროფში წარმოდგენილ ატრიდების სასახლეში ქვესამოქმედო რეგიონი გამოიყოფა და ამბის დონეზე აგამემნონის მკვლელობის ადგილად აბაზანა იქცევა: λουτροῖσι<sup>217</sup> (1109.) აღსანიშნავია, რომ უკვე ტექსტუალიზებული სამოქმედო არეალის შემდგომი დავიწროება ზოგადად არ არის დამახასიათებელი ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის (Denniston & Page, 1957, გვ.: 164-166.). აღნიშნულ თავისებურებასა და მის ინტერპრეტაციას ქვემოთ ისევ დავუბრუნდები.

აგამემნონის მკვლელობის ნარატიულ-ვიზიონერული რეპრეზენტაცია ემოციურ-ინფორმაციულ კულმინაციასა და ვიზუალურ სიცხადეს მესამე და მეოთხე სტროფებში აღწევს: (3) „ვოე, ვოე, ეს რა ჩანს? ჰადესის ბადეა იგი? თუ თანამესარეცლის ბადე? მონადირის ბადეა მკვლელობაში თანამოზიარის. ამოიყვირე საგვარეულო შურისძიებავ, მოიკლა [დაიკლა] მსხვერპლი (ჩაქოლვისთვის)“ (Ag.1114-1118)<sup>218</sup>. (4) „ვაი, ვაი, შეხედე, შეხედე, გარიდე ხარი ძროხას, ნაქსოვ ნაჭერში (ქსოვილში) გამოხვეულს (მოქცეულს)

---

τάχος γὰρ τόδ' ἔσται: προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ  
χερῶν ὀρέγματα.

<sup>217</sup> „ოდისეაში“ ორგზის არის მოთხრობილი აგამემნონის მკვლელობა. ერთხელ მენელაოსის მიერ: (Od. IV. 512-537), ხოლო მეორედ თავად აგამემნონის სულის მიერ (Od. XI. 385-461). ორსავე შემთხვევაში ატრიდის მკვლელი ეგისტოსია, რომელმაც სახლში დაბრუნებული აგამემნონი და მისი თანამებრძოლნი ნადიმის დროს ამოხოცა. „ოდისეაში“ მკვლელობის ორივე ეპიზოდი ანიმალისტური და სამსხვერპლო ტერმინოლოგიის მეშვეობით არის აღწერილი: ἄς βῖσν ἐπὶ φάτιη (Od. IV. 535, XI. 411); ἄς ἀργυρόδοντες οἱ ῥά τ' ἐν ἀφνειῶν ἀνδρῶν μέγα δυναμένους, ἢ γάμψ ἢ ἐράψδ ἢ εἰλαπίη τεθαλίη (Od. XI, 413-414). ამ კუთხით, ესქილე რამდენამდე მიჰყვება ეპიკურ ტრადიციას, თუმცა ცვლის ამბის ორ მნიშვნელოვან ასპექტს: მონაწილეთა ფუნქციასა და მკვლელობის აღსრულების ადგილს. შესაბამისად, იზრდება კლიტემნესტრას როლი, ხოლო აბაზანა ხდება მთავარი სივრცული ორიენტირი. რიჩარდ სიფორდის აზრით, მკვლელობის აბაზანასთან დაკავშირება განპირობებული უნდა იყოს უშუალოდ მეხუთე საუკუნის ათენში განზანზის რიტუალის ფუნქციური დატვირთვით. კერძოდ, მამაკაცის განზანზა ხდებოდა ოჯახის წევრი ქალი/ების მიერ მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ, დაკრძალვის წინ. ამის გათვალისწინებით, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ესქილე განზანზის რიტუალის რევერსირებას ახდენს. კლიტემნესტრას ჯერ კიდევ ცოცხალი ქმარი მიჰყავს აბაზანაში დაკრძალვის რიტუალის შესასრულებლად. ამ კონტექსტში აბაზანა სივრცულ მეტაფორად გაიზარება იმ მეტაფორათა მწკრივში, რომლებიც აგამემნონის მოსალოდნელ მკვლელობას მოასწავებს ვიდრე კასანდრას ეპიზოდამდე. Seaford, 1984, გვ.: 248-254;

<sup>218</sup> ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;  
ἢ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου;  
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευρος, ἢ ξυναίτια  
φόνου. στάσις δ' ἀκρότερος γένει  
κατολοισξάτω θύματος λευσίμου.

ურქენს შავი რქით. ვარდება აბაზანაში, [როცა] ეშმაკობით (ღალატით) მოიკლა ქვაბში (წყლით სავსე ჭურჭელი)“ (1125-1128)<sup>219</sup>.

ტექსტის კულმინაციურ ნაწილებში ამბის დონეზე უკვე მარკირებული აგამემნონის მკვლელობის ადგილი ტექსტუალური რეპრეზენტაციის დონეზე ინტენსიფიცირების გზით მიდის. კასანდრა სივრცული არეალის დავიწროების გზით მიმავალ თხრობას აგრძელებს. პირველ სტროფში აბაზანა - λουτρόν, τὸ, ზოგადი არსებითი სახელის ფორმით არის წარმოდგენილი. ამ უკანასკნელს მეოთხე სტროფში ენაცვლება ფორმატივები: ἐν ἐνύδρῳ τεύχει (1128) და λέβητος<sup>220</sup> (1129) ანუ შედარებით ფართო სივრცულ ფონს მიკრო არეალები/სივრცული ობიექტები ენაცვლება. ორივე მათგანი სემანტიკურად თითქმის იდენტური შინაარსის მომცველია: ლემები წყლით სავსე ჭურჭელს ან ვარცლს გამოხატავს. ფაქტობრივად, ამბის დონეზე ერთი ტიპის სივრცული გარემოცვა დისკურსის დონეზე ორი სხვადასხვა ფორმატივით ხდება წარმოდგენილი, რაც ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ასევე ნაკლებად არის დამახასიათებელი ისევე, როგორც ამ მასშტაბით სამოქმედო რეგიონის დავიწროება. მიმაჩნია, რომ ამ შემთხვევაში დრამატურგის მიზანია, ერთი მხრივ, დისკურსის დონეზე მეტი გამომსახველობითი ფორმა მიანიჭოს აგამემნონის მკვლელობის მომენტში მეფის სხეულსა და მის ირგვლივ არსებულ საგნებს და მათ მიმართებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სიღრმისა და ქვაბის (ჭურჭლის) სემანტიკის შემცველი ლექსემების გამოყენებით აგამემნონის სცენა თიესტესის მოკლული, დანაწევრებული და ქვაბში მოხარშული ბავშვების ეპიზოდთან დააკავშიროს.

ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სივრცული სიტუაციის კონსტრუირება ობიექტებისა და მათი ფიგურა/ფონის ასიმეტრიის პრინციპის მეშვეობით დალაგებაში გამოიხატება.

---

<sup>219</sup> ἄ ᾄ, ἰδὸν ἰδὸν: ἄπεχε τῆς βιὸς  
τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι  
μελαγκέρῳ λαβὸνσα μηχανήματα  
τύπτει: πίτνει δ' ἐν ἐνύδρῳ τεύχει.  
δοιοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

<sup>220</sup> ტერმინს ასევე გააჩნია დასაკრძალი ურნის სემანტიკაც. იგი გამოიყენებოდა არა აბაზანის, არამედ ქვაბის ან სამსხვერპლო ჭურჭლის აღსანიშნავად. ცანავა, 2005, გვ.: 146;

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო ორი სტროფის ფარგლებში ინფორმაციის წარმოდგენის დონეზე მთხრობელი ფოკუსირებს სწორედ იმ ობიექტებზე, რომლებიც „აგამემნონის“ დომინანტურ სახეებს და, შესაბამისად, ტრაგედიის (ასევე მთლიანად ტრილოგიის) მთავარ სემანტიკურ ბადეს ქმნის. ნარატიული ინფორმაცია ამ ფორმით სულ რამდენიმე ათეული თუ ასეული სტრიქონით ადრე გათამაშებულ ეპიზოდებსა თუ სახეებს უკავშირდება. კასანდრა „თარგმნის“ ამ უკანასკნელთ იმ რეალური მოქმედების ვიზიონერული თხრობით (მეფის მკვლელობა), რომლის მეტაფორულ სუბსტიტუციასაც ისინი წარმოადგენენ. ეს სივრცული ობიექტებია: ა) ბადე/ქსოვილი; სივრცული ობიექტის გადმოსაცემად სამი სხვადასხვა ფორმატივი არის გამოყენებული, რომლებიც განსხვავებული სემანტიკური ნიუანსებით ტვირთავს ტრილოგიის ცენტრალურ სახეს: δίκτυον (1115), ἄρκυς (1116), ἐν πέπλοις (1126)<sup>221</sup>.

ბ) ხარი/ძროხა;

τῆς βιοῦς/

τὸν ταῦρον.

ცენტრალური ვიზუალური სახეები და მათი ურთიერთმიმართება/განლაგება აგამემნონის მკვლელობის სივრცულ სიტუაციას აგებს, რომლისთვისაც ფართო სამოქმედო რეგიონს სააბაზანო ქმნის. ეს წყვილებია: 1. δίκτυον, ἄρκυς, ἐν πέπλοις /τὸν ταῦρον. აგამემნონის სხეულისთვის ფონს კლიტემნესტრას ბადე, ქსოვილი ქმნის, რომელშიც მეფე არის გახვეული. 2. ἐν ἐνύδρῳ, λέβητος/τὸν ταῦρον; ამ შემთხვევაში კი წყლით სავსე ვარცლი, ჭურჭელი ასრულებს ფონის როლს, რომელშიც ვარდება მოკლული აგამემნონი.

დისკურსის დონეზე სივრცული რელაციები წარმოდგენილია როგორც შესაბამისი ლინგვისტური მარკერებით, ასევე ლიტერატურული მონტაჟისა და პარალელური ნარაციის სტრატეგიების მეშვეობით. ამ კუთხით, ესქილე ამბის მიმეტიკური ჩვენების (ვიზუალიზაციის) ეფექტის შექმნას აგრძელებს დეიქტური მარკერებისა და ხედვის/ყურების სემანტიკის შემცველი ფორმატივების გამოყენებით. 1114-ე და 1125-ე

<sup>221</sup> „ორესტეაში“ ქსოვილის მეტაფორისა და ფუნქციის შესახებ იხ.: Taplin, 1977, გვ.: 314-316, 381; Lebeck, 1971, გვ.: 63-67, 82-83; Reinhardt, 1949, გვ.: 93-94.

სტრიქონების დეიქტური ფრაზების: τί τόνδε φαίνεται/ἄ, ἄ, ἰδὸς ἰδὸς გამოყენებით კასანდრა ინტერნალურ და ექსტერნალურ აუდიტორიას მასთან ერთად მაყურებლად აქცევს იმისა, თუ რა ხდება სასახლის დაფარულ ინტერიერში. შესაბამისად, პარალელური ნარაციისთვის დამახასიათებლად ძალადობრივი და დინამიკური შინაარსის ზმნური ფორმები ისტორიულ აწმყოშია წარმოდგენილი: τύπτει, πίπτει, τέρχει (1125-1128), რომლებიც მკვლელობის სცენის კოგნიტურ-ვიზუალური მოდელის შექმნის პროცესში მენტალური სტიმულატორების როლს ასრულებს.

მიუხედავად იმისა, რომ აგამემნონის დანაწევრება მეტნაკლებად სრულად არის მოთხრობილი, მიმაჩნია, რომ ლიტერატურული მონტაჟი რამდენამდე აქტუალურ ნარატიულ სტრატეგიად რჩება. ამ უკანასკნელისთვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, არსებითი თხრობის ტემპორალური ვექტორის დარღვევა და ცალკეული ელემენტების სივრცულ-სტატიკური კონფიგურაციაა. კასანდრა აგამემნონის სცენის ნარაციას ცალკეული, დამოუკიდებელი სახეების მეშვეობით აწყოფს, რაც კლასიკურ, ლინეარულ პრეზენტაციას არღვევს და მთელს ცალკეული ნაწილების მონტაჟური აგების პრინციპით ქმნის. 1107-ე სტრიქონში მთხრობელი ჯერ სააბაზანოში მიმავალ/იქ მყოფ კლიტემნესტრას/აგამემნონს ხედავს (τὸν ὀμοιδέμιον πόνει λουτροῖσι φαιδρῦσασα), ხოლო 1110-ე სტრიქონში ერთმანეთისკენ გაწვდილ ხელებზე ფოკუსირდება: (προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερὸς ὀρέγματα). წარმოდგენილი სახეები მთლიანი ამბის ორი დამოუკიდებელი ერთეულია და, შესაბამისად, კავშირი მათ შორის არათანმიმდევრულია. ისინი მხოლოდ მექანიკურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. ამავე პრინციპით გრძელდება ინფორმაციის წარმოდგენა მომდევნო სტროფშიც. ზმნური ფორმატივი და დეიქტური ნაცვალსახელი: τόνδε φαίνεται (1114)\_\_\_გამოიყენება არა მხოლოდ პარალელური ნარაციის გააქტიურებისთვის, არამედ აღნიშნული გრამატიკული სტრუქტურა კასანდრას ახლო ხედვის პერსპექტივით (როგორც ჩამწერი-კამერა) საშუალებას აძლევს სრული სურათიდან გამოჰყოს დამოუკიდებელი სახეები, რომლებიც აგამემნონის მკვლელობის ცენტრალურ სახეებად გაიაზრება. კასანდრა ხედავს ბადეს, უპირველესად, როგორც ფიზიკურ საგანს (აქ არ იგულისხმება ობიექტის სემანტიკური ასპექტი), რომლის

ფუნქცია თხრობის ამ ეტაპზე ჯერ კიდევ არ არის ცხადი, მსგავსად ერთმანეთისკენ გადაჭდობილი ხელების მძლავრი ვიზუალური ხატისა, რომელიც ასევე მოზაიკური თხრობის ნაწილს წარმოადგენს. ბადეზე ფოკუსირების შემდეგ მისანი ლოგიკური კავშირის გარეშე გადადის მსხვერპლის ჩვენებაზე - *θύματος*, როგორც ნარატიული მოზაიკის შემდეგ ნაწილზე. ფრაგმენტული/სახეობრივი თხრობა კულმინაციას მეოთხე სტროფში აღწევს. პრიამოსის ასული ანიმალისტური ხასიათის ლემებით აღწერს იმას, რასაც ხედავს: 1. ხარი და ძროხა/*ἄπρεχε τίς βιόχτων ταύρων*; 2. ბადეში გახვეული ხარი, რომელსაც ძროხა ერჩის/*ἐν πέπλοισι μελαγκέρῃ* 3. მოკლული (ხარი) ვარდება წყლით სავსე ჭურჭელში/*πίτνει δ' ἐν ἐνσῆρῃ τεύχει*. იქმნება სამი დამოუკიდებელი, საკუთარ თავში დასრულებული ნარატიული ერთეული, რომელთა თანმიმდევრული განლაგება მეფის მკვლელობის მართალია ფრაგმენტულ, თუმცა სივრცულ დისტრიბუციას განაპირობებს. ამდენად, აგამემნონის მკვლელობის თხრობის ნაწილში სცენის სივრცული პარამეტრების მოდელირების დონეზე ესქილეს ნარატიული მიზანი სასახლის, როგორც ზოგადი, ჰეტეროტოპული ხასიათის ადგილის რეპრეზენტაციიდან აგამემნონის მოკვდინებასა და აღნიშნული ნარატიული აქტის შესაბამისი ტოპოგრაფიული სიტუაციის აგებაზე, მისი ვიზუალიზაციის მცდელობაზე ინაცვლებს. შესაბამისად, დრამატურგი დროს აღარ კარგავს სამოქმედო რეგიონის სემანტიკური ასპექტის კიდევ ერთხელ წინ წამოწევაზე. მეფის მკვლელობის ნარაციისას ჰეტეროტოპიზმი, მისი გარკვეული ასპექტები, მოიაზრება როგორც უკვე მოდელირებული ზოგადი სივრცული კონტექსტი, რომელიც, თავის მხრივ, თანამონაწილის სტატუსით სარგებლობს მკვლელობის აღსრულებაში.

**2.3 კასანდრას ამბავი/ტროა (1136-1175):** ნარატივის პირველი ნაწილის მეორე ნახევარში ვიზიონერის ხედვა პელოპიდებიდან უკვე საკუთარ თავზე ინაცვლებს და თავისივე მოსალოდნელი სიკვდილის წინასწარმეტყველება ამ სეგმენტის ძირითადი თხრობითი იმპულსი ხდება. ეს უკანასკნელი და მისი დომინანტური როლი კასანდრას ამბის ნარატიულ ჩარჩოსაც ქმნის და სწორედ აღნიშნულის კონტექსტში ხდება ხილვადი მეფის ასულის წარსული, რომელიც სივრცეში ლოკალიზაციის კუთხით, ბუნებრივია, ტროას/ილიონს უკავშირდება (Denniston & Page, 1957, გვ.: 165; 173; Rehm, 2012, გვ.: 318).



კასანდრას ამბავი ინფორმაციული დანაწილების კუთხით ოთხ სტროფშია წარმოდგენილი. შიდა კომუნიკაციის დონეზე ქორო მეტად თანაუგრძნობს ასულს, მიუხედავად ამისა, იგი კვლავინდებურად ვერ შემძლეა გაიგოს მისნის ენიგმატური თხრობის არსი. ტემპორალური სტრუქტურა წარსული-მომავალი დროის დიქოტომიას ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ განსხვავებით ნარატივის წინა ნაწილისგან, რომელშიც დროის ვექტორული ხასიათი მიზანმიმართულად იყო წაშლილი, სცენის მეორე ნაწილში იგი უფრო გამოკვეთილი სტრუქტურის ფორმას იძენს. კერძოდ, ტროაში მომხდარი ამბები ლინგვისტურ დონეზე მკვეთრად გამოხატულ წარსულ დროში არის მოთხრობილი. დროითი სტრუქტურის ცვლილება სრულად ახსნადია ესქილეს დრამატული მიზნისა და, ზოგადად, წარმოდგენილი ეპიზოდების ხასიათიდან გამომდინარე: ტროაში მომხდარი ამბები, მიუხედავად მათი კატასტროფული ბუნებისა, თავისი არსით ისტორიის, დროის სწორხაზოვან განვითარებას ხელს არ უშლის, არ არღვევს კანონზომიერებას. ამ პერსპექტივით ტროას ომის აღქმა აისახება კიდევაც ქალის თხრობაში სწორედ ნარატიული დროის, წარსული--აწმყო--მომავალი, თანმიმდევრულ სქემაში დაბრუნებით.

კასანდრას ამბის თხრობით ეპიზოდის კიდევ ერთი ახალი ნარატიული ფაზა იწყება (Fraenkel, 1950, გვ.: 519). მორიგი გადასვლა ლექსიკურ დონეზეც იკვეთება. ექსტასურ მდგომარეობაში მყოფი მისანი, რომელიც საკუთარ *πάθος*-ს დასტირის (1137)<sup>222</sup>, სვამს იმავე სივრცული სემანტიკის შემცველ კითხვას, რომლითაც მან ნარატივის დასაწყისში მიმართა აპოლონს: „სად მომიყვანე მე?“ (1086)<sup>223</sup> // „ეს სად მომიყვანე მე უბედური<sup>224</sup>?“ (1138)<sup>225</sup>. ერთადერთ სხვაობას ქმნის ის ნიუანსი, რომ თხრობის ახალ ეტაპზე

<sup>222</sup> ἐμὸν θρῆν πάθος

<sup>223</sup> ἄ ποί ποτ' ἦγαγέ με;

<sup>224</sup> ποί δή με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἦγαγες;

<sup>225</sup> რეინჰარდტი და ტაპლინი მიიჩნევენ, რომ სტრიქონის განმეორებითი ხასიათი დაკავშირებული უნდა იყოს კასანდრას სასცენო მოქმედებასთან. კერძოდ, მისანი ქალი ეტლიდან ჩამოსვლის შემდეგ მიემართება სასახლისკენ, თუმცა იგი ამ გზაზე სამჯერ ჩერდება სხვადასხვა მიზეზის გამო: 1291; 1305; 1313. მკვლევრების აზრით, ქალი თითოეული შეჩერებისას ხელახლა მიმართავს გზებისმფარველ აპოლონს, რაც თხრობის დონეზე ახალი ნარატიული ფაზის დასაწყისი ხდება. Reinhardt, 1949, გვ.: 97-105; 102-104; Taplin, 1977, გვ.: 319, 321;

ბუნდოვანია, თუ ვის მიმართავს კასანდრა<sup>226</sup>. ვინც არ უნდა იყოს კითხვის ადრესატი, მიმაჩნია, რომ მისნის თავდაპირველი ფრაზის მსგავსად (როგორც გრამატიკული სტრუქტურით, ასევე ფორმატივებით) აგებული კითხვა, ერთი მხრივ, კასანდრას ექსტასური მდგომარეობის სასცენო სივრცეზე მისი ფიზიკური რეფლექსიის ვერბალური ასახვაა, ხოლო, მეორე მხრივ, სცენის ახალი ნარატიული ეტაპის დასაწყისის მარკერი, რომლის ფარგლებში თხრობა ისე უნდა განვითარდეს, როგორც ეს უკვე შედგა პელოპიდების მითის ფრაგმენტული, მოზაიკური რეპრეზენტაციისას.

პირველი სტროფის ცენტრალური ნარატიული მოვლენა კასანდრას მოსალოდნელი და გარდაუვალი სიკვდილია: „...განა იმიტომ არ, რომ მოვკვდე მასთან ერთად (1139)<sup>227</sup>. ამ კონტექსტში სასცენო სივრცის (ატრიდების სასახლე) მორიგი ტექსტუალიზაცია (πιῖ δῆ με δεῦρο/1138) პრიამოსის ასულის მკვლელობის სამოქმედო რეგიონის მარკირებასაც გულისხმობს (სად მომიყვანე?! იქ, სადაც უნდა მოვკვდე ანუ პელოპიდების სასახლეში). ამდენად, უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად იმისა, თუ დრამატული სივრცის რომელი შრის აქტუალიზაცია იწყება ნარატივში, სივრცული ფოკუსი ყოველთვის სასცენო რეალობისკენ, სასახლისკენ, არის მიმართული. ესქილე იყენებს ნებისმიერ შესაძლებლობას, რათა დრამატული ინფორმაციის მიმღებს მოაგონოს ატრიდების სახლის, როგორც კრიზისული ადგილის, არსებობის შესახებ, რომელიც ტრაგედიის პერსონაჟების სასაკლავო წარმოადგენს.

მომდევნო ანტისტროფის ნარატიული აქცენტი კვლავ პრიამოსის ასულის სიკვდილის წინასწარმეტყველებისკენ არის მიმართული, რომელიც გამოკვეთილ ვიზუალურ სახეს იღებს კლასიკური ხილვის ფორმით: „მე კი მხლექს [მაპობს შუაში] ორლესური მახვილი“ (1149)<sup>228</sup>. ამ შემთხვევაში კონკრეტიზდება მკვლელობის აქტის ფორმა. კასანდრა ვიზიონერული ხედვისთვის მახასიათებლად ფოკუსირებას კონკრეტულ სივრცულ

<sup>226</sup> ტექსტის კომენტატორების ნაწილი მიიჩნევს, რომ კასანდრას სიტყვების ადრესატი აგამემნონია, ხოლო ნაწილი ფიქრობს, რომ ეს აგენტი ისევე აპოლონია. სტრიქონის ინტერპრეტაციისთვის იხ. Fraenkel, 1950, გვ.: 518-519:

<sup>227</sup> οὐδὲν ποτ' εἰ μὴ ξυμβαῖναι μένῃ;

<sup>228</sup> ἔμοι δὲ μῦνοι σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

ობიექტებზე/მოქმედებებზე ახდენს. იყენებს რა წინასწარმეტყველურ აწმყოს (μίμνει) ამბავი მთლიანად სივრცული სიტუაციის ვიზუალური მანიფესტაციისაკენ მიდის.

სცენის მესამე სტროფში ქალის მოგონებები არის წარმოდგენილი. კასანდრა ხედავს: „ვაი, პარისის ქორწილი, დამანგრეველი მოყვასთათვის. ვაი, სკამანდროსის მშობლიური დინება, მაშინ შენს ორსავე სანაპიროზე ვიზრდებოდი, მე უბედური, ახლა კი, მგონია, რომ კოკიტოსისა და აქერონის ორსავე ამაღლებულ სანაპიროზე ვიმღერებ ჩემს წინასწარმეტყველებას“ (1156-1161)<sup>229</sup>.

წარმოდგენილი ანტისტროფიდან უშუალოდ იწყება ტროას შორეული სივრცის წარმოდგენა როგორც ამბის, ისე დისკურსის დონეზე. ურთიერთმონაცვლე ხილვების/მოგონებების კასკადში სამი ნარატიული სეგმენტის არსებობაზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ: 1. პარისის ქორწილი; 2. კასანდრას ბავშვობა; 3. კასანდრას სიკვდილი. პირველი ორისათვის ტოპოგრაფიული კონტექსტი, ერთმნიშვნელოვნად, ტროას გულისხმობს, ხოლო ბოლო ერთეულისთვის - ჰადესს. ტროას გეოგრაფიული ლოკაციის თხრობის დონეზე წარმოდგენისას, ესქილე პელოპიდების სასახლის დისკურსისას გამოყენებულ ტექნიკას მიმართავს. კერძოდ, აქცევს კონკრეტულ მოქმედებას შესაბამისი სამოქმედო ზონის დესკრიფციულ მარკერად და ტვირთავს ამ უკანასკნელს ორმაგი ფუნქციით. შესაბამისად, პარისის ქორწილი, ერთი მხრივ, ნარატიული მოგონებაა იმ უბედურების, რომელმაც გამოიწვია ის შედეგი, რაც სცენაზე ხდება, ხოლო, მეორე მხრივ, ააქტიურებს ტროას, როგორც სივრცულ ერთეულს. დისკურსის მომდევნო ეტაპი ასულის ბავშვობის მოგონებებს ეთმობა, რომლებიც შესაბამისი სამოქმედო რეგიონის კუთხით ისევ ტროას რეალობაში რჩება. ეს უკანასკნელი თხრობის დონეზე სივრცეზე მიმართითებული გეოგრაფიული, ზოგადი არსებითი სახელებისა და წინდებულის

---

<sup>229</sup>ἰὸ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων.  
ἰὸ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν.  
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς αἰῶνας τάλαιν’  
ἦνυτόμαν τροφαῖς:  
νῦν δ’ ἀμφὶ Κωκυτόν τε κάχερουσίους  
ὄχθας ἔοικα θεσπιδοῦσιν τάχα.

მეშვეობით ხდება მარკირებული: Σκαμάνδριος/Σκάμανδριος , ὁ, (სკამანდროსი),  
πότην/πότης , ὁ, (დასალევი წყალი), αἶθναε/ἠἰών (სანაპირო), ἄμφι (ზე).

ანტისტროფი, როგორც ეს არის მოსალოდნელი, სრულდება კასანდრას სიკვდილის  
მორიგი წინასწარმეტყველებით, რომელიც დრო-სივრცულ ოპოზიციას ქმნის უკვე  
აღწერილ მოვლენებთან მიმართებით. კერძოდ, სკამანდროსზე გატარებულ უზრუნველ  
ახალგაზრდობას უპირისპირდება მომავალში ჰადესში (კოკიტოსისა და აქერონის  
სანაპიროებზე) დამკვიდრება. ვიზიონერული ხილვების ფორმატში რამდენიმე  
ოპოზიციური წყვილი იქმნება, რომელთათვისაც ცენტრალურია დაპირისპირება  
სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის: სიცოცხლე = ἦυστόμαν τριπαῖς  
სიკვდილი=νῦν δ' ἄμφι Κωκυτόν. შესაბამისად, დრო-სივრცული ჩარჩოები ასევე  
ოპოზიციების დონეზე ფუნქციონირებს: წარსული/სიცოცხლე (τότε) -  
მომავალი/სიკვდილი (νῦν), სკამანდროსი (სიცოცხლე) - კოკიტოსი/აქერონი (სიკვდილი).  
ქრონოტოპულ დონეზე წარმოდგენილი სამოქმედო რეგიონები რეალური და ირეალური  
სივრცეების წყვილს ქმნის: ტროა/ჰადესი. საგულისხმოა, რომ სივრცული ერთეულების  
ტექსტუალური მარკირება არა მათი უშუალო სახელდებით, არამედ წყალთან და მისი  
სემანტიკის შემცველი საკუთარი და ზოგადი სახელების გამოყენებით ხორციელდება:  
სკამანდროსი=ტროა; კოკიტოსი/აქერონი=ჰადესი; αἶθναε//ἠἰθναε (სანაპირო//ამაღლებული  
ნაპირი). ამდენად, შორეული სივრცე (ტროა და ჰადესი) კასანდრას ნარატივში წყლისა და  
მისი გარემომცველი ლანდშაფტური ფორმით შემოდის და არა სხვა ფიზიკური  
მახასიათებლით. მიმაჩნია, რომ ვიზიონერი მთხრობელის ამბივალენტური  
მეტყველებისთვის მაკოორდინირებელი ალუზიურობა ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც  
მოქმედებს. კერძოდ, წყლის თემატიკასთან სიკვდილ-სიცოცხლის კავშირი რამდენიმე  
სტრიქონით ადრე მოთხრობილ აგამემნონის მკვლელობას პროეცირებს, რომელშიც  
წყალი მნიშვნელოვან და აქტიურ სივრცულ აგენტს წარმოადგენდა.

ბოლო სტროფში კასანდრას მოგონებების ნარაცია გრძელდება: „ვაი, ტანჯვაო მთლიანად  
დაღუპული ქალაქის. ვაი, მსხვერპლშეწირული კომპეები მამაჩემის მიერ მრავლად  
მოკლული სამსხვერპლო ბალახითმკვებავი საქონელი, თუმცა ვერ იხსნა ქალაქი, მეც

მალე მიწაზე დავეცემი“ (1167-1172)<sup>230</sup>. მსგავსად წინამავალი სტროფისა სეგმენტში შესაძლებელია სამი ნარატიული ელემენტის გამოყოფა: 1. დაღუპული ქალაქი; 2. პრიამოსის მსხვერპლშეწირვა; 3. კასანდრას სიკვდილი. სივრცული ფოკუსი არ იცვლება და სამოქმედო ზონას კვლავ ტროა/ილიონი წარმოადგენს. წყლის, მდინარეების, დინების, სანაპიროს სემანტიკის შემცველი სივრცეზე მიმათითებელი მარკერებიდან ნარაციის ბოლო ეტაპი ტროას ტექსტუალიზაციისთვის ახალი ტიპის ლექსემებს ააქტიურებს. კერძოდ, შორეული ლოკაცია უკვე ქალაქის სივრცული ფორმით შემოდის თხრობაში. შესაბამისად, მიკრონარატიული ელემენტებისთვის რეგიონის ლინგვისტურ მარკერებად გამოყენებულია ზოგადი ტიპის არსებითი სახელები: πόλεος/πόλις (1167), πόλις/πόλις (1171), πρόπυργοι/πρόπυργος, ον (1169). ქალაქის დისკურსისას განსაკუთრებით საინტერესოა ბალახისმჭამელი ძროხების/βιτῶν ποιονόμων მხატვრული სახის გააქტიურება. კასანდრას ამბივალენტური თხრობის მანერა, რომელიც წინამავალ სტროფში განხორციელდა, ნარაციის ამ ეტაპზეც ძალაში რჩება. პრიამოსის მიერ ძროხების მსხვერპლად შეწირვა ასოციაციურად მიმართებას ისევ და ისევ აგამემნონის მოკვლის ეპიზოდთან გვიჩვენებს, რომელშიც მეფის სიკვდილი ხარი/ძროხის ანიმალისტური რიტუალური მკვლელობის ფორმით არის მოთხრობილი. ფაქტობრივად, კასანდრას თხრობის მეორე ქვებლოკის ბოლო ნაწილები აგამემნონის სიკვდილს ტროას ვიზიონერული აღქმის ფარგლებშიც ალუზირებს სივრცული კორელაციისა და სივრცული ობიექტების ჩანაცვლების მეშვეობით, რასაც სრულიად ლოგიკურად სასცენო აქტუალურ დროში კასანდრას სიკვდილი მოჰყვება/უნდა მოჰყვეს.

კასანდრას ნარატივის პირველი ნაწილის მეორე ქვებლოკში სივრცული რელაციების რეპრეზენტაციისას პრივილეგირებულ თხრობით სტრატეგიას კვლავ ლიტერატურული მონტაჟის ტექნიკა წარმოადგენს, რაც თხრობის ლინეარულობის რღვევასა და ამ

<sup>230</sup> ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν.  
 ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς  
 πολυκαεῖς βιτῶν ποιονόμων: ἄκος δ'  
 οὐδὲν ἐπήρκεσαν  
 τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἔχει παθεῖν.  
 ἐγὼ δὲ θερμόνοὺς τάχ' ἐν πέδῳ βαλῶ.

უკანასკნელის ისევ და ისევ სახეების ფორმატში წარმოდგენას გულისხმობს. ამდენად, მოვლენათა სივრცული დისტრიბუციისკენ ლტოლვა ეპიზოდის ტროას ნაწილშიც წამყვან ნარატიულ იმპულსად რჩება.

კასანდრას მოგონებები ფრაგმენტულია. მისანი ქალი წარსულის თითოეულ ნაწილს დახურულ, სრულყოფილ კომპოზიციად აქცევს. შესაბამისად, ეპიზოდის ტროასა და ასულის წარსულზე კონცენტრირებულ ნაწილშიც იქმნება ნარატიული დროის შეჩერებისა და მისი დამუხრუჭების შთაბეჭდილება (თუმცა არა ისე მძლავრად და კონცეპტუალურად როგორც ეს განხორციელდა პელოპიდების ნაწილში), რაც მიზნად მოვლენების სივრცეში დანახვასა და მათი არსის გააზრებას ემსახურება. ავტონომიური კადრების მექანიკური თანმიმდევრობა ტროას მოზაიკურ ესთეტიკაში რეკონსტრუირებულ მთლიან სახეს ქმნის, რომელიც, უპირველესად, აღიქმება როგორც ფიზიკური, სივრცეში არსებული სხეული. სივრცეში დანახულ წარსულს ასევე ფრაგმენტულად და წყვეტილად ენაცვლება მომავლის ხილვა, რომელიც კასანდრას მოკვდინების ამსახველი ერთჯერადი კადრი/კადრების ფორმირებას გულისხმობს. ეს უკანასკნელიც ფრონტალურ, კვაზისტატიკურ დახურულ კომპოზიციას ქმნის, რომელსაც ფორმალურად კავშირი არ გააჩნია წინამავალ კადრთან, თუმცა ორივე მათგანი ერთი ესთეტიკური მთლიანის კოლაჟურ ნაწილს წარმოადგენს.

ვიზიონერულ-სახეობრივი თხრობის აქტუალიზაცია მეორე სტროფიდან იწყება, როდესაც კასანდრა საკუთარი სიკვდილის ვიზუალურ ილუსტრირებას ახდენს. კერძოდ, მისანი ხედავს ორლესურ მახვილს, რომელიც მის სხეულს აპობს (ზმნური ფორმატივი წარმოდგენლია აწმყო დროში:  $\mu\mu\upsilon\epsilon\iota$ /პარალელური ნარაცია/1149). მესამე სტროფიდან კადრირებული ფრაგმენტული მოგონებები ჯაჭვური პრინციპით ებმის, რომელთაც ერთმანეთთან თანმიმდევრული, სიუჟეტური კავშირი არ გააჩნია. კასანდრა ხედავს:

მესამე სტროფი: 1. პარისის ქორწილი/წარსული (1156); 2. სკამანდროსი/წარსული (1158); 3. ქალი სკამანდროსის ნაპირზე/წარსული (1159); 4. ქალი კოკიტოსის სანაპიროზე/მომავალი (1160).

მეოთხე სტროფში წარმოდგენილი ინფორმაცია ერთი ამბის შემადგენელი ფრაგმენტებით იწყობა: 1. დაღუპული/დაქცეული ქალაქი (ტროა)/წარსული (1167); 2. (ტროას) კომპები/წარსული (1168); 3. მამის მიერ სამსხვერპლო/შეწირული საქონელი (1169); 3. მიწაზე დაცემული ქალის სხეული (კასანდრა)/მომავალი (1171).

უნდა აღინიშნოს, რომ ტროას სივრცული ხატის შექმნისას მთხრობელი სცენის განმავლობაში პირველად ცვლის ხედვის პერსპექტივას. კერძოდ, აქამდე პრივილეგირებული სასცენო, მოძრავი ხედვის რაკურსი იცვლება პანორამული ხედით, რომლის მეშვეობითაც დანგრეული ქალაქის ფართომასშტაბიანი ვერბალური ილუსტრაცია იქმნება.<sup>231</sup> ამ უკანასკნელს სასცენო პერსპექტივა ენაცვლება კასანდრას მკვდარი სხეულის მიწაზე დაცემის სიტყვიერი ხატის შექმნისას. ტროას დანგრევა ისევე, როგორც პელოპიდების სახლეულში მომხდარი დანაშაულებები კიდევ ერთი და დამატებითი არგუმენტია იმისთვის, თუ რატომ უნდა მოკვდეს აგამემნონი (Rehm, 2002, გვ.: 81-82). შესაბამისად, მისი ასახვისას ვიზუალიზაციის ხარისხი მაღალი უნდა იყოს, როგორც ეს განხორციელდა თიესტესის ამბის რეპრეზენტაციისას, რამდენადაც ორივე მათგანი სასახლისა და მისი სემანტიზაციის პროცესში უმნიშვნელოვანეს დესკრიფციულ როლს ასრულებს.

### **3. კასანდრას ნარატივის მეორე ნაწილი/რესისი (1178-1330):**

კასანდრას ნარატივის მეორე ნაწილს მისანი ქალის სამი გრძელი მონოლოგის ერთიანობა ქმნის. ეს მონოლოგები ერთმანეთს მთხრობელისა და ქოროს სტიქომითიური ხასიათის დიალოგებით უკავშირდება (Taplin, 1977, გვ.: 319; Denniston & Page, 1957, გვ.: 166).

---

<sup>231</sup> მოძრავი სივრცული პერსპექტივა, ზოგადად, დამახასიათებელია ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის. იგი განსაკუთრებით აქტიურდება მაცნეების სიტყვებში ტოტალური ბატალური სცენების თხრობისას. მაგ.: სალამინის ეპიზოდი „სპარსელებიდან“, მაცნის სცენა „აგამემნონიდან“. ესქილეს ტრაგედიებში არალიმიტირებული სივრცული პერსპექტივის გამოყენებისთვის იხ. Barret, 1995, გვ.: 539-557. კასანდრას ეპიზოდში, გამომდინარე სივრცული მოდელის (სახლი) ფიზიკური თვალსაზრისით სიმცირისა და სტატიკურობისა, მთხრობელის მხრიდან ნაკლებად არის მოსალოდნელი პერსპექტივის ცვლილება. თუმცა, რამდენადაც პირველი ნაწილის ბოლო სემენტში ტროა აქტუალიზდება, ქალაქის ტოტალური ხატის შექმნისთვის ესქილე ხედვის პანორამულ წერტილს უბრუნდება და მეტი ინტენსიურობისთვის გამოიყენებს ამ მოდელისთვის მახასიათებელ ნაცვალსახელს; πᾶν. ამ უკანასკნელს ედიტ ჰოლი საბაზისო ლინგვისტურ ელემენტად განიხილავს ესქილეს ბატალური, ფართომასშტაბიანი სივრცული ლოკაციების მოდელირებისას. Hall, 1996, გვ.: 24;

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, ნარატივის ფორმალური გაყოფა გამოწვეულია იმ ფაქტით, რომ მონოლოგების ნაწილი თხრობის მანერითა და მეტრული სტრუქტურით განსხვავდება ეპიზოდის სადიალოგო ნაწილისგან. როგორც ფრანკელი აღნიშნავს: 1178-ე სტრიქონიდან ჩვენ ვემშვიდობებით კასანდრას ექსტასურ ლირიკას და შევდივართ რესისის სამყაროში. კომენტატორი იქვე აღნიშნავს, რომ რესისისა და ლირიკის სინთეზი, რომელიც, ზოგადად, დამახასიათებელია ესქილეს დრამატული სტილისათვის, მწვერვალს სწორედ კასანდას სცენაში აღწევს. ეს ორი გამომსახველობითი საშუალება ნარატივში ოსტატურად ენაცვლება ერთმანეთს მაშინ, როცა ერთ-ერთის შესაძლებლობები იწურება და მეორის დახმარებას საჭიროებს, რაც სცენას წარმოუდგენელ სიღრმესა და მხატვრულ სიმაღლეს ანიჭებს (Fraenkel, 1950, გვ.: 623). მეორე ნაწილი ასევე მთხრობელის ვიზიონერულ შესაძლებლობებს ემყარება, თუმცა პრიამოსის ასულის სიგიჟის ზღვართან მისული ტრანსული მდგომარეობა, რომელიც დომინანტური იყო სცენის პირველ ნაწილში, რაციონალური, თანმიმდევრული, სასცენო რეალობის აღმქმელი ცნობიერებით იცვლება. შესაბამისად, იცვლება ტექსტის მეტრული სტრუქტურაც. კერძოდ, კასანდრას ნაწილი იამბური ტრიმეტრით ხდება წარმოდგენილი, ხოლო ქოროს პარტია - ლირიკული საზომებით (Fraenkel, 1950, გვ.: 487-88; 539-40; Denniston & Page, 1957, გვ.: 164-165). ცვლილება ასახვას კასანდრას ქოროსადმი დამოკიდებულებაშიც ვპოვებთ. საკომუნიკაციო აგენტის წინანდელი სრული უგულვებელყოფა იცვლება ამ უკანასკნელთან გაცნობიერებულ დიალოგში შესვლით. შესაბამისად, მთლიანად იცვლება წინასწარმეტყველებების ნარაციის ზოგადი კონტექსტი. კასანდრა ცდილობს ის ინფორმაცია, რომელიც სცენის ლირიკულ ნაწილში ალოგიკურად და მექანიკურად, არსაიდან მოსული სახეების ფორმით ებმოდა ერთმანეთს, ლოგიკური, თანმიმდევრული და ახსნადი გახადოს. პელოპიდების საგვარეულოს წარსული, აწმყო და მომავალი ცოდვები მიზეზშედეგობრივ ჩარჩოში მოაქციოს და სწორედ ასე დაუდასტუროს არგოსელ მოხუცებს თავისი წინასწარმეტყველებებისა და ხილვების სანდოობა (Fraenkel, 1950, გვ.: 624-626).



შეცვლილი ნარატიული აქცენტებისა თუ ფორმების კონტექსტში, რომელიც ეპიზოდის მეორე ნაწილის სივრცული სტრუქტურების მოდელირებაზეც ახდენს გავლენას, კასანდრას თითოეული მონოლოგი დამოუკიდებელ თხრობით სისტემად იგება. შესაბამისად, ისინი დამოუკიდებლად იქნება გაანალიზებული ნარატიული ინფორმაციის წამოდგენის ხარისხისა და შესაბამისი სივრცული კონტექსტის ამბისა და დისკურსის დონეზე მოდელირების კუთხით.

**3.1 კასანდრას პირველი მონოლოგი (1178-1197):** პირველ მონოლოგში ის ახალი თემატური კონტექსტი ფორმირდება, რომელიც წამყვანი ხდება ვიზიონერულ-წინასწარმეტყველური ინფორმაციის შემდგომი რეპრეზენტაციისა და გააზრებისათვის. ირაციონალურიდან რაციონალურ მდგომარეობაში დაბრუნებული კასანდრა აქტიურად ებმება ქოროსთან სადიალოგო კომუნიკაციაში და დაჟინებულად ცდილობს, დაადასტუროს საკუთარი ხილვების ჭეშმარიტება და მისი, როგორც წინასწარმეტყველის, სანდობა (1178-1185; 1194-1197). ეს მოწოდებები პირველ მონოლოგში სტრუქტურული დანაწილების დონეზე წრიული კომპოზიციის პრინციპის მიხედვით არის განლაგებული. ისინი მონოლოგის დასაწყისში და დასასრულს ექცევა, ხოლო სიტყვის შუა ნაწილში ძირითადი მიკრონარატიული სეგმენტები არის ჩართული. დანაწილების ანალოგიურ პრინციპს ემორჩილება სიტყვის მეორე მთავარი თემა - საგვარეულო ცოდვები, რომლებიც ცენტრალურ როლს თამაშობს პელოპიდების სახლის, მისი შიდა სივრცის, როგორც ფენომენოლოგიური ტიპის ადგილის, მოდელირების პროცესში. წარსული დანაშაულებები, თავის მხრივ, მთხრობელის პირველი მონოლოგის ცენტრალურ ნარატიულ ფოკუსს წარმოადგენს (Fraenkel, 1950, გვ.: 624-626).

თავის პირველ სიტყვაში კასანდრა საგვარეულო ცოდვებს სამჯერ მოიხსენიებს განსხვავებული ლექსიკური ფორმატივების წყვილით: 1. *πάλαι πεπραγμένα*/ძველი ცოდვები (1185) 2. *πράταρχον ἄτην*/პირველი ცოდვა (1192) 3. *παλαιὰς τῶνδ' ἀμαρτίαις*/ძველი ცოდვები (1197). თითოეული მათგანი მოქცეულია სცენის (პირობითად დაყოფილ) სამ ნაწილში (დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული) და

წარმოადგენს ნარატიულ ღერძს, რომლის გარშემო მონოლოგის შესაბამისი ქვენაწილი ეწყობა.

მიკრონარატივებისა და შესაბამისი სივრცული რეგიონების რეპრეზენტაციის კუთხით პირველი მონოლოგი, ფაქტობრივად, იმეორებს ეპიზოდის ლირიკულ ნაწილში შექმნილ მოდელს. კერძოდ, სიტყვის ფარგლებში სასახლის როგორც სასცენო, ისე სცენის მიღმა სივრცის, მისი სპეციფიკური, ჰეტეროტოპული ბუნების მანიფესტაცია პირველი ცოდვის, როგორც ამ ადგილის მთავარი დესკრიფციული მახასიათებლის გამოყოფის დონეზე ხორციელდება ისევე, როგორც ეს თიესტესის ნადიმის შემთხვევაში მოხდა ნარატივის პირველ ნაწილში. ცნობიერ მდგომარეობაში მყოფი მისანი ქოროს მიმართავს: „ვიტყვი არა გამოცანებით, დამემოწმებით როგორც ერთ გზაზე მავალნი, სუნი ავიღე ბოროტების ნაკვალევს, ძველი ცოდვების“ (1183-1185).<sup>232</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსიკურ დონეზე კასანდრას მიერ პელოპიდების დანაშაულების ხედვა კვლავ სენსორული აღქმის ფორმატში არის აღწერილი. ქალი საკუთარ თავს მონადირე ძაღლს ადარებს, რომელიც ყნოსვით გრძნობს ცოდვის კვალს (ἴχνος κακῶν ῥινηλατούσῃ).<sup>233</sup> ამ განცდას კი მისანი ატრიბუციის სასახლეში და მის ინტერიერში მიჰყავს, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს პირველყოფილი ცოდვის შედეგს - ერინიებს. ერინიები კი სასახლის, როგორც უკვე მოდელირებული სოციალური გარემოს, ძირითადი განმსაზღვრელნი, მისი დისფუნქციური ბუნების უპირობო მანიფესტატორები არიან.<sup>234</sup> თხრობის მომდევნო ნაწილში კასანდრა ხედავს: „ამ სახლს არასოდეს დატოვებს [ტოვებს] ერთადმომღერალთა ქორო, არაკეთილხმოვანი. კარგის არაფრის მთქმელნი. მსმელნი მოძმეთა სისხლის, რათა

---

<sup>232</sup>φρενάσω δ' οὐκέτ' ἔξ αἰνιγμάτων.

καὶ μαρτυρεῖτε συσδρόμας ἴχνος κακῶν  
ῥινηλατούσῃ πῶν πάλοι πεπραγμένων;

<sup>233</sup>გარდა იმისა, რომ აღნიშნულ ეპიზოდში მთხრობელის მხრიდან გრძელდება სივრცული რელაციების სენსორული შეგრძნებების დონეზე აღქმა, რესისის პირველ სიტყვაში უკვე თავად კასანდრა ადარებს საკუთარ თავს მონადირე ძაღლს. აღნიშნული შედარება პირველ ნაწილში ქოროს მხრიდან პრიამოსის ასულის მისამართით იყო გახმოვანებული;

<sup>234</sup>„აგამემნონში“ ერინიების პირველი ტექსტუალური რეპრეზენტაციისა და მათი ფუნქციის მიმოხილვისთვის იხ. Bakola, 2018, გვ.: 168-171; ცანავა, 2005, გვ.: 204-210;

უფრო შეგულიანდნენ, ვერ გაყრი [მათ] გარეთ, ერთადშობილ ერინიებს“ (1186-1190)<sup>235</sup>. ერინიების ლხინის სცენას ლოგიკურად ებმის შემდეგი ნარატიული ელემენტი, თიესტესისა და აეროპეს ეპიზოდი. „ჩამსხდარნი სასახლეში უმღერიან პირველცოდვას, მას, ვინც ძმის საწოლი მტრულად დაიკავა“ (1190-1193)<sup>236</sup>. უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად ადიულტერის ამბის ერინიების კონტექსტში წარმოდგენისა, ეს ორი ელემენტი ფორმალურად მაინც იმიჯნება ერთმანეთისგან. ორივე მათგანის ნარაციას ასწრებს სამოქმედო რეგიონის (სასახლის) ტექსტუალური მარკირება: 1186-ე სტრიქონის τὴν γὰρ στέγην; და 1191-ე სტრიქონის δάμασιν. კასანდრას ეპიზოდში, თხრობის ლოგიკიდან გამომდინარე, ლოკაციების ხელახალი მარკირება ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მთხრობელი ახალ ნარატიულ მოვლენაზე ფოკუსირდება. ორსავე შემთხვევაში მოქმედებები სასახლის კუთვნილებითი, დესკრიფციული და მისი არსის, სემანტიკის გამომხატველი ხდება ამავე გარემოს ფიზიკური მახასიათებლების სრული ნიველირების ფონზე. ამ მოსაზრებას ადასტურებს მონოლოგის ბოლო სტრიქონი, რომელშიც კასანდრა ერთმნიშვნელოვნად გაიაზრებს საგვარეულო დანაშაულებებს სასახლის კუთვნილებად: „გახდით მოწმენი, დაიფიცეთ, რომ ვარ მცოდნე სასახლის ძველი ცოდვების/παλαιὰς τῶνδ’ ἁμαρτίας δόμων“ (1196-1197).<sup>237</sup>

მიმაჩნია, რომ კასანდრას პირველი მონოლოგი, მსგავსად პირველი ნაწილის პირველი ქვებლოკისა, ახალი ნარატიული სეგმენტების მატების ფონზე ექსკლუზიურად ატრიბუციის სასახლის ნარაციას ეთმობა. სიტყვის სასცენო/სცენის მიღმა სივრცისადმი განსაკუთრებული ინტერესი დისკურსის დონეზეც აისახება. კერძოდ, პირველი მონოლოგი ეპიზოდის ერთადერთი ადგილია, რომელშიც სახლი ლინგვისტური

<sup>235</sup>τὴν γὰρ στέγην τήνδ’ οἶπον, ἑκλείπει χορὸς  
 ξύμφθογγος οὐκ εὐφωτος: οὐ γὰρ εὖ λέγει.  
 καὶ μὴν πεπωκῶς γ’, ὡς θρασύνεσθαι πλέον,  
 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,  
 δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἑρινύων.

<sup>236</sup>ἴμνοισι δ’ ἴμνον δάμασιν προσήμεναι  
 πρῶταρχον ἄτην: ἐν μέρει δ’ ἀπέπτυσαν  
 εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

<sup>237</sup>ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ’ εἰδέναι  
 λόγῳ παλαιὰς τῶνδ’ ἁμαρτίας δόμων.

მარკერების კუთხით ხუთი ფორმატივით არის წარმოდგენილი, რაც ჭარბია, თუ გავითვალისწინებთ „ორესტეაში“ სივრცის ტექსტუალიზაციის ზოგად ესქილესეულ კონცეფციას, რაც აბსოლუტურ ვერბალურ მინიმალიზმს გულისხმობს. ატრიდების სასახლის ძირითად ტექსტუალურ მარკერს ფორმატივი: δῖμοις - სახლი, ქმნის (გამოყენებულია ორჯერ: 1189, 1197). კასანდრა ასევე იყენებს ლექსემას: δῖμοι, τὸ (გამოყენებულია ერთხელ: 1191). აღსანიშნავია, რომ ფორმატივს ოთახის შინაარსობრივი ნიუანსიც გააჩნია (Fraenkel, 1950, გვ.: 545). στέγιος (გამოყენებულია ერთხელ: 1187), ხოლო სასახლის შიდა სივრცე მარკირებულია წინდებულთ ἔξω (1190). მიუხედავად იმისა, რომ დეიქტური მარკერი გულისხმობს - გარეთ და არა შიგნით, კონტექსტუალურად ეს უკანასკნელი გამოიყენება სასახლის ინტერიერის ოპოზიციური სივრცული არეალის აღსანიშნავად. იგი მეწყვილედ მოიაზრებს სასახლის ინტერიერს და ამდენად სემანტიკურად მასვე მიემართება. აღსანიშნავია, რომ δῖμοις/δῖμοι სამსავე შემთხვევაში სასახლის შიდა სივრცეს აღნიშნავს, ხოლო στέγιος - სასახლეს ზოგადად, როგორც სამგანზომილებიან, არქიტექტურულ კონსტრუქციას.

სამოქმედო არეალის ტექსტუალიზაციისას განხორციელებული მსგავსი გადახვევები, როგორც წესი, ხდება მაშინ, როდესაც ესქილეს სპეციფიკური დრამატული ინტერესი გააჩნია<sup>238</sup>. ამ შემთხვევაშიც ლექსიკური სიჭარბე კიდევ ერთხელ ადასტურებს ნარატივის ერთმნიშვნელოვან ინტერესს სასახლის სივრცისა და მასში ინტეგრირებული პრობლემისადმი, როგორც ერთმანეთისგან განუყოფელი და ერთმანეთისგან განპირობებული რეალობებისადმი.

კასანდრას ნარატივში რესისის ფაზის შემოსვლა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მთელ რიგ ცვლილებებს იწვევს. ცვლილებები ეხება წინასწარმეტყველებების წარმოდგენის აქამდე პრივილეგირებულ ნარატიულ სტრატეგიას - ლიტერატურული მონტაჟის ტექნიკას,

---

<sup>238</sup>სივრცული მარკერების სიმრავლით გამოირჩევა აგამემნონის მკვლელობის სცენა, რომლის ფარგლებში შესაბამისი ლოკაციის, აბაზანის, აღსანიშნავად რამდენიმე განსხვავებული ფორმატივი არის გამოყენებული. ასევე სახლის აღმნიშვნელი ლემების სიჭარბით გამოირჩევა კლიტემნესტრას სიტყვა აგამემნონისადმი ვიდრე ატრიდი მეწამულ ხალიჩაზე გაივლის. აღნიშნულ ეპიზოდში სიტყვა - სახლი შვიდგზის არის გამოყენებული, რაც ადასტურებს ტრაგედიაში სახლის, როგორც ტექსტის ცენტრალური თემის (როგორც სივრცულად, ისე სემანტიკურად) მნიშვნელობას. Taplin, 1977, გვ.: 313;

რომელიც, თხრობის პროცესში, ფაქტობრივად, ქრება. წარსულის ცოდნაზე და მის ლეგიტიმაციაზე კონცენტრირება წარმოდგენილი ნარატიული ინფორმაციის ვიზუალიზაციის ხარისხს დაბლა სწევს და თხრობა თანმიმდევრულ, ლინეარულ ფორმაში გადაჰყავს, რომელშიც დროითი სტრუქტურა უფრო მნიშვნელოვანია. პარალელური ნარატიის გამოყენების შემთხვევებიც მინიმალურია. თუმცა ეს უკანასკნელი ერინიების ეპიზოდში აქტიურდება. როგორც ფრანკელი აღნიშნავს, სწორედ ამ პასაჟიდან ტრაგედიაში პირველად ესქილეს შემოჰყავს ერინიების ქორო, რომელიც ტრილოგიის დომინანტური, ვიზუალური სახე ხდება (Fraenkel, 1950, გვ.: 543). შესაბამისად, მათი პირველი თხრობითი მანიფესტაცია მკვეთრად გამომსახველობითი, სახილველი უნდა იყოს, როგორც ეს სცენის სხვა მნიშვნელოვანი სახეების რეპრეზენტაციისას განხორციელდა. ესქილეს დრამატული მიზანი ამ შემთხვევაშიც არის ერინიების დანახვის ეფექტის შექმნა, მათი სისხლიანი კომოსისა და არაკეთილხმოვანი სიმღერის სასცენო რეალობაში მოსმენისა და ყურების სიტყვიერი ინსცენირების გათამაშება. გარდა ამისა ერინიების კომოსი, მსგავსად თიესტესის ამბისა, სხვა უმნიშვნელოვანეს ფუნქციასთან ერთად, უპირველესად, სასახლის დესკრიფციულ მახასიათებლად გაიაზრება. ამდენად, მისი ტექსტუალიზაცია სახლის ნარატიის უკვე გამოყენებული თხრობითი სტრატეგიის, თხრობის მიმეტიკური რეჟიმი, მეშვეობით უნდა რეალიზდეს, რაც ხორციელდება კიდევაც. აღნიშნული ეფექტები რამდენიმე აკუსტიკური და ვიზუალური ხასიათის ფორმატივის გამოყენებით მიიღწევა: ἔνυμφος ἰσὺκ εὐφωσος (1187), πεπρωκός (1189), βρότειον αἶμα (1190), κῆμος (1190), ὑμνισσι (1191).

**3.2 კასანდრას მეორე მონოლოგი (1214-1241):** რესისის ნაწილის მეორე მონოლოგი მისნის ტრანსულ მდგომარეობაში დაბრუნებით ხასიათდება. ცნობიერების შეცვლა ვერბალურ დონეზეც აისახება. პრიამოსის ასული სიტყვას გაუგებარი ამოძახილებითა და ხილვების მოახლოვების შეგრძნების გახმოვანებით იწყებს (1214-1216). ლირიკულ ნაწილთან ფორმალური დაბრუნების მიუხედავად, ცნობიერება შეცვლილი კასანდრა ქოროსთან საკომუნიკაციო შეხების წერტილს არ კარგავს და მიკრონარატივების მომდევნო

კასკადის მედიაცია მასთან (ქოროსთან) უშუალო ვერბალური მიმართების ფონზე მიმდინარეობს. მეორე მონოლოგი დროითი სტრუქტურების მოდელირების დონეზე ნარატივის პირველ ნაწილში განხორციელებული ტემპორალური სწრაფმონაცვლეობისა და დროის დამუხრუჭების სქემას უბრუნდება, მაგრამ განსხვავებით ამავე მოდელისგან, მიზეზშედეგობრივი კავშირი სხვადასხვა დროში მომხდარ ამბებს შორის და ამ ფონზე წინასწარმეტყველებებში სიცხადის შეტანის ხარისხი გაცილებით მაღალია. შესაბამისად, რესისის ნაწილისთვის დამახასიათებელი ინფორმაციის რაციონალიზაცია/განმარტება ძალაში რჩება. კასანდრას ტრანსული მდგომარეობის აღწერით დაწყებული მონოლოგის დამასრულებელი სტრიქონები კვლავ პრიამოსის ასულის ხილვების სანდოობასა და მათი მალე აღსრულების, შესაბამისად, დადასტურების მოლოდინით სრულდება (1239-1241).

ამბების ნარაციის კუთხით მონოლოგში ორი ნაწილი გამოიყოფა: 1. თიესტესის კანიბალური ნადიმი; 2. ეგისტოსის შურისძიება/აგამემნონის მკვლელობა კლიტემნესტრას მიერ. ეს უკანასკნელი პირობითად შესაძლებელია ორ ქვენაწილად დაიყოს. პირველი ბლოკი ეგისტოსის რეპრეზენტაციას, ხოლო მეორე მოცულობითი ნაწილი კლიტემნესტრას ექსპოზიციას ეძღვნება. ამდენად, მიკრონარატივების ტემპორალური სტრუქტურა ღრმა წარსულსა და უახლოეს მომავალს შორის მიმართებაზე იგება. მეორე მონოლოგი ინფორმაციის წარმოდგენისას ასევე იცავს ლირიკულ ნაწილში ამბების დანაწილების თანმიმდევრობით სქემას. კერძოდ, მეორე სიტყვაში თიესტესის კანიბალურ ნადიმს აგამემნონის მკვლელობის წინასწარმეტყველება მოსდევს, ზუსტად ისევე, როგორც ეს არის განხორციელებული ეპიზოდის ლირიკულ ნაწილში. ერთადერთ სხვაობას ეგისტოსის სახე ქმნის, რომლის შემოსვლა სიტყვის ჰერმენევტიკული ხასიათის აქტუალიზაციას უკავშირდება (Fraenkel, 1950, გვ.: 625-626). შესაბამისად, ინფორმაციული მატება, რაც რესისის ნაწილის ზოგადი მახასიათებელია, მეორე სიტყვაშიც არსებითი ფუნქციით არის დატვირთული. კასანდრა ხედავს: „შეხედეთ ამ სახლთან მჯდომარე (მყოფ) ბავშვებს, სახეებით (ფორმით) მსგავსნი სიზმრების, მოკლული ბავშვები ახლობლების მიერ, ხელები სავსე საკუთარი ხორციით, სუფრაზე მიტანილი საკვებად. ცხადად დასანახნი ჩემი ხედვისთვის (ცხადად ვხედავ

მათ), ნაწლავები და შიგნეულობა (უჭირავთ), საწყალობელი სიმძიმე, რომელიც მამამ დააგემოვნა“ (1217-1222)<sup>239</sup>. ნატურალისტური სიცხადით აღწერილ სცენას/წარსულს კასანდრა მიზეზშედეგობრივად უკავშირებს უახლოეს მომავალში ეგისტოსის<sup>240</sup> შურისძიებას, როგორც სასჯელს ჩადენილი დანაშაულისთვის - თიესტესის ბავშვების მკვლელობისთვის: „ამის გამო ვამბობ, შურისძიება სურს ვინმე ლომს<sup>241</sup>, უძლურს, საწოლში მწოლიარეს [ქმრის უფლებების დამჩემებელი], სახლში დარჩენილი (ვინც ომს თავი აარიდა), ვაჰ მე, ჩემი ბატონის სახლში დაბრუნებას“ (1223-1226).<sup>242</sup> კასანდრა თხრობის დონეზე ერთმანეთისგან მიჯნავს ნარატიული ეპიზოდის ეგისტოსსა და კლიტემნესტრაზე ფოკუსირებულ ნაწილს გადამყვანი ხასიათის მოკლე ჩანართით. პრიამოსის ასული საკუთარ თავსა და თავისი დამონებული მდგომარეობის მოგონებას ძალიან მოკლედ უბრუნდება (1226), რასაც ტინდარევის ასულსა და მის საზარელ განზრახვაზე თხრობა ენაცვლება: „ხომალდების მეუფემ და ილიონის დამამხობელმა არ იცოდა რა ენით ემლიქვნებოდა საძულველი ძაღლი, დაცქვეტილი ყურებით გახარებული ლოკავს, როგორც მოლალატე ატე. აღმსრულებელი ცუდი ამბის [ბედის]. რა გაბედვაა, ქალი არის კაცის მკვლეელი!“ (1227-1231).<sup>243</sup>

<sup>239</sup> ὄρατε τοῦσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους  
νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν;  
παῖδες θανόντες ὥσπερ εἰ πρὸς τῶν φίλων,  
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βροῆς,  
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχχν’ ἐποίκτιστον γέμος,  
πρέπουσ’ ἔχοντες, ὧν πατήρ ἐγέυσσάτο.

<sup>240</sup> ეგისტოსის სახის ტანტალიდების მითის კონტექსტში ანალიზისთვის იხ. ცანავა, 2005, გვ.: 92-93;

<sup>241</sup> კასანდრა სახელით არ მოიხსენიებს ეგისტოსს, თუმცა ლომის ძირითადი მახასიათებელი, იგი სახლში საწოლში გორავს, რითაც პირდაპირ ხდება მითითება ადიულტერის თემაზე, ცხადს ხდის, რომ მისანი თიესტესის ბავშვების შურისმაძიებელში ეგისტოსს გულისხმობს თხრობის ამ კონკრეტულ ეტაპზე;

<sup>242</sup> ἐκ τῶνδε ποιινὰς φημί βουλεύειν τινὰ  
λέοντ’ ἄνακτιν ἐν λέχει στρωφόμενον  
οἰκουρόν, οἴμοι, τῷ μολόντι δεσπότη  
ἐμῷ.

<sup>243</sup> νεῶν τ’ ἄπαρχος Ἰλίου τ’ ἀναστάτης  
σὺκ οἶδεν οἷα γλῶσσα μισητῆς κυνὸς  
λειξασα κάκτειναισα φαιδρὸν οὔς, δίκην  
Ἄτης λαθραίου, τεύξεται κακῆ τύχη.  
τοιάδε τόλμα: θῆλυς ἄρσενος φονεὺς  
ἔστιν.

მონოლოგის ინტენსიური ნარატიული ნაწილისთვის სამოქმედო რეგიონს ამბის დონეზე, ბუნებრივია, კვლავ ატრიდების სასახლე წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი მარკირდება თიესტესის ნადიმის თხრობის დასაწყისშივე ტრადიციული სივრცეზე მიმათითებელი ფორმატივით - τὸν σῶθε .... δόμοις (1217). ლექსემა ერთადერთ აქტუალურ სამოქმედო რეგიონზე მიმათითებელ ფორმატივს წარმოადგენს, რომელსაც კასანდრა სახლის ტექსტუალიზაციისთვის მეორე მონოლოგის ფარგლებში იყენებს. სამოქმედო ზონის მსგავსი ლინგვისტური ლიმიტაცია ადვილი ასახსნელია, თუ გათვალისწინებულ იქნება ქალის მეორე სიტყვის მიზანი: საგვარეულო ცოდვების მიზეზშედეგობრივ კონტექსტში ჩასმა; დანაშაულისა და სასჯელის აუცილებლობითი კავშირის თემა. წინასწარმეტყველურ თხრობაში განმარტებითი ასპექტის გაჩენა სივრცული კონტექსტის დისკურსულ გაფორმებას უკანა პლანზე სწევს. ასევე გასათვალისწინებელია, რომ მისანი ქალის პირველი მონოლოგი მთლიანად ორიენტირებული იყო სახლის როგორც ფიზიკურ, ისე სემანტიკურ მანიფესტაციაზე. მიმაჩნია, რომ მსგავსი ინტენსიური დისკურსის შემდეგ ესქილე, უბრალოდ, საჭიროდ აღარ თვლის კიდევ ერთხელ მძლავრად დაუბრუნდეს სასახლის ვერბალურ მარკერებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამბები სრულად არ არის დაცლილი სივრცის სემანტიკური ასპექტის ასახვისგან. ეგისტოსის პერსონაჟი, რომელიც ტექსტის განმარტებითი კონტექსტის სიუჟეტურ-ვერბალური გამოხატულებაა, თხრობაში ექსპონირებისას სწორედ სასახლის ინტერიერის, მისი ფიზიკური მახასიათებლების მეშვეობით შემოდის. ბავშვების მკვლელობისთვის/თიესტესისთვის შურისმაძიებელი წარმოდგენილია როგორც სასახლის შიდა სივრცის ბინადარი. 1124-ე სტრიქონში მთხრობელი ლომს/ეგისტოსს საწოლში მბრუნავს/ქმრის უფლებების შეურაცხმყოფელს უწოდებს (ἐν λέξει στρωφάμενον), რომელსაც მოსდევს ინტერიერის სემანტიკის შემცველი 1125-ე სტრიქონის ფორმატივი οἰκισπὸν - სახლში დარჩენილი. ორსავე შემთხვევაში ეგისტოსის ატრიბუტები სივრცული ხასიათისაა და ისინი ექსკლუზიურად სასახლის შიდა მხარეებს მიემართება. ამ უკანასკნელს კი კლიტემნესტრა დომინირებს (Rehm, 2012, გვ.: 317-319). მიმაჩნია, რომ სასახლის შიდა სივრცე სემანტიკურად ცხოველების სიმბოლიკის



მეშვეობითაც მარკირდება<sup>244</sup>. როგორც აღინიშნა, 1124-ე სტრიქონში ეგისტოსი იწოდება [სახლში დარჩენილ] ლომად, ხოლო კასანდრას მესამე მონოლოგში - მგლად: *λέαινα συκιοιμαμένη λυκῆ/μῦ* [კლიტემნესტრა] თანამწოლარე მგელთან (1259-1260). ლომი და მგელი გარეული მხეცებია და სახლის ინტერიერებში მათი არსებობა მიუღებელი და აბსურდულია. შესაბამისად, ამგვარ ნარატიულ კონტექსტში გამოყენებული ანიმალისტური ხასიათის ლექსემები პელოპიდების ოიკოსის ანომალური შიდა სივრცეების დამატებით რეპრეზენტატორებად შეიძლება იქნეს გააზრებული<sup>245</sup>. ამდენად, ატრიდის სახლურულში მორღვეული სოციალური, კულტურული და პოლიტიკური რეალობა სახლის ინტერიერის არაკანონიერი მფლობელის მიერ ამავე სივრცის დაკავებისა თუ ათვისების დონეზე შემოდის და სიტყვიერად სივრცული ობიექტებითა და სხვა მახასიათებლებით ფორმდება.

მსგავსად კასანდრას პირველი მონოლოგისა, მეორე სიტყვაში მეტნაკლებად ლინეარული, რაციონალური თხრობის სიჭარბე ნარატიული ვიზუალიზაციის ხარისხს დაბლა სწევს. ამ კუთხით, სიტყვაში ყურადღებას თიესტესის ბავშვების მკვლელობის ეპიზოდი იპყრობს, რომლის თხრობა უშუალოდ მოსდევს მისნის ტრანსულ მდგომარეობაში დაბრუნებას და, შესაბამისად, პარალელურ ნარაციასა და ლიტერატურულ მონტაჟს ააქტიურებს. თხრობის აღნიშნულ სეგმენტში მითის ვიზუალური ხასიათის დისკურსის მეშვეობით, ფაქტობრივად, მთლიანი სცენის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მძაფრი სურათი იქმნება, რომელიც იწყობა და ფუნქციონირებს როგორც დახურული კომპოზიციური ერთეული. ტრადიციულად, ლინგვისტურ

---

<sup>244</sup>კასანდრას სცენაში სივრცის მოდელირების პროცესში ცხოველების სიმბოლური დატვირთვის მნიშვნელობის ხაზგასმისათვის მაღლობას ვუცხადებ სადისერტაციო თავის რეცენზენტს, პროფესორ ეკატერინე კობახიძეს.

<sup>245</sup>კლიტემნესტრა ასევე იწოდება ძუ ლომად (1259), ძალღად (1226), ძროხად (1125-1128), გველად/ზღვის ურჩხულად/სკილად (1229-1235). სავარაუდოა, რომ ანიმალისტური ატრიბუტების სიმრავლე და მრავალფეროვნება, გარდა სხვა მრავალი დატვირთვისა, კლიტემნესტრას სახის სასახლის სივრცისადმი განსხვავებული სემანტიკური მიმართებების გამოხატველი უნდა იყოს. ერთი მხრივ, ტინდარისი არის ძროხა ანუ შინაური ცხოველი, რაც მას ოიკოსის ორგანულ, ბუნებრივ ნაწილად აქცევს. მეორე მხრივ, ქალი, ეგისტოსის მსგავსად, შედარებულია სხვადასხვა მხეცს, რაც კლიტემნესტრას, როგორც ამავე სივრცისთვის არაორგანული, დამანგრეველი, ძალადობრივი სტატუსის მქონე პერსონაჟის, ასახვის დამატებითი ტექსტუალური მანიფესტაციაა. „ორესტეაში“ ცხოველების სიმბოლიკისთვის იხ. Heath, J. (1999). Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus' Oresteia. *Journal of Hellenic Studies*. 119, 17-47;

დონეზე სიტუაციის ხედვის სიმულაცია ყურების/ხედვის გამომხატველი ლექსების გამოყენებით მიიღწევა. პრიამოსის ასული ქოროს (და მასთან ერთად ინფორმაციის ექსტერნალურ მიმღებთ) მოუწოდებს იყოს თანამხილველი ამ სახლთან მჯდომარე ბავშვების: ὄρᾱτε τοῦτῶδε τοῦς δῶμοις ἐφῆμῆνουσ εἴσοσ (1217-1218). რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ კი კვლავ უბრუნდება სიტუაციის ვიზიონერული ხედვის ასპექტს: πρέπουσ' ἔχοντες/თვალწინ სახილველნი (1222). ვერბალურად კომპოზიცია აგებულია ხორცის, ადამიანის შიგნეულის გამომხატველი ფორმატივებით: κρεῶν πλῆθοντες οἰκείας βίῃ (1220), σὺν ἐντέροις τε σπλάγχχν' (1221). ლექსები ის მენტალური სტიმულატორებია, რომელთა მეშვეობით ესქილე კანიზალური ნადიმისა და დახოცილი ბავშვების ვიზუალურ ხატს ქმნის. მიმაჩნია, რომ სცენის ნატურალისტური ხასიათი განპირობებულია თავად მითის აღნიშნული სეგმენტის ფუნქციით პელოპიდების გენეალოგიის ესქილესეული ვერსიაში. „გამემნონში“ სწორედ თიესტესისა და ატრევსის დაპირისპირება ქმნის იმ პირველ ცოდვას (კასანდრას სცენაში დრამატურგი არ ეხება ტანტალოსისა და პელოფსის ამბავს), რომელზეც მიგებისა და ხელახალი დანაშაულის უწყვეტი ჯაჭვი იგება (Κιοχ, 1972, გვ.: 112-113). იგი სივრცულად ერთ კონკრეტულ ადგილთან, სასახლესთან, არის ბმაში და მისნის მეორე მონოლოგში კიდევ ერთხელ ფორმდება ამავე ადგილის განსხვავებულობის, მასში სოციალური გადახრის ძირითად განმაპირობებელ და მახასიათებელ ნიშნად. აღნიშნული უმთავრესი ნარატიული მიზნის შესასრულებლად კი ესქილე იყენებს ყველა შესაძლო თხრობით რესურსს, რათა მაქსიმალური მხატვრული გამომსახველობითი ფორმა შესძინოს მითის საკვანძო ნაწილს.

ნადიმის თხრობის შემდეგ კასანდრას ნარაცია ისევ კაუზალური ხასიათის ჩარჩოში ექცევა და, შესაბამისად, მონტაჟური და ვიზუალური მედიაცია მეორე სიტყვაში, ფაქტობრივად, აღარ ფიქსირდება.

**3.3 კასანდრას მესამე მონოლოგი (1256-1294):** მესამე მონოლოგი კასანდრას ბედისა და ქალის გარდაუვალი სიკვდილის ხელახალ თხრობას ეძღვნება (Taplin, 1977, გვ.: 320). ამ კუთხით, პრიამოსის ასული მიჰყვება და ასრულებს ეპიზოდის ლირიკულ ნაწილში

მოდელირებულ თხრობით სქემას, რომლის ბოლო ნაწილი ასევე მთლიანად პრიამოსის ასულის მოგონებებს ეძღვნებოდა და ამ ფონზე წინასწარმეტყველებდა მისნის მკვლელობას. მესამე მონოლოგში ნარატივების ფორმირების დონეზე ძალაში რჩება ინფორმაციის გაზრდისა და ინტენსიფიცირებისკენ მიმართული ტენდენცია. კერძოდ, საკუთარი ბედის დატირების პარალელურად, ბოლო მონოლოგში პირველად შემოდის ორესტესის სახე. ამდენად, ფინალურ სიტყვაში ამბის დონეზე ორი თხრობითი სეგმენტი შეიძლება გამოიყოს: 1.კასანდრას მკვლელობის წინასწარმეტყველება; 2. ორესტესის შურისძიება. ნარატიულ ჩარჩოს პირველი ამბავი ქმნის, რომლის ფარგლებში უკვე კონტექსტუალურად ჯდება შურისმაძიებლის/ორესტესის სახე როგორც ჩადენილ დანაშაულებებზე მიგების კიდევ ერთი, მომავალი აქტი. მონოლოგი კასანდრას ტრანსული მდგომარეობის წმინდად ფიზიკური ასპექტების ნარაციით იწყება (1256-1257), თუმცა ვიზიონერული თუ მეხსიერებაში შენახული ინფორმაციის რაციონალური გააზრების ხარისხი და ასევე მისანი ქალის ქოროსთან გაცნობიერებული კომუნიკაცია კვლავ დომინანტურ როლს ასრულებს. სწორედ ქოროსთვის განმარტებითი ელემენტით შემოდის საკუთარი სიკვდილის შესახებ წინასწარმეტყველება, რომელიც ლოგიკურად აგამემნონის მოკვდინებასთან არის კავშირში: „ეს ორფეხიანი ძუ, თანამწოლარე მგელთან, როცა კეთილშობილი ლომი არ იყო [შორს იყო] მომკლავს მე, უბედურს. თითქოს საწამლავი მოამზადა, დადებს ჩემთვის საზღაურს. ლესავს რა სინათლეზე მახვილს, ჩემი მოყვანისთვის მკვლელობით იძიებს შურს“ (1258-1263)<sup>246</sup>. კასანდრა აპოლონთან ურთიერთობისა და მისი, როგორც მისნის, მძიმე ბედის გარე ანალექტიკური თხრობის შემდეგ (1265-1276), კვლავ საკუთარი მოახლოვებული სიკვდილის წინასწარმეტყველებას უბრუნდება და ვიზუალურ მანერაში წარმოადგენს თავის მოკვეთის სცენას: „მამაჩემის

---

<sup>246</sup> αὔτη δίπους λέαινα συγκοιμώμενη  
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίῳ,  
κτενεῖ με τὴν τάλαιναν: ὡς δὲ φάρμακον  
τεύχουσα κάμοῦ μισθὸν ἐνθήσειν κότῳ  
ἐπέυχεται, θήγουσα φῶτι φάσγανον  
ἐμῆς ἀγαγῆς ἀνπιτείσασθαι φόνον.

ბომონის ნაცვლად კუნძი მელოდება. ცხელი დარტყმით მსხვერპლად შეწირულს“ (1277-1278)<sup>247</sup>.

პრიამოსის ასულის მკვლელობას ორესტესის შურისძიება ლოგიკურად ებმის, როგორც დანაშაულისა და სასჯელის უწყვეტი ჯაჭვის საბოლოო, დამასრულებელი აქტი: „მაგრამ უპატივცემულონი ღმერთებისგან არ მოგკვდებით. მოვა ჩვენთვის სხვა მიმზღველი (ავისმომგებელი), დედისმკვლელი შთამომავალი, მამისთვის მზღველი. გაქცეული, მოხეტიალე, უცხო, სამშობლოდან შორს, დაადებს საბოლოო ქვას სახლეულის (მოყვარეთა) ამ გაშმაგებულ (ველურ) ვნებებს; [რამეთუ] დაიდო დიდი ღმერთებისგან ფიცი, რომ მამის გადახსნილი გვამი მოიყვანს [აქ]“ (1279-1285)<sup>248</sup>. მონოლოგის დასასრულს კასანდრა ისევ საკუთარ თავს დასტირის და წრიული კომპოზიციის პრინციპით ასრულებს თხრობას: “როცა პირველად ვიხილე ქალაქ ილიონის ამღებმა როგორ დაასრულა, როცა აიღეს ქალაქი და ასეთნაირად მიდიან ღმერთების საზღაურისკენ/სასჯელისკენ. შემსვლელი შიგნით, ჰადესის ამ კარიბჭეს მივესალმები მე. ვლოცულობ, რომ დარტყმა იყოს კრუნჩხვის გარეშე, წამოსული სისხლით მარტივი სიკვდილი [მერგოს], ასე დავხუჭო თვალი“ (1287-1294)<sup>249</sup>.

მესამე მონოლოგში სივრცული პარამეტრების მოდელირება წინამავალი სიტყვების კონტექსტში უნდა იქნეს გააზრებული. შესაბამისად, ამბის დონეზე პირველ და მეორე

---

<sup>247</sup> βωμοῦ πατρῶου δ' ἄντ' ἐπίζηνον μένει,  
θερμῶ κοπίστης φοινίῳ προσφάγματι.

<sup>248</sup> οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν.  
ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος ἂν τιμᾶτορος,  
μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός:  
φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος  
κάτεισιν, ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις:  
ὀμώμοται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας,  
ἄξειν νιν ὑπτίασμα κειμένου πατρός.

<sup>249</sup> ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν  
πράξασαν ὡς ἔπραξεν, οἱ δ' εἶλον πόλιν  
οὕτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρίσει,  
ἰοῦσα πράξω: τλήσομαι τὸ κατθανεῖν.  
Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσενέπω:  
ἐπέυχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,  
ὡς ἀσφάδαστος, αἰμάτων εὐθνησίμων  
ἀπορρυσέντων, ὄμμα συμβάλα τόδε.

სიტყვაში მარკირებული და ტექსტუალიზებული პელოპიდების სასახლე რელევანტურ სამოქმედო რეგიონად რჩება მესამე ნაწილშიც, მიუხედავად იმისა, რომ მას შესაბამისი ლინგვისტური მარკერი არ გააჩნია<sup>250</sup>. განურჩევლად იმისა, ნარატივებში დასტურდება თუ არა სახლის შინაარსის ამსახველი ლექსემები, სამსავე სიტყვაში ატრიდების სასახლე ფუნქციონირებს, როგორც უკვე შემდგარი სემანტიკური კონსტრუქტი, რომელიც მარკირებულია ინტერიერთა და გამოკვეთილი საზღვრით. აღსანიშნავია, რომ საზღვრის სივრცული მოდელი, რომლის არსებობა და მნიშვნელობითი დატვირთვა ცხადია ნარატივის დასაწყისიდანვე,<sup>251</sup> ვერბალური მარკერის დონეზე სწორედ სცენის საფინალო მონოლოგში ხდება წარმოდგენილი. კასანდრა, რომლის სასცენო მოძრაობა მიმართულია სასახლისკენ, შენობის წიაღში შესვლას, მისი ზღურბლის კვეთას ჰადესის კარიბჭეში გავლას უტოლებს: ჰადესის ამ კარიბჭეს ვესალმები მე: Ἄϊδου πύλας δὲ τὰσδ' ἔγῳ προσευνέπων; შევდივარ შიგნით: ἰσῆσα παράξῳ (1290). სასახლის სემანტიკაზიის კუთხით, მისანი ქალის ბოლო, მძლავრი მეტაფორა, ფაქტობრივად, თავს უყრის აქამდე სხვადასხვა ნარატიულ თუ არანარატიულ პრიზმაში გადატეხილ სახლის დესტრუქციულ თვისებებს, აჯამებს მათ და სიკვდილის მომტანის სტატუსს ანიჭებს (Rehm, 2002, გვ.: 82).

საფინალო მონოლოგში წინასწარმეტყველება ორესტესის დაბრუნებისა და შურისძიების შესახებ ასევე სივრცული რელაციებისა და ტრაექტორიის კონტექსტში ხდება წარმოდგენილი. „აგამემნონის“ სიუჟეტი, როგორც დასაწყისში აღინიშნა, გაიაზრება როგორც შინდაბრუნების მითოლოგიის მხატვრული რეალიზაცია. ვექტორული გადაადგილება სასახლის მიმართულებით, რომელსაც პელოპიდების ყველა თაობის

<sup>250</sup>ზოგადად, ტექსტუალურ ნარატივებში ერთხელ უკვე მარკირებული სამოქმედო ზონები აღარ საჭიროებს განმეორებას. ისინი რელევანტურნი არიან ვიდრე თხრობის დასასრულამდე. Dennerlein, 2014, გვ.: 7-8;

<sup>251</sup>ანტიკური თეატრის სასცენო ორგანიზაცია ღმერთის საკურთხეველის სკენეს კართან ახლო განლაგებას გულისხმობს. მიმართავს რა კასანდრა სიტყვის დასაწყისში გზებისა და კარის მფარველ აპოლონს, იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ ეისოდოსიდან შემოსული პერსონაჟი პელოპიდების სასახლის კარში გაივლის და სახლის შიდა სივრცეში მოხვდება. Padel, 1990, გვ.: 355; Rehm, 2002, გვ.: 79. ოლივერ ტაპლინის აზრით, კასანდრას სასცენო მოძრაობა სწორედ კარისკენ არის მიმართული, რომელიც ფუნქციონირებს როგორც ფიზიკური და სემანტიკური გამყოფი ხაზი ხილულ და უხილავ სივრცულ რეალობებს შორის. Taplin, 1977, გვ.: 319-321; Padel, 1990, გვ.: 358;

წარმომადგენელი გადის, ორესტესის შინ დაბრუნებით ანუ უკანასკნელი ნოსტოსით საბოლოოდ დასრულდება (Rehm, 2012, გვ.: 318). შესაბამისად, ორესტესის მახასიათებლებიც სწორედ ამ კლასიკურ სივრცულ ტრაექტორიას ერგება. აგამემნონის ძე არის გაქცეული:  $\phi\upsilon\gamma\acute{\alpha}\varsigma/\phi\upsilon\gamma\acute{\alpha}\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma$ ,  $\acute{\omicron}$ ,  $\eta$  (1279), მოხეტიალე:  $\acute{\alpha}\lambda\eta\tau\eta\varsigma$  /  $\acute{\alpha}\lambda\eta\tau\eta\varsigma$ ,  $\omicron\upsilon$  (1279), უცხო:  $\acute{\alpha}\pi\acute{\omicron}\xi\epsilon\nu\omicron\varsigma/\acute{\alpha}\pi\acute{\omicron}\xi\epsilon\nu\omicron\varsigma$ ,  $\omicron\upsilon$  (1279), რომელიც აუცილებლად დაბრუნდება, რითაც გაიმეორებს აქამდე არაერთხელ განხორციელებულ მოძრაობას, თუმცა განსხვავებული შედეგით. საგულისხმოა, რომ ორესტესის შურისძიება ასევე სივრცული ხასიათის მეტაფორით ხდება ნარატიზებული. დედისმკვლელობით იგი ბოლო ქვას დაადებს საგვარეულო ცოდვებს/1283 (Rehm, 2012, გვ.: 318), რითაც, ერთი მხრივ, დაასრულებს დესტრუქციული სივრცის „მშენებლობას“, ხოლო, მეორე მხრივ, განმუხტავს მას. სტრიქონის ამგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა ფორმატივი  $\mu\pi\upsilon\kappa\acute{\alpha}\sigma\sigma\alpha\nu/\mu\pi\upsilon\kappa\acute{\alpha}\sigma$ . იგი ითარგმნება როგორც რაღაცის დასრულება, მეტაფორულად - საქმეზე საბოლოო ქვის დადება. ამავდროულად, ლექსემას კარნიზის ქვის მნიშვნელობაც გააჩნია (LSJ). არქიტექტურული თვალსაზრისით კარნიზის ქვა წვიმის წყლის ჩასვლისგან იცავდა სახლს. სავარაუდოა, რომ აღნიშნული სემანტიკური ნიუანსით ესქილე ორესტესს გაიაზრებს, ერთი მხრივ, მითის საბოლოო სტრუქტურულ ელემენტად, ხოლო, მეორე მხრივ, პელოპიდების იმ უკანასკნელ წარმომადგენლად, რომელიც დაასრულებს სოციალურ კრიზისს, განმუხტავს სივრცეს მისი წინაპრების ველური ვნებებისგან (May, 2003, გვ.: 96)<sup>252</sup>. ამდენად, ლინგვისტური მარკერების დონეზე ასახვის გარეშე დარჩენილი სამოქმედო არეალი მესამე სიტყვაში სრულად სემანტიზებული ფორმით ისევ და ისევ პერსონაჟის, ამჯერად ორესტესის, მოქმედებით შემოდის თხრობაში.

მესამე სიტყვა ამბის დონეზე ტრაგედიის მეორე სივრცულ ღერძს - ტროას ააქტიურებს. ეს მოსალოდნელიც არის იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ საფინალო მონოლოგისთვის მისნის წარსული და გარდაუვალი სიკვდილის წინასწარმეტყველება ნარატიული ჩარჩოს როლს ასრულებს. განსხვავებით ტექსტუალური მარკერების გარეშე დარჩენილი

---

<sup>252</sup>პელოპიდების მითის კონტექსტში ორესტესის მიერ პირველცოდვის გამოსყიდვისა და წონასწორობის აღდგენის შესახებ იხ. ცანავა, 2005, გვ.: 49-51; გვ.: 61; გვ.: 100-14; გვ.: 137-89;

პელოპიდების სასახლისგან, ტროა გეოგრაფიული და ზოგადი არსებითი სახელების დონეზე რეპრეზენტირდება. ნარაციაში პირველად შორეული ლოკაცია - კასანდრას მამის ბომონის/βαμὸν πατρῶν (1277) მოგონებით შემოდის. ეს უკანასკნელი კი ხორცის დასაკეპი კუნძის ოპოზიციური ერთეული ხდება. იმ კუნძის, რომელიც ატრიდების სასახლეში კასანდრას ელოდება/ἐπιζηνοῦ<sup>253</sup> μένει (1277). ბომონის აქცენტირება შემთხვევითი არ არის. მითის მიხედვით, პრიამოსი აქაველებმა ზევსის ბომონთან დაკლეს (May, 2003, გვ.: 94). ამდენად, ტროას დანგრევისა და ქალის პირადი ტრაგედიის ამ ყველაზე უფრო მწვავე ეპიზოდების შეპირისპირებით კასანდრა კიდევ ერთხელ იგონებს ტროას და მამის ასოციაციურად მოთხრობილ მოკვდინებას საკუთარ სიკვდილს უკავშირებს.

ტროას პრიამოსის ასული მონოლოგის დასასრულს ისევ უბრუნდება. თხრობის ამ ეტაპზე შორეული ტოპოსის ტექსტუალურ მარკერად გამოყენებულია ზოგადი, ფართო მასშტაბის სივრცული არეალის შინაარსის მომცველი არსებითი სახელი - ქალაქი/πόλις, რომელიც ზედიზედ ორჯერ მეორდება ორ სტრიქონში (1287-1288). შესაბამისად, იცვლება მთხრობელის ხედვის პერსპექტივა და იგი სასცენოდან პანორამულში გადადის. ტრადიციულად, წარმოდგენილია ხედვის გამომხატველი ფორმატივი (εἶδος/1287), რომელიც, ერთი მხრივ, მიემართება ილიონს და მისი ფართო რაკურსით დანახვის შესაძლებლობას, ხოლო, მეორე მხრივ, ტროას დამამხობელთა დამხობის ხილვას. თხრობის ამგვარი სტრატეგიით კასანდრას ნარატივში კიდევ ერთხელ და საბოლოოდ ერთიანდება სასცენო და შორეული ლოკაციები (Rehm, 2002, გვ.: 80).

---

<sup>253</sup>ფრანკელი ყურადღებას ამახვილებს ფორმატივის, ἐπιζηνοῦ/ἐπιζηνοῦ, τὸ შინაარსობრივ ნიუანსზე. კერძოდ, სიტყვა მოიცავს არა ჯალათის ტრადიციული კუნძის გაგებას, არამედ ხორცის დასაკეპი მორის შინაარსს, რითაც ესქილე კიდევ ერთხელ პედალირებს არა მხოლოდ კლიტემნესტრას მხრიდან კასანდრას მიმართ განხორციელებული ძალადობის სიმძაფრეზე, არამედ პრიამოსის, ტროას მეფის, ასულის დამამცირებელ მდგომარეობაზე, რის ტექსტუალურ ასახვასაც წარმოადგენს სამსხვერპლო ბომონის ნაცვლად ასაკეპი მორის აქტუალიზაცია. Fraenkel, 1950, გვ.: 593;

მესამე მონოლოგში ინფორმაციის ტრანსული და რაციონალური მედიაციის სინთეზი დისკურსის დონეზე, მსგავსად წინა სიტყვებისა, მონტაჟისა და პარალელური ნარაციის დონეს დაბლა სწევს. თუმცა ეს უკანასკნელი სრულად არ უჩინარდება. ისინი აქტიურდება ნარაციის გარკვეულ სეგმენტებში. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით კასანდრას სიკვდილის შესახებ თხრობას ეხება, რომელიც მთლიანად ვიზიონერულ პრიზმაში არის წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაშიც, სივრცული სიტუაცია ფიგურა/ფონის ასიმეტრიისა და სხვადასხვა ტიპის რელაციების წარმოდგენით იგება. მესამე სიტყვაში მისნის მკვლელობის ამსახველი დაფანტული ინფორმაციის შეკრება საშუალებას იძლევა კასანდრას სიკვდილით „დასჯის“ სცენის სივრცული რეკონსტრუირება მოვახდინოთ. ეს უკანასკნელი სამ ნაწილად არის დაყოფილი ერთმანეთისგან გათიშული და წრიული კომპოზიციის პრინციპით გადანაწილებული სიტყვის თავში, შუა ნაწილში და დასასრულს, როგორც მონოლოგის წონასწორობის ღერძი. სცენის პირველი სეგმენტი სიტყვის დასაწყისში ფორმირდება, როდესაც მისანი ქალი ხედავს მკვლელობის იარაღსა და მკვლელს: კლიტემნესტრა მზის შუქზე ლესავს ხანჯალს (θήγισσα φανί φάσγανον/1262). თხრობა გრძელდება გარე ანალებსისით (კასანდრა-აპოლონის ურთიერთობა/1265-1276), რომელსაც უშუალოდ თავის მოკვეთის/ძალადობრივი სიკვდილის მძლავრი ვიზუალური ჩვენება მოსდევს (θερμῶ κοπίστος φοινίῳ πρὸσφάγματι/1278). დასჯას მთხრობელი საბოლოოდ საფინალო სტრიქონებში უბრუნდება (αἰμάταν εὐθνησίμων ἀπορρῦν; ταν' ὄμμα σμυβᾶλα τῶδε/1293-1294), რითაც, ერთი მხრივ, სიტყვას წრიულ კომპოზიციაში აქცევს, ხოლო, მეორე მხრივ, მონოლოგის ფორმალურ დასასრულს საკუთარი სიცოცხლის დასასრულს ამთხვევს (Anderson, 1997, გვ.: 107-112).

კასანდრას მკვლელობის ეპიზოდის მაღალი ვიზუალური ხასიათის თხრობაც ასევე სპეციფიკურად არის დაკავშირებული ესქილეს დრამატულ მიზანთან აქციოს პელოპიდების სასახლე ნარატივის სივრცულ ცენტრად. პრიამოსის ასულის ტრაგიკული დასასრული საგვარეულოს წარსულის სისხლიანი, დანაშაულებრივი ეპიზოდების მწკრივში ექცევა, რომელიც კონკრეტიზებული და შემოფარგლულია სამოქმედო



არეალის კუთხით. ესქილეს დრამატული კონცეფციის მიხედვით, ყველა ამბავი, რომელიც მიემართება, რაიმე ფორმით განსაზღვრავს ატრიდების სამყოფელს, სემანტიზაციისა და ვიზუალიზაციის მაღალ ხარისხით გამოირჩევა, მათ შორის, კასანდრას მკვლელობის ეპიზოდიც, როგორც პელოპიდების დანაშაულებრივი წარსულისა და აწმყოს განუყოფელი ნაწილი.

### დასკვნა:

კვლევა მიზნად ისახავდა კასანდრას ეპიზოდში ნარატიული სიტუაციებისთვის სამოქმედო რეგიონების, როგორც ობიექტური სივრცული კონტექსტების, ტექსტუალური და სემანტიკური კოდირების ძირითადი პრინციპების შესწავლას. სცენის სამი ძირითადი სივრცული ერთეულის (ატრიდების სასახლე, სასახლის ინტერიერი, ტროა/ჰადესი) ვერბალური ასახვისთვის გამოყენებული ლინგვისტური მარკერები სტატისტიკურად შემდეგნაირად ნაწილდება: პელოპიდების სასახლე (სასცენო/სცენის მიღმა რეალობები):  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\gamma\eta$ ,  $\eta$  - 2;  $\delta\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 6;  $\delta\acute{\omega}\mu\alpha$ ,  $\tau\acute{o}$  - 2,  $\lambda\omicron\upsilon\tau\rho\acute{o}\nu$ ,  $\tau\acute{o}$  - 1,  $\xi\nu\delta\rho\omicron\varsigma$   $\tau\epsilon\tilde{\upsilon}\chi\omicron\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1,  $\lambda\acute{\epsilon}\beta\eta\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1,  $\pi\acute{\epsilon}\delta\omicron\nu$ ,  $\tau\acute{o}$  - 1,  $\pi\acute{\upsilon}\lambda\eta$ ,  $\eta$  - 1: შორეული სივრცე - ტროა, ჰადესი:  $\Sigma\kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\nu\delta\rho\omicron\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1,  $\pi\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1,  $\eta\acute{\iota}\omega\nu$ ,  $\eta$  - 1,  $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ ,  $\eta$  - 4,  $\pi\rho\acute{o}\pi\upsilon\rho\gamma\omicron\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1,  $\tilde{\iota}\lambda\iota\omicron\varsigma$  - 2;  $\acute{o}\chi\theta\eta$ ,  $\eta$  - 1;  $K\omega\kappa\upsilon\tau\acute{o}\varsigma$ ,  $\acute{o}$  - 1.

ადგილისა და მიმართულების სემანტიკის შემცველი ზმნიზედები და წინდებულები:  $\pi\omicron\tilde{\iota}$  - 2;  $\pi\rho\acute{o}\varsigma$  - 2,  $\tau\omicron\tilde{\iota}\sigma\delta\epsilon$  - 2;  $\acute{\epsilon}\nu$  - 2;  $\acute{\alpha}\mu\phi\acute{\iota}$  - 1;  $\xi\zeta\alpha$  - 1.

ნარატიული სივრცის ასახვის ლინგვისტურმა ასპექტებმა აჩვენა სამოქმედო რეგიონების წმინდა ფიზიკური მახასიათებლებისადმი ესქილეს ინდიფერენტიზმი. ამ კუთხით, დრამატურგისთვის საკმარისია, ერთი მხრივ, შექმნას სამგანზომილებიანი, დახურული, სიღრმის მქონე არქიტექტურული კონსტრუქციის ტექსტუალური ილუზია, ხოლო, მეორე მხრივ, ფართომასშტაბიანი, გახსნილი ქალაქის სივრცული სურათი. სანაცვლოდ, ნარატიული რესურსები მთლიანად მიმართულია ამავე სამოქმედო ზონებში ინტეგრირებული სიტუაციებისა და რელაციების თხრობისკენ, რომლებიც, გარკვეულწილად, ანაცვლებენ სივრცის ფიზიკურ მარკერებს და დესკრიფციული ფუნქციით იტვირთებიან. შესაბამისად, თხრობითი ორიენტირი სრულად სივრცის

სემანტიზაციისკენ არის მიმართული. თუმცა ამ კუთხით პელოპიდების სასახლე და ტროა განსხვავებულ სურათს იძლევა.

კასანდრას ნარატივში პელოპიდების სასახლე მოდელირდება როგორც სივრცეში არსებული კონკრეტული, სტატიკური ადგილი, რომელიც წარმოადგენს, უპირველესად, სოციალურ კონსტრუქტს, რამდენადაც იგი შეიქმნა ე.წ. ეგზისტენციალური ჩართულობის ანუ მასში მცხოვრებ ინდივიდთა გამოცდილებებისა და აღსრულებულ მოქმედებათა შედეგად, რაც, თავის მხრივ, ამავე ადგილს გარკვეულ იდენტობას ანიჭებს (Relph, 1976, გვ.: 36; 43-55). ესქილეს დრამატული მიზანია სასახლის ობიექტური, ფიზიკური გარემო აქციოს სუბიექტურ კატეგორიად, რომლის ფარგლებში ინდივიდები (პელოპიდების საგვარეულოს სხვადასხვა წარმომადგენლები) გაიაზრებიან ამავე ადგილის ნაწილად და პირიქით. ადამიანური ჩართულობის ხასიათი კი (მკვლევლობები, ინცესტი, კანიბალური ნადიმები) სასახლეს მისი იდენტობისა და ეგზისტენციალური არსის დონეზე აქცევს კრიზისულ ადგილად, რომელიც თავის თავში მოიცავს სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ ასპექტებს. რაც მთავარია, კრიზისი ეხება დროს. თაობიდან თაობაში გარდამავალი დესტრუქციული განმეორებითობა დროს სპირალურ, ჩაკეტილ სტრუქტურად აქცევს და, შესაბამისად, აბრკოლებს ისტორიის ქმნალობას, როგორც წინსვლის გარდაუვალ პროცესს. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის არის შესწავლილი „აგამემნონში“ ასახული სოციალური და პოლიტიკური კრიზისი. უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ პრობლემას მძლავრი სივრცული მეწყვილე გააჩნია პელოპიდების სასახლის ემპირიული და ფიზიკური სახით, რომელიც ფუნდამენტურად სწორედ კასანდრას თხრობის ფარგლებში იგება და ფუნქციონირებს. ამ კონტექსტში კი კრიზისის დაძლევა, უპირველესად, ადგილის განმუხტვას, მისი არსის ტრანსფორმაციას გულისხმობს, რაც ხორციელდება კიდევაც ტრილოგიაში ახალი წესრიგის დამყარების ფორმით.

ნარატივის შორეული ლოკაციის, ტროას, სემანტიზაცია ზემოაღნიშნულ მოდელს არ ერგება. პელოპიდების სახლეულის კონტექსტში, იგი წარმოადგენს კონკრეტულად აგამემნონის მრავალპლანიანი დანაშაულებების ნაწილს და სწორედ ამ ფორმით

ერთვება სასახლის, როგორც დესტრუქციული ადგილის მოდელირების პროცესში. ამდენად, ტროას შორეული ტოპოგრაფიული რეალობა, გარდა თავისთავადი მნიშვნელობისა, სემანტიზირებული დესკრიფციის ფარგლებში შეიძლება იყოს გააზრებული, რომელიც კონცეპტუალურად ისევ და ისევ ატრიდების სასახლეს მიემართება და ადგილის დანაშაულებრივ ეგზისტენციას დამატებითი შტრიხით ავსებს.

## სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნა და ძირითადი შედეგები

სადოქტორო ნაშრომი მიზნად ისახავდა ესქილეს ტრაგედიების ცენტრალურ ნარატიულ ნაწილებში: მაცნის სცენა - „სპარსელები“, იოს სცენა - „მიჯაჭვული პრომეთე“ და კასანდრას სცენა - „აგამემნონი“, სივრცის როგორც თხრობითი პარამეტრის გამოყოფასა და საკვლევ კორპუსში ამ უკანასკნელის რეალიზაციის ხარისხობრიობისა და თვისობრიობის დადგენას. შესწავლილ იქნა ისეთი კვლევითი საკითხები, როგორებიცაა: ეპიზოდებში ნარატიული სივრცის ტექსტუალური კრეაციის შესაძლებლობები; ვერბალური ასახვის როგორც ენობრივი, ისე ნარატიული დონე. ნაშრომი ასევე ფოკუსირებს სცენების ტოპოგრაფიული რეპრეზენტაციების კონცეპტუალიზაციისა და სემანტიზაციის პროცესებზე; ესქილეს იდეურ-მსოფლმხედველობრივ სამყაროში სივრცის ადგილსა და მნიშვნელობაზე.

კვლევის ფარგლებში ლიტერატურული სივრცის შესწავლის ნარატოლოგიური მოდელის მეშვეობით ეპიზოდებში დიფერენცირდა და გაანალიზდა მოვლენათა სამოქმედო გარემოცვების ტექსტუალური ასახვის ორი ძირითადი დონე: 1. ლინგვისტური რესურსი; გამოიყო ლექსემათა ჯგუფები, რომლებიც გამოყენებულია სცენებში ტოპოგრაფიული ერთეულებისა და კონსტრუქტების ფიზიკური მახასიათებლების მარკირებისთვის; 2. დისკურსული სტრატეგიები; გამოიყო ძირითადი მხატვრული და სტილისტიკური ხერხები, რომლებსაც ტრაგიკოსი აქტიურად მიმართავს სცენების სხვადასხვა ტიპის სივრცული რეპრეზენტაციებისა თუ რელაციების აგებისას. დისკურს ანალიზისა და კვლევის ჰერმენევტიკული მეთოდის მეშვეობით გამოიყო ნარატივების ტოპოგრაფიული განზომილებების სემანტიზაციისა და კონცეპტუალიზაციის ძირითადი პრინციპები და ტენდენციები.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ ნარატივების სივრცული პარამეტრების ლექსიკურ მარკერებსა და დისკურსულ მახასიათებლებს პირდაპირი კავშირი გააჩნია სივრცის კონცეპტუალიზაციისა და სემანტიზაციის პროცესებთან. რაც არსებითად მნიშვნელოვანია, სივრცის ასახვისთვის გამოყენებული ვერბალური მასალა და რეპრეზენტაციის მხატვრული ხერხები გამომდინარეობს და ემორჩილება თითოეულ

ნარატიულ ეპიზოდში რეალიზებულ მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას. უფრო მეტიც, ადგილის ასახვის მეთოდები აქტიურ მონაწილეობას იღებს სწორედ ტრაგედიების მნიშვნელობათა ქმნადობის პროცესში ანუ ესქილეს ტოპოლოგიური მოდელი/ები იგება არა მხოლოდ მოქმედების ლოგიკისა და პერსონაჟთა გადაწყვეტილებების საფუძველზე, არამედ სწორედ სივრცის ასახვის დრამატული ტექნიკის, მისით ოსტატური ლავირების საფუძველზე.

## **1.სივრცის ტექსტუალიზაცია/სემანტიზაციის ძირითადი პრინციპები:**

**1.1 სივრცული ორგანიზაცია:** ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ თხრობის სივრცული პარამეტრები ანუ ე.წ. „სად სისტემა“ და მისი ვერბალური მოდელირება ესქილეს მხატვრული აზროვნების არსებითად მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, განმსაზღვრელი ნაწილია. ნაშრომში გაანალიზებულ სამსავე ნარატიულ სცენას მკვეთრად გამოხატული ტოპოგრაფიული პარამეტრები და დრამატურგია გააჩნია, რომელთა ტექსტუალური და კონცეპტუალური აგება თხრობის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს. ეპიზოდებში ტოპოსის/ების ნარაციის პროცესში სტრუქტურულ დონეზე გამოიკვეთა სპეციფიკური სივრცული ორგანიზაციების რეკონსტრუირებისადმი გარკვეული ტენდენცია. ამ კუთხით, აბსოლუტურად იდენტურ სურათს იძლევა მაცნის სიტყვა „სპარსელებიდან“ და კასანდრას სცენა „აგამემნონიდან“. კერძოდ, მიუხედავად მათში მოთხრობილი დომინანტური ერთი ნარატიული მოვლენისა, მისი თანმხლები სივრცული გარემოცვა კომპლექსურია. ეს უკანასკნელი გულისხმობს, უპირველესად, პირველადი და ცენტრალური სამოქმედო რეგიონის არსებობას, რომლის გარშემო კონცენტრირდება მეორეული სივრცული ერთეულები, მათი ერთიანობა კი მიზეზშედეგობრივად დაკავშირებულ ქრონოტოპულად აქტუალიზებულ ტოპოგრაფიულ მრავალშრიანობას ქმნის. ორსავე ნარატივში ესქილეს დრამატულ მიზანს, ერთმნიშვნელოვნად, წარმოადგენს აქციოს ტოპოგრაფიულ ცენტრად ერთ შემთხვევაში კუნძული სალამინი, ხოლო მეორე შემთხვევაში ატრიდების სასახლე, რომელთაგანაც გამომდინარეობს, რომელთაც ექვემდებარება და რომლებშიც, გარკვეულწილად, აირეკლება სხვა მიკრონარატიული მოვლენები და შესაბამისი

სამოქმედო ერთეულები (სალამინი = ფსიტალეა; სალამინი/ფსიტალეა=უკანდაბრუნების კონტინუმი; სალამინი = ფსიტალეა=სტრიმონი=ჰელესპონტი; ატრიდების სასახლე--- ტროას ქვერეგიონი/ჰადესის ქვერეგიონი). ამ კონტექსტში არსებითად განსხვავებულ სურათს იძლევა იოს ეპიზოდი „მიჯაჭვული პრომეთედან“. ამ შემთხვევაშიც თხრობის ფოკუსს კონკრეტული ნარატიული სიტუაცია (იოს მოგზაურობა) და შესაბამისი სივრცული რეგიონი (მოგზაურობის) ქმნის, რომელსაც მოქმედების დაწყების სასტარტო (არგოსი) და საბოლოო წერტილები (ეგვიპტე/ნილოსის დელტა) გააჩნია. თუმცა ნარატიული სტრუქტურების დონეზე იგი ავტონომიურ სივრცულ კონტიმუნს ქმნის, რომელიც ორგანიზაციის სწორხაზოვან განვითარებას ემორჩილება და, შესაბამისად, მოდელირების ე.წ. მეორეული დონე არ გააჩნია ანუ იგი საკუთარ თავში არ მოიაზრებს, არ გულისხმობს სხვა ტოპოგრაფიულ ზონას. იოს მოგზაურობის რეგიონი, ასევე განსხვავებით სალამინისა და კასანდრას ეპიზოდებისგან, „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ტექსტის სხვა ნაწილებთან სტრუქტურულ-სემანტიკური მიმართების დაბალ ხარისხს აჩვენებს.

**1.2. ლექსიკური მარკერები:** თითოეულ ნარატიულ ეპიზოდში ამბის დონეზე აქტუალიზებულ სივრცულ რეგიონებსა და ქვერეგიონებს მკვეთრად გამოხატული ლინგვისტური მანიფესტაცია გააჩნია. ტექსტუალიზაციის ამ დონეზე ესქილე იყენებს ყველა შესაძლო ლექსემას (ლექსემათა ჯგუფებს), რომელთაც გააჩნიათ ან პოტენციურად შეუძლიათ ჰქონდეთ სივრცული სემანტიკა ან მიუთითონ სხვადასხვა ტიპის სივრცულ რელაციაზე. ეს ჯგუფებია: ტოპონიმიკა/ეთნოგრაფიული ტიპის ინფორმაცია, ზოგადი არსებითი და ზედსართავი სახელები; სივრცის სპეციფიკური ტიპისთვის მახასიათებელი ობიექტებისა და მოქმედებების სახელური და ზმნური მარკერები. ამავდროულად, დრამატურგისთვის არსებითია განსაზღვროს კონკრეტულ ტოპოგრაფიულ გარემოში სივრცული ობიექტის ადგილმდებარეობა და მისი გადაადგილების მიმართულება ამავე გარემოში ორიენტაციისთვის. ამ კუთხით, ენობრივი რესურსი მოიცავს ლოკაციურ და მიმართულების შინაარსის შემცველ დეიქტურ ან არადეიქტურ მარკერებს:

წინდებულებს, ზმნიზედებს; მოძრაობისა და გადაადგილების აღმნიშვნელ ზმნურ, მიმღობურ ფორმატივებსა და ზმნისწინებს.

სტატისტიკურად სივრცული მარკერების დანაწილება ეპიზოდებში განსხვავებულ სურათს იძლევა. ლემების სიჭარბით გამოირჩევა სალამინის საზღვაო ბრძოლისა და იოს მოგზაურობის ამსახველი ნარატივები, მაშინ, როდესაც კასანდრას სცენაში ტოპოგრაფიული მარკერების რაოდენობა მცირეა.

მიმაჩნია, რომ სალამინისა და იოს სცენებში თხრობის ამგვარ სურათს, უპირველესად, განაპირობებს ორსავე ნაწილში შორეული სივრცის როგორ დომინანტური ნარატიული სახეობის არსებობა, რომელიც მკვეთრ ტექსტუალურ გამოხატულებას (დიეგეტურ თხრობას) საჭიროებს. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ეპიზოდებს შორის მსგავსება მხოლოდ მითითებული ასპექტით შემოიფარგლება და არსებით სხვაობასაც მოიცავს. ეს სხვაობა, უმთავრესად, უკავშირდება სივრცული მარკერების სემანტიკას. მაცნის სიტყვაში მოვლენების ტოპოგრაფიული გარემოს მაფორმირებელი ლექსიკური მარაგი მიუთითებს ესქილეს თხრობით ტენდენციაზე ასახოს სამოქმედო რეგიონები არა იმდენად დესკრიფციული მახასიათებლების, არამედ ტოპოსისა და სივრცული ობიექტების ზოგად ტიპსა და მატერიაზე მიმათითებელი მარკერების მეშვეობით: ზღვა, კუნძული, ხმელეთი, მიწა, ტალღა, ხომალდი, საბრძოლო იარაღი და ა.შ. გარდა ამისა აშკარაა სამოქმედო სივრცის შესახებ წმინდა გეოგრაფიული ცოდნის ან დეტალების გამჟღავნებისადმი დრამატურგის ინდიფერენტიზმი, თუ ეს უკანასკნელი მას კონცეპტუალური აუცილებლობიდან გამომდინარე არ სჭირდება (მაგ.: როდესაც კონკრეტიზდება, თუ სად მდებარეობს კუნძული ფსიტალეა). შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სალამინის სცენაში მოდელირებული ტოპოგრაფია ეს არის ემპირიული სივრცის წმინდად მხატვრული ეკვივალენტი, რეალურად არსებული ადგილების ესქილეს მსოფლმხედველობრივ პრიზმაში გადატეხილი ვერსიები, რომელთა მეშვეობით იგება კონცეფცია საბერძნეთის/ევროპის სპარსეთზე/აზიაზე კულტურულ-პოლიტიკური დომინაციის შესახებ. ამ რაკურსით სივრცის სეგმენტიზაცია და დეტალიზაცია ესქილეს,

უბრალოდ, არ სჭირდება, შესაბამისად დრამატურგის ინტერესი ფიზიკური სივრცის გეოგრაფიულ-დესკრიფციული ასპექტებისადმი დაბალია.

რამდენადმე საპირისპირო სურათს იძლევა იოს ეპიზოდი. აქ სწორედ ფიზიკური სივრცის აღწერა მისი ყველა ემპირიულ-გეოგრაფიული გამოხატულებით ხდება თხრობის წარმმართველი, რამდენადაც ტრაგედიის ავტორის მიზანს, ერთმნიშვნელოვნად, ელინურ პერსპექტივაში არსებული ოიკუმენეს რეპრეზენტაცია და მისი სანავიგაციო რუკის პრინციპებით ორგანიზება წარმოადგენს. აღნიშნული ტენდენცია აისახება სივრცული მარკერების სემანტიკურ ველში. კერძოდ, იოს მოგზაურობის ტექსტუალიზაციის პროცესში გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიულ ლექსიკურ მარაგთან ერთად დომინანტური სწორედ დესკრიფციული ხასიათის მარკერები და დისკურსი ხდება, რაც საბოლოოდ ოიკუმენეს კვაზისამეცნიერო პერიპლუსის ტიპის აღწერას, მისი ობიექტური, ემპირიული ხასიათის შესახებ ცოდნის კომუნიკაციას იწვევს. ამ ფონზე, სივრცულ კონსტრუქტებზე მხატვრული რეფლექსია, მათი შემდგომი კონცეპტუალიზაციისა და სუბიექტივიზაციის ხარისხი შედარებით დაბალია.

როგორც აღინიშნა, კასანდრას ეპიზოდში ტოპოგრაფიული მარკერები მცირე რაოდენობით არის წარმოდგენილი. მიმაჩნია, რომ აღნიშნულ თხრობით თავისებურებას, უპირველესად, ნარატივში სასცენო/სცენის მიღმა სივრცის დომინანტური და შორეული სივრცის მეორეული ხასიათი განაპირობებს. მიუხედავად ლექსემების სიმცირისა, რეგიონების ასახვის მხატვრული მეთოდის კუთხით, კასანდრას ეპიზოდი მსგავსებას მაცნის სცენასთან ამჟღავნებს. კერძოდ, ამ შემთხვევაშიც დასტურდება ტრაგიკოსის ინდიფერენტიზმი სამოქმედო ზონების სტატიკური დეტალური დესკრიფციული აღწერისადმი, რაც მარკერების დონეზე სივრცეების მხოლოდ ზოგადი ტიპის სემანტიკის შემცველი სახელების აქტუალიზაციას გულისხმობს: სახლი, აბაზანა, ქალაქი, კოშკი და ა.შ. „სპარსელების“ მაცნის ეპიზოდის მსგავსად, კასანდრას ნარატივშიც სივრცულ გარემოცვებს ავტონომიური მნიშვნელობა არ გააჩნია. ისინი, უპირველესად, კონცეფციის მშენებლობაში იღებენ მონაწილეობას, რაც, ატრიდების სასახლის სოციალური, ჰეტეროტოპული ტიპის ტოპოსად გააზრებას გულისხმობს, რომლის მეშვეობითაც



ესქილე არგოსში შექმნილი პოლიტიკური კრიზისის შესახებ საუბრობს. ამდენად, სასახლის ფიზიკური მახასიათებლებიდან ფოკუსი მასში მომხდარ თუ მოსახდენ მოვლენებზე გადადის და სწორედ ისინი, როგორც დინამიკური დესკრიფციული მარკერები, აგებენ პელოპიდების სახლის სემანტიკურ კონსტრუქტს. ამ კონტექსტში, ეპიზოდის შორეული სივრცეები, ტროა და ჰადესი, მოდელირდება როგორც აღნიშნული კონცეფციის გამაძლიერებელი ასპექტები. ამდენად, „სპარსელების“ სალამინის სცენის მსგავსად, კასანდრას ეპიზოდშიც კონსტრუირებული სივრცული რეპრეზენტაციები მხატვრული აზროვნების პროდუქტებია. ამ შემთხვევაშიც ესქილე ქმნის (და არ აღწერს) სივრცის იმ მოდელს, რომელიც მოვლენების არსის, მათი კონცეპტუალური გააზრების გამოსახატავად განმსაზღვრელი ხდება. ლექსიკური მარკერების სემანტიკა და მათი დანაწილებით ოსტატური ლავირება აღნიშნული მხატვრული სტილის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია.

**1.3 სივრცის დისკურსი:** ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ ტრაგედიების ცენტრალური ნარატიული ეპიზოდების ტოპოგრაფიული პარამეტრების მოდელირებისას ესქილე აქტიურად იყენებს ფიზიკური სივრცის თხრობის იმ ძირითად მეთოდებს, რომლებიც აღწერილი და გამოყენებულია თანამედროვე ნარატიულ თეორიაში კლასიკური (XIX ს. მსოფლიო ლიტერატურა) და მოდერნისტული, პოსტმოდერნული ტექსტების სივრცული ანალიზისათვის. ეს ნარატიული სტრატეგიებია: დესკრიფცია/ნარატიზებული დესკრიფცია, დეიქტური გადანაცვლება, პარალელური თხრობა, მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა და მისი სხვადასხვა ვარიანტი, ლიტერატურული მონტაჟი.

ტრაგიკოსი სივრცული რეპრეზენტაციებისა და სხვადასხვა ტიპის რელაციების თხრობისთვის ასევე მიმართავს გარკვეულ მოდელებს, რომლებიც აღწერილი და სახელდება კოგნიტური ფსიქოლოგიის, ლინგვისტიკისა და სემანტიკის სფეროში როგორც ფიზიკური, სამგანზომილებიანი სივრცის ვერბალიზაციისთვის შექმნილი კოგნიტური ყალიბები. ესენია: ფიგურა/ფონის ასიმეტრია, სივრცის აღქმის კარტოგრაფიული და ჰოდოლოგიური მოდელები, სანავიგაციო სისტემის/სივრცეში გადაადგილების კონსტრუირების ძირითადი კოგნიტურ-სემანტიკური მარკერები.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ სივრცის დისკურსისას ესქილეს დრამატული სტილის მთავარ მახასიათებელს მოქმედებებისა და ობიექტების ტოპოგრაფიული გარემოს თხრობის დინამიკურ მოდელში კონსტრუირება წარმოადგენს, რაც ნიშნავს იმას, რომ მოვლენის ნარაციისას სივრცული ინფორმაციის დისტრიბუციისთვის ესქილე არ აჩერებს თხრობის დროს. ამდენად, დესკრიფცია, რომელიც ნარატიულ თეორიაში სივრცის ასახვის სტატიკურ სახეობად განიხილება, ესქილეს დრამატული ტექნიკისთვის დომინანტური სახეობას არ წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისითაც გაანალიზებული ნარატივები განსხვავებულ სურათს იძლევა. „სპარსელების“ მაცნის სცენასა და კასანდრას ეპიზოდში დესკრიფცია, მისი ვარიანტულობა მცირე ინტენსივობით არის გამოყენებული, მაშინ, როდესაც პრომეთეს ნარატივში იგი, როგორც ლექსიკურ მარკერებზე მსჯელობისას აღინიშნა, ფაქტობრივად, იოს გზის სემანტიკური კონსტრუქტის მოდელირების პროცესში ძირითად ნარატიულ სახეობას წარმოადგენს. მიმაჩნია, რომ დესკრიფციის გამოყენების ხარისხი ნარატივებში ისევ და ისევ უკავშირდება დრამატურგის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. კერძოდ, მაცნის სიტყვასა და კასანდრას ეპიზოდში ესქილეს სტილის თავისებურებას მოსათხრობი მოვლენისა და შესაბამისი გარემოცვის დინამიკურ რეჟიმში ჩვენებაზე მაქსიმალური ფოკუსირება ქმნის, რაც ასახვის დესკრიფციული მოდელის სხვა ნარატიული სტრატეგიებით ჩანაცვლებას იწვევს. იოს სცენაში კი სივრცულ კონტექსტებს რამდენადმე ავტონომიური მნიშვნელობა გააჩნია, რაც ეკვრასის ტოპოგრაფიის დისტრიბუციისთვის ყველაზე გამართლებულ მხატვრულ მეთოდად აქცევს.

საკვლევ კორპუსში წარმართული სივრცული დისკურსის კიდევ ერთ ძირითად მხატვრულ ტენდენციას მოდელირებული რეგიონებისთვის, ობიექტებისა და მოვლენებისთვის ოპტიკური ეფექტის მინიჭება, მათი მენტალური ვიზუალიზაციის მცდელობა წარმოადგენს. სივრცული კუთხით, ვერბალური ვიზუალიზაცია მოვლენის სამგანზომილებიან კონტინუუმში მოთავსების ილუზიასა და სწორედ ამ ფორმატში მის წარმოდგენას გულისხმობს. ესქილეს დრამატული სტილის ყველა მხატვრული საშუალება (ნარატორიალური პერსპექტივა, შიდაჭრა, პარალელური ნარაცია, დეიქტური

მარკერები, ისტორიული აწმყო, ლიტერატურული მონტაჟი) მიმართულია იმისთვის, რომ შეიქმნას უკვე მომხდარის, უკვე შემდგარი სიტუაციის სივრცული დისტრიბუცია და მისი გონებრივი ხედვის ილუზია სასცენო მედიუმის ფარგლებში. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაშიც ნარატივები განსხვავებულ სურათს იძლევა. სივრცული გარემოცვებისა და მათში ინტეგრირებულ მოქმედებათა მენტალური ხედვის ეფექტი ძალიან მაღალი ხარისხით შემოდის „სპარსელების“ მაცნისა და „აგამემნონის“ კასანდრას ეპიზოდებში, მაშინ, როდესაც იოს სცენა, ფაქტობრივად, დაცლილია აღნიშნული მხატვრული ტენდენციისგან. ამ კონტექსტში ერთი თავისებურება იკვეთება. სალამინისა და კასანდრას ეპიზოდებში სივრცული მარკერების სისადავე და სტატიკური დესკრიფციების სიმცირე პირდაპირპროპორციულად უკავშირდება ვიზუალიზაციის ეფექტის მიღწევისთვის გამოყენებული სხვადასხვა ნარატიული ხერხების გამოყენების ზრდას, მაშინ, როდესაც საპირისპირო სურათია იოს სცენაში.

ამდენად, სივრცული დისკურსების დონეზე იკვეთება ნარატივების ტოპოგრაფიული პარამეტრების მხატვრული ქმნადობის განსხვავებული ხარისხი. სალამინისა და კასანდრას სცენებში გასაოცარია ესქილეს მხატვრული აზროვნება და ოსტატობა, რომლებიც შესაძლებელს ხდის სიტყვიერად აგებული მოვლენები და მათი გარემოცვა მენტალური ჩვენებისა და მოსმენის რეჟიმში გადავიდეს. აღნიშნულის ფონზე, იოს სცენის სტრუქტურები სივრცული შემეცნების, აღწერისა და დამახსოვრების დისკურსულ ქსოვილშია მოქცეული, რაც ტოპოგრაფიაზე რეფლექსირებისა და მისი მხატვრული ინტერპრეტირების, მათ შორის, ვიზუალიზაციის დონეს რამდენადმე უკანა პლანზე წევს.

ძირითადი შედეგების სახით შეიძლება გამოიყოს:

1. კვლევამ დაადასტურა სივრცის, როგორც ნარატიული კატეგორიის, ავტონომიური მნიშვნელობა და მისი კვლევის სრულფასოვანი შესაძლებლობები მხატვრულ ლიტერატურაში და, კონკრეტულად, ანტიკური ტრაგედიის ჟანრში;

2. კვლევამ დაადასტურა თანამედროვე ნარატიული თეორიის სრული ვალიდურობა ანტიკური ტრაგედიის ჟანრის ტექსტებთან მიმართებით;

3. კვლევამ აჩვენა სივრცის ფენომენის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ესქილეს ტექსტების ნარატიულ პარტიებში (რაც თამამად შეიძლება განზოგადდეს მთლიანად ტრაგედიებზე) ამ უკანასკნელთა ორგანიზების როგორც ესთეტიკურ და ენობრივ, ისე დრამატურგიულ დონეზე;

4. კვლევამ აჩვენა ტოპოგრაფიული პარამეტრებისა და მათი დისკურსული ასახვის პირდაპირი კავშირი ნარატიულ სცენებში (=შესაბამის ტრაგედიას) რეალიზებულ ცენტრალურ კონცეფციასთან. უფრო მეტიც, მოვლენათა სემანტიზირებული სივრცული გარემოცვები ხდება დრამატურგის მსოფლმხედველობრივი ასპექტების ძირითადი საკომუნიკაციო არხი. ამ კუთხით, რამდენადმე განსხვავებულ სურათს იძლევა იოს სცენა „მიჯაჭვული პრომეთედან“;

5. ნარატივების სივრცული ორგანიზაციისა და მათი ტექსტუალური ქმნადობის კომპარატივისტულმა ანალიზმა აჩვენა იოს სცენაში ტოპოგრაფიის ასახვისთვის გამოყენებული მხატვრული პრინციპების რამდენამდე განსხვავებული ხასიათი. სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად არ ისახავდა და მას, ცხადია, არ გააჩნია პრეტენზია დაამტკიცოს ტექსტის არაესქილესეულობა, თუმცა ამ კუთხით გაკეთებული დასკვნები, შესაძლოა საინტერესო აღმოჩნდეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ავთენტურობის საკითხზე მომუშავე მკვლევრებისათვის;

დასასრულ, როგორც შესავალში აღინიშნა, კვლევა ეხებოდა მსოფლიო მხატვრული კულტურის ერთ-ერთ უდიდეს მონაპოვარს, ანტიკურ ტრაგედიას. ჩატარებულმა სამუშაომ აჩვენა, რომ პერფორმატული ჟანრის სწორედ ტექსტუალურ ნაწილში მისი მთავარი გამომსახველობითი საშუალების, მხატვრული სიტყვის, მეშვეობით შესაძლებელია შეიქმნას ფიზიკური, პერცეპტუალური სივრცის ისეთი ესთეტიკურ-იდუური ვერსია, რომელიც თავისი არსით კინემატოგრაფიულ ილუზიასაც კი იწვევს. ეს არც არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული მხატვრული სიტყვის

მიღმა დგას, მას „ფლობს“ და მიმართულებას აძლევს ისეთი შემოქმედებითი გენია, როგორც არის ესქილე.

## ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

### ტექსტები<sup>254</sup> და თარგმანები:

Aeschyli, Tragoediae. (1975). D. Page (Ed.). London: Oxford University Press

Aeschylus, Tragodiae. (1990). M. L. West (Ed.). Stuttgart: B. G. Teubner

Euripidis: Fabulae. (1984). J. Diggle (Ed.). Oxford Classical Texts. (Vol.1) Oxford: Oxford University Press

Homerus, Ilias. (2002). M. L. West (ed.). (Vol. 1-2). Stuttgart&Leipzig. Vol. 1: 1998. Vol. 2: 2002

Homeru, Odyssea. (1962). P. von der Muehll (Ed.). Basel: Helbing and Lichtenhahn

Lyrice Graeca Selecta. (1968). D. L. Page (Ed.). Oxford: Oxford University Press

Sophocles, Tragoediae. (1984). R. D. Dawe (Ed.). (Vol. 1-2). Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft. Vol. 1: 1979. Vol. 2: 1984

ესქილე, ტრაგედიები. (1978). ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო გ. სარიშვილმა. თბილისი: მერანი

ესქილე, ტრაგედიები. (2020). ძველი ბერძნულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ლ. ბერძენიშვილმა. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა

### კომენტარებული გამოცემები და ლექსიკონები:

Aeschylus: The Persians. (1996). Edited with Introduction, Translation and Commentary by E. Hall. Warminster: Aris & Phillips

Aeschylus: Persae. (2009). With an Introduction and Commentary by A. F. Garvie. Oxford: Oxford University Press

Aeschylus: Persae. (1960). Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary by H. D. Broadhead. Cambridge: Cambridge University Press

---

<sup>254</sup> ნაშრომში ძველი ბერძნული ციტატები მოტანილია პერსევსის დიგიტალური ბიბლიოთეკიდან (Perseus Digital Library <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections>).

Aeschylus: Prometheus Bound. (2005). Edited with Introduction, Translation and Commentary by A. J. Podlecki. Warminster: Aris & Phillips

Aeschylus: Prometheus Bound. (1983). M. Griffith (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press

Aeschylus, The Oresteia. (1966). G. Thomson (Ed.). (Vols. 1-2). Prague: Acedemia

Aeschylus: Agamemnon. (1950). E. Frankel (Ed.). (Vol. 1-3). Oxford: Clarendon Press

Aeschylus: Agamemnon (1957). J. D., Denniston, & D. Page. (Eds.). Oxford: Oxford University Press

Liddell, H. G. & Scott, R. J. (Liddell, H. G., Scott, R. J., Jones, H., McKenzie, R. (Eds.). (1940). A Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press. Supplemented by Barber, E. A., Oxford 1968. Revised supplemented by Glare, P. G. W., Thompson, A. A., 1996

### გამოყენებული ლიტერატურა:

გორდეზიანი, რ. (2019). ბერძნული ლიტერატურა: ელინური ეპოქის პოეზია და პროზა. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“

გორდეზიანი, რ. (2005). ბერძნული მითების სამყარო: მითების სიბრძნე. ტ. 10. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“

დარჩია, ი. (2005). ფერის ფენომენი ბერძნულ ტრაგედიაში. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“

დარჩია, ი. (2003). მეწამული ხალიჩის ფუნქციისათვის ესქილეს „აგამემნონში“. ლოგოსი, წელიწდეული ელინისტიკასა და ლათინისტიკაში. I, 152-158

დიანოსაშვილი, ნ. (2016). შეშლილობის ფენომენი ევრიპიდეს ტრაგედიებში. ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისი

დიანოსაშვილი, ნ. (2020). შეშლილი სიმმაგე თუ შმაგი შეშლილობა?! ლისამანია ევრიპიდეს ტრაგედიებში „ბაკქი ქალები“, „ჰერაკლე“, „ორესტესი“. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“

ნადარეიშვილი, ქ. (2008). ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“

- რატიანი, ი. (2010). ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- უგულავა, გ. (2016). სახელმწიფოს მოწყობის ფორმები ანტიკური ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურაში ჰომეროსიდან არისტოფანემდე. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“
- ცანავა, რ. (2005). მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოგრაფიული პარალელები. თბილისი: პროგრამა „ლოგოსი“
- Зверев, А. М. (2002). Монтаж. А.Б. Базилевский & В. Б. Земсков (Ред.). Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века (с. 507-522). М.: ИМЛИ РАН
- Хализев, В. (2004). Теория литературы. М: Высшая школа
- Anderson, M. J. (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: Oxford University Press
- Anderson, M. (1972). *The Image of the Persians. Greece and Rome*, 19, 166-174
- Arnott, P. D. (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* Oxford: Oxford University Press
- (1989). *Public And Performance in the Greek Theatre*. London: Routledge
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press. (Original work published 1957)
- Bacon, H. (1961). *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press
- Bakola, E. (2019). *Space, Place, and Metallurgical Imagination of the Prometheus Trilogy*. In D. Braund, E. Hall, E. And R. Wyles (Eds.). *Greek Theatre and Performance Culture around the Black Sea*, (pp. 230-240). Cambridge: Cambridge University Press
- (2018). *Seeing the Invisible: Interior Space and Uncanny Erinyes in Aeschylus' Oresteia*. In A. Kampakoglou & A. Novokhatko (Eds.). *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature. Trends in classics. Supplementary volumes*, 54, (pp 163-183). Berlin/Boston: Walter de Gruyter



- (2014). Interiority, the 'Deep Earth', and the Spatial Symbolism of Darius' Partition in the *Persians* of Aeschylus'. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 60, 1-36
- Barthes, R. (1977). Introduction to the Structural Analysis of the Narrative. In *Image, Music, Text*, (S. Heath Trans.). (pp. 79-124). New-York: Hill and Wang
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press. (Original work published 1957)
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press (Original work published 1938)
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (C. van Boheemen, Trans.), Toronto: University of Toronto Press. (Original work published 1985)
- Bakker, E. J. (1997). Verbal Aspect and Mimetic Description in Thucydides. In E. J. Bakker (ed.). *Grammar as Interpretation: Greek Literature in its Linguistic Context*. (pp. 7-54). Leiden: Brill
- Barret, J. (1995). Narrative and the Messenger in Aeschylus *Persians*. *The American Journal of Philology*, 116 (4), 539-557
- (2007). Aeschylus. In I.J.F. de Jong & R. Nünlist (Eds.). *Time in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative* (Vol. 2) (pp. 253-273). Leiden: Brill
- (2004). Aeschylus. In I.J.F. de Jong, R. Nünlist & A. M. Bowie (Eds.). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative* (Vol. 1). Leiden: Brill
- Bonnafe, A., Decourtm J. & Helly, B. (Eds.). (2000). *L'espace et Ses Representations*. Lyon: Maison de l'Orient Méditerranéen
- Brodersen, K. (2003). *Terra Cognita. Studien zur Romischen Raumerfassung*. Spudasmata 59. Hildesheim [u.a.]: Olms
- Buchholz, S. & M. Jahn. (2004). Space. In Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 551-554). London/New York: Routledge

- Caracciolo, M. (2013). Narrative Space and Readers' Responses to Stories: A Phenomenological Account. *Style*, 47(4), 425-444
- Calame, C. (2006). Heroic Narrative and Religious Practice: The Poetic Past of the Greek Cities of Antiquity. *The Poetic Past of Classical Greek Cities. Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61 (3). 527 – 551
- Carter, D. M. (2006). At Home, Round Here, Out There: the City and the Tragic Space. In R. M. Rosen & I. Sluiter (Eds.). *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*. (pp. 139-172). Leiden: Brill
- Caldwell, R. S. (1970). The Pattern of Aeschylean Tragedy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1970, 101, 77-94
- Ceccarelli, P. (2015). Map, Catalogue, Drama, Narrative: Representations of the Aegean Space. In E. Barker., S. Bouzarovski, Ch. Pelling & L. Isaksen (Eds.). *New Worlds from Old Texts: Revisiting Ancient Space and Place*. (pp. 61-81). Oxford: Oxford University Press
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press
- Christopoulos, M. & Papachrysostomou, A. (Eds.). (2017a). *Time and Space in Ancient Myth, Religion*. Berlin: de Gruyter
- Cole, S. G. (2010). I Know the Number of the Sand and the Measure of the Sea: Geography and the Difference in the Early Greek World. In K. Raafalau & R. Talbert (Eds.). *Geography and Ethnography: Christopoulos, M. & Papachrysostomou Perceptions of the World in Pre-Modern Societies* (pp. 197-214). Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Conacher, D. J. (1996). *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto: University of Toronto Press
- Cresswell, T. (2009). Place. In R. Kitchin & N. Thrift (Eds.). *International Encyclopedia of Human Geography* (pp. 169–177). Elsevier

- Davison, J. M. (1991). Myth and the Periphery. In D. C. Pozzi. & J. M. Wickersham (Eds.). *Myth and the Polis. Myth and Poetics*, (pp. 49-63). Ithaca: Cornell University Press
- Dennerlein, K. (2009). *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: De Gruyter
- Devereux, G. (1976). *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- de Jong, I. J. F. (1991). *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-speech*. (Mnemosyne. Supplementum, No. 116). Leiden: Brill.
- de Jong, I. J. F. (2004). Introduction. *Narratological Theory on Narrators, Narratees and Narratives, "Homer", "Herodotus", "Sophocles"*. In I. J. F. de Jong, R. Nunlist, & A. Bowie (Eds.). *Narrators, Narratees, and Narratives (Studies in Ancient Greek Narrative, No. 1)*. Leiden: Brill
- de Jong, I. J. F. de & Nunlist, R. (2004). *From Bird's Eye to Close up: The Standpoint of the Narrator in the Homeric Epics*. In A. Bierl, A. Schmitt, A. & A. Willi (Eds.), *Antike Literatur in Neuer Deutung Festschrift für Joachim Lataz Anlässlich Seins 70, Geburtsrages*, 63-83. Munich: K.S. Saur
- de Jong, I. J. F. (1987b). *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam: B.R. Publ.
- Dianosashvii, N. (2021), *Where is Io Rushing to? Why and For What? On the Function on οἰστρος in Prometheus Bound*. *Phasis, Greek and Roman Studies*, 24, 4-30
- DiSalle, R. (1999). *Space*. R. Audi (Ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. (pp. 866-867). Cambridge: Cambridge University Press
- Edmunds, L. (2002). *Sounds off Stage and On Stage in Aeschylus' Seven against Thebes*. In A. Aloni., E. Berardi, G. Besso & S. Cecchin (Eds.). *Atti del Seminario Inter-nazionale I Sette a Tebe. Dal mito Alla Letteratura*. Torino 21-22 Febbraio 2001. (pp. 105-115). Bologna
- Dowden, K. (2014). *Death and the Maiden: Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*. London and New York: Routledge
- Dowden, K. (1999). *Fluctuating meanings: Passage Rites in Ritual, Myth, Odyssey, and the Greek Romance*. In M. W. Padilla (Ed.), *Rites of passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, (pp. 221-243). London; Bucknell University Press

- Due, C. (2006). *The Captive Women's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press
- Ebbott, M. 2000. The List of the War Dead in Aeschylus' *Persians*. *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 83–96
- Edmunds, L. (2002). Sounds off Stage and On Stage in Aeschylus' *Seven against Thebes*. In A. Aloni., E. Berardi, G. Besso & S. Cecchin (Eds.). *Atti del Seminario Inter-nazionale I Sette a Tebe. Dal mito Alla Letteratura*. Torino 21-22 Febbraio 2001. (pp. 105-115). Bologna
- Ewans, M. (1982). Dramatic Structure of Agamemnon. *Ramus*, 11, 1-15
- Foote, K. E., & Azaryahu, M. (2009). Sense of Place. In R. Kitchin & N. Thrift (Eds.). *International Encyclopedia of Human Geography* (pp. 96–100). Elsevier
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. (J. Miskowiec Trans.). *Diacritics*, 16 (1), 22–27
- Frank, J. (1963). Spatial Form in Modern Literature. In *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, (pp. 1-63). New Brunswick: Rutgers University Press
- Frawley, W. (1992). *Linguistic Semantics*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum
- Frank, J. (1991). *Spatial Form in Modern Literature. The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press. (Original work published 1945)
- Finkelberg, M. (1998). The Geography of the "Prometheus Vincitus". *Einisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 141, 119-141
- Friedman, N. (1967). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In Ph. Stevick (Ed.). *The Theory of the Novel* (pp. 108-139). London: Free Press. (Original work published 1955)
- Friedmann, S. S. (1999). Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*. In J. Phelan & P. J. Rabinowitz (Eds.). *A Companion to Narrative Theory* (pp. 191-205). Oxford: Backwell Publishing
- Friedmann, S. S. (1993). A Strategy of for Reading a Narrative. *Narrative*, 1(1), 12-23

- Gallagher, S. & Zahavi, D. (2008). *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Abingdon: Routledge
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gordeziani, R. (2011). Greek Factor in the Formation of the Opposition Europa/Asia. *PHASIS Greek and Roman Studies*, 13-14, 251-258
- Goodwin, W. (1906). The Battle of Salamis. *Harvard Studies in Classical Philology*, 17, 74-101.
- Green, P. (1996). *The Greco-Persian Wars*. Berkeley: University of California Press
- Goward, B. (1999). *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Bristol Classical Press
- Geus, K. & Thiering, M. (Eds.). (2012). *Common Sense Geography and Mental Modelling*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science
- Gilhuly, K., & Worman, N. (Eds.). (2014). *Space, Place and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press
- Greimas, A. & Courtes, J. (1983). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. (L. Christ, D. Patte, J. Lee et al Trans.). Bloomington: Indiana University Press
- Grimes, J. (1984). *The Thread of Discourse*. The Hague: Mouton. (Original work published 1975)
- Griffith, M. (1977). *The Authenticity of 'Prometheus Bound'*. Cambridge: Cambridge University Press
- Goldhill, S. (1988). Battle Narrative and Politics in Aeschylus Persae. *The Journal of Hellenic Studies*, 108, 189-193
- Gurd, S. (2014). Resonance: Aeschylus' Persa and the Poetics of Sound. *Ramus*, 42(1-2), 122-137

- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Oxford University Press
- Hamon, P. (1982). What is a Description. T. Todorov (ed.). (R. Carter Trans.). *French Literary Theory Today*. (pp. 147-178). Cambridge: Cambridge University Press
- Hanks, W. (1990). *Referential Practice: Language and Lives Space among the Mayaa*. Chicago: University of Chicago Press
- Harrison, T. E. H. (2000). *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*. London: Duckworth
- Herington, C. J. (1986). *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press
- Holstmark, E. B. (1970). Ring Composition and the Persae of Aeschylus. *Symbolae Osloenses*, 45, 5-23
- Hammond, N. G. L. (1956). The Battle of Salamis. *Journal of Hellenic Studies*, 76, 32-54
- Harweg, R. (2011). Story Time and Fact-sequence-time. In J. Ch. Meister & W. Schernus (Eds.). *Time. From Concept to Narrative Construct: A Reader* (pp. 143-70). Berlin: de Gruyter. (Original work published in 1991).
- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press
- Hignett, C. (1963). *Xerxes' Invasion of Greece*. Oxford: Clarendon Press
- Hühn, P. & Sommer, R. (2009). Narration in Poetry and Drama, In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.). *Handbook of Narratology*. (pp. 228-241). Berlin/New York: de Gruyter
- Horsfall, N. M. (1974). Aeschylus and the Strymon. *Hermes*, 102, 503-505
- Ilyushechkina, E. (2012). Spatial Orientation in the Didactic Poem of Dionysios Periegetes. In K. Geus & M. Thiering (Eds.). *Common Sense Geography and Mental Modelling*. (pp.131-138). Max Planck Institute for the History of Science
- Issacharoff, M. (1981). Space and Reference in Drama. *Poetics Today*, 2, 211-224
- Issacharoff, M. (1989). *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press
- Janni, P. (1998). Cartographie et Art Nautique dans le Monde Ancien. In P. Arnadu & P. Counillon (eds.). *Geographica Historica*. (pp. 41-53). France: Bordeaux-Nice

- Jameson, M. (1990). Private Space in the Greek City. In O. Murray & S. Price (Eds.). *The Greek City from Homer to Alexander*. (pp. 171-198). Oxford: Oxford University Press
- Katz, Ph. (1999). Io in the Prometheus Bound: A Coming of Age Paradigm for the Athenian Community. In M. W. Padilla (Ed.). *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, (pp. 129-147). London: Bucknell University Press
- Kirkidis, J. (1975). Licht und Finsternis in dem Botenbericht der Perser des Aischylos. *Grz. Beitr*, 4, 145-154.
- Kierdorf, W. (1966). *Kierdorf Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kitto, H.D.F. (1950). *Greek Tragedy: A Literary Study*. London: Methuen. (Original work published 1939)
- Kittay, J. (1981a). Introduction. In *Towards a Theory of Description*. Special Issue of *Yale Frech Studies*, 61, I –V
- Kittay, J. (1981b). Descriptive Limits. In *Towards a Theory of Description*. Special Issue of *Yale Frech Studies* 61. 225-243
- Konstantinou, A. (2018). *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*. London: Bloomsbury Academic
- Knox, B. (1972). Aeschylus and the Third Actor. *American Journal of Philology*, 93, 104–24
- Lazenby, F. (1988). Aischylos and Salamis. *Hermes*, 116. 168-185.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press
- Lamari, A. (2010). Narrative, Intertext, and Space in Euripides' *Phoenissa*. Göttingen: De Gruyter
- Landau, B. & Jackendoff, R. (1993). "What" and "Where" in Spatial Language and Spatial Cognition. *Behavioral and Brain Sciences*, 16 (2), 217–265
- Levinson, S. (1996). Frames of Reference and Molyneux's Question: CrossLinguistic Evidence. *Journal of Memory and Language* 35, 109 - 169
- Linde, C. & Labov, W. (1975). Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought. *Language*, 51, 924–39
- Lindelauf, A. (2004). The Sea as a place of no Return in Ancient Greece. *World Archaeology*, 35, 416-433

- Lotman, J. M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press  
(Original work published 1970).
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia: A Study in Language and Structure*. Washington, D.C: Center for Hellenic Studies
- Lincoln, B. (2000). Death by Water: Strange Events at the Strymon (Persae 492-507) and the Categorical Opposition of East and West. *Classical Philology*, 95(1), 12-20
- Margolini, U. (1999). Of What is Past, Is Passing or to Come. In D. Herman (Ed.). *Narratologies* (pp. 142-166). Columbus, Ohio: Ohio State University Press
- Mason, P. G. (1959). Cassandra. *Journal of Hellenic Studies*, 79, 80–93
- Mastrorarde, D. J. (1990). Actors on High: The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama. *Classical Antiquity*, 9, 247-294
- May, Ph. de (2003). *Aeschylus: Agamemnon*. Cambridge: Cambridge University Press
- Mazzoldi, S. (2002), Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation. *Kernos* 15, 145–154
- Meier, C. (1988). *Die Politische Kunst der Griechischen Tragodie*. Muchen: C.H. Beck
- Mitchell-Boyask, R. (2006). *The Marriage of Cassandra and the Oresteia: Text, Image, Performance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Mitchell, L.G. (2001). Euboean Io. *The Classical Quarterly*, 51(2), 339-352
- Michelini, A. M. (1982). *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill
- Murray, G. (1940). *Aeschylus: The Creator of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press
- McInerney, J. (2010). *The Cattle of the Sun: Cows and Culture in the World of the Ancient Greeks*. Prinston : Prinston University Press
- Montiglio, S. (2005). *Wandering in Greek Culture*. Chicago & London: University of Chicago Press;
- McAuley, G. (1999). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Michigan: Michigan University Press



- Morgan, J. (2010). *The Classical Greek House. Greece and Rome Live*. Exeter: Bristol Phoenix Press
- Morrison, J. S., Coates, J. F. & Rankov N. B. (2000). *Athenian Trireme: The History and Reconstruction of an Ancient Greek Warship*. Cambridge: Cambridge University Press
- Niederhoff, B. (2009). *Perspective/Point of View*. In F. Jannidis, J. Pier, W. Schmid & M. Martinez (Eds.). *Handbook of Narratology* (pp. 284-398). Berlin. New-York: Walter de Grueter
- Nünlist, R. (2009). *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge University Press
- Padel, R. (1990). *Making Space Speak*. In J.J. Winkler & F. Zeitlin (Eds.). *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context* (pp. 336–365). Princeton: Princeton University Press
- Parke, H. W. (1967). *The Oracles of Zeus: Dodona, Olympia*. Oxford: Oxford University Press
- Petrounias, E. (1976). *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Pelling, C. (1997). *Aeschylus' Persae and History*. In C. Pelling (Ed.). *Greek Tragedy and the Historians*. (pp. 1-20). Oxford: Oxford University Press
- Podlecki, A. (1966). *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Ann Arbor: Michigan University Press
- Pfister, M. (1993). *The Theory and Analysis of Drama* (J. Halliday Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (First published in German 1977).
- Philo, Ch. (2011). *Michel Foucault*. In P. Hubbard & R. Kitchin (Eds.). *Key Thinkers on Space and Place*, (pp. 162-171). London: SAGA publications
- Prince, G. (1977). *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton
- Purves, A. (2010). *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. Cambridge/New York: Cambridge University Press
- Rayn, M. L. (2009). *Space*. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (Eds.). *Handbook of Narratology* (pp. 420-433). Berlin/New York: de Gruyter

- Rehm, R. (1994). *Greek Tragic Theatre*. Routledge
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Rehm, R. (2012). Aeschylus. In I.J.F. de Jong (Ed.). (2012). *Space in Ancient Greek Literature, Studies in Ancient Greek Narrative (Vol. 3)*. (pp. 305-324). Leiden: Brill
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion Press.
- Rigby, K. (2003). Tuning in to Spirit of Place. In J. Cameron (Ed.). *Changing Places: Re-imagining Australia* (pp. 107-115). Sydney: Longueville
- Reinhardt, K. (1949). *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Bern: A. Francke Verlag
- Romm, J. S. (1994). *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press
- Romm, G. S. (2010). Continents, Climates and Cultures: Greek Theories of Global Structure. In K. Raaflaub & R. Talbert (Eds.). *Geography and Ethnography: Perceptions of the World in Pre-Modern Societies*, (pp. 215-135). Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Ronen, R. (1986). Space in Fiction. *Poetics Today*, 7, 241-438
- Rosenmeyer, Th. G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Rose, P. W. (2009). Aeschylus' Geographic Imagination. *Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 22(2), 270-280
- Rosenbloom, D. (2006). *Aeschylus: Persians*. London: Duckworth
- Richardson, B. (2001). Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History*, 32, 668-694
- Ruffy, M. V. (2004). Visualization and "Deixis am Phantasma" in Aeschylus' "Persae". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 78(3), 11-28
- Sabina, M. (2002). Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation. *Kernos*, 15, 145-155

- Saïd, S. (1988). *Tragedie et Renversement: L'exemple des Perses*. *Metos* 111, 321-341.
- Seaford, R. (1984). *The Last Bath of Agamemnon*. *The Classical Quarterly*, 34 (2), 247-254
- (1994). *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press
- (2012). *Cosmology and the Polis: the Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press
- Seigel, A. & White, Sh. H. (1975). *The Development of the Spatial Representations of Large-Scale Environments*. In H. W. Reese (Ed.). *Advances in Child Development and Behavior* (pp. 10-55). New-York: Academic Press
- Sommerstein, A. H. (2010). *Aeschylean Tragedy*. London: Bristol Classical Press
- Stanford, W. B. (1942). *Aeschylus in His Style, A Study in Language and Personality*. Dublin: The University Press
- Scolnicov .H. (1987). *Theatre Space, Theatrical Space and the Theatrical Space Without*. *Themes in Drama*, 9, 11-26
- -- (1989). *Public And Performance in the Greek Theatre*. London: Routledge
- -- (1994). *Women's Theatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press
- Segal, C. (1977). *Synaesthesia in Sophocles*. *Illinois Classical Studies*, 2, 88-96
- Suksi, A. ( 2017). *Scandalous Maps in Aeschylus Tragedies*. In G. Hawes (Ed.). *Myths on the Map: The Storied Landscapes in Ancient Greece*. (pp. 204-221). Oxford: Oxford University Press
- Talmy, L. (1978). *Fogiure and Ground in Complex Sentences*. In Greenberg, J., Ferguson C., & Moravcsik H., (eds.). *Universals of Human Language*. (pp. 627-649). Stanford, CA: Stanford University Press
- Talmy, L. (1983). *How to Structure Space*. In H. Pick & L. Acredolo (eds.). *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application*. (pp. 225-282). New York: Plenum Press
- (2000). *Towards a Cognitive Semantics, (Vols. 1-2)*. Cambridge, MA: MIT Press
- Taplin, O. (2003). *Greek Tragedy in Action*. London: Routledge (Original work published 1978)

- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press
- Thalman, W. G. (1980). Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' Persians. *The American Journal of Philology*, 101(3), 260–282.
- Thompson, D. B. (1956). The Persian Spoils in Athens. In S. S. Weinberg (ed.). *The Aegean and the Near East*, (pp. 281–291). New York: Locust Valley
- Tversky, B. (1996). Spatial Perspective in Descriptions. *Journal of Memory and Language* 35, 371–391
- Thiering, M. (2012b). Degree of Specificity in Spatial Semantics. In M. Putz, M. Reif & J. Robinson (Eds.). *Cognitive Sociolinguistics: Language Variations in its Structure, Conceptual and Cultural Dimensions. Proceedings of the LAUD 34 Symposium 2010 (Duisburg Papers on Research in Language and Culture)*. Frankfurt am Main: Peter Lang
- Thomson, J.O. (1948). *History of Ancient Geography*. Cambridge: Cambridge University Press
- Tuan, Y. F. (1975). Place: An Experiential Perspective. *Geographical Review*, 65, 151–165
- Ubersfeld, A. (1999). *Reading Theatre*. (F. Collins Trans.). Toronto: University of Toronto Press. (Original work published 1977).
- Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California Press (Original work published 1970)
- White, S. (2001). Io's World: Intimations of Theodicy in Prometheus Bound. *Journal of Hellenic Studies*, 121, 107–140
- Weiss, N. (2020). Opening Spaces: Prologic Phenomenologies of Greek Tragedy and Comedy. *Classical Antiquity*, 39(2), 330–367
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von. (1897). Die Perser des Aischylos. *Hermes* 32, 382–398.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press
- (2000). *Greek Theatre Performance*. Cambridge: Cambridge University Press
- Wilson, J. R. (1986). Territoriality and Its Violation in the Persians of Aeschylus. In M. J. Cropp, E. Fantham & S.E. Scully (Eds.). *Greek Tragedy and Its Legacy*. (pp. 51–57). Calgary

- Wolf, W. (2007). Description as Transmedia Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In W. Wolf & W. Benhart (Eds.). *Description in Literature and Other Media. (Studies in Intermediality)* (pp. 1-91). Amsterdam/ New York: Rodopi
- Worman, N. (2002). *The Craft of the Character*. Austin: University of Texas Press
- Winnington-Ingram, R. P. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press
- Wolf, W. (2007), Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. In W. Wolf & W. Bernhart (Eds.). *Description in Literature and Other Media* (pp. 1-89). Amsterdam: Rodopi
- Zoran, G. (1984). Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5(2), 309-335
- Zybin, D. & Hewitt, L. E. (1995). The Deictic Centre: A Theory of Deixis in Narrative. In J. F. Duchan, G. A. Bruder & L. E. Buffalo (eds.). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. (pp. 129–155). New York /London: Routledge

#### ელექტრონული რესურსები:

- Dennerlein, K. (2014). *Theorizing Space in Narrative*. Wurzburg University. Retrieved September 20, 2022, From <https://www.germanistik.uniwuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf>
- Drach, I. (2014). [The Difference between Cinematic and Montage Novels and the Nature of Literary Montage](#). Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology 7/8. *Narratological Concepts across Languages and Cultures*, (pp. 160-165). University of Amsterdam. Retrieved May 11 2022 from:
- Gakapoulo, K. (2020), Io and Prometheus; the Male and Female in Prometheus Bound. Euphrosyne, *Journal for Classical Philology*, 48, Retrieved September 19 2022 from <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.EUPHR.5.126065>

- Gottesman, R. (2013). *The Wanderings of Io: Spatial Readings into Greek Mythology*. Mètis: Dossier: Mères et Maternités en Grèce Σncienne. Retrieved September 20, 2022, From OpenEdition Books <https://books.openedition.org/editionsehess/2963>
- Heirman, J. (2012). *Space in Archaic Greek Lyric: City, Countryside and Sea*. University of Amsterdam: UvA-DARE (Digital AcademicRepository). Retrieved March 12 2023 from <https://dare.uva.nl/search?identifier=b5b2d7cd-8397-4045-bca2-5ccdf9139d1e>
- [https://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12\\_Inna\\_Drach.html](https://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12_Inna_Drach.html)
- Hühn, P. *Narration in Poetry and Drama*. Retrieved June 11 2022 from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/40.html>
- Hühn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schönert, J. (Eds.). (2020). *The living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center of Narratology. University of Hamburg. Retrieved May 11 2022 from: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/index.html>
- Kampourelis, V. (2002). *Space in Greek Tragedy*. Thesis Submitted for The Degree of Ph.D. London: Kings College. Retrieved September 10 May 2022 from <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/studentTheses/space-in-greek-tragedy>
- Margolini, U. *Simultaneity in Narrative*. In *Living Handbook of Narratology*. Retrieved June 11 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html#Zubin1995>
- Papadopoulos, L. (2015). *Sea Journeys in Ancient Greek Tragedy*. Kings Colledge London: Retrieved June 22. 2018, from the King's Research Portal: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>
- Ryan, M. L. *Space*. In *Living Handbook of Narratology*. Retrieved June 10 from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html#Zubin1995>
- van Uum, P. T. (2013). *Tragic Troy and Athens: Heroic Space in Attic Drama*. University of Amsterdam: UvA-DARE (Digital Academic Repository). Retrieved September 20, 2022, From <https://dare.uva.nl/search?identifier=34e3ced1-e948-4bac-ba1c-00abf1943cc6>
- Wicks T. (2015). *The Eye of Zeus; Madness, Trgansgression and Dream in Aeschlus Prometheus Bound, The Scattered Plican*, Fall 2015, Retrieved September 23, 2022. <https://thescatteredpelican.com/2015/08/15/article-1/>

## დანართი №1

**ამბავი** - მოვლენები, როგორც ისინი წარმოდგენილი და ორგანიზებულია ტექსტში (ფაბულის საპირისპიროდ). ამბავი შედგება ძირითადი ამბისა და ჩართული ნარატივებისგან. ფაბულისგან განსხვავებით, მოვლენები ამბავში ერთმანეთისგან განსხვავდებიან რითმის, სიხშირისა და წყობის თვალსაზრისით

**ამბის სივრცე** - აქტუალური სივრცე, რომლის პრეზენტირებასაც ახდენს ტექსტი

**ანალეფსისი** - მოვლენის ნარაცია, რომელიც მოხდა უფრო ადრე, ვიდრე თხრობის შესაბამისი მომენტი. ერთმანეთისგან ასხვავებენ **ნარატორიალურ** და **აქტორიალურ** ანალეფსისებს, **ინტერნალურ** და **ექსტერნალურ** ანალეფსისებს. ინტერნალური ანალეფსისები, თავის მხრივ, დიფერენცირდება განმეორებად და შემავსებელ ანალეფსისებად

**ანაქრონია** - ისტორიისა და თხრობის თანმიმდევრობებს შორის შეუსაბამობები და/ან მიმართებები; როდესაც მთხრობელს რამდენიმე დღით წინ გადავყავართ ან პირიქით უკან

**აუდიტორია (ინფორმაციის მიმღები)** - სამწევროვანი საკომუნიკაციო სისტემის: ავტორი -- ტექსტი ---მიმღები, ბოლო, მესამე კომპონენტი, რომელიც დიფერენცირდება სამ სახეობად: მკითხველი/მსმენელი/მაცურებელი. თითოეული მათგანი შესაძლებელია იყოს ინტერნალური და ექსტერნალური

**აქტორიალური ანალეფსისი** - პერსონაჟის მიერ მოთხრობილი ანალეფსისი

**აქტორიალური პროლეფსისი** - პერსონაჟის მიერ მოთხრობილი პროლეფსისი

**ახლო ხედი (close-up)** - მთხრობელის მხრიდან ახლო მანძილის რადიუსში საგნის, ან მოვლენის, ან სივრცული გარემოცვის დეტალური აღწერა.

**განმეორებადი ანალეფსისი** - ანალეფსისი, რომელიც იმეორებს ინფორმაციას

**განცდითი ფოკალიზაცია** - ფოკალიზაციის ის შემთხვევა, როდესაც მთხრობელი-

ფოკალიზატორი მოვლენას აღწერს ზუსტად ისე, როგორც მან ის დაინახა და აღიქვა.

**დიეგესისი** - ნარატიული ინფორმაციის ვერბალური რეპრეზენტაცია თხრობის მოდელში ცენტრალური ნარატორიალური აგენტისა და მედიაციის მეშვეობით (ეპოსი და რომანი)

**დისკურსი** - თანამედროვე ნარატოლოგია ტერმინს გამოიყენებს სიუჟეტის ეკვივალენტურად. იგი აღნიშნავს ფაბულის ამბების ტექსტში ამბის დონეზე ორგანიზაციასა და ვერბალურ კონსტრუირებას

**ეკფრასისი (დესკრიფცია)** - საგნის, ადგილის, პერსონაჟის ან მოვლენის (მაგ. ზღვის მოქცევა) დეტალური აღწერა

**ელიფსისი** - რითმის ერთ-ერთი სახეობა, როდესაც ამბის დრო არ შეესაბამება ფაბულის დროს

**ექსტერნალური ანალებსისი** - ამბის ნარაცია, რომელიც ფაბულის ძირითადი დროითი შუალედის მიღმა მდებარეობს.

**ექსტერნალური მთხრობელი** - მთხრობელი, რომელიც არ თამაშობს როლს საკუთარ მონათხრობში (მაგ. ჰომეროსი - „ილიადა“)

**ექსტერნალური პროლეფსისი** - წინასწარი ხედვა (თხრობა) მოვლენის, რომელიც ძირითადი ამბის დროითი შუალედის მიღმა მდებარეობს

**ექსტრა-სასცენო სივრცე (offstage)** - დრამატული (პერფორმატული) სივრცის ის სახეობა, რომელიც სცენის, ფასადის ან სკენეს მიღმა მდებარეობს

**თხრობითი ფოკალიზაცია** - ფოკალიზაციის ის შემთხვევა, როდესაც მთხრობელი-ფოკალიზატორის თხრობა მოვლენის შეფასებით ხასიათს ატარებს. ხშირ შემთხვევაში ამგვარი ფოკალიზაციის დროს მთხრობელი არ მონაწილეობს მის მიერ ფოკალიზირებულ მოვლენაში

**ინტერნალური ანალებსისი** - ანალებსისი, რომელიც მოქცეულია მთავარი ამბის



ძირითად დროით შუალედში

**ინტერნალური აუდიტორია** - აუდიტორია, რომელიც მონაწილეობას იღებს ამბის განვითარებაში

**ინტერნალური მთხრობელი** - მთხრობელი, რომელიც მონაწილეობს საკუთარ მონათხრობში (ჩარლზ დიკენსი - „დევიდ კოპერფილდი“)

**ინტერნალური პროლეფსისი** - პროლეფსისი, რომელიც მოქცეულია მთვარი ამბის ძირითად დროით შუალედში

**ისტორიული აწმყო** - რეტროსპექტული მოვლენის აწმყო დროში თხრობა (მთხრობელი პერფექტის, იმპერფექტის ან აორისტის ნაცვლად იყენებს აწმყოსა ან აწმყო განგრძობით დროებს). ნარატიული მეთოდი, რომელიც ხშირად გამოიყენება დისკურსის ფარგლებში მთხრობელის მხრიდან მოვლენის ვიზუალური ხარისხის გასაუმჯობესებლად

**იტერატული თხრობა** - ნარატიული განმეორებითობის ერთ-ერთი სახეობა. განმეორებადი მოვლენის ერთჯერადი თხრობა ტექსტში

**მეორადი მთხრობელი** - პერსონაჟი, რომელიც მოვლენის ნარაციას ახდენს პირდაპირი სიტყვის ფარგლებში.

**მეორადი ფოკალიზაცია** - მთხრობელის მიერ ამბავში პერსონაჟის ფოკალიზაციის ჩართვა, რაც გულისხმობს მის (პერსონაჟის) ხედვას, ფიქრებს, ემოციებს ან სიტყვებს (პირდაპირი თქმის ფორმით)

**მეტაპროლეფსისი** - ნარატიული საშუალება, რომელის მეშვეობითაც ერთმანეთისგან იერარქიულად გამიჯნული მთხრობელის სამყარო და მოთხრობილი ამბების სამყარო ერთმანეთში აღწევს

**მეფინგი** - ნარატიული სივრცის დისკურსის დონეზე თხრობის ის სტრატეგია, რომელიც გულისხმობს მთხრობელის ხედვის მოთავსებას აღსაწერი მოვლენისა თუ საგნისგან შორ დისტანციაზე

**მიმესისი** - ნარატიული ინფორმაციის ვერბალური რეპრეზენტაცია ჩვენების მოდელში. მიმეტიკური ჟანრები (დრამა, კინემატოგრაფია). მოკლებელია ცენტრალურ ნარატორიალურ აგენტსა და, შესაბამისად, მედიაციას

**მინიშნება** - ინფორმაციის ჩართვა, რომლის რელევანტურობა ამბავთან მიმართებაში ცხადი ხდება მოგვიანებით

**ნარატორი (მთხრობელი)** - პერსონა, რომელიც ყველა იმ მოვლენის ნარაციას ახდენს, რომელიც ქმნის ტექსტუალურ მთლიანობას. ერთმანეთისგან განასხვავებენ ექსტერნალურ და ინტერნალურ მთხრობელებს; პირველად და მეორად მთხრობელებს (ნარატორებს); ღია და ფარულ მთხრობელებს. ყველა ტიპის ნარატორი, თავის მხრივ, წარმოადგენს შესაბამისი ტიპის ფოკალიზატორს

**ნარატორიალური ანალებსისი** - მთხრობელის მიერ შექმნილი ანალებსისი

**ნარატორიალური პროლებსისი** - მთხრობელის მიერ შექმნილი პროლებსისი

**ნარატორის ტექსტი** - ტექსტის ის ნაწილები, რომლებიც წარმოდგენილია პირველადი მთხრობელის მიერ ანუ ის ნაწილები, რომლებიც მოთავსებულია პერსონაჟის პირდაპირ სიტყვებს შორის. ერთმანეთისგან განასხვავებენ მარტივ ნარატორიალურ ტექსტებს (მთხრობელი წარმოგიდგენს საკუთარ ფოკალიზაციას) და ჩართულ ფოკალიზაციას (ნარატორი წარმოადგენს პერსონაჟის ფოკალიზაციას)

**ნარაცია** - ნარაცია განისაზღვრება საკომუნიკაციო აქტად, რომლის ფარგლებში ხდება ტემპორალური თანმიმდევრობით ორგანიზებულ მოვლენათა სერიის სტრუქტურირება, რომლის მედიაცია ხდება კონკრეტული მედიუმის მიერ (ვერბალური/აუდიო/ვიზუალური) კონკრეტული ნარატიული თვალსაზრისის (პერსპექტივის/ფოკალიზაცია) მეშვეობით

**პანორამული სივრცული პერსპექტივა** - მთხრობელი საკუთარ თავს ათავსებს დიდ დისტანციაზე აღსაწერ მოვლენასა თუ საგანთან (პერსონაჟთან) მიმართებაში. ხედვის ამ რაკურსით მას შესაძლებლობა აქვს მოიხილოს სივრცის დიდი მონაკვეთი, ან

მრავალრიცხოვანი მოვლენები, ან ერთი მასშტაბური ხასიათის მოვლენა (ბატალური სცენა) ერთდროულად

**პარალეფსისი** - პერსონაჟის მხრიდან იმაზე უფრო მეტი ინფორმაციის ცოდნა, ვიდრე ლოგიკურად ის შეიძლება ფლობდეს

**პარალიფსისი** - პერსონაჟი ფლობს იმაზე ნაკლებ ინფორმაციას, ვიდრე მან ლოგიკურად უნდა იცოდეს. ეს ფენომენი ნარატოლოგიაში ასევე ცნობილია დაყოვნების სახელწოდებით

**პაუზა** - ნარატიული რითმის ერთ-ერთი სახეობა, როდესაც ფაბულის დრო არ შეესაბამება ამბის დროს. მოქმედება მთლიანად ჩერდება

**პროლეფსისი** - მოვლენის ნარაცია, რომელიც მოხდება მოგვიანებით თხრობის მიმდინარე მომენტთან მიმართებაში. ერთმანეთისგან ასხვავებენ ინტერნალურ და ექსტერნალურ პროლეფსისებს. ასევე, ნარატორიალურ და აქტორიალურ პროლეფსისებს

**პროსპექტული თხრობა** - იხ. პროლეფსისი

**რეზიუმე** - ნარატიული რითმის ერთ-ერთი სახეობა, როდესაც ამბის დრო არის გაცილებით მოკლე ვიდრე ფაბულის დრო

**რეტროსპექტული თხრობა** - იხ. ანალეფსისი

**რიტმი** - მიმართება ამბის დროსა და ფაბულის დროს შორის, რომელიც ტრადიციულად იზომება ტექსტის რაოდენობით. მოვლენა შესაძლოა მოთხრობილ იქნეს როგორც სცენა (ამბის დრო = ფაბულის დროს), რეზიუმე (ამბის დრო < ფაბულის დრო), შენელება (ამბის დრო > ფაბულის დრო), ან ელიფსისი, როდესაც საერთოდ არ ხდება ამბის თხრობა. რითმის ბოლო ვარიანტს წარმოადგენს პაუზა, როდესაც თხრობა მთლიანად ჩერდება და ადგილს უთმობს დესკრიფციას

**სასცენო სივრცე (onstage)** - დრამატულ-ტექსტუალური (პერფორმატული) სივრცის ის შრე, რომლის პირობითი წარმოდგენა ხდება სცენაზე

**სასცენო სივრცული პერსპექტივა** - მთხრობელი საკუთარ თავს ათავსებს სასცენო დისტანციაზე და ამ რაკურსით წარმართავს თხრობას. აღწერს სივრცეს, მოვლენებსა და პერსონაჟებს. მთხრობელის სივრცული პერსპექტივა შესაძლებელია იყოს მოძრავი ან ფიქსირებული

**სეთინგი** - ნარატიულ დისკურსში პერსონაჟებისა და მოქმედებების აქტუალური სამოქმედო (სივრცული) არეალი

**სივრცული პერსპექტივა** - პირობით-წარმოსახვით დისტანცია, რომელიც არსებობს მთხრობელსა და იმ მოვლენას შორის, რომლის ნარაციასაც ახდენს ეს უკანასკნელი, რომელიც არ გამორიცხავს მოვლენის მიმართ გარკვეული ემოციურ-იდეოლოგიური დამოკიდებულების არსებობას ამავე მთხრობელის მხრიდან

**სივრცული ჩარჩო(ები)** - ნარატიული დისკურსის ფარგლებში წარმოდგენილი ლოკაციები, რომლებიც არ ქმნიან მოქმედებების აქტუალურ სამოქმედო რეგიონებს. მათი წარმოდგენა ხდება პერსონაჟების მოგონებებში, სიზმრებსა და ფიქრებში

**სიმულტანური ნარაცია** - მოვლენის ნარაცია, რომელიც მიმდინარეობს თხრობის აქტთან ერთად

**სინგულატური თხრობა** - ტექსტში მოვლენის ერთჯერადი თხრობა

**სიხშირე** - ნარატიული დროის ერთ-ერთი სახეობა. იგი განსაზღვრავს, თუ რამდენჯერ არის მოთხრობილი ფაბულის ესა თუ ისე მოვლენა ამბავში. მოვლენა შეიძლება იყოს მოთხრობილი ერთხელ (სინგულატური ნარაცია), რამდენჯერმე (განმეორებითი/განმეორებადი ნარაცია), ან განმეორებადი მოვლენები შესაძლებელია იყოს მოთხრობილი მხოლოდ ერთხელ (იტერატიული თხრობა)

**სუბსეკვენტური ნარაცია** - ნარაციის ის ტიპი, როდესაც აღსაწერი მოვლენა უსწრებს ნარაციის აქტს (მოხდა თხრობის მომენტზე უფრო ადრე)

**სცენა** - ნარატიული რითმის სახეობა, როდესაც ამბის დრო შეესაბამება ფაბულის დროს

**ტექსტი** - ამბის ვერბალური პრეზენტაცია (შესაბამისად ფაბულის) მთხრობელის მიერ

**ტექსტუალური სიმულტანიზმი** - ნარატივში მოვლენათა სიმულტანურობა არის რელაცია (მიმართება), რომელიც მიიღწევა ორ ან მეტ მოვლენას/მოქმედებას შორის მოთხრობილის ან თხრობის დონეზე. მოვლენები სიმულტანურია თუ ისინი არიან ისოქრონულნი და იკავებენ ზუსტად იდენტურ ტემპორალურ ინტერვალს (შუალედს)

**ტური** - ნარატიული სივრცის დისკურსის დონეზე თხრობის ის სტრატეგია, რომელიც გულისხმობს სივრცის თხრობას ე.წ. „მოგზაური“ მთხრობელი-ფოკალიზატორის ხედვის რაკურსით

**ფაბულა** - ყველა მოვლენა, რომელიც მოყოლილია ამბის ფარგლებში ტექსტში მათი ქრონოლოგიური განლაგების დამოუკიდებლად. აღდგენილი მისი შესაბამისი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით

**ფაბულის სივრცე** - ფაბულის დონეზე წარმოდგენილი სივრცული ლოკაციების სრული, ერთიანი სურათი.

**ფარული მთხრობელი** - მთხრობელი, რომელიც ღიად არ გამოხატავს საკუთარ ვინაობასა და სტატუსს ტექსტთან მიმართებაში

**ფოკალიზატორი** - პერსონა (მთხრობელი ან პერსონაჟი), რომლის „თვალით“ არის „დანახული“ (აღქმული) მოვლენები ან ნარატივში მონაწილე პერსონაჟები

**ფოკალიზაცია** - იგივე მთხრობელის პერსპექტივა (point of view/თვალსაზრისი/standpoint). იგი განმარტება, როგორც ინფორმაციის მარეგულირებელ ელემენტი ნარატივში, რომელიც ქმნის ეფექტს, რომ ნარატივი იღებს ან თითქოს იღებს პერსონაჟის „თვალსაზრისს“. საშუალება, რომელიც ასრულებს ინფორმაციის მარეგულირებლის როლს დისკურსში ნარატიული ინფორმაციის მთხრობელის არასენსორული (ემოციურ-კოგნიტურ-იდეოლოგიური) ფილტრაციის მეშვეობით

**ღია ნარატორი** - მთხრობელი, რომელიც ადასტურებს საკუთარ სტატუსს საკუთარ თხრობასთან მიმართებაში და ცხადად ამჟღავნებს საკუთარ ემოციურ დამოკიდებულებას

იმის მიმართ, რის ნარაციასაც ის ახდენს

**შემავსებელი ანალეფსისი** - ანალეფსისი, რომელიც შეიცავს ახალ ინფორმაციას

**შენელება** - ნარატიული რითმის ერთ-ერთი სახეობა, როდესაც ამბის დრო უფრო გრძელია, ვიდრე ფაბულის დრო

**შიდაჭრის მეთოდი (intercutting)** - ნარატივის წყვეტა მასში სხვა სცენის კადრის ჩართვით. მეთოდი, რომელიც ტექსტუალური სიმულტანიზმის ეფექტის მისაღწევად გამოყენება ნარაციის დროს

**შორეული სივრცე** -დრამატულ-ტექსტუალური სივრცის ის სახეობა, რომელსაც არა აქვს პირდაპირი კავშირი არც სასცენო ან მიღმა სასცენო სივრცესთან. იგი არ არის ხილვადი მაყურებლისთვის. მისი წარმოდგენა დრამაში ხდება ჩართული ნარატივების ფორმით და მასში წარმოდგენილი სივრცული ინფორმაციის რეპრეზენტაციის მეშვეობით

**ჩართული ნარატივი** - ნარატივი, რომელიც ჩართულია ძირითად ამბავში. იგი მოთხრობილია ან ძირითადი (ჰეტეროდიეგეტული/ჰომოდიეგეტური) ან მეორადი მთხრობელის (პერსონაჟი) მიერ

**ჩარჩო ნარატივი** - ნარატივი, რომლის ფარგლებშიც არის მოქცეული ჩართული ნარატივები, რომლებიც ერთად ქმნის ტექსტის სრულ მოცულობას

**წყობა** -ნარატიული დროის ერთ-ერთი სახეობა. მთხრობელის მხრიდან ამბავში ფაბულის ქრონოლოგიური წყობის შეცვლა იმისთვის, რომ შეიქმნას ანალეფსისი ან პროლეფსისი

**ჰეტეროდიეგეტული მთხრობელი** - მთხრობელი, რომელიც არ მონაწილეებს მის მიერ მოთხრობილ ისტორიაში

**ჰომოდიეგეტური მთხრობელი** - მთხრობელი, რომელიც მონაწილეებს მის მიერ მოთხრობილ ისტორიაში (ინტერნალური მთხრობელი)