



ПРОРОЦТВА КАСАНДРИ В ТРАГЕДІЇ ЕСХІЛА "АГАМЕМНОН": ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Вступ. Образ Кассандри в трагедії Есхіла "Агамемнон" побудований на єдності протилежностей: провидиця й рабіння; необмежене знання й неможливість повідомити його. Таке поєднання несумісних якостей робить образ Кассандри предметом постійного наукового й художнього інтересу. У цій статті сцену Кассандри (рядки 1035–1330) розглянуто в лінгвопрагматичному аспекті.

Методи. У дослідженні використано методи прагмалінгвістичного аналізу: аналіз мовленнєвих актів, значень висловлювань і пауз; контекстуальний аналіз; семантичний і стилістичний аналіз тексту.

Результати. У статті розглядається лінгвопрагматичний аспект сцени Кассандри в трагедії Есхіла "Агамемнон": її промовисте мовчання на початку сцени, монолог у супроводі реплік хору, який потім переходить у повноцінний діалог. Мовленнєві особливості промови Кассандри: значна кількість емоційних звертань і повторів – як вигуків, так і повнозначних слів. Особливо зауважено унікальну для всього корпусу редуплікацію займенника *ἐγώ*. Аналізуються численні метафори й образи, використані в словах провидиці, зокрема анімалістичні метафори: "вовк", "двонога левиця", "млявий і розніжений лев". Далі розглядаються комунікативні функції промови: попередження про вбивство, яке ось-ось має відбутися; осуд цього злочину й злочинів, що відбувалися в домі Агамемнона раніше; самопрезентація Кассандри як провидиці, натхненної Аполлоном; спроби встановити контакт із хором; молитва і прокляття. Кожна із цих функцій реалізується лише частково, що і створює прагматичний конфлікт. Досліджується питання безумства Кассандри, наводяться аргументи на користь того, що це безумство було лише інструментом досягнення певних цілей, і аргументи на користь того, що героїня страждала від фактичного безумства. Розглядається також роздвоєння суб'єкта: Кассандра-пророчиця і Кассандра-жертва чітко розмежовуються в цій сцені та певним чином конфліктують одна з одною. Розглянуто відносини героїні з часом, сприйняття нею минулого, теперішнього й майбутнього часу як одного цілого. Також здійснюються порівняння образу Кассандри в Есхіла з її згадками в поемах Гомера "Іліада" та "Одіссея", а також із образом Кассандри в трагедії Евріпіда "Троянки", де значною мірою зміщується прагматична мета промови.

Висновки. Аналіз показує, що образ Кассандри в трагедії Есхіла "Агамемнон" побудований на контрастах і протиріччях, що підкреслено наявністю багатьох питань, які залишаються дискусійними.

Ключові слова: Кассандра, Агамемнон, Есхіл, лінгвопрагматика, повтори, комунікативні функції, самопрезентація, роздвоєння суб'єкта.

Вступ

Образ Кассандри в античній культурі загалом, а в трагедії Есхіла "Агамемнон" особливо, побудований на єдності протилежностей: божественна провидиця й рабіння; необмежене знання й неможливість повідомити його будь-кому. Це поєднання несумісних якостей робить образ Кассандри предметом постійного наукового й художнього інтересу. У центрі нашої уваги – сцена Кассандри з першої п'єси "Орестей" Есхіла – "Агамемнон". Її красномовне мовчання та подальші слова в умовах заздалегідь відомої їй самій неуспішності комунікації становлять особливий інтерес для дослідження саме в лінгвопрагматичному аспекті.

Образ Кассандри було розглянуто в праці А. Варватуліса (Varvatsoulis, 1993), увагу дослідника зосереджено насамперед на стилістико-філологічному описі мовного матеріалу та на характеристиці образу Кассандри як драматичного персонажа. Драматургічну функцію сцени Кассандри розглянуто у статті С. Шейна (Schein, 1982). Особливу увагу приділено "багаточасовій" природі пророчого бачення Кассандри. У пізніших дослідженнях образ Кассандри дедалі частіше осмислюється в контексті поетики пророчтва та проблем комунікації. Монографія Е. Піллінджер (Pillinger, 2019) пропонує інтерпретацію Кассандри як фігури радикальної комунікативної неуспішності, чия мова постає об'єктом постійного "перекладу" з боку слухачів. До проблеми пророчої мані Кассандри звертається С. Перчик у своїй статті (Perczyk,

2023). Авторка розглядає мову Кассандри як симптома-тичний вияв страждання, зближуючи трагічне зображення пророчтва з медичними дискурсами епохи. Теоретичною рамкою для осмислення мовленнєвої взаємодії в трагедії слугують сучасні прагматичні підходи до античної драми, представлені, зокрема, в колективній праці Г. Мартіна, В. Цетцманн, Р. Аллана та інших (Martin et al., 2020).

Метою цього дослідження є лінгвопрагматичний аналіз сцени Кассандри в трагедії Есхіла "Агамемнон", а також порівняння його з більш ранньою інтерпретацією у Гомера та пізнішою – у Евріпіда. Об'єктом дослідження є давньогрецький текст трагедії "Агамемнон" (рядки 1035–1330).

Предмет дослідження – власне пророчи висловлювання та мовчазні епізоди Кассандри, їхні мовленнєві характеристики та функції в драматичній взаємодії.

Методи

Для вирішення поставлених завдань застосовуються методи прагмалінгвістичного аналізу: аналіз мовленнєвих актів (для визначення функцій пророчтва), значень висловлювань і пауз; контекстуальний аналіз (урахування міфологічного, міфолого-психологічного та театрального контексту); семантичний і стилістичний аналіз тексту (лексичний склад пророчств, метафори, анімалістичні образи, інтонаційно-композиційні засоби).

Результати

Прагматика мовчання. Сцена Кассандри починається не зі слів, а з промовистого мовчання. Клітемнестра звертається до неї з директивою як до об'єкта керованої

комунікації: εἶσω κορίζου καὶ σύ, Κασάνδραν λέγω (Aeschylus, 1976, p. 86; 1035) / Ввійди ж і ти, Кассандро, адже Зевс тобі... (Есхіл, 1990, с. 205).

Але Кассандра своїм мовчанням відмовляється рафікувати запропоновану їй комунікативну рамку.

Драматургічно активне мовчання, всупереч повторюваним запитанням, робить більш значущими її подальші слова, як пише В. Цетцманн:

Поет привертає увагу до мовчання Кассандри, змушуючи і Клітемнестру, і хор по тричі звертатися до неї із запитаннями, які залишаються без відповіді. Як ми вже бачили, коли Клітемнестра вказує Кассандрі на нову гостинну домівку та жертву всередині, їй не вдається змусити її ані зрушити з місця, ані заговорити. Вона висуває три можливі причини мовчання Кассандри: її варварську мову, її нерозуміння або ж – якщо Кассандра насправді раціонально розуміє Клітемнестру – брак переконливої стратегії з боку самої Клітемнестри: 1052 εἶσω φρενῶν λέγουσα πείθω νῖν λόγῳ (Martin et al., 2020, p. 326).

Утім, Е. Піллінджер убачає мету початкового мовчання Кассандри не в протиставленні її подальшій мові, а в підготовці її комунікативного фіаско: "Однак насправді мовчання Кассандри програмно демонструє, як нестача комунікації з її боку діятиме впродовж усієї п'єси" (Pillinger, 2019, p. 31).

І, звісно, не міг не згадати мовчання Кассандри Арістофан у комедії "Жаби":

ΔΙΟΝΥΣΟΣ	ΔΙΟΝΙΣ
Αἰσχύλε τί σιγᾶς; αἰσθάνει	Чого ж мовчиш, Есхіле?
ὄυρ τοῦ λόγου.	Чув, що каже він?
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	ΕΥΡΙΠΙΔ
ἀποσεμνυεῖται πρῶτον,	Спочатку задається, – так
ἄπτερ ἐκάσποτε	же само нас
ἐν ταῖς τραγωδίασιν	Морочив він, звичайно, і в
ἐτέρατέυετο (Aristophanes,	трагедіях (Арістофан,
2002, p. 138; 833–835).	1980, с. 424).

Слід також зауважити, що коли, після красномовного мовчання, Кассандра починає говорити, початок її мови фактично є монологом у супроводі хору. Цей монолог слугує сполучною ланкою між мовчанням і діалогом.

Мовленнєві особливості: вокативи та повтори. Мова Кассандри вже з перших рядків набуває екстатично-експресивного характеру. Її перше висловлювання – не зв'язна фраза, а пронизливий зойк: ὀτοτοτοῖ πότοιο δᾶ (Aeschylus, 1976, p. 90; 1070) / О горе! Горе мені! (Есхіл, 1990, с. 206).

Цей крик, що звучить майже як заклинання, повторюється двічі (1072 і 1076) і відразу ж виводить комунікацію за межі повсякденного діалогу. А. Содомора перекладає це здебільшого повнозначними словами, але в оригіналі рядок складається виключно з вигуків, у сучасних мовах такого широкого вибору вигуків немає. Повтори загалом характерні для мови Кассандри. Вокалізація ὀτοτοτοῖ – вигуку, що виражає нестерпний біль, – функціонує як експресивний мовленнєвий акт, який безпосередньо передає стан мовця. Далі ми зустрінемо ще кілька рядків у промові Кассандри, що побудовані на вигуках і містять мінімум повнозначних слів або не містять їх зовсім: ἰὼ πότοιο, τί πτοε μῆδετα; (Aeschylus, 1976, p. 94; 1100) / Гай-гай! Боги! Що назриває тут!.. (Есхіл, 1990, с. 207). ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; (Aeschylus, 1976, 1114) / О горе! Лишенько!.. Гай-гай! Що бачу я!.. (Есхіл, 1990, с. 208); ἄ ἄ, ἰδοῦ ἰδοῦ: ἀπτεχε τῆς βοός (Aeschylus, 1976, p. 96; 1125). / Гей, відженіть бика! Он же – корові в бік... (Есхіл, 1990); ἰοῦ ἰοῦ, ὦ ὦ κακά (Aeschylus, 1976, p. 106; 1214) / Гай-гай! Біда, біда яка!.. (Есхіл, 1990, с. 212). φεῦ φεῦ (Aeschylus, 1976, p. 114; 1307) / Ах-ах! (Есхіл, 1990, с. 215).

В оригіналі тут лише "ті πτοε μῆδετα;" "ті τόδε φαίνεται;" "ἀπτεχε τῆς βοός", і "κακά" не складається цілком із вигуків. Ф. Мамбріні, до речі, зауважує щодо рядка 1100: "Зміна синтаксичної конструкції в оригіналі з активної на пасивну не є безпідставною" (Mambrini, 2013). Він має на увазі, що якби Кассандра замість безособового пасивного μῆδετα (і далі φαίνεται) ужила активний стан, їй довелося б завчасно розкрити дійову особу.

Загалом із менш ніж 200 рядків, що належать Кассандрі, 20 починаються з вигуків; особливо часто трапляється найпростіший вигук горя ἰὼ. Хор старців реагує на цей крик здивованим запитанням: τί ταῦτ' ἀνωτότιζας ἀμφὶ Λοξίου; οὐ γάρ τοιοῦτος ὤστε θρηνητοῖ τυχεῖν (Aeschylus, 1976, p. 90; 1074) / Це що за тужні крики? Хто ж до Локсія з таким от зойком та плачем звертається? (Есхіл, 1990, с. 206).

Саме так хор із перших реплік намагається раціоналізувати екстатичний зойк пророчиці, шукаючи в ньому осмислену причину – звернення до бога, – і зазначаючи раціональну невідповідність: οὐ γάρ τοιοῦτος, – тобто, якщо ти хочеш звернутися до Аполлона – співай хвалебні гімни; хочеш оплакувати долю – обери іншого бога як адресата. Таким чином, культурна пресупозиція хору (Аполлон – бог світла, йому не місце серед жалоби) вступає в конфлікт з особистою емоційною реальністю Кассандри. У неї інші, зокрема й особисті, стосунки з Аполлоном, про що хорові поки що невідомо. Тут уже відбувається збій комунікації: Кассандра кричить від горя, а хор помилково сприймає це як осмислене повідомлення про Аполлона. Порушується максима релевантності, яку П. Грайс ілюструє так:

Я очікую, що внесок співрозмовника буде відповідним до безпосередніх потреб на кожному етапі взаємодії. Якщо я змішую інгредієнти для пирога, я не очікую, що мені подадуть гарну книжку або навіть кухонний рушник (хоча це могло б бути доречним внеском на пізнішому етапі)" (Grice, 1989, p. 28).

Тут слухачі вимагають зв'язку між криком і контекстом, тоді як сам крик сигналізує про вихід за межі звичайного контексту.

Поряд з надміром емоційних вигуків у мові Кассандри широко використовуються вокативи та повтори. Перші дві її репліки цілком ідентичні й складаються з рядка вигуків і парного вокатива: ὀτοτοτοῖ πότοιο δᾶ ὤπολλον ὤπολλον (Aeschylus, 1976, p. 90; 1072–1073, 1076–1077) / О горе! Горе мені! Аполлоне-володарю!.. (Есхіл, 1990, с. 206).

Наступні дві репліки починаються з подібного звернення, що також повторюється без змін: Ἄπολλον Ἄπολλον ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός (Aeschylus, 1976, pp. 90–92; 1080–1081, 1085–1086) / Аполлоне-володарю, Доріг охоронцю! Ти вбив мене! (Есхіл, 1990, с. 206–207).

Причому навмисний пропуск частки ὦ у третій і четвертій репліках створює ескалацію експресії. Таке воєнне повторення імені Аполлона має характер рефрену, надаючи мові структури молитовного заклинання та водночас містить виразний докір Аполлону.

Кассандра звертається й до інших адресатів, демонструючи перемикання фокусу та багатосуб'єктність комунікації. Як узагальнює А. Варватсуліс: "Однак, перебуваючи в шаленстві й не будучи здатною до комунікації з Хором, вона водночас звертає свої слова до світу драми загалом" (Varvatsoulis, 1993, p. 84). Окрім безпосередньо видимого адресата – хору старців, – і Аполлона, зі звернення до якого починається її сцена, дзеркально цьому зверненню, ближче до фіналу, з'являється звернення до брами Аїда:

Ἄϊδοῦ πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ ποσειννέπω (Aeschylus, 1976, p. 112; 1291) / Вклонюсь цим дверям, бо вони в Аїд ведуть (Есхіл, 1990, с. 214).

Причому, якщо до Аполлона вона звертається з емоційними докорами, то до брами Аїда – з раціональним проханням про легку й швидку смерть – єдине, на що, як їй відомо, вона може сподіватися.

Окрім вокативів і вже згаданих вигуків, які майже завжди подвоюються, часто зустрічається й повторення повнозначних слів: γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων (Aeschylus, 1976, р. 98; 1156) / Гай-гай! Гай-гай! Всю Трою скосив Згубний Паріса шлюб! (Есхіл, 1990, с. 210); ἴω πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένης τὸ πᾶν (Aeschylus, 1976, р. 100; 1167) / О муки, муки міста мого!.. (Есхіл, 1990).

У фразі πόνοι πόνοι πόλεος ефект від повтору посилюється ще й алітерацією зі словом πόλεος: ὁτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἱ ἐγὼ ἐγὼ (Aeschylus, 1976, р. 110; 1257) / Лікейський Аполлоне!.. О нещасна я!.. (Есхіл, 1990, с. 213).

Ця фраза поєднує в собі і вокатив, і парні вигуки горя, які обрамлюють цей вокатив, і унікальний, утрачений у перекладі, повтор займенника ἐγὼ ἐγὼ. У певному сенсі тут можна казати про ἀπαξ λεγόμενον на рівні фразеології, оскільки це єдиний випадок емфатичної редуплікації займенника ἐγὼ у всьому корпусі давньогрецької літератури.

Зазначені анафори та звукові рефрени виконують також прагматичну функцію повернення уваги: хор мимоволі реагує на ритмічні вигуки, які виводять його зі стану заціпеніння, і він навіть раптово підхоплює її повтори: νόμον ἄνομον, οἶα τις ζουθᾶ Ἀκρόρετος βοῆς, φεῖ, ταλαίνας φρεσὶν ἴτυν ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς (Aeschylus, 1976, р. 98; 1142–1144) / Шалом охоплена, ти над собою вже Плачеш-висновуєш Пісню сумну з грудей. Так соловей рудий, Вік не змовкаючи, "Itica, Itica!" – Кличе, викликає – і не накликається (Есхіл, 1990, с. 209).

Повтори також слугують маркерами ключових образів: наприклад, дворазове γάμοι, γάμοι Πάριδος акцентує причинно-наслідковий зв'язок між викраденням Єлени та падінням Трої. Таким чином, повторюваність створює ефект пророчого трансу й водночас спрямовує увагу слухачів на значущі символи. Як пише Е. Піллінджер, "мова Кассандри, навіть її глосолалія, є багатшою й складнішою, ніж те повідомлення, яке їй не вдається передати, адже її полівалентність змушує аудиторію активно взаємодіяти з багатьма шарами потенційного значення" (Pillinger, 2019, р. 30).

Метафори й образи як прагматичні маркери.

Мова Кассандри рясніє яскравими метафорами й образами, які слугують не просто прикрасою, а й важливими прагматичними маркерами смислу. Метафоричні образи стають своєрідними ключами до істини, зрозумілими інтуїтивно – на емоційно-чуттєвому рівні, навіть якщо логічно хор не вловлює всього змісту. Особливо яскравим є образ сітки: ἡ δίκτυόν τί γ' Αἴδου; ἀλλ' ἄρκυς ἡ ξύνευνος, ἡ ζυγαίρα (Aeschylus, 1976, р. 94; 1115–1116) / Чи ж то не сітка Аїда? Та ні... Страшніша сіті – вбивства спільниця (Есхіл, 1990, с. 208).

У тексті оригіналу в короткій фразі Кассандра використовує два синоніми – δίκτυον і ἄρκυς, які обидва означають сітку, і водночас явно першим називає знаряддя злочину, а другим – саму злочинницю, Клітемнестру, таким чином уподібнюючи її до знаряддя вбивства, дегуманізуючи її, а також поширюючи епітет "Аїдовий" на обидві сітки: і тканина, в якій заплутався Агамемнон, і Клітемнестра, що його заплутала, – обидві є лише сіткою Аїда, і остання не більша за першу.

Центральне місце у викривальній промові Кассандри посідають анімалістичні метафори. Вона описує вбивць у образах хижаків: αἰτῆ δίπους λέαινα συγχοιμωμένη λύκῳ, λέοντος εὐγενεῖς ἀπουσίᾳ (Aeschylus, 1976, р. 110;

1258–1259) / Левиця та двонога – та, що, знохавшись із вовком, поки лев на полюванні був (Есхіл, 1990, с. 213).

Тут "двонога левиця" більш ніж прозора натякає на Клітемнестру, "вовк" – на її спільника Егіста, а "шляхетний лев" – на Агамемнона. Кассандра тим, кому завідомо не судилося їй повірити, фактично розповідає притчу, у певному сенсі передбачаючи євангельський принцип: "І учні Його приступили й сказали до Нього: Чому притчами Ти промовляєш до них? А Він відповів і промовив: Тому, що вам дано пізнати таємниці Царства Небесного, їм же не дано" (Біблія, 2011; Мт 13:10–11). Прагматична функція цих образів – дегуманізація Клітемнестри й Егіста та маркування їх як хижаків. У звучанні цих метафор є також виразний мотив порушення усталеного порядку: протиприродний союз левиці з вовком символізує зраду чоловікові. У публіки таєднання мало б викликати відразу й жах перед тим, що відбувається в домі. Утім, і Егіста Кассандра в іншому місці називає левом, але, за її словами: λέοντα θναλκὶν ἐν λέχει στρωφόμενον (Aeschylus, 1976, р. 106; 1224) / Той лев, однак, – і млявий, і розніжений (Есхіл, 1990, с. 212).

В оригіналі прикметник θναλκίς, антонімічний до слова "доблесний", – очевидна суперечність, адже лев – найбільш традиційний символ доблесті. Але Клітемнестру в найближчих до цього віршах (1228) вона називає μιστῆ κύων, тож і тут зберігається протиприродність союзу. Ще раніше, ніж увести цю різношерсту трійцю – лева, левицю й вовка, – Кассандра називає Агамемнона з Клітемнестрою биком і короною: ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ ἄπτεχε τῆς βοῆς τὸν ταῦρον ἐν πέτλοισι (Aeschylus, 1976, р. 96; 1125–1126) / Гей, відженіть бика! Он же – корові в бік Націлив чорні роги! (Есхіл, 1990, с. 208).

Це менш героїчне порівняння, можливо, навіть яскравіше, адже уявити корову, що вбиває бика, здається ще протиприродніше, ніж левицю, яка вбиває лева. Нарешті, самій Клітемнестрі Кассандра приписує найгороткіші метафори: міфічної змії, здатної повзти в обидва боки, відомого чудовиська Скілли та матері, що приносить жертви Аїдові – максимально протиприродне поєднання головного образу подательки життя з образом смерті. Саму себе Кассандра, вже безпосередньо перед смертю, порівнює зі сполоханим птахом: οὔτοι δυσοῖζω, θάμνον ὡς ὄρνις, φόβῳ ἄλλως θανούσῃ μαρτυρεῖτέ μοι τόδε (Aeschylus, 1976, р. 116; 1316–1317) / Мов пташка над кущами наполохана, Я побиваюсь. Ви про це згадаєте (Есхіл, 1990, с. 215).

Ця метафора радше стосується не Кассандри-пророкиці, а Кассандри як нещасної й безпорадної жертви.

Комунікативна функція промови: попередження.

Пророча промова Кассандри є багатшаровою за своїм наміром. Можна виокремити кілька основних комунікативних функцій, які героїня намагається реалізувати одночасно. Кожна з них наштовхується на опір, але виконує певну роль у драматургії сцени. Пророцтво Кассандри – це попередження про вбивство, яке ось-ось станеться, або, можливо, вже відбувається – у Кассандри специфічні стосунки з часом, що буде розглянуто нижче. Вона прямо заявляє хору: Ἀγαμέμνωνος σὲ φημι ἐπόψεσθαι μόρον (Aeschylus, 1976, р. 108; 1246) / Так ось: ти смерть побачиш Агамемнона (Есхіл, 1990, с. 213).

Мета її слів – указати на небезпеку та спонукати присутніх до хоч якоїсь дії. У прагматичному плані її попередження – директивний ілокутивний акт. Однак реакція адресатів трагічно неадекватна: хор, замість дій, просить її не говорити таких жahlivих речей. Наче йдеться не про вбивство, а лише про щось, що прийнято вважати поганою прикметою, хор говорить (1249): ἀλλὰ μὴ γένοιτο

πῶς. А. Содомора перекладає це як "Та нехай минає нас", але, з огляду на це по-дитячому наївне πῶς ("якось"), цю фразу можна перекласти так: "Нехай якось само собою так вийде, щоб тих страшних речей, про які ти говориш, не сталося". Кассандра знову каже прямо, що там "вбивати йдуть", але хор, замість того щоб щось робити, продовжує сперечатися – хто вб'є, і навіть, і як саме. Як пише Е. Піллінджер: "Хор охоче перебуває у власному сумнівному комунікативному лімбі, де тривожний страх перед невідомим є кращим, ніж криваве розв'язання, яке неминуче супроводжує будь-яке прояснення пророчого послання" (Pillinger, 2019, р. 49). Відбувається провал перлокуції: попередження надано, але не прийнято до виконання.

Комунікативна функція: осуд злочину. Пророцтво Кассандри не є нейтральним – у ньому виразно звучить моральний осуд майбутніх убивць. Героїня перетворює пророцтво практично на судовий вирок. У середині сцени, зірвавши покриви метафор, вона майже прямо говорить про Клітемнестру, не називаючи імені, але повідомляючи, що чоловіка вб'є жінка, залишаючи таким чином не надто великий простір для інтерпретацій: τοιάδε τόλμα· θῆλυς ἄρσενος φονεὺς ἔστιν. τί νῦν καλοῦσα δυσφίλης δάκος τύχοιμ' ἄν; ἀμφίβαιναν, ἣ Σκύλλαν τινὰ οἰκοῦσαν ἐν πτέραισι, ναυτίλων βλάβην, θύουσαν Ἄϊδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' Ἄρη (Aeschylus, 1976, р. 106; 1231–1235) / Ото зухвалість! Жінка – а на мужа йде! Вона... Та чи скажу я, справді, хто вона? – Зміюка двоголова?... Скілла – жителька Печер, куди заблудлі судна втягує?... Аїду господина, що й рідні своїй Життя вкоротить?... (Есхіл, 1990, с. 212).

Ці слова – не лише прогноз, а й вирок, і вирок, здається, більше від імені самої Кассандри, ніж від імені Аполлона. Вона також нагадує про попередні гріхи роду Атрідів, пов'язуючи нинішній злочин із давніми. У фіналі вона прямо провіщає кару, натякаючи на Ореста: ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμᾶρος, μητροκτόνον φίτυμα, ποιάντωρ πατρός (Aeschylus, 1976, р. 112; 1280–1281) / Сюди каратель приїде – син, народжений Убити матір, за отця помститися (Есхіл, 1990, с. 214).

Таким чином, пророцтво виконує й функцію прокляття: окрім попередження про лихо, Кассандра проголошує неминучу відплату злочинцям. Цей іпокутивний акт осуду також не сприймається хором повною мірою, але драматургічно він важливий, оскільки встановлює трагічну справедливість: глядач розуміє, що вбивці – і теперішні, і минулі – не unikнуть кари, хоча персонажі на сцені ще перебувають у невір'ї й висловлюють подив – навіть пророчиця, замість того щоб передікати майбутнє, говорить про діла минулі й усім відомі: τῆν μὲν Ουέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν ξυνῆκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει [...] τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πτεσῶν τρέχω (Aeschylus, 1976, р. 108; 1242–1245) / Йшла мова про Фіеста, що дітей спожив, Я зрозумів, жажнувся; прямо дрож бере – [...] Та далі щось не втямив. Чи з дороги збивсь? (Есхіл, 1990, с. 212).

Комунікативна функція: самопрезентація. Вагома частина діалогу Кассандри з хором присвячена тому, хто вона така. У відповідь на експліцитне здивування, що містить у собі імпліцитну недовіру: πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουον πόλιν κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάταις (Aeschylus, 1976, р. 102; 1200–1201) / По той бік моря зрисиш, народившись там, Ти біди наші знаєш, мовби тут жила (Есхіл, 1990, с. 211).

Пророчиця ідентифікує себе: пояснює свій дар, його історію та прокляття, щоб її слова набули легітимності.

У рядках 1202–1213 Кассандра розповідає про себе, відповідаючи на навідні запитання хору: про пророчий дар, про домагання Аполлона, про те, як вона його ввела в оману, і, нарешті, про прокляття: ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τὰδ' ἤμπλακον (Aeschylus, 1976, р. 104; 1212) / Ото відтоді віри вже не ймуть мені (Есхіл, 1990, с. 212).

І тут також характерні для мови Кассандри повтори: οὐδένα οὐδέν, а елізія кінцевої голосної, урівнюючи дві відмінкові форми, робить повтор ще виразнішим. Хор, почувши зізнання Кассандри, поступово починає визнавати її правдивість, зрештою корифея каже: ἤμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεοπείθειν δοκεῖς (Aeschylus, 1976, 1213) / А я тебе вважаю правдомовною (Есхіл, 1990).

Можна зауважити, що тут єдиний раз упродовж усієї сцени Кассандри в репліках хору з'являється стверджувальна частка δὴ, яку Р. Аллан визначає так: "Можна описати δὴ як насамперед "евіденціальну" частку речення, яка подає висловлювання як безпосередньо очевидне для чутих або розуміння чи як загальновідоме. Таким чином вона передбачає, що мовець і слухач перебувають в однаковому становищі щодо цього висловлювання" (Martin et al., 2020, р. 48). Отже, самопрезентація частково досягає мети – Кассандра встановлює свій етос пророчиці, гідної довіри, хоч і проклятої. Можливо, це перший і єдиний раз, коли її пророцтвам вірять, але трагічна іронія полягає в тому, що рівень довіри й навіть розуміння є недостатнім, щоб принести потрібні плоди. З прагматичної точки зору Кассандра здійснює метамолевний акт і намагається включити хор до свого пресупозиційного базису.

Другий важливий елемент самопрезентації Кассандри – її відмова від пророчих атрибутів (вінка і жезла), вже після виголошення нею основних пророцтв. Цей метапрагматичний акт не анулює, а, навпаки, імпліцитно пресупонує легітимність попередніх пророчих висловлювань. Цікавим є також сам факт, що досі всі атрибути пророчиці ще при ній, попри те, що тепер вона вже рабиня. У цьому можна вбачати розрахунок Агамемнона на те, що наявність цих атрибутів візуально підвищить цінність Кассандри як його трофея; але можна тлумачити це й інакше – що атрибути, даровані Аполлоном, ніхто не може зняти, навіть поневоливши саму Кассандру, та й вона сама навряд чи могла відмовитися від них раніше, ніж настав час її смерті.

Комунікативна функція: спроба встановити контакт із хором. Попри те що прокляття прирікає її говорити в порожнечу, Кассандра активно прагне залучити хор до діалогу. Не змиряючись із нерозумінням, вона випробує різні тактики, щоб бути почутою. Окрім описаної вище самопрезентації, Кассандра використовує розповідь про минулі злочини, які чинилися в домі Атрідів, як епістемічну демонстрацію джерела знання. Хорові відомо, що здобути ці знання звичайним шляхом, будучи чужинкою, вона не могла; отже, її пророчий дар є ефективним. І відразу ж вона вимагає від хору підтвердження відомих йому фактів як інтерсуб'єктивної ратифікації: "Ἥμαρτον, ἦ θηρῶ τι τοξότης τις ὤς; ἦ ψευδῶμαντὶς εἶμι θυροκόπτος φλέδων; ἐκμαρτύρησον προουρόσας τό μ' εἰδέναι (Aeschylus, 1976, р. 102; 1194–1196) / Ну, що? Я промахнулась чи влучила в ціль? Чи, вулична ворожка, лиш морочу всіх? То присягни, що справді ти не чув про те (Есхіл, 1990, с. 211).

Крім того, Кассандра прислухається до реплік хору та змінює стиль мовлення. І хор фіксує цю зміну. Перша його реакція свідчить про повне нерозуміння: οὔτῳ ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων ἐπαργέμοισι θεσφάτοις

ἀμχανῶ (Aeschylus, 1976, p. 94; 1112–1113) / Не розумію. Що не слово – загадка, А тут – іще й пророцтво, теж затемнене (Есхіл, 1990, с. 208).

Друга – про деякі невиразні здогади: οὐ κομπάσαιμ' ἄν θεσφάτων γνῶμων ἄκρος εἶναι, κακῶ δὲ τῷ προσεϊκάζῳ τάδε (Aeschylus, 1976, p. 96; 1130–1131) / Не знаюсь на пророцтвах, не хвалитимусь, Та на добро тут, чую, – не заноситься (Есхіл, 1990, с. 209).

І нарешті хор із певним навіть подивом зауважує, що мова пророчиці раптом стала аж надто ясною: τί τόδε τὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω; νεογνὸς ἄν αἴων μάθοι (Aeschylus, 1976, p. 100; 1162–1163) / Врешті, розбірливо заговорила ти, Й дитя б утямило тепер (Есхіл, 1990, с. 210).

Тут присутня та сама трагічна іронія: проміжної мети – встановлення контакту з хором – досягнуто, але до кінцевої мети – спонукати до будь-якої дії – це жодним чином не наближає.

Комунікативна функція: молитва і прокляття.

Промова Кассандри від самого початку розгортається як звернення до Аполлона, що оформлює її як молитву, хоча тут і не висловлюється жодних чітко сформульованих прохань. Лише наприкінці вона промовляє фактичну молитву – спершу про саму себе. Попри всі попередні скарги й докори Аполлонові, вона, очевидно, чітко усвідомлює неминучість передбаченого нею ж майбутнього та не просить про спасіння. Її молитва про саму себе гранично стримана й реалістична – лише про швидку смерть: ἐπεύχομαι δὲ καίρας πληγῆς τυχεῖν, ὡς ἀσφάδατος, αἰμάτων εὐθνησίμων ἀπορρυέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε (Aeschylus, 1976, p. 112; 1292–1294) / Молю, щоби на мене блискавично впав Удар несхибний, щоб умить, без судорог, Облившись кров'ю. Вічі я склепить могла (Есхіл, 1990, с. 214).

А. Варвацуліс висловлює припущення, що Кассандра розраховує вимолити в Аполлона спасіння: "Можливо, вона бачить статую Аполлона Агіея та намагається укласти з ним угоду, щоб урятуватися від смерті" (Varvatsoulis, 1993, p. 50). Однак таке припущення видається недостатньо обґрунтованим у світлі того, що впродовж усієї сцени Кассандра жодного разу не висловлює на адресу Аполлона жодних прохань, лише скарги. І головне, вона жодного разу не висловлює навіть найменшого сумніву в тому, що її видіння завжди й невідворотно здійснюються. Навіть у згаданій вище молитві про швидку смерть вона звертається до брами Аїда, а не до Аполлона.

Набагато вільніше вона висловлюється в проклятті, експліцитно оформлюючи його як молитву про помсту й поминальний плач про саму себе; імпліцитно ж знову пророкуючи. Можливо, вона не бажає оформлювати ці свої останні слова як передбачення, тому що вже зняла з себе атрибути пророчиці, але глядачеві, а згодом і читачеві, безперечно, відомо, що – чи це прокляття, чи пророцтво – воно здійсниться: ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, οὐ θρήνον θέλω ἐμὸν τὸν αὐτῆς. ἡλίου δ' ἐπεύχομαι πρὸς ὕστατον φῶς, τοῖς ἐμοῖς τιμαύροις ἐχθροῖς φονεῦσιν τοῖς ἐμοῖς τίειν ὄμοι, δούλης θανούσης, εὐμαροῦς χειρώματος (Aeschylus, 1976, pp. 116–118; 1322–1326) / Одне лиш слово. Ще жива, плачу снують Сама собі не хочу. Світло сонячне Благаю вже востань: хай убивць моїх Таке спіткає, як мене, беззахисну Рабиню, що легкою стала жертвою! (Есхіл, 1990, с. 215).

Таким чином, ці її останні рядки мають потрійну природу: 1) як імпліцитне пророцтво – асертив з інституційно санкціонованою епістемічною модальністю; 2) як молитва, що виражено найбільш експліцитно, – директив, адресований трансцендентному агенту; 3) як прокляття – декларатив з магіко-перформативною

настановою. Отже, пророчиця намагається виконати кілька мовленнєвих ролей: вісниці лиха, викривачки, оповідачки про саму себе, молільниці-жриці та співрозмовниці хору. Кожна із цих функцій частково реалізується й частково ні – у результаті ми спостерігаємо складний прагматичний конфлікт. Попередження надано, але не почуто; вирок винесено, але не прийнято адресатами; статус пророка заявлено, але визнано надто пізно; молитву вознесено, але лише про легку смерть, адже про спасіння молитися марно; контакт майже встановлено, але розуміння запізнюється. Саме це переплетіння успіхів і невдач робить сцену настільки драматично напруженою.

Безумство – прагматичне чи фактичне. Ще до того, як Кассандра починає говорити, Клітемнестра представляє її хоріві як безумну: ἢ μαίνεται ἢ καὶ κακῶν κλύει φρενῶν (Aeschylus, 1976, p. 88; 1064) / Схибнулася, видно, в шал уся поринувши (Есхіл, 1990, с. 206).

Кассандра, по суті, приймає цю роль – принаймні не намагається її заперечувати, і її екстатична мова цілком відповідає очікуванням від мовлення безумної. Децю далі хор уже на підставі власного досвіду доходить висновку про її безумство й порівнює її мову з піснею солов'я: φρενομανῆς τις εἶ θεοφόρητος, ἀμφὶ δ' αὐτὰς θροεῖς νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ ἀκόρετος βοᾷς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν ἴτυν ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς ἀηδῶν βίον (Aeschylus, 1976, p. 98; 1140–1145) / Шалом охоплена, ти над собою вже Плачеш-висновуєш Пісню сумну з грудей. Так соловей рудий, Вік не змовкаючи, "Itica, Itica!" – Кличе, викликає – і не накликається, Туги – не вихлюпне (Есхіл, 1990, с. 209).

Кассандра знову не спростовує висновку про безумство, а це порівняння навіть охоче підхоплює й розвиває (у тексті оригіналу немає заперечення "не згадуй"): ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνος πτεροφόρον γάρ οἱ περὶ δέμας βάλοντο θεοὶ γλυκύν τ' ἀγῶνα κλαυμάτων ἄτερ ἐμοῖ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφῆκει δ' ὀρί (Aeschylus, 1976, 1146–1149) / Не згадуй того пташка Дзвінкоголосого! В пір'я вдягли його Й крила дали боги. Отож, якби не туга, – жив би солодко. Мене ж не пісня тужна – меч двосічний жде (Есхіл, 1990).

Безумство стає для Кассандри своєрідною маскою-аргументом: раз її вважають божевільною пророчицею, вона поводить відповідно – говорить екстатично, метафорично, раптово переходячи від стогону до пророцтва. Водночас, називаючи себе безумною, Кассандра ніби знімає з себе відповідальність за нерозуміння її співрозмовником.

Але з іншого боку, є дуже яскравий епізод, який може свідчити про те, що тут немає жодної маски чи прагматичної стратегії, а, навпаки, Кассандра справді переживала нав'язання пророчого дару як неконтрольовані напади безумства: ἰοὺ ἰοὺ, ὦ ὦ κακά. ὕπ' αὐτὸ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος στροβεῖ ταρασσῶν φριμίους ἐφρημένους (Aeschylus, 1976, p. 106; 1214–1216) / Гай-гай! Біда, біда яка!.. Вже знов пророкування дар обтяжливий Кружля мене, як вихор! О, нещасна я! (Есхіл, 1990, с. 212).

Людина, якій знайомі епілептичні напади, може побачити в цих словах значну подібність до стану хворого на епілепсію, який за кілька секунд до початку нападу відчуває його наближення, але знає, що жодним чином не може його зупинити. І далі є ще один вірш того ж типу: πατὰ, οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δὲ μοι (Aeschylus, 1976, p. 110; 1256) / О горе! Що за племінь! І на мене йде! (Есхіл, 1990, с. 213).

Цими словами Кассандра перериває досить раціональний обмін репліками з хором і знову переходить до пророцтва. Обидва ці фрагменти дають підстави припустити, що пророцтво для неї – якщо не завжди, то принаймні часто –

справді було чимось на кшталт нападів неконтрольованого безумства, що приходить ззовні. Так само і С. Перчик вважає безумство Кассандри саме хворобою: "Отже, безумство Кассандри подається як хвороба – репрезентація, що передбачає відокремлення від релігійної сфери. [...] Існують подібності в симптомах і велика кількість технічних медичних термінів, які трапляються в гіпнократівських трактатах" (Perczyk, 2023, pp. 247–248).

Роздвоєння суб'єкта: пророчиця і жертва. Чи є безумство Кассандри свідомо використовуваним прийомом, чи справжнім безумством – неконтрольованим, але, безумовно, усвідомлюваним, – у будь-якому разі воно призводить до чіткого розмежування на два суб'єкти: нещасна молода жінка, якій незабаром судилося померти; і натхненна пророчиця, носійка божественної волі. Кассандра-пророчиця говорить категорично й відсторонено, віщуючи від імені бога. Її висловлювання звучать як безапеляційні твердження про зовнішню реальність або як накази. Вона говорить про долі інших і про власну: Кассандра-жертва є таким самим об'єктом пророцтва для Кассандри-пророчиці, як Агамемнон, Клітемнестра, Орест і всі інші. У ролі пророчиці вона навіть намагається наказувати видінням: ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ ἄπτεχε τῆς βοῆς (Aeschylus, 1976, p. 116; 1125) / Гей, відженіть бика! Он же – корові в бік (Есхіл, 1990, с. 208).

Імператив, адресат якого нам цілком не ясний, але, можливо, він був ясний самій Кассандрі. Можливо, Есхіл хоче сказати, що вона бачила в сцені вбивство когось третього – бога чи людину – до кого мала бодай певну надію докричатися.

З іншого боку, Кассандра-жертва – цілком безпорадна учасниця того, що відбувається. Їй належать численні стогнання, скарги на Аполлона та запитання до нього, що залишаються без відповіді: ἄ ποῖ ποτ' ἦγαγές με; πρὸς ποῖαν στέγην; (Aeschylus, 1976, p. 92; 1087) / Куди привів-бо?.. До чийого вогнища? (Есхіл, 1990, с. 207). ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἦγαγες; (Aeschylus, 1976, p. 96; 1138) / Пощо мене, пропащу, ти привів сюди? (Есхіл, 1990, с. 209).

Аполлон мовчить, і вона відповідає сама собі: οὐδὲν ποτ' εἰ μὴ ξυθανουμένην. τί γάρ; (Aeschylus, 1976, 1139) / Чи не для того, щоб і я загинула? (Есхіл, 1990).

Або, можливо, це Кассандра-пророчиця відповідає Кассандрі-жертві. Як уже зазначено вище, суб'єкт-жертва сприймає суб'єкт-пророчицю як щось зовнішнє й небажане, але неминуче.

У результаті одночасна присутність двох іпостасей в одному мовленні створює складний поліфонічний ефект. Прагматично глядач (і частково хор) отримує інформацію відразу на двох рівнях: об'єктивному ("така воля богів; буде вбивство і помста") і суб'єктивному ("мені боляче; я гину незрозумілою й нещасною"). Це змушує аудиторію водночас і благоговіти перед її пророчими словами, і співчувати її людській долі. Кассандра фактично говорить двома голосами – в одному говорить Аполлон, в іншому смертна дівчина, – і жоден не заглушує іншого. Хор також відзначає цю подвійність: ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ' αὖ σοφὴ γύναι [...] (Aeschylus, 1976, p. 112; 1295) / О жінко, славна горем, як і мудрістю! (Есхіл, 1990, с. 214).

Звертається до неї корифей, поєднуючи епітети мучениці й провидиці.

Із прагматичної точки зору така роздвоєність суб'єкта означає, що Кассандра одночасно продукує репрезентативи (констативні твердження, пророцтва) та експресиви (вираження болю, горя) з однаковою силою. Вона і пере-

дає знання, і ділиться переживанням. Якщо для хору змістове значення пророцтва залишається значною мірою неясним, то емоційна достовірність її страждання є беззаперечною. У певному сенсі Кассандра досягає розуміння принаймні на емоційному рівні, навіть якщо когнітивно її слова відторгаються.

Час і точка зору. Не завжди, але часто, видіння Кассандри – це не звичайні пророцтва, а саме видіння в найпрямішому сенсі: вона буквально бачить те, що відбувається, і, здається, ці видіння для неї настільки реальні, що вона не завжди може одразу відрізнити те, що бачить лише вона, від того, що бачать усі, тож прямо запитує (у пер. А. Содомори тут наказовий спосіб, але в оригіналі саме питання: "чи бачите?"): ὁρᾶτε τοῦσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους νέους, ὀνειῶν προσφερεῖς μορφώμασιν; παῖδες θανόντες ὥσπερ εἰ πρὸς τῶν φίλων (Aeschylus, 1976, p. 106; 1217–1219) / Погляньте: біля дому повсідалися, Мов уві сні примари, хлопчики малі... (Есхіл, 1990, с. 212).

І головне, що впадає у вічі, – вона не розрізняє у своїх видіннях минулого від теперішнього і, можливо, майбутнього. Ось вона чує плач давно вбитих немовлят (1096), ось бачить, як Клітемнестра б'є спійманого в сітці Агамемнона (1128), ось знову бачить, як злочинний батько пожирає плоть власних дітей (1222). Це саме відзначає і С. Шейн:

У першій частині своєї сцени (1072–1177) і періодично, починаючи з 1214 і далі, вона є пророчицею, "одержимою" Аполлоном, зі своєрідним "другим зором", який дає їй змогу буквально "бачити" як теперішні, так само минулі й майбутні події, так, ніби всі вони відбуваються зараз" (Schein, 1982, p. 11).

І це стосується не лише зору й слуху, а навіть нюху:

ΚΑΣΑΝΔΡΑ	КАССАНДРА
φόνον δόμοι πνέουσιν	Війнуло кров'ю тільки-но
αἰμάτοσταγῆ.	пролітою.

ΧΟΡΟΣ	ПРОВІДНИК ХОРУ
καὶ πῶς; τόδ' ὄζει θυμάτων	Ну й що? Напевно, жертва
ἔφεστίων.	– вже на вівтарі.

ΚΑΣΑΝΔΡΑ	КАССАНДРА
ὁμοῖος ἀτμός ὥσπερ ἐκ Немов із дна могили, дух	
τάφου πρέττει (Aeschylus, пішов такий (Есхіл, 1990,	
1976, p. 116; 1309–1311). с. 215).	

Вона не просто повідомляє певне знання, передане їй Аполлоном, – вона ніби є якоюсь істотою, що перебуває поза плином часу та спостерігає збоку минуле, теперішнє й майбутнє як таке, що відбувається тут і тепер, не завжди розрізняючи, що і коли відбувається в реальності.

Дуже складний і незвичний образ, який несподівано перегукується з повістю відомого американського автора, незвичайною й новаторською навіть для сучасної фантастики, – "Історією твого життя" Теда Чен'га. У нього істотами, що живуть відсторонено від плину часу й сприймають минуле, теперішнє й майбутнє як щось єдине, виявляються чергові прибульці. Ця їхня особливість відбивається навіть на їхньому письмі – воно радикально нелінійне: у складному композитному знакові, що позначає відразу ціле речення, неможливо виокремити початок, середину й кінець:

Порівнюючи цей початковий штрих із завершеним реченням, я усвідомила, що він брав участь у кількох різних частинах повідомлення. Він починався в семаграмі для "кисню" як детермінант, що відрізняв його від деяких інших елементів; потім спускався вниз, стаючи морфемою порівняння в описі розмірів двох місяців; і, нарешті, розгортався дугою як хребет семаграми для "океану". Водночас цей штрих був єдиною безперервною лінією – і саме його Флаппер написав

першим. Це означало, що гептапод мав знати, як буде розміщене все речення, ще до того, як зміг написати самий перший штрих" (Chiang, 2002/2016, pp. 146–147).

Трагедія Кассандри полягає в тому, що вона постає унікальною позачасовою істотою серед людей, які живуть у теперішній миті; знання майбутнього, яке для когось могло б бути бажаним даром, для неї – радше прокляття.

Кассандра у Гомера та Евріпіда. Образ Кассандри, наявний і в інших античних авторів. Зіставлення сцени пророцтва у Есхіла з аналогічними епізодами в гомеровському епосі та в трагедії Евріпіда виявляє контрастні прагматичні риси, що підкреслюють унікальність есхілівського рішення.

У Гомера образ Кассандри лише окреслений, і дар пророцтва прямо не згаданий. У поемі "Іліада" Кассандра лише згадується в XIII пісні, а потім у фіналі (699), як найпрекрасніша дочка Пріама, яка першою побачила тіло вбитого Гектора і, ридючи, скликала батьків для плачу. [...] οὐδὲ τις ἄλλος ἔγνω πρόσθ' ἀνδρῶν καλλιζώνων τε γυναικῶν, ἀλλ' ἄρα Κασσάνδρην, ἰκέλη χρυσέῃ Ἀφροδίτῃ (Homer, 1976, p. 614; XX, 697–699) / Вбитого ж мули везли. Та тільки ніхто не побачив їх ні з мужів, ні з жінок, підперезаних пишно, раніше Аніж Кассандра, на золоту Афродіту подібна (Гомер, 2006, с. 425).

Тут Кассандра – лише учасниця траурної сцени; її функція суто емоційна – розпочати голосіння. Жодних пророцтв Гомер їй не приписує.

В "Одіссеї" (XI, 422) образ Кассандри з'являється в розповіді тині Агамемнона: той згадує, що Клітемнестра вбила і його, і Кассандру, – але й тут жодних слів самої Кассандри ми не чуємо: οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅτα Πριάμοιο θυγατρός, Κασσάνδρης, τὴν κτείνε Κλυταιμνήστρη δολομήτης (Homer, 1995, pp. 436–438; 421–422) / І найстрашніше з усього, що чув я, був голос Кассандри, Доньки Пріама, – сама Клітемнестра її біла мене вбила підступно (Гомер, 1963, с. 138).

Таким чином, у Гомера Кассандра – символ трагічної долі, але не пророчиця. Міф про її правдиві, але неправильно зрозумілі пророцтва оформився й дістав літературний розвиток уже в класичний період – у трагіків.

У Евріпіда в трагедії "Троянки" Кассандра з'являється в епізоді після взяття Трої, також у стані пророчої манії. Однак характер її комунікації інший: замість спроб досягти розуміння й співчуття, як у Есхіла, еврипідівська Кассандра спрямовує промову на іронічне торжество й осуд ворогів. Вона виходить до матері, цариці Гекуби, із запаленими смолоскипами, немов на весіллі, і триумфує, провіщаючи свою уявну шлюбну спілку з царем-переможцем Агамемноном, бо знає, що цей союз обернеться кров'ю його дому. Μῆτερ, τίκαζε κρῆτ' ἐμὸν νικηφόρον Καὶ χαίρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις [...] Ὡν εἶνεκ' οὐ χρῆ, μῆτερ, οἰκτερεῖν σε γῆν, Οὐ τὰμὰ λέκτρα τοῖς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ Καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ (Euripides, 1916, pp. 384–386; 353–405) / Перемогла я, ньенько! Тож чоло мое Вінчай і шлюбом утішайсь володарським! [...] Тож ні вітчизни не оплакуй, матінко, Ні мого шлюбу: всіх, котрі ненависні Мені й тобі, заміжжям цим я вигублю (Евріпід, 1993, с. 211–212).

У цьому екстатичному монолозі Кассандра проголошує майбутню відплату: смерть Агамемнона й загибель усього роду Атрідів унаслідок помсти Ореста. Для глядачів афінського театру її пророцтва зрозумілі й очікувані, але для Гекуби та інших персонажів мова Кассандри звучить як безумство – навіть мати сприймає її як нещасну, ушкоджену розумом доньку.

Отже, у Евріпіда тема незрозумілого пророка зберігається, але прагматична мета промови зміщується: Кассандра взагалі не прагне переконати адресатів (вона усвідомлює марність цього), натомість глузує з них, використовуючи пророцтво як саркастичну зброю. Її слова сповнені жовчі, але позбавлені благання; вона не просить їй повірити – навпаки, насолоджується тим, що троянці й греки сліпі до прийдешньої відплати. По суті, еврипідівська героїня перетворює своє пророцтво на акт містичної сатисфакції: вона триумфує, що її нещастя обернеться проти ворогів. У результаті комунікація в Евріпіда також зазнає краху – Кассандру, як і раніше, не сприймають серйозно, але перлюкутивна мета тут інша – не попередження, а лише прокляття.

Дискусія і висновки

У результаті нашого аналізу стає очевидно, що образ Кассандри в "Агамемноні" побудований на контрастах: досконалого знання й неможливості повідомити його адресатові; божественної могутності та рабської безпорадності; бачення минулого й майбутнього та нездатності якимось чином використати побачене. Лінгвістично цей контраст підкреслено протиставленням екстатичних вигуків і складних поетичних метафор та образів; а драматургічно – протиставленням тривалого навмисного мовчання, яке, ймовірно, супроводжувалося нерухомістю актора, і яскравого діалогу з проміжним монологом.

Водночас розглянута сцена залишає багато дискусійних питань, на які різні дослідники відповідали по-різному: яка мета мовчання Кассандри, якщо це мовчання взагалі було навмисним; чи була Кассандра безумною у строго медичному сенсі; чи могла вона відмовитися від своєї пророчої ролі, знявши з себе відповідні атрибути, раніше ніж настав час померти, і чи справді вона відмовляється від них у цей момент, чи це лише емоційний жест; наскільки реальним і постійним бачить Есхіл перебування Кассандри в минулому й майбутньому. Усі ці питання навряд чи колись отримують однозначну безапеляційну відповідь, але саме їх існування слугує конкретній прагматичній меті – підкреслити парадоксальну контрастність образу Кассандри.

Джерела фінансування. Фінансування забезпечено Київським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Список використаних джерел

- Арістофан. (1980). *Комедії* (О. Білецький, Вступ; Й. Кобов, Прим.; А. Содомора, Б. Тен, В. Свідзінський, Пер.). Дніпро.
- Біблія. (2011). *Біблія: Новий переклад* (Р. Турконяк, Пер.). Українське Біблійне Товариство.
- Гомер. (1963). *Одіссея* (Б. О. Тен, Пер.). Дніпро.
- Гомер. (2006). *Іліада* (Б. О. Тен, Пер.; А. Білецький, Передм. та примітки). Фоліо.
- Евріпід. (1993). *Трагедії* (А. Содомора, Передм., Комент. та Пер.; Б. Тен, Пер.). Основи.
- Есхіл. (1990). *Трагедії* (А. Содомора & Б. Тен, Пер.). Дніпро.
- Aeschylus. (1976). *Agamemnon; Libation-bearers; Eumenides; Fragments* (H. W. Smyth, Trans.; Loeb Classical Library No. 146). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons.
- Aristophanes. (2002). *Frogs. Assemblywomen. Wealth* (J. Henderson, Ed. & Trans.; Loeb Classical Library 180). Harvard University Press.
- Chiang, T. (2016). *Stories of your life and others*. Vintage Books. (Originally published 2002).
- Euripides. (1916). *Iphigeneia at Aulis; Rhesus; Hecuba; The daughters of Troy; Helen* (A. S. Way, Trans.; Loeb Classical Library Vol. 1). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons.
- Grice, H. P. (1989). Logic and conversation. In H. P. Grice, *Studies in the way of words* (pp. 22–40). Harvard University Press.
- Homer. (1976). *Iliad: Vol. II, books 13–24* (A. T. Murray, Trans.; Loeb Classical Library No. 171). Harvard University Press.
- Homer. (1995). *Odyssey: Vol. I, books 1–12* (A. T. Murray, Trans.; G. E. Dimock, Rev.; Loeb Classical Library No. 104). Harvard University Press.
- Mambrini, F. (2013, March 8). Deep into the meaning: Tectogrammatical annotation of Ancient Greek. *Research Bulletin*. <https://research-bulletin.chs>.

harvard.edu/2013/03/08/deep-into-the-meaning-tectogrammatical-annotation-of-ancient-greek/

Martin, G., Iurescia, F., Hof, S., & Sorrentino, G. (Eds.). (2020). Pragmatic approaches to drama: Studies in communication on the ancient stage. *The Language of Classical Literature*, 32. <https://doi.org/10.1163/9789004440265>

Perczyk, C. J. (2023). Cassandra's madness in Aeschylus' Agamemnon. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 63(3), 245–266. <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/16959>

Pillinger, E. (2019). *Cassandra and the poetics of prophecy in Greek and Latin literature*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108564007>

Schein, S. L. (1982). The Cassandra scene in Aeschylus' Agamemnon. *Greece & Rome*, 29(1), 11–16. <http://www.jstor.org/stable/642925>

Varvatsoulis, A. (1993). *Cassandra in Aeschylus' 'Agamemnon': Language and character interaction* [Master's thesis, University of St Andrews]. St Andrews Research Repository. <https://hdl.handle.net/10023/15443>

References

Aeschylus. (1976). *Agamemnon; Libation-bearers; Eumenides; Fragments* (H. W. Smyth, Trans.; Loeb Classical Library No. 146). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons.

Aeschylus. (1990). *Tragedies* (A. Sodomora & B. Ten, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].

Aristophanes. (1980). *Comedies* (O. Biletskyi, Intro; Y. Kobov, Notes; A. Sodomora, B. Ten, & V. Svidzinskiy, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].

Aristophanes. (2002). *Frogs. Assemblywomen. Wealth* (J. Henderson, Ed. & Trans.; Loeb Classical Library 180). Harvard University Press.

Bible. (2011). *Bible: New translation* (R. Turkonyak, Trans.). Ukrainian Biblical Society [in Ukrainian].

Chiang, T. (2016). *Stories of your life and others*. Vintage Books. (Originally published 2002).

Euripides. (1916). *Iphigeneia at Aulis; Rhesus; Hecuba; The daughters of Troy; Helen* (A. S. Way, Trans.; Loeb Classical Library Vol. 1). William Heinemann; G. P. Putnam's Sons.

Euripides. (1993). *Tragedies* (A. Sodomora, Intro, Notes, & Trans.; B. Ten, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

Grice, H. P. (1989). Logic and conversation. In H. P. Grice, *Studies in the way of words* (pp 22–40). Harvard University Press.

Homer. (1963). *Odyssey* (B. O. Ten, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].

Homer. (1976). *Iliad: Vol. II, books 13–24* (A. T. Murray, Trans.; Loeb Classical Library No. 171). Harvard University Press.

Homer. (1995). *Odyssey: Vol. I, books 1–12* (A. T. Murray, Trans.; G. E. Dimock, Rev.; Loeb Classical Library No. 104). Harvard University Press.

Homer. (2006). *Iliad* (B. O. Ten, Trans.; A. Biletskyi, Foreword & notes). Folio [in Ukrainian].

Mambrini, F. (2013, March 8). Deep into the meaning: Tectogrammatical annotation of Ancient Greek. *Research Bulletin*. <https://research-bulletin.chs.harvard.edu/2013/03/08/deep-into-the-meaning-tectogrammatical-annotation-of-ancient-greek/>

Martin, G., Iurescia, F., Hof, S., & Sorrentino, G. (Eds.). (2020). Pragmatic approaches to drama: Studies in communication on the ancient stage. *The Language of Classical Literature*, 32. <https://doi.org/10.1163/9789004440265>

Perczyk, C. J. (2023). Cassandra's madness in Aeschylus' Agamemnon. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 63(3), 245–266. <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/16959>

Pillinger, E. (2019). *Cassandra and the poetics of prophecy in Greek and Latin literature*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108564007>

Schein, S. L. (1982). The Cassandra scene in Aeschylus' Agamemnon. *Greece & Rome*, 29(1), 11–16. <http://www.jstor.org/stable/642925>

Varvatsoulis, A. (1993). *Cassandra in Aeschylus' 'Agamemnon': Language and character interaction* [Master's thesis, University of St Andrews]. St Andrews Research Repository. <https://hdl.handle.net/10023/15443>

Отримано редакцією журналу / Received: 31.12.25

Прорецензовано / Revised: 07.02.26

Схвалено до друку / Accepted: 27.02.26

Опубліковано / Published: 21.04.26

Pavlo BIELSKYI, PhD Student

ORCID ID: 0009-0005-8138-0264

e-mail: ksenofanec@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

CASSANDRA'S PROPHECIES IN AESCHYLUS' tragedy "AGAMEMNON": LINGUOPRAGMATIC ASPECT

Background. *The image of Cassandra in Aeschylus' Agamemnon is built on the unity of opposites: prophetess and slave; unlimited knowledge and the impossibility of communicating it. This combination of incompatible qualities makes Cassandra a constant object of scholarly and artistic interest. In this article, the Cassandra scene (lines 1035–1330) is examined from a linguo-pragmatic perspective.*

Methods. *The study employs methods of pragmalinguistic analysis: analysis of speech acts, meanings of utterances, and pauses; contextual analysis; as well as semantic and stylistic analysis of the text.*

Results. *The article analyzes the linguo-pragmatic aspects of the Cassandra scene in Aeschylus' "Agamemnon": her eloquent silence at the beginning of the scene, the monologue accompanied by the Chorus' remarks that later develops into a full dialogue. Particular attention is paid to the speech characteristics of Cassandra's utterances, namely the large number of emotional addresses and repetitions—both interjections and full lexical items. A unique reduplication of the pronoun ἐγώ, unparalleled in the entire corpus of Ancient Greek literature, is noted separately. Numerous metaphors and images used in the prophetess' speech are examined, especially animalistic metaphors such as "wolf," "two-footed lioness," and "weak and effeminate lion." The communicative functions of the speech are then analyzed: a warning about the imminent murder; condemnation of this crime and of earlier crimes committed in the house of Agamemnon; Cassandra's self-presentation as a prophetess inspired by Apollo; attempts to establish contact with the Chorus; prayer and curse. Each of these functions is realized only partially, which creates a pragmatic conflict. The article further addresses the question of Cassandra's madness, presenting arguments in favor of interpreting it as a deliberate instrument for achieving certain aims, as well as arguments supporting the view that the heroine suffered from genuine madness in a strictly medical sense. The split of the subject is also considered: Cassandra-the-prophetess and Cassandra-the-victim are clearly distinguished in this scene and to some extent conflict with one another. The heroine's relationship with time is examined, namely her perception of past, present, and future as a single whole. Finally, the image of Cassandra in Aeschylus is compared with her mentions in Homer's "Iliad" and "Odyssey", as well as with her portrayal in Euripides' "Trojan Women", where the pragmatic aim of her speech is significantly shifted.*

Conclusions. *The analysis demonstrates that the image of Cassandra in Aeschylus' Agamemnon is constructed on contrasts and contradictions, which is underscored by the presence of numerous questions that remain open to scholarly debate.*

Keywords: *Cassandra, Agamemnon, Aeschylus, linguo-pragmatics, repetition, communicative functions, self-presentation, split subject.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.