

Валентіна Савчин, Тетяна Остра

Стратегія Ігоря Костецького як перекладача драм Вільяма Шекспіра "Romeo and Juliet" і "Hamlet"

Studia Ukrainica Posnaniensia 4, 239-247

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

**СТРАТЕГІЯ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО
ЯК ПЕРЕКЛАДАЧА ДРАМ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА
*ROMEO AND JULIET I HAMLET***

ВАЛЕНТИНА САВЧИН, ТЕТЯНА ОСТРА

Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів — Україна

**STRATEGIA IGORA KOSTECKIEGO JAKO TŁUMACZA SZTUK
WILLIAMA SZEKSPIRA *ROMEO I JULIA I HAMLET***

WALENTYNA SAVCZYN, TETIANA OSTRA

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Lwów — Ukraina

STRESZCZENIE. Artykuł analizuje założenia interpretacyjne Igora Kosteckiego zawarte w jego tłumaczeniach sztuk Williama Szekspira *Romeo i Julia* i *Hamlet* z uwzględnieniem ogólnego programu modernizacji języka ukraińskiego, teatru i kultury. Pozwala to wyznaczyć wartość i miejsce tych tłumaczeń w ukraińskim polisystemie literackim.

**IHOR KOSTETSKYI'S STRATEGY AS A TRANSLATOR OF WILLIAM
SHAKESPEARE'S PLAYS *ROMEO AND JULIET AND HAMLET***

VALENTYNA SAVCHYN, TETYANA OSTRA

Ivan Franko National University of Lviv, Lviv — Ukraine

ABSTRACT. The article researches the interpretative position of Ihor Kostetskyi as actualized in his translations of William Shakespeare's plays *Romeo and Juliet* and *Hamlet* considering the translator's program of modernization of the Ukrainian language, theatre and culture in general. As a result it helps to define the value and place these translations occupy in Ukrainian literary polysystem.

Постать Ігоря Костецького, чільного представника української діаспори в Німеччині, асоціюється насамперед з українським модернізмом. Саме модернізм сформував його творче світобачення й визначив напрям його діяльності як співзасновника й члена Мистецького українського руху в Німеччині, у колах якого зародилася ідея виробити новий „великий національний стиль”, що мав стати „мобілізуючим дороговказом для письменників серед руїни усього звичного”¹.

У доповіді „Український реалізм ХХ сторіччя”, виголошеній на першому конгресі МУРу, Ігор Костецький обґрунтував гасло „неповороту назад”, що передбачало категоричну відмову від тогочасної панівної класичної традиції національного реалізму, і стало початком безнаціонального дискурсу Ігоря Костецького, який згодом здобув назву модернізму². На думку перекладача, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він уже не потребував „реставрувати здобутки свого позавчора, ані бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани”³.

¹ Ю. Шевельов, *Вибр. праці*, у 2 кн., кн. II, *Літературознавство*, Київ 2008, с. 14–15.

² С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 330.

³ І. Костецький, *Український реалізм ХХ сторіччя*, Регенсбург 1947, с. 33.

Роль ефективного каталізатора таких рішучих змін в українському літературному процесі, на думку І. Костецького, належала саме перекладам видатних зразків світової літератури українською мовою. Прагнення І. Костецького модернізувати український театр вилилося не лише в його оригінальних п'єсах, яким, поміж інших, були властиві риси театру абсурду, що саме зароджувався в той час, а й у перекладах відомих Шекспірових драм — *Гамлет* і *Ромео та Джульєтта*.

У передмові до перекладу Шекспірової п'єси *Ромео та Джульєтта*, що вийшов друком 1957 року у видавництві „На горі”, Ігор Костецький, окрім детального аналізу змісту п'єси, заглиблюється й у сутність характеру персонажів, намагається окреслити психологічні портрети шекспірівських героїв в оригінальній п'єсі, зіставляючи їх із героями відомих йому театралізованих версій драми на українській і світовій сцені.

За словами перекладача, проблема зародження й визрівання шекспірівського образу складна й пов'язана, з одного боку, з „індивідуальними психологічними сублімаціями”, а з іншого, — підпорядковується законам театрального дійства. Перекладач, далекий від безкритичного обожнювання Шекспіра, уважає, що „Шекспірові слабини <...> неадаптованості, суперечності лежать відкритими й наявними, і тільки той, хто не відмовляється їх добачати, має право твердити, що він справді любить Шекспіра”⁴.

Ігор Костецький зауважує, що першочергово в перекладі його цікавила проблема театрального стилю. Переклад трагедії не завжди сприймають фахівці-філологи, однак, на думку його автора, цей переклад підпорядковується саме логіці театральної вистави⁵. Відхилення від норм літературної української мови зустрічаються в перекладі не випадково: на них покладена своєрідна театральна місія.

І. Костецький погоджується із британським дослідником ренесансної драматургії Джоном Довером у тому, що Шекспірові трагедії, окрім трагічних, поєднують і комічні мотиви. Таке бачення певною мірою втілювалося в його перекладацькій стратегії. Автор перекладу наголошує, що в процесі перекладу Шекспірових творів важливо враховувати тривимірність героїв на сцені — рухові, мімічні та голосові здібності акторів. Ці три аспекти акторської гри не лише створюють унікальний образ героя, а й відрізняють його від персонажів у творах інших літературних жанрів.

Мова кожного героя трагедії сприймається як невід'ємна частина загального комплексу театральної маски з її неповторними функціями. За законом *com-media dell'arte*, якого дотримувався Шекспір, кожна маска „говорить” власним діалектом, що існує поза часовими та просторовими рамками⁶. Таке різноманіття голосів дає перекладачеві простір для залучення усього багатства мовних засобів — від української народнопоетичної лексики до жаргонних висловів золотої одеської молоді.

У передмові І. Костецький стверджує, що в перекладі збережена оригінальна система римування та кількість рядків, однак зауважити, що значна частина п'єси пропущена, можна й неозброєним оком. Попри те, цілком хибним таке сміливе твердження вважати також не слід, адже п'єса, яку І. Костецький запропонував в українському перекладі, загалом відтворена з дотриманням принципу еквілінеарності.

⁴ В. Шекспір, *Презнаменита й пржежалісна трагедія Ромео та Джульєтти: По-українському наново переказана*, Мюнхен 1957, с. 8.

⁵ Там само, с. 12.

⁶ Там само, с. 11.

Перекладач закликає до нового прочитання та інтерпретації відомої драми, сценічних імпровізацій, дає вказівки щодо вимови імен персонажів, зокрема ім'я головного героя Ромео слід, за рекомендацією перекладача, вимовляти з наголосом на першому складі. В окремих випадках вимова змінюється на Ромьйо. Деякі імена в перекладі одомашнено, наприклад, Friar Lawrence стає Братом Лавріном, а Peter — Петром. Прізвище Montague збережено в італійському варіанті вимови — Монтекі⁷.

На відміну від перекладу *Ромео та Джульєтти*, що вийшов окремим виданням, переклад *Гамлета* опублікований лише частково. З нагоди 400-ї річниці від дня народження В. Шекспіра світ побачили друга сцена другої дії та перші дві сцени третьої дії.

Окрім цієї часткової публікації на сторінках часопису “Сучасність” (у грудні 1963 та квітні 1964), Ігор Костецький планував видати повний переклад у своєму видавництві „На горі”. Однак перекладачеві так і не вдалося втілити в життя цей задум. У липні 1964 року він анонсував публікацію свого перекладу *Гамлета*, робота над яким на той час, за його словами, наближалася до завершення⁸.

Переклад повинен був вийти у світ за сприяння Українського Шекспірівського товариства, але вже в грудні того ж року часові рамки помітно розмилися — разом із перекладом *Короля Ліра* Василя Барки видання *Гамлета* в перекладі І. Костецького тепер було заплановане на період між 1964 роком (400-ою річницею від дня народження В. Шекспіра) та 1966 (350-ою річницею його смерті)⁹.

Переклад В. Барки вийшов друком на три роки пізніше, аніж планувалося — у 1969 році, а повна українськомовна версія *Гамлета* Ігоря Костецького так ніколи й не була опублікована.

У короткій вступній статті перед публікацією третьої дії *Гамлета* на сторінках журналу „Сучасність” перекладач підкреслює, що пріоритетним у цьому перекладі було відтворення усього жанрового розмаїття, багатозарової семантики та метро-ритмічних особливостей оригіналу еквівалентами української мови на модерному шаблі її розвитку¹⁰.

Уже сам заголовок перекладу Шекспірової трагедії у виконанні Ігоря Костецького „натякає” на новий спосіб інтерпретації відомої п'єси: *Презнаменита і прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти. По-українському наново переказана*. Таке формулювання готує читача до неочікуваної і свіжої інтерпретації відомого твору.

Одразу після переліку дійових осіб запропоноване коротке роз'яснення структури п'єси в перекладі. Вистава розділена на дві частини, із логічною паузою для перепочинку глядачів після емоційно напруженої сцени¹¹. В оригіналі п'єса складається із прологу та п'яти дій, кожна з яких додатково поділена на сцени. У перекладі кожна сцена за умови, що вона збережена в інтерпретації І. Костецького, відділена лише візуально, без додаткових указівок щодо номеру дії чи сцени. Перша частина п'єси в перекладі містить перші три дії оригіналу, окрім п'ятої сцени третьої дії, з якої розпочинається друга частина. До неї також входять четверта і п'ята дії п'єси.

⁷ Там само, с. 13.

⁸ І. Костецький, *Душа сторіччя (До 400-ї річниці з дня народження Шекспіра)*, [в:] „Сучасність”, Мюнхен 1964, с. 63.

⁹ І. Костецький, *На закінчення шекспірівського року*, [в:] „Сучасність”, Мюнхен 1964, № 12, с. 36.

¹⁰ В. Шекспір, *Гамлет*, [в:] „Сучасність”, Мюнхен 1963, № 12, с. 53.

¹¹ В. Шекспір, *Презнаменита й прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 14.

Однак не всі сцени відтворені в українському перекладі Ігоря Костецького — сім сцен пропущено (дія 1, сцена 1; дія 2, сцена 1; дія 3, сцени 2, 3 і 4; дія 4, сцени 2 і 4) і ще дві сцени перекладені частково (дія 1, сцена 5 і дія 4, сцена 5). Здебільшого в тих частинах п'єси, що упушені в перекладі І. Костецького, або майже не задіяні головні герої Ромео та Джульєтта, або ж сцени містять розлогі монологи, як, наприклад, у другій сцені третьої дії.

Через ці скорочення трагедія в українському перекладі виглядає набагато динамічнішою й зосереджена на головній сюжетній лінії — трагічній історії любові Ромео і Джульєтти. Попри те, що значна частина оригінальної п'єси в українському перекладі не відтворена, руйнівного впливу на загальне розуміння трагедії такі перекладацькі скорочення не мають. Список дійових осіб унаслідок таких модифікацій зазнав змін: в українському перекладі немає Самсона, Абрама та Грегорі. Додатково в сценічному монтажі трагедії з'являються горожани, джури, слуги, сторожі і т. д., однак їхні голоси в тексті п'єси не відображені.

Уже з перших сторінок перекладу очевидно, що між ідіолектами героїв знатного та незнатного походження простежуємо відмінність. Мова другорядних персонажів знатного походження рясніє полонізмами, діалектизмами та архаїзмами. Протагоністи натомість значно красномовніші, їхні ідіолекти передані в основному із дотриманням норм літературної української мови, а також зі збереженням оригінальних просодичних та стилістичних особливостей тексту. У той же час спостерігаємо певне увиразнення деяких характерних рис ідіолектів окремих героїв.

На початку п'єси пані Капулет звертається до доньки піднесеним тоном, у якому красномовно відображене знатне походження матері Джульєтти, добір-на елегантність високого й водночас стриманого стилю. Йдеться про влаштований батьками майбутній шлюб панночки із вельможним графом Парісом:

*Well, think of marriage now; younger than you
Here in Verona, ladies of esteem
Are made already mothers. By my count,
I was your mother much upon these years
That you are now a maid. Thus then in brief:
The valiant Paris seeks you for his love*¹².

В українській інтерпретації Ігоря Костецького ці рядки звучать так:

*Гаразд, ну говорімо вже про шлюб.
Веронські уроджонії шляхтянки,
Юніш за твою мосць, вже матері.
Оце я зрахувала, що й сама
В твоїх літах твою мосць породила.
Вкоротці: панні схильний бравий Паріс*¹³.

Книжної штучності і навіть легкої комічності мові пані Капулет надають макаронізми польського походження, адаптовані відповідно до правил української граматики та фонетики, без сліду зникає серйозна поміркованість тону.

Увагу привертає український (точніше, українсько-польський) відповідник англійського словосполучення „ladies of esteem” — „уроджонії шляхтянки”.

¹² W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, New York 1923, p. 20.

¹³ В. Шекспір, *Презнаменита й презалісна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 23.

Хоч лексема „шляхтянки” й існує в українській мові, її асоціюють переважно з польським дворянством.

Академічний словник української мови тлумачить слово „шляхта” як „дрібне дворянство колишньої феодальної Польщі або ж польське дворянство взагалі”¹⁴. До того ж, прикметник „уроджоні” — не що інше, як адаптована форма польської лексеми „urodzeni” з додаванням типового українського закінчення -ії для створення нестягненої форми прикметника в множині. Уже в наступному рядку на противагу нестягненій простежуємо коротку форму прикметника — „юніш”. Обидві форми часто зустрічаємо в поетичних творах, особливо притаманні вони народній ліриці. У літературі їх використовують із метою стилізації або надання текстів додаткового експресивного забарвлення.

Ще одна відтворена засобами української мови польська лексема в цьому уривку — „мосць”, що також неодноразово зустрічається в мові інших героїв п’єси у формах „вашмосць” (або „вашмость”) та „вашець” у функції ввічливого звертання до особи знатного походження:

„*Вашмосць* закохан...”¹⁵ або „...не маю припасів, як *вашмосць*...”¹⁶ — Меркуційо під час зустрічі звертається до Ромео; „Доброго ранку обом *вашмосцям*.”¹⁷ — Ромео вітає своїх товаришів Меркуційо і Бенвольйо; „Ходи ж зо мною, *вашець*.”¹⁸ — говорить Капулет у розмові з Парісом; „Та, *вашмость*, що мені тим часом скажеш?”¹⁹ — Паріс звертається до батька Джульєтти.

Усі три слова є варіаціями запозиченої польської лексеми „waszmość”, отже, „вашмосць” — її транскрибований український відповідник, „мосць” — скорочена форма, а „вашець” — адаптований варіант польського слова „waść”, що також є скороченою формою від „waszmość”.

Вислів „В твоїх літах *твою мосць*” як звернення матері до доньки надає мові стилістичного відчуження і здається неприродним у контексті розмови матері і доньки.

В оригіналі підстав для додаткового стилістичного навантаження немає, текст джерела звучить радше нейтрально, ніж емоційно, порівн.: „I was *your mother* much upon these years”. Повторення присвійного займенника у формах „твоїх”, „твою” підкреслює надміру багатослівного й семантично тавтологічного словосполучення „*твою мосць* породила”.

В останньому рядку цього уривка англійський вислів „Thus then in brief” особливого стилістичного забарвлення не має, а його український відповідник служить ще одним яскравим прикладом використання полонізмів у перекладі Ігоря Костецького: „вкоротці”, що відповідає польській лексемі „wkrótce” і має значення „невдовзі, незабаром”²⁰. Така очевидна полонізація лексики характерна не лише для реплік пані Капулет — помітна вона більшою чи меншою мірою й у мовленні інших героїв, зокрема таких, як Капулет, Ескал, князь Верони та Брат Лаврін.

Проаналізувавши мовлення кожного з героїв п’єси, доходимо висновку, що польськими макаронізмами рясніють лише ідіолекти дійових осіб знатного походження. Можемо, вочевидь, провести паралелі з процесами полоніза-

¹⁴ *Словник української мови*, [в:] Електронний ресурс: <http://sum.in.ua> (доступ 25.06.2015).

¹⁵ В. Шекспір, *Презаменита й презалясна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 25.

¹⁶ Там само, с. 50.

¹⁷ Там само, с. 48.

¹⁸ Там само, с. 16.

¹⁹ Там само, с. 16.

²⁰ *Універсальний словник польсько-український, українсько-польський*, Тернопіль 2013, с. 540.

ції українського населення в XVI – XVII ст., що першочергово були спрямовані на вчених і заможних землевласників. Ця масштабна акція, кінцевою метою якої було остаточне заволодіння українськими землями, заручалася підтримкою й українських магнатів і можновладців. Представники середнього та нижчих прошарків населення повинні були „полонізуватися” на завершальному етапі процесу²¹.

Отже, чисельні типові польські синтаксичні конструкції та запозичені лексичні одиниці, адаптовані до норм української мови, створюють алюзію на певний період історії України й можуть трактуватися як елементи одомашнення в перекладі, що переносять текст оригіналу на український ґрунт.

Діалекти Ромео та Джульєтти в перекладі Ігоря Костецького лексично значно виваженіші, поміркованіші, більш узгоджені з нормами української мови. Частіше тут зустрічаються зсуви на стилістичному рівні.

Образ Джульєтти в перекладі вражає своєю експресивністю та драматичністю, однак не завжди відповідає тому стилістичному навантаженню, яке заклад у нього автор оригіналу. З нетерпінням чекаючи на Мамку, яка повинна принести Джульєтті звістку від Ромео, дівчина зустрічає її такими словами:

*Now, good sweet Nurse — O Lord, why look'st thou sad?
Though news be sad, yet tell them merrily.
If good, thou shamest the music of sweet news
By playing it to me with so sour a face*²².

Експресивності цим словам додає стилістична інверсія, що має місце в другому рядку, вигук „O Lord”, емоційне звертання Джульєтти („Now, good sweet Nurse”) та яскрава образна тканина репліки. Добру звістку від Ромео дівчина порівнює з музикою, яку Мамка зіграла із засмученим виразом обличчя — „with so sour a face”. У перекладі хвилювання Джульєтти аж ніяк не применшені:

*Ну, нянечко! Ой Господи! Сумна?
Погана звістка? Так жартуй хоч нею!
Чи добра? А як добра, то чого ж
Ти музику псуєш квасним обличчям?*²³.

Вигук та звертання до Мамки в першому рядку віддзеркалює приязне ставлення Джульєтти — „Ну, нянечко!” Демінутивний суфікс -ечк- у поєднанні із кличним відмінком надають словам Джульєтти додаткових експресивно-емоційних конотацій і демонструють її прихильність до жінки.

В оригіналі синтаксична композиція цього катрена налічує три речення, у яких першу частину першого речення можна вважати окремим реченням, хоч вона й формально відокремлена не крапкою, а тире („Now, good sweet Nurse —”). А в перекладі маємо сім коротших речень із багатьма вигуками: „Ну, нянечко! Ой Господи! Сумна? Чи добра?”.

Така парцеляція, як засіб експресивного синтаксису, відображає збентеження мовця й створює атмосферу спонтанності мовлення. Джульєтта із хвилюванням та побоюванням чекає на звістку від Ромео, і членування довших речень на коротші сприяє кращому відтворенню внутрішнього емоційного стану героїні.

²¹ А. Пашук, *Українська церква і незалежність України*, Львів 2003, с. 63.

²² W. Shakespeare, *Romeo and Juliet...*, p. 61.

²³ В. Шекспір, *Презнаменита й прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 57.

Важливо, що образи музики й кислого обличчя збережені в перекладі. Епітет „квасним обличчям” привертає увагу читача (або потенційного глядача) своєю яскравою образністю та розмовним стилем, адже зазвичай про вираз обличчя говоримо „незадоволений, кислий”. Такий лексичний вибір надає словам Джульєтти додаткової експресивності.

Мові героїв знатного походження притаманне зловживання польськими макаронізмами, діалектизмами та архаїзмами, що має на меті підкреслити їхній соціальний статус та продемонструвати високу ерудованість. У трагедії є також ідіолекти слуг, джур та няньок, що в схожий спосіб натякають на їхній рівень освіченості та нижче соціальне становище. Найяскравішими прикладами таких персонажів є Петро, слуга Капулета і Мамка Джульєтти. Образ Пітера відіграє другорядну роль в оригіналі Шекспірової трагедії, однак його український двійник Петро в перекладі І. Костецького користується значно більшою увагою читачів (і, вочевидь, потенційних глядачів). Мовлення Петра набагато експресивніше в перекладі, ніж в оригіналі, що доводить контрастивний аналіз. У другій сцені першої дії п'єси Петро звертається до Ромео із питанням, чи може той зачитати лист-запрошення Капулета, оскільки сам слуга не писемний, на що Ромео дає теплу відповідь: „*Au, mine own fortune in my misery*”, а Петро відповідає: „*Perhaps you have learned it without book. / But I pray, can you read anything you see?*”²⁴.

Репліка — стилістично нейтральна й цікавить нас, головню, з точки зору експресивно забарвленого вербального вираження прохання („*But I pray...*”), що підтримує динамічність і жвавий хід розмови. Ураховуючи основні значення лексеми „*to pray*” („1. *to speak to God or a god aloud or in thought, e. g. making a request or confession; 2. to wish or hope fervently*”²⁵), у контексті прохання про невелику послугу вона набуває дещо гіперболізованого смислу. Така форма вираження прохання наголошує на невідкладній потребі дізнатися імена гостей у переліку запрошених.

Переклад цих двох рядків лексично й стилістично строкатий: „Пан, знаця, вчилися того на-пам'ять. Але, просю вопрос, можуть пан щось таке читать, що вони бачать на-очі?”²⁶. Незвичними (навіть для експериментаторського стилю І. Костецького) видаються російські макаронізми („просю вопрос”), обрамлені типовою польською синтаксичною конструкцією: „Пан... вчилися” і „... можуть пан щось таке читать...”. Природними для української мови ці речення звучали б так: „Ви вчилися” і „Чи можете Ви щось таке читати...”.

Зауважимо, що польські синтаксичні конструкції трапляються в мові Петра вкрай рідко, однак русизми можна впевнено віднести до ключових особливостей його ідіолекту: „Мені треба йти, бо мені треба різні кушання розносить. Я прошу вас будь-ласка *пожалуйста*, вже скоро йдіть”²⁷. На цьому прикладі спостерігаємо тавтологічні повтори: „Мені треба..., бо мені треба”, а також словосполучення „будь ласка” та форму, що нагадує його російський еквівалент, — „пожалуйста”. У схожий спосіб лексема „кушання” функціонує як російський іменник „кушанье”, адаптований відповідно до норм української граматики.

Мовлення Петра в перекладі І. Костецького експресивне й стилістично різне. Воно нерідко додає комічного ефекту загальній мовленнєвій ситуації, однак не завжди правильно відображає текст оригіналу.

²⁴ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet...*, p. 16.

²⁵ *The Penguin English Dictionary*, 2002, p. 691.

²⁶ В. Шекспір, *Презнаменита й презалісна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 18.

²⁷ Там само, с. 24.

У діалозі з Мамкою Петро запевняє жінку у своїй готовності захистити її в разі потреби: „I warrant you”²⁸. Лексема „warrant” маркована в словнику як застаріла: „(old-fashioned) to tell somebody that you are sure of something and that they can be sure of it too”²⁹. У перекладі запропоновано відповідник „От ейбо-присейбо”³⁰, що є діалектною формою поєднання розмовного вигуку „йй-богу” та скороченої форми словосполучення „присягаю Богу”. Архаїчність та простонародність цього вислову додає в контекст комічності і, як і в інших схожих ситуаціях, впливає на загальне сприйняття образу Петра. Попри значний зсув на стилістичному рівні денотативне значення репліки оригіналу збережене. Однак це радше виняток, а не закономірність, що простежуємо у відтворенні ідіолекту Петра в перекладі І. Костецького.

Схожі лексико-стилістичні експерименти та додавання комічного елементу в процесі перекладу нейтральних реплік спостерігаємо не лише під час моделювання образу Петра. Мамка в перекладі І. Костецького також вдається до схожих лексичних відхилень від норм літературної української мови.

У її ідіолекті зібрано цілий музей „одомашнень” та колоквиалізмів, що в сумі створюють яскравий цілісний образ героїні та промовисто засвідчують невисокий рівень її освіченості та просту вдачу (як, наприклад, у такому фрагменті: „Дак я вже звала, от божуся вам. / Ягничко, гей! Голубонько, агов! / Бозна де та дівуля. Гей, Джульетто!”³¹).

Гамлет, на відміну від Петра і Мамки, належить до головних героїв знатного походження, однак, незважаючи на це, за своїм ідіолектом у перекладі І. Костецького Принц Данський радше нагадує одного із персонажів незначного походження із п’єси *Ромео та Джульєтта*. Мовлення Гамлета в перекладі І. Костецького — це унікальна амальгама функціональних стилів: від високої літературної української мови до просторічної лексики із вульгаризмами, жаргонізмами та сленговими вкрапленнями, а також сміливими мовними експериментами. У розмові з Розенкранцом та Гільденстерном у другій сцені другої дії Гамлет запитує: „Why did you laugh then, when I said ‘man delights not me’?”³². Єдиним елементом речення, що порушує його стилістичну нейтральність, є інверсія „man delights not me” із незвичним для сучасної англійської мови порядком слів, що, однак, був цілком закономірним в англійській мові часів Шекспіра. У перекладі І. Костецького цей рядок звучить значно експресивніше: „А чого ви кинулися зуби продавати, як я сказав ‘до лямпочки мені во чоловіціх’?”³³. Стилістично нейтральне англійське дієслова „to laugh” відтворене за допомогою фразеологізму „продавати зуби”, що означає „сміятися, реготати (переважно без причини)”³⁴. Такий ідіоматичний вислів містить пейоративну конотацію, що значно змінює тон розмови між Гамлетом і двома товаришами порівняно з текстом оригіналу.

Окрім цього, порядок слів, за яким у словосполученні „зуби продавати” додаток передує дієслову, надає вислову більшої експресивності, особливо в поєднанні з дієсловом-зв’язкою „кинулися”, яке позначає дію, що сталася швидко (із запалом). Друга частина цього запитального речення вражає поєднанням

²⁸ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet...*, p. 57.

²⁹ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 2000, p. 1458.

³⁰ В. Шекспір, *Презнаменита й прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти...*, с. 53.

³¹ Там само, с. 20.

³² W. Shakespeare, *Hamlet*, Chicago 1903, p. 109.

³³ В. Шекспір, *Гамлет...*, с. 56.

³⁴ *Словник фразеологізмів української мови*, укл. В. М. Білоноженко та ін., Київ 2008, с. 573.

двох полярно протилежних реєстрів — розмовної фрази „до лямпочки мені” та церковнослов’янського вислову із відчутним архаїчним навантаженням — „во человіцїх”. Фразеологізм „до лямпочки” позначений як фамільярний і означає „щось для когось не потрібне або не має значення; байдуже комусь до кого-, чого-небудь”³⁵. Фраза „во человіцїх” запозичена зі Святого Письма, а в контексті української літератури вона створює додаткову алюзію на вірш Івана Франка *Во человіцїх благоволеніє!*, що написаний 1916 року.

Отже, відтворення нейтральної лексеми пейоративним фразеологізмом у суперечному поєднанні із очевидними відхиленнями від оригінальної стилістики тексту значно змінили загальний тон розмови, заниживши мовний стиль Гамлета. Поєднання різноманітних мовних засобів у монологі Гамлета свідчить про спрямованість перекладача на словесні експерименти та розширення лексико-стилістичного потенціалу української мови, що нерідко спричиняє певну штучність та неприродність мови, якою І. Костецький послуговується в перекладі.

Надмірна колоквіалізація стилю в перекладі притаманна ідіолекту Гамлета, а також персонажам незнатного походження в перекладі п’еси *Ромео і Джульєтта*. Мовлення цих персонажів у трагедії *Ромео і Джульєтта* рясніє російськими макаронізмами, що менш типово для ідіолекту Гамлета. Обидва переклади містять елементи одомашнення та алюзії на українську народнопоетичну та літературну традицію.

Ураховуючи, що І. Костецький створював переклади Шекспірових драм для театру, усі герої мають потенціал стати яскравими та однаково цікавими для глядача. Здається, що в перекладі *Ромео і Джульєтти* І. Костецького немає буквально „другорядних” персонажів. Завдяки такому багатству мовностилістичних засобів, що викликає багато суперечностей, Ігор Костецький прагнув актуалізувати якомога ширший спектр ресурсів української мови, адже всі його переклади підпорядковувалися єдиній функції — розвитку й модернізації української мови, культури загалом та інтеграції української літератури в загальноєвропейський контекст.

³⁵ Там само, с. 328.