
Микола ПАВЛОВ

ФЕНОМЕН ШОУ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ЧИТАЦТВА

Хоч як дивно, але знаний і любимий у нашій країні «Пігмаліон» Бернарда Шоу ніколи не видавався українською мовою. За винятком окремих театральних версій, виконаних для місцевих потреб, повних опублікованих перекладів п'єси просто не існує. Цю прикру обставину з'ясували працівники Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. Становище належало виправляти.

Процес перекладу саме цього твору обіцяв бути надзвичайно цікавим, адже п'єса являє собою неабиякий виклик для перекладача. Мабуть, немає потреби робити довгий вступ про особистість Бернарда Шоу, адже обсяг літератури про нього, яка публікувалася в усьому світі, колосальний. Однак в українській перекладацькій практиці це — відносно нове ім'я. Українською мовою вийшли друком лише дві збірки драматурга: «Професія місіс Уорен» (1897 року) і «Три неприємні п'єси» (1932 року); до 125-річчя від дня народження Шоу публікуються студії Наталі Жлуктенко, яка першою подає повну картину його творчості.

Для українського читачтва феномен Шоу полягає в тому, що значна більшість персонажів великого драматурга ніколи не розмовляла з українським читачем його рідною мовою.

Знайомство з Великим Драматургом, який і сам був не від того, щоб так себе називати, цілком доречно було б розпочати з анекдоту. Це було б і «в душі», і символічно, і навіть пізнавально. Якось «великого друга Радянського Союзу» запитали, який вплив справила на його творчість Жовтнева революція. На те запитання Бернард Шоу відповів із властивою йому відвертістю: «Це моя творчість справила вплив на Жовтневу революцію»¹. Ця бувальщина дуже точно розкриє читачеві не лише вдачу автора (чий талант справді незаперечний), але і його світогляд. Зрештою, більш яскраву картину вам подасть професор Хігінс — плоть і кров самого Бернарда Шоу. Вдаліший типаж і сьогодні знайти було б важко. Але про це трохи згодом.

Ірландець за походженням (а народився драматург 1856 року в Дубліні), Бернард Шоу всотав у себе притаманну його землякам наполегливість і завзяття. До цього додалися особисті якості, що й зумовили в майбутньому вибір професії критика: під гостре перо Шоу потрапляли не лише твори художньої літератури, а й твори живопису, музики та драматургії. З успіхом випробувавши себе як критик, Шоу й сам — з неменшим успіхом — почав писати. Як він сам згодом скаже, до драматургії він удався для того, аби навести націю до своїх поглядів — і судячи з популярності його творчої спадщини, такий засіб агітації у виконанні Шоу цілком виправдався.

Поза всяким сумнівом, «Пігмаліон» — це найвідоміша п'єса драматурга. Уперше вона побачила сцену 11 квітня 1914 року в лондонському Театрі Її Величності. «Пігмаліон» знають у двох варіантах (різниця між ними незначна). Для другої, друкованої версії, Шоу написав передмову та епілог і дещо скоротив діалоги порівняно з театральним варіантом. Даний переклад здійснено за виданням, де збережено перший, повний театральний текст п'єси і, разом з тим, додано передмову та епілог із другого варіанту. Відтак, ані книголюби, ані шанувальники сцени не будуть скривджені.

КОМЕНТАР ДО ПЕРЕКЛАДУ «ПІГМАЛІОНА»

УНІКАЛЬНІСТЬ П'ЄСИ

Здійснюючи переклад, я значною мірою спирався на працю талановитого чеського перекладознавця Іржі Левого, який глибоко вивчав проблеми й методику перекладу драматичних творів. Його книжка «Мистецтво перекладу» («Umění překladau») стала мені добрим порадником у тому, як уникнути певних помилок при витлумаченні «Пігмаліона», що їх припустилися російські перекладачі. У відомих нам російських перекладах Є. Калашнікової та П. Мелкової не до кінця було враховано обставину, яка лежить у основі життя цієї п'єси. Чи не вперше у світовій літературній практиці ми маємо справу з твором, де стилістично марковане мовлення (у даному разі фонетика, вимова) є не просто допоміжним засобом характеристики дійових осіб, а й підвалиною побудови сюжету. Фонетичний аспект виступає тут як стрижневий елемент сюжетної лінії, а не додаткове оцінкове забарвлення, яке можна знехтувати. І якщо від того, що Чуковський не відтворив особливостей мовлення Гека Фінна чи індіанця Джо, повість Марка Твена загалом не постраждала, то опустити фонетичний аспект у «Пігмаліоні» — це неминуче втратити головну сюжетну лінію: п'єса перестане існувати. Тому від перекладача вимагається особлива ретельність і значна винахідливість, аби перенести твір на український культурний ґрунт.

Сама тема твору для українських літературних традицій є незвичною. Фонетиці в українській мові ніколи не відводилася така велика соціальна роль, як в англійській. Переклад, здійснюваний для теперішнього читача, має враховувати більшу суспільну терпимість до варіацій української мови (зокрема й фонетичних) в Україні, ніж до варіацій англійської мови в Англії на час написання п'єси. Саме тому доцільно додатково наголосити на предметному матеріалі сюжету, дещо форсувати фонетичний аспект в українському варіанті п'єси. Український читач має отримати, крім початкового орієнтиру, натяку, як у Шоу, ще й постійні фонетичні вказівники впродовж твору. Перехід до нормативного правопису ускладнив би повноцінне сприйняття самого сюжету п'єси, більше того, дезорієнтував би читача, як це сталося в російських перекладах. Засоби досягнення прозорості в сприйнятті п'єси англійським і українським читачем не можуть бути однаковими. Причина — в національно-культурному підґрунті твору, рідному та зрозумілому англійцеві, але незро-

¹ Про цей факт автор статті довідався з розмови із головним редактором журналу «Всесвіт» Олександром Микитенком.

зумілому без додаткових пояснень для загалу українського читачтва. Було б неправильним, якби мова Елізи мало чим відрізнялася від мови самого Хігінса. Мовленнєвий контраст в українському перекладі має бути, відтак, більший, аніж це припустимо в оригіналі. Ось чому, на мою думку, додаткове впровадження елементів транскрибування при відтворенні Елізиною ідіолекту є бажаним під час перекладу тексту на українську мову.

На початку п'єси Шоу неодноразово подає в Елізиних репліках транскрипцію кокні, аби показати, передусім акторці, в який спосіб вести роль фонетично. Потім він переходить до нормативного правопису, але знов повертається до кокні в репліках Хігінса, коли той копіює й передражняє Елізу. Саме цього не було враховано в російських перекладах. Через те на початку п'єси не було подано особливостей Елізиної вимови. І лише коли вже не можна було уникнути заміни кокні стилістично зниженою лексикою (у згаданих репліках Хігінса), Є. Калашнікова пише: «Ни расстраивтесь, кэптэн, купити луччи цвиточик у бедны девушки!» або «фиялочки прыдавать»¹.

Як бачимо, не враховано особливості літературного жанру: перед нами *п'єса*. Відступивши від норм російського правопису, перекладачка взяла до уваги лише *читацьку* публіку. Курйозним є те, що, намагаючись передати кокні, Є. Калашнікова фактично вдається до доброї старовинної московської вимови, оскільки «купити цвиточик», «прыдавать», «бедны девушки» і є приблизною транскрипцією московської (а відтак, цілком літературної) вимови.

Відмова від передачі неправильностей в мовленні Елізи викликає слушне читацьке й передусім *слухацьке* запитання: Хігінс — фонетист і має виправляти неправильну вимову Елізи, але куди ж зникла в перекладі ця її неправильна вимова? Де хоча б неправильні граматичні форми? Відучити за короткий час від певної лексики не так уже й складно, а ось переробити вроджену вимову й виправити граматичні форми — набагато складніше. Тому варто було б якось передати в перекладі хоча б останні. Інакше завдання Хігінса зводиться до усунення з Елізиною мовлення лише вульгаризмів та жаргонної лексики.

Це підводить нас до ще одного питання:

Чи слід перекладати Елізині репліки зі збереженням орфоенічних відхилень ще й там, де Шоу не вдається до транскрибування, а вживає правописну норму?

На мою думку, так. І зумовлено це не в останню чергу різною частотністю поєднання просторічної та нормованої лексики в українській та англійській мовах. Англійського читача не вразять переходи Елізиних реплік від транскрибованого кокні до літературного правопису. (З огляду на більшу поєднуваність просторіччя та нейтрального стилю в англійській мові та специфіку сприйняття англійським читачем мовленнєвих характеристик художніх персонажів.)

Природа і передусім *значення* англійської фонетики для англійця *a priori* налаштовують його на набагато глибше сприйняття Елізи як дійової особи лише на саму згадку про її жахливу вимову:

ХІГІНС. <...> Особа, що видає такі огидні й бридкі звуки, не має ніяких прав: ані десь бути, ані взагалі існувати!

На початку знайомства з Елізою транскрибування потрібне радше для відтворення фонетичних особливостей її мовлення або як орієнтир для акторки. Неперетворення всіх реплік на транскрипцію не змінює в читача враження, яке вже склалося на початку п'єси.

ЧОМУ НЕ СУРЖИК?

На перший погляд може здатися, що найзручнішим засобом відтворення соціально-го забарвлення Елізиною ідіолекту є застосування українського суржику, адже він справді є якнайповнішим соціальним відповідником лондонського кокні. Однак, не слід забувати, що суржик — це суміш двох близьких мов, а кокні — соціально знижений варіант у межах однієї мови — англійської. Крім того, суржик є надто національним феноменом, аби вільно вживати його як засіб перекладу кокні, який теж, до речі, є глибоко національною культурною реальією. Не вважаю за можливе й переклад кокні українським діалектом. Передусім тому, що — як уже було сказано — кокні не може вважатися діалектом. По-друге, для читача було б дивно, якби мова лондонця, хай навіть у перекладі, набула рис говірок Житомирщини, Харківщини чи Тернопільщини. Тому слід шукати як-

¹ Цитати наводяться за джерелами: G.B.Shaw. Pygmalion. — Moscow, 1972; Бернард Шоу. Избранное. — Москва, 1946; Бернард Шоу. Полное собрание сочинений в шести томах. — Ленинград, 1980.

найспільніших рис неправильного українського розмовного мовлення — вони мають бути однаково прозорими й зрозумілими для всього українського читачтва. В цьому зв'язку треба всіляко уникати будь-якої локалізації в орієнтуванні перекладу. Застосувавши суржик, ми автоматично обмежили б читачську публіку, здатну повноцінно сприймати переклад, щонайменше до Київської області. Отже, зробивши основний вибір, залишається з'ясувати, які аспекти неправильного українського мовлення слід обрати для адекватного відтворення ідіолекту тих персонажів п'єси, чия мова не позбавлена відхилень від літературної норми англійської мови. В «Пігмаліоні» це (в міру появи) ЧОЛОВІК ІЗ НАТОВПУ, КВІТКАРКА (Еліза), ГОЛОСИ З НАТОВПУ, ІРОНІЧНИЙ НЕЗНАЙОМЕЦЬ, ВОДІЙ ТАКСІ та сміттяр ЕЛФРІД ДУЛІТЛ.

Як відомо, розмовне мовлення протиставлене книжно-літературному самими умовами свого функціонування (непідготовленість мовленнєвого акту, його невимушеність, неофіційність, тощо), використанням у ньому позамовних факторів (міміка, жести тощо), а також позалексичних засобів (інтонація — фразовий та емпатичний наголос, паузи, темп і ритм мовлення) і, нарешті, характером добору та організації лексичних і граматичних одиниць (повсякденно-побутова лексика й фразеологія, емоційно-експресивні слова, вигуки, різноманітні вставні слова, еліптичні й неповні речення, слова-звертання, вставні конструкції, послаблення й порушення зв'язку між частинами речення та чимало інших чинників). Деякі зі шойно наведених ознак розмовного мовлення не були використані в російських перекладах «Пігмаліона».

Переклад Є. Калашнікової здійснено сміливо й талановито. Перекладачка часто відступає від оригіналу, щоб зберегти свободу дихання в діалозі, вдається до цікавих мовних знахідок, подекуди навіть підсилює експресію фрази в Шоу. І ось чому більше впадають в око зриви при перекладі стилістично маркованого мовлення, а саме цим і відзначаються перші два акти п'єси. Через те читач позбавляється можливості повнокровно сприймати твір, адже самий контраст поміж пишномовністю й незграбним просторіччям у перекладі згладжено до поодиноких натяків — і загалом на лексичному рівні:

LIZA. Well, you wouldnt have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French.

ЭЛИЗА. Но с вашей стороны бессовестно было бы столько запрашивать,— ведь то француз, а вы меня будете обучать моему родному языку.

«С вашей стороны» та «запрашивать» — явно не пасує до загальної стилістичної картини Елізиної мови. У Мелкової цю фразу відтворено вдаліше:

ЭЛИЗА. А у вас ведь не хватит нахальства брать с меня за мой родной язык столько же.

Гадаю, що російським перекладачам слід було також уникати ритмічної стрункості фрази. Для Елізи Дулітл, що висловлюється російською, репліка є неприродно плинною й довгою. Її варто було розбити на коротші смислові частини. По-друге, слід було більшу увагу звернути на лексику: «*my own language*» і «*мой родной язык*», хоч і є формальними еквівалентами, не є еквівалентами ситуативними; це ще більшою мірою стосується словосполучення «*моя рідна мова*» адже його патетичне забарвлення для українського культурного контексту набагато сильніше, ніж забарвлення «*my own language*» для англійського.

Ось можливий український відповідник цієї фрази:

ЕЛІЗА. А ви ж майте совість: я ж плачу за мову, що вже знаю! Так що, даю вам шилінга — й не торгуйтесь.

На одну із реплік Хігінса Еліза реагує досить бурхливо:

LIZA. Youre no gentleman, youre not, to talk of such things. I'm a good girl. I am; and I know what the like of you are, I do.

ЭЛИЗА. Стыдно вам говорить такие вещи, а еще джентльмен! Я не какая-нибудь, я честная девушка, а вашего брата я насквозь вижу, да.

У перекладі Калашнікової дуже добре відтворено уривчасту, схвильовану мову Елізи. Вдалою знахідкою є і «*я не какая-нибудь*», проте, буквальный переклад «*such things*» — «*такіе вещи*» виглядає в перекладі не на місці. А тим часом, цілісність жаргону не повинна пору-

шуватись аж до третього акту. Крім того, беручи до уваги, що перекладалася *п'єса*, маємо відзначити, що акторці складно було б інтонувати дещо неприродне «*да*» в кінці фрази.

У варіанті П. Мелкової, знов-таки, бачимо спробу відтворити уривчастість репліки. Втім, реалізовано її не так вдало, як у перекладі Калашнікової.

ЕЛИЗА. Вы не джентльмен, никакой вы не джентльмен, если говорите такие вещи. Я честная девушка, да, честная. Знаю я таких, как вы! Видала!

Перекладачка слушно розбила фрази на сегменти, однак повної природності звучання досягти не вдалося: репліці бракує розмовності. «*Вы не джентльмен*» з повтором «*никакой вы не джентльмен*» і, знов-таки, сумнозвісне «*такие вещи*» надають цій фразі не бажаної в даному випадку стрункості.

А тим часом, як важливо було пам'ятати, що Еліза приїхала (до речі, саме *приїхала*, а не *прийшла*, як вона сама наголошує пані Пірс!) до Хігінса, щоб він її навчив говорити «як леді». Тож, цілком логічно було б, якби читач бачив, що перед зарозумілим професором справді непочатий край роботи:

ЕЛИЗА. Жинтільмен, називається! Бачила я таких! І ото не сором вам таке казать?! Я ж порядна дівчина!

Це не суб'єктивна думка про те, як слід перекладати дану п'єсу. «Пігмаліон» є твором, винятково *translator-friendly*. Він сам немовби підказує перекладачеві, на що слід звертати увагу при перекладі:

ХІГІНС. Пікерінг, перед нами тяжка робота. <...> Погляньте: вона така *вульгарна* й так чарівно замурзана. <...> Навчити правильної вимови — не так важко. Куди важливіше, аби це було *граматично* правильно. <...> Річ не лише в тому, *як* вона говорить, але й *що* говорить! І ось тут якраз...

ЕЛИЗА. Та не хочу я балакать граматично! Хочу *балакать, як леді!*

Ось на які чинники слід перекладачеві звертати увагу при відтворенні Елізиною ідіолекту: вульгаризми, граматичні помилки, загалом, «не лише *як*, а й *що* вона говорить» і — що найважче для відтворення — вимова.

Загалом, цей твір вимагає від перекладача гнучко реагувати на всі мовні й стилістичні зміни, що досить часто відбуваються в оригіналі: контраст між ідіолектами персонажів, причому як головних (ПІКЕРІНГ — ХІГІНС — ЕЛИЗА), так і другорядних; стежити за стильовими змінами в межах ідіолекту однієї дійової особи, як бачимо це в оригіналі під час третього акту, коли мовлення Елізи варіює від пишномовного вітання до вульгарного просторіччя наприкінці прийому, від стрункості й плинності фраз світської розмови до змішування стилів задля досягнення ефекту комічності:

ЕЛИЗА. Незначне зниження атмосферного тиску, що охопило західну частину Британських островів, поступово переміститься на східні райони. За даними синоптиків, істотних метеорологічних змін не передбачається.

У даному зв'язку слід звернути особливу увагу на ознаки поступового зниження стилістичного рівня. В оригіналі для цього застосовується поступове накопичення в Елізиному мовленні стилістично зниженої лексики та граматичних огріхів (*on the burst, he'd drunk himself cheerful and loving-like, a drop of booze, not bloody likely, Them she lived with would have killed her for a hat-pin, It never did him no harm*).

При відтворенні Елізиною ідіолекту в третьому акті п'єси важливо пам'ятати, що на цьому етапі в оригіналі її мовлення вже позбавлене нелітературної вимови. Таким чином, найяскравіша (хоча й найважча для перекладу) ознака її ідіолекту зникає, і відтак, перекладацьке завдання зводиться до відтворення *лексичних* та *граматичних* ознак її ідіолекту. Оскільки українська мова не надає можливості відтворення в перекладі граматичних помилок до тієї міри, до якої їх застосовано в оригіналі, перекладачеві слід удаватися до прийому *контекстуальної компенсації*, а саме: робити більший наголос на стилістично маркованій лексиці, *поступово* впроваджувати в текст елементи фатичної надлишковості, синтаксичні та стилістичні ознаки українського просторіччя.

ЕЛИЗА (*похмуро*). От і моя тітка померла від інфлюєнці.

ПАНІ АЙНСФОРД ГІЛ (*співчутливо клацає язиком*).

ЕЛИЗА (*з тим самим трагізмом у голосі*). Це вони так кажуть. Та як на мене, *стару вколошкали*.

ПАНІ АЙНСФОРД ГІЛ (зачудовано). Вколошкали?

ЕЛІЗА. Ну! А то, чого б це їй померати від інфлюенци? За рік до того в неї дифтерія була. Я сама бачила: вона аж посиніла вся! Вже думали, *гаплик* старій. А батько мій узяв ложку та й улив їй джину в горлянку. Так *слухайте*, раз-два *оклигалась*, ще й півложки відгризла!

ПАНІ АЙНСФОРД ГІЛ (приголомшена). Боже мій!

ЕЛІЗА (додаючи нові аргументи). Ну, скажіть ви, на милість, чого б оце така здоров'яга та й померла від інфлюенци? А хто тепер знає, де її солом'яний капелюх — той, що до мене мав перейти?! Поцупили — точно вам кажу! Тут справа ясна: хто капелюха поцупив, той і тітку вколошкав!

Або:

ЕЛІЗА. І скільком-бо жінкам *приходиться* спокувати чоловіків! Бо інакше життя ж од них нема! (Почувшись зовсім як удома.) Воно ж от, яка штука... Коли в людини, приміром, є якась совість, так вона ж *тверезу* душу *гризе* та й *гризе*! І що тоді за настрої! А *перекине* людина *чарочку* — так де те *горе* й *ділося*! (До Фреді, який *корчиться* від *невтримного сміху*.) Що *таке*?! Чого це ви *ржете*?

При перекладі було досить важко зберегти ті самі ознаки мовних порушень, що притаманні лондонському кокні. Річ у тому, що англійська й українська мають різні типи мовних неправильностей. Кокні відзначає переважно характерна вимова, граматичні помилки й певні особливості фразобудови. Нелітературне (або стилістично марковане) українське мовлення має дещо інші ознаки: вимова, рясне застосування фатичних мовних одиниць (інтерлокутивна збитковість), певні морфологічні видозміни; граматичні помилки практично відсутні, адже вони не є характерними для носія української мови. Процентне співвідношення згаданих неправильностей в українському просторіччі та в кокні не збігається.

В оригіналі соціальне маркування ідіолектів відбувається на мовних рівнях, на яких воно не є адекватно притаманним мові перекладу (фонетика, граматики). Тому при перекладі було застосовано прийом *контекстуальної компенсації* соціальних ознак ідіолектів оригіналу на *лексичному* рівні в мові перекладу: компенсація фонетичних та граматичних ознак оригіналу українськими вульгаризмами («брехня» замість «неправда», «зуби сушити» замість «осміхатися» тощо); одиницями фатичної надлишковості, що вони є притаманними українському просторіччю (підсилювальні частки: «і», «й», «ну й» «же», «же ж»; емотивні вставлення: «осьо-сьо», «ото», «геть», «собі», тощо). Лексичні ознаки, наведені щойно, не використовувалися в оригіналі, проте вони є настільки характерною ознакою українського просторіччя, що їх варто запровадити в перекладі заради природності його звучання.

Синтаксичні структури англійської та української мов теж не є однаковими, а припущатися синтаксичних помилок не властиво носієві української мови. Можливість введення в текст перекладу синтаксичних відхилень є обмеженою:

КВІТКАРКА. А, так це *синок* ваш?!

де на соціальне забарвлення ідіолекту вказують радше не синтаксичні *помилки*, а порядок слів, більш характерний для розмовного мовлення. Тому при кількісному перенесенні в переклад синтаксичних відхилень оригінального тексту також слід вдатися до прийому *контекстуальної компенсації* на іншому мовному рівні, ніж в оригіналі. Стосовно ж синтаксису, хотілося б зазначити, що традиційно українська мова використовує емотивну пунктуацію вільніше, ніж англійська. Цим пояснюється більша наявність у перекладі окличних речень, ніж це бачимо в оригіналі. Цієї особливості не було враховано російськими перекладачами п'єси, тому при читанні їх перекладів уголос читачеві не завжди зручно інтонувати фразу. А тим часом не забуваймо, що перед нами *драматичний твір*.

Драматичний переклад має бути розрахований на читання і на *постановку*, адже на сцені багато характеристик перекладу виявляються інакше, ніж під час читання. В розпорядженні актора є чимало не передбачених текстом акустичних засобів (інтонаційний наголос, сценічні паузи тощо), і за їхньою допомогою він здатен виправити певні вади перекладу; так, зі сцени менше, ніж під час читання, помітні деякі синтаксичні незграбності і надто тісна залежність від стилю оригіналу.

Сценічний діалог — це текст, який *вимовляють* і *слухають*. З цього випливає неприпустимість сполучень приголосних, важких для вимовляння або при вимовлянні яких легко обчутися. Набагато важливішими за дрібні фонетичні огріхи є *синтаксичні конструкції* реплік: короткі та складносурядні речення сприймаються й вимовляються легше за роз-

внутрі періоди зі складною ієрархією підрядних. Значною мірою на легкозрозумілість сценічних діалогів впливає акустика. Перекладачеві не зайвим буде звернути увагу на те, що акустика в різних театрах — неоднакова. Окрім того, встановлено, що на слух легше сприймаються широковживані слова та їхні сполуки. Гірше сприймає слухач (наприклад, важче доповнює чи реконструює недочуте), якщо вимовлене складається з виразів, які рідко зустрічаються у взаємному сполученні.

Лексика розмовного мовлення — найлегша для сприйняття публікою. Подача його на сцені має бути природною для даного культурного ареалу. Крім практичного аспекту — легковимовлюваності та легкозрозумілості, — розмовність можна розглядати і в історичному аспекті: вона залежить від рівня розвитку мови, а надто її розмовного стилю, і від того, які засоби виразності на даному етапі вважаються «недіалектними». Останнім часом український глядач міг помітити бурхливий розвиток українського живого мовлення (зокрема, й жаргону) як на екрані, так і в театрі. Переклад відіграє в цьому процесі провідну роль, маючи на меті позбавити сценічне мовлення книжності, яка в оригінальній українській драматургії посідала, до речі, далеко не перше місце.

Основою драматичної вистави є *чинник словесної дії*. Загалом, писаний текст лише приблизно намічає фонетичні властивості мовлення: Шоу графонує тільки перші репліки Елізи та інших персонажів, аби відітнути особливості їхнього ідіолекту.

THE MOTHER. How do you know that my son's name is Freddy, pray?

THE FLOWERGIRL. Ow, eez yə-oon san, is e? Wal, fewd dan y'də-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn that ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them?

(Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.)

У подібний спосіб намічено й мовленнєву характеристику ЧОЛОВІКА З НАТОВПУ:

THE BYSTANDER. It's aw rawt: ee's a genleman: look at his bə-oots. *(Explaining to the note taker.)* She thought you was a copper's nark, sir.

На жаль, у російських перекладах цю вимову зберегти не вдалося. Українська мова натомість дозволяє рівноцінне відтворення кокні як акустично, так і графічно. На жаль, систематизованих засад *графонотворення* (навмисної зміни форми слів з метою передачі автентичної вимови) в українському перекладознавстві наразі не розроблено. А тим часом Шоу використовував графони у своїй п'єсі — й уважному перекладачеві неможливо це знехтувати.

МАТИ. Даруйте, а звідки ви знаєте, що мого сина звати Фреді?

КВІТКАРКА. О! Так це синок ваш?! Нічо' не ска'еш, виховала мамуся! Це ж тре': ви-валяв мені всі хвіалки в грязюці і втік! На'іть не заплатив бідній дівчині! Так мо', ви заплатите? *(Прошу мені вибачити, але будь-які спроби відтворити її діалект поза Лондоном без фонетичної транскрипції будуть марними.)*

У пропонованому перекладі було докладено всіх зусиль для того, аби відтворити українською мовою все, що можна відтворити з вищеназваних мовних та мовленнєвих характеристик англійського оригіналу. Даний варіант перекладу не претендує на те, щоб вважатися єдиною можливим та ідеальним; але в ньому перекладач намагався врахувати всі згадані принципи перекладу драматичного твору, де основний акцент має робитися на природності й плинності сценічного звучання п'єси, психолінгвістичних засадах сприйняття сценічного діалогу на слух, легкоінтонованості та легковимовлюваності тексту; і, нарешті, на металінгвістичних трансформаціях задля збереження значення фонетичного чинника сюжету як стрижневого.