

УДК 81'42
ББК 85.319

С.Г. Николаев

**МОНОЛИНГВИЗМ ГЕРОЕВ
ПЕСНИ THE BEATLES
'MICHELLE'
КАК ПРИЧИНА
КОММУНИКАТИВНОГО
КОЛЛАПСА
В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ.
ЧАСТЬ 1**

Многоаспектному лингвистическому рассмотрению подвергается текстовая составляющая песни *The Beatles 'Michelle'* (1965). Анализ учитывает культурно-контекстуальные обстоятельства создания произведения и его место в творчестве ансамбля. По мнению автора, основная коллизия текста скрыта в принципиальном монолингвизме героев, переданном через иноязычный элемент, но использованном как прием, демонстрирующий коммуникативный коллапс говорящих.

Ключевые слова: *англоязычная поп-культура 1960-х годов, творчество The Beatles, иноязычное личное имя, внутритекстовое иноязычие, «иностранный французский», коммуникативный коллапс.*

DOI 10.23683/1995-0640-2018-3-12-21

Николаев Сергей Георгиевич – докт. филол. наук, профессор, и.о. зав. кафедрой английской филологии Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета
E-mail: nikolaev_s@bk.ru

© Николаев С.Г., 2018.

Феномен британской поп-группы¹ *The Beatles*, представленный прежде всего песенным наследием авторского союза *Lennon-McCartney*, в последнее время, уже в новом веке, интригует представителей различных областей гуманитарных знаний – социологии и культурологии [Ковальчук, 2002], музыковедения [Everette, 1999], литературоведения [Морозова, 2010], лингвистики – целым рядом «открытых» вопросов принципиального свойства. Такое положение не в последнюю очередь обусловлено несомненной содержательной оригинальностью, выразительной яркостью их композиций и общей энигматичностью творческого успеха ансамбля в контексте мировой культуры второй половины XX в. и, как теперь становится все более очевидным, за пределами обозначенного отрезка времени. *The Beatles* просуществовали всего десятилетие (1960 – 1970), при этом создали совершенно уникальный по своему содержанию корпус музыкально-вербальных произведений, которые мгновенно адаптировались мировым коллективным сознанием, прежде всего молодежным, и закреплялись в нем в качестве знаков-ориентиров массовой культуры. С одной стороны, эти знаки обладали выраженной национально-исторической окраской, но с другой – носили характер вненациональных (а в известном смысле и вневременных) социально существующих артефактов.

Настоящее исследование ставит своей целью вскрыть, хотя бы отчасти, одну сущностную специфику, связанную с текстовой, т.е.

вербальной компонентой композиций ансамбля и составляющую, наряду с иными, основу непреходящего значения творчества *The Beatles*. Показательной текстовой единицей, послужившей материалом работы, является лирика (*lyrics*, «слова») песни *Michelle*.

Вкратце представим фактографические данные. Авторство: Леннон – Маккартни; продолжительность: 2 мин 42 сек.; седьмая, завершающая сторону А, композиция на альбоме *Rubber Soul*; запись: первая сессия (ритм-трек без вокала) – 3 ноября 1965 г. с 14:30 до 19:00, вторая сессия (вокальные партии и дополнительные гитары) – тот же день с 19:00 до 23:30; официальные даты поступления LP в продажу: в Великобритании – 3 декабря 1965 г., в США – 6 декабря 1965 г.

Видим в данном случае все основания начать с наблюдения, касающегося женского личного имени *Michelle* в английской или, точнее, англоязычной лингвокультуре второй половины XX в. Лексема *Michelle* в разных европейских языках отмечена явной национально-культурной аурой, определенно указывающей на ее французское происхождение, ср. в английском языке фонетическую специфику слова в виде размещения ударения на втором, последнем слоге; орфографическую в виде сочетания *ch* (звук [ʃ] в устной презентации) и конечного нечитаемого элемента *-le*. Собственно, женские имена, попавшие из французского как языка-источника, в современном английском далеко не редкость, ср. неассимилированные *Estelle*, *Denise*, частично ассимилированное *Jacqueline* (чтение инициала как [dʒ], а не [ʒ]), ассимилированное *Constance* с ударением на первом слоге и др. Однако важным для нас является не наличие в английском ономастике французских личных имен, а то, что *Michelle*, по крайней мере до середины 1960-х гг., в англоязычной среде относилось к малоупотребительным, в связи с чем не фиксировалось в соответствующих лексикографических изданиях. На это, в частности, указывает его отсутствие в словарях [Withycombe, 1959; Kolatch, 1967; Рыбакин, 1973]. Взрыв популярности женского имени *Michelle* в крупнейших англоязычных странах, США и Канаде, приходится на середину названного десятилетия². Подтвердим это двумя диаграммами с сайта *Behind the Name*, посвященного известным личным именам³.

Статистику интересующего нас имени нельзя объяснить случайностью. Предпочтения англоязычных пар, ставших родителями в 1965 и ближайшие к нему годы со значительной степенью вероятности были продиктованы тем, что эти люди – надо полагать, достаточно молодые, слышали песню *Michelle* и выделили ее для себя среди других композиций *Rubber Soul*⁴.

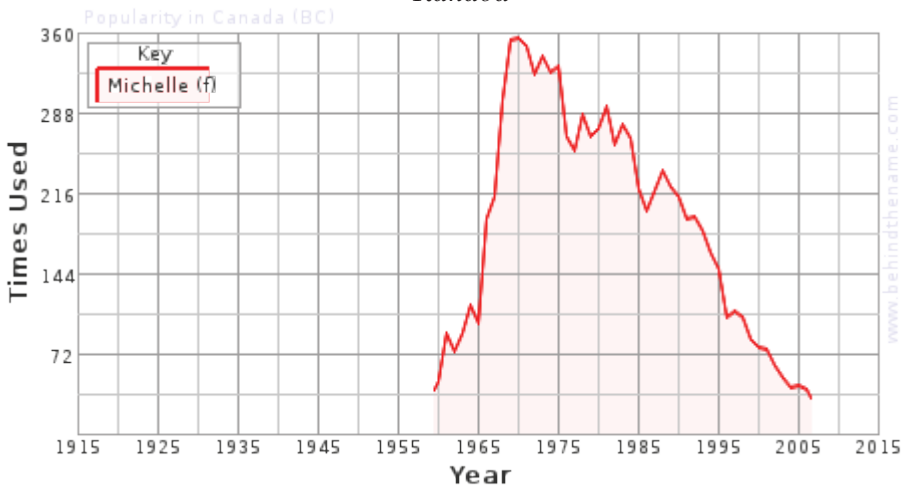
По утверждению Гарри Бермана, «альбом *Rubber Soul* демонстрировал безошибочное поступательное движение музыки *The Beatles* – от баллады Пола *Michelle* с французской изюминкой до появления ситара в *Norwegian Wood* и ностальгических рефлексий Джона в песне *In My Life*» [Berman, 2008, p. 184] (здесь и далее переводы с английского наши. – С.Г.). От себя добавим, что *Rubber Soul* в творчестве *The Beatles* занимает особое положение. Созданный на пике популярности группы,

на мощном гребне охватившей весь земной шар битломании, альбом воспринимался как цикл, а не сборник, и это вскоре приводит к осознанию, т.е. созданию, затем и восприятию музыкального альбома вообще как единого целого, скрепленного неким значимым неделимым концептом, т.е. концептуального цикла. *Rubber Soul* содержит все черты критического, переломного этапа в работе *The Beatles*.

Соединенные Штаты



Канада



В 1965 г. музыканты еще дают концерты по всему миру, в том числе в США, но уже задумываются о будущей безгастрольной, исключительно студийной работе. Их раздражают и пугают многотысячные аудитории визжащих тинэйджеров; они чувствуют тягу к разного рода музыкальным и, в целом, звуковым экспериментам; тексты их песен неуклонно усложняются, все более дистанцируясь от лирических стандартов, утвердившихся в блюзовой культуре предыдущего периода, – клишированных ламентаций юноши относительно неразделенной любви, разбитого изменой сердца, обманутых ожиданий и т.п. В текстах, пока

еще в большинстве своем лирических, все отчетливее слышится новый взгляд на «проблему любви» в жизни современного парня, выраженный принципиально по-новому. Лирика насыщается иронией, граничащей с насмешкой (композиция *Drive My Car*), странными, сюрреалистическими признаниями (*Norwegian Wood*), цинично-агрессивными нотами, продиктованными приступами ревности (*Run for Your Life*). На альбоме присутствуют две песни, отражающие глубокую авторефлексию героя без каких-либо ассоциаций с противоположным полом (*Nowhere Man*) или слабо ассоциированную с ним (*In My Life*). Вербальная компонента альбома резко разворачивается в направлении словесного эксперимента: *Rubber Soul* – это поиск нетривиальных текстовых ходов, причем поиск смелый, результативный, удачный.

Игра слов, приводящая к амбивалентности высказывания, присутствует уже в названии, где омофонически сближены обыденное, повседневное, «не достойное внимания», а потому низкое в разных смыслах (*rubber sole* – «резиновая/каучуковая обувная подошва»), и возвышенно-поэтическое, превращающее адектив *rubber* в окказиональный эмоциональный эпитет (*rubber soul* – «эластичная душа»). Есть тут и третий смысловой пласт: сочетание относит (возвращает) новый альбом *The Beatles* в сферу популярной музыкальной культуры и служит указателем на стиль черных исполнителей («резинный “соул”»).

Особое внимание не только к звуку – звук, музыка, гармония по-прежнему остаются на первом плане, – но и к слову как материалу построения композиций можно усматривать на протяжении всего развития альбома, и проявляется это чаще всего через идею осложненной коммуникации (героя и персонажа, героя и слушателя и т.д.). Так, мотив непонимания звучит в строке *she said baby, can't you see (Drive My Car)*; мотив поиска и подбора адекватной формы выражения – в строках *I once had a girl / Or should I say / She once had me (Norwegian Wood)*; мотив невозможности осуществления коммуникации – в строке *When I call you up your line's engaged (You Won't See Me)* и в строках *Your lips are moving, I cannot hear. / Your voice is soothing, but the words aren't clear (I'm Looking Through You)*, мотив разногласий – в строках *I've got a word or two / To say about the things that you do. / You're telling all those lies... (Think For Yourself)*. А в песне *The Word* интрига возникает уже в названии (*The Word* – «то самое, единственное слово», ср. наличие определенного артикля), развивается в тексте (*say the word I'm thinking of*) и вскоре разрешается хотя и ожидаемо, зато достаточно остроумно (*have you heard the word is love*). Показательно, что в этом последнем тексте возникает важный для нас мотив вербальных aberrаций, досадных коммуникативных препятствий на уровне слов, ср.: *In the beginning I misunderstood, / But now I've got it the word is good...* (шестая, предваряющая *Michelle* песня альбома).

С учетом сказанного не будет натяжкой то обобщающее соображение, что альбомом *Rubber Soul The Beatles* решительно отказываются от былых достижений и берут курс на самый революционный, амбициозный и успешный свой проект – *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,

всколыхнувший мир в июне 1967 г., где любовь упоминалась, но ни в одной песне не была помещена в смысловой центр. Указанием на новое направление служит переосмысленное, более внимательное и вдумчивое отношение музыкантов к текстовой стороне собственного творчества как существенному аспекту коммуникации со слушателями и, что особенно важно, инструменту формирования новой, «своей» публики.

Всю творческую карьеру *The Beatles* вполне допустимо рассматривать как последовательную цепочку коммуникативных поступков, за единицу коммуникации условно принимая каждый отдельный альбом, а на более низком, «подробном» уровне – каждую отдельную песню альбома. Стоит согласиться с М.И. Боярской в том, что «песенный текст представляет собой синтетическое коммуникативное образование, сочетающее в себе вербальные и музыкальные компоненты; его доминирующими функциями являются эмоциональное самовыражение и эстетическое воздействие на адресатов» [Боярская, 2016, с. 4] – с тем уточняющим возражением, что в популярной англоязычной музыкальной традиции второй половины XX в. на первом месте все же стояла музыка, а тексту придавалось второстепенное значение (подробнее об этой черте рок-культуры, а также о показательных исключениях из нее см. в нашей работе [Николаев, 2018, с. 66 – 70]. Таким образом, ценностно-компонентную иерархию популярной песни как жанра следует формулировать иначе, поставив на первое место музыку, а текст расположив на втором.

Глубокий аналитический разбор музыкальной стороны песен *The Beatles* или даже одной из их песен в наши задачи не входил, хотя по мере необходимости, спорадически мы планируем обращаться и к нему. Ограничимся здесь цитатой из статьи авторитетного музыковеда, где упоминается и *Michelle*: «Они заставили предельно простое звучать предельно сложно в восприятии профессионалов, при этом <...> оставались доступными для имитаций любым непрофессионалом с чувством ритма. В *Michelle* тональность меняется уже на втором такте (совпадающем со вторым словом песни). Сам по себе этот прием не запрещен: так часто поступал Пуленк⁵. <...> Гению незачем лгать, скрывая свою вторичность; гению нужно делать правильный выбор и не делать неправильного» [Rorem, 1987, p. 105 – 106].

Теперь обратимся к тексту песни и его русскому подстрочнику.

Michelle, ma belle	Мишель, ma belle...
These are words that go together well	Слова эти прекрасно сочетаются,
My Michelle	Моя Мишель.
Michelle, ma belle	Мишель, ma belle...
Sont les mots qui vont très bien ensemble	Sont les mots qui vont très bien ensemble,
Très bien ensemble	Très bien ensemble.
I love you, I love you, I love you	Люблю тебя, люблю, люблю,
That's all I want to say	Вот и все, что я хочу сказать.
Until I find a way	И пока не найду выхода,
I will say the only words I know that	Стану повторять слова, которые, знаю,

You'll understand	Будут тебе понятны.
Michelle, ma belle Sont les mots qui vont très bien ensemble Très bien ensemble	Мишель, ma belle... Sont les mots qui vont très bien ensemble, Très bien ensemble.
I need to, I need to, I need to I need to make you see Oh, what you mean to me Until I do I'm hoping you will Know what I mean	Мне нужно, мне нужно, мне нужно, Нужно показать тебе, Что ты для меня значишь, И пока так случится, надеюсь, ты Узнаешь, что я имею в виду.
I love you	Люблю тебя...
I want you, I want you, I want you I think you know by now I'll get to you somehow Until I do I'm telling you so You'll understand	Не могу без тебя, не могу, не могу.. Думаю, тебе уже ясно: Я найду способ «пробиться» к тебе. И пока так случится, я говорю, И ты поймешь.
Michelle, ma belle Sont les mots qui vont très bien ensemble Très bien ensemble	Мишель, ma belle... Sont les mots qui vont très bien ensemble, Très bien ensemble.
And I will say the only words I know That you'll understand, my Michelle	Повторяю единственные слова, Понятные тебе, моя Мишель.

Ко времени создания *Rubber Soul* Леннон и Маккартни, по-прежнему подписывая композиции двумя своими именами, уже по большей части сочиняли по отдельности, хотя постоянно помогали, подсказывая и предлагая друг другу интересные идеи. В *Michelle* заметно доминирует авторство Маккартни, хотя оно и не безусловно. Первые такты мелодии (*Michelle, ma belle / These are words that go together well...*) были сочинены Полом еще в 1959 г. в Ливерпуле, что относит композицию к самым ранним у *The Beatles* [Turner, 2009, p. 138]. Но «блюзовую» часть (*I love you, / I love you, / I love you...* и далее, всего восемь тактов) придумал и предложил через шесть лет Джон под влиянием популярного в 1965 г. хита *I Put A Spell On You* в исполнении чернокожей певицы Нины Симон⁶. «Мой вклад в песни Пола всегда состоял в том, чтобы добавить в них немного блюза. А иначе ведь *Michelle* – это чистая баллада, да? Пол внёс в вещь легкость и оптимизм, я – грусть, разлад, блюзовые нотки» [Wenner, 1970, p. 87]; см. также [Антология *The Beatles*, 2002, с. 197]. Уже одна эта черта – чрезвычайно удачное, органичное объединение на первый взгляд необъединимого – европейской «белой» баллады и американского «черного» блюза – выводила песню на новую высоту и делала привлекательной для молодежи, чувствительной к свежим музыкальным идеям, по обе стороны Атлантики.

Но откуда и как появился в песне тот самый «французский дух», который проник в ее заглавие и текст и сделал ее не просто яркой или запоминающейся, но и уникальной композицией, пожалуй, во всей мировой поп-культуре? Нужные нам сведения представляют в своих мемуарах сами *The Beatles*. «Французская составляющая <...> была навеяна вечеринками Остина Митчела, он преподавал Джону в Ливерпульской школе искусств; возможно, отсюда и название песни. Этот парень устраивал ночные сборища, где можно было познакомиться с девушкой, это было главным; а потом – выпить, это во-вторых <...>. Помню, я сидел там в черном свитере-водолазке, весь такой загадочный, сяду в угол и наигрываю эту французскую мелодию. Прикидывался, будто говорю по-французски, тогда все хотели смахивать на Саша Дистеля⁷... Через много лет Джон спрашивает: “Помнишь ту французскую вещь, что ты играл у Митчела на вечеринках?” Я ему: “Да”. А он: “Неплохая мелодия. Сделай с ней что-нибудь”. А мы все время искали мелодии, мы же тогда записывали альбомы один за другим, и в каждый должно было войти четырнадцать вещей, а еще синглы между альбомами, так что нам нужен был материал, и побольше» [Miles, 1997, p. 233].

Строку *Michelle, ma belle* с внутренней рифмой подсказала Полу жена Айвэна Воэна⁸, школьного друга Джона, Дженет Воэн, преподававшая в то время французский. Сочетание французских слов Полу понравилось, через несколько дней он позвонил Джен с просьбой перевести английскую фразу *These are words that go together well* и тут же услышал: *Sont les mots qui vont très bien ensemble* [Turner, 2009, 138]. В результате в распоряжении Пола оказались 4 разноязычных слова – *Michelle, belle, well, ensemble*, скрепленных единой рифмой. Последнее слово *ensemble*, правда, составляло не совсем точную рифму трем предыдущим, но гораздо важнее было другое: две длинные разноязычные фразы о «хорошо сочетающихся словах» ритмически и по смыслу идеально соответствовали друг другу, а значит, были взаимозаменяемы в песне.

Второй, скрытый парадокс новой песни состоял в ее музыкально-вербальной структуре. Общепринятой схемой построения популярной песни, основанной на циклическом принципе развития, до сих пор является: *запев* («куплет», исполняется дважды) – *припев*, или *рефрен* (*chorus*) – *запев* – *припев* – *инструментальная часть* («проигрыш» на основе гармонической прогрессии запева) – *припев* – *кода*. В упрощенном и укороченном виде то же можно выразить последовательностью ААВА. Лирика запева варьируется; в припеве слова повторяются. *The Beatles* и сюда вносят изменения, они добавляют еще две части за пределами запевно-припевной схемы: вступление представляет собой гармоническую последовательность, которая потом становится основой для вокальной линии в середине песни: *(I will) say the only words I know that... u далее Until I do I'm hoping you...* Кроме этого, перед кодой имеется еще один, дополнительный, вставной мелодический эпизод, исполняемый только один раз, однако использующий уже звучавшие слова: *And I will say the only words I know that / You'll understand, / My Michelle*.

И все же главное отклонение видится в другом. При внимательном прослушивании песни и сопоставлении музыки с лирикой неожиданно выясняется, что позиции запева и припева в песне взаимно изменены, и основным индикатором этой особенности служит лирика. То, с чего начинается вокальная партия и что должно было стать запевом, в вербальном отношении повторяется, не изменяясь (*Michelle, ma belle* и т.д.), а то, что следует затем и должно восприниматься как припев, на самом деле является запевом, поскольку именно в этой части текст постоянно варьируется (*I love you...; I need to...; I want you...* и далее). В результате получаем «перевернутую», а значит, обновленную и усложненную схему песни, где повторяется то, что повторяться не должно – это лирика (*And) until I do I'm telling you...*, положенная на два разных мелодических (и гармонических) рисунка, а также лирика квазизапева (*Michelle, ma belle...*), но где варьируется то, что должно оставаться неизменным – это лирика квазиприпева. Обратим внимание: показанную специфику выявляет именно текстовая сторона песни, если точнее – текст в сочетании с музыкой. При таком положении значение вербальной составляющей *Michelle* как популярной песни многократно возрастает, требуя к себе особого, повышенного внимания.

Примечания

¹Номинация «поп-группа» употребляется нами здесь вполне осознанно, поскольку приставка *рок-* в таких словах, как «рок-концерт», «рок-альбом», «рок-песня», «рок-шоу», «рок-музыка» и т.д., появляется позднее, примерно в конце 1960-х – начале 1970-х гг.

²К сожалению, данные по частотности употребления *Michelle* в Великобритании, Австралии, других странах в тот же период оказались для нас недоступны.

³<https://www.behindthename.com/name/michelle>

⁴В 1966 г., например, *Michelle* была отмечена наградой как самая часто исполняемая песня, см. [Winn, 2009, p. 275].

⁵Франсис Жан Марсель Пуленк (фр. *Francis Jean Marcel Poulenc*, 1899 – 1963) – французский композитор-лирик, оставивший значительное оперно-песенное музыкальное наследие.

⁶*Nina Simone* (1933 – 2003) – американская певица, пианистка, композитор, аранжировщица. В своем творчестве сочетала джаз, соул, поп-музыку, госпел и блюз.

⁷*Sacha Distel* (1933 – 2004) – популярный французский певец, композитор, актёр.

⁸Тот самый *Ivan Vaughan*, который в 1957 г. познакомил Леннона с Маккартни.

Литература

Антология The Beatles / пер. с англ. У.В. Сапциной. М.: ООО Изд-во «РОСМЭН-ПРЕСС». 2002. 368 с.

Боярская М.И. Символизация в песенных текстах группы «Битлз»: автореф. дис.... канд. филол. наук. Волгоград, 2016. 24 с.

Ковальчук И.В. Влияние рок-музыки на формирование стиля жизни российской молодежи: автореф. дис.... канд. социол. наук. М., 2002. 22 с.

Морозова, Е.В. Поэтическое творчество Д. Леннона и П. Маккартни 1960 – 1970 гг.: автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара, 2010. 23 с.

Николаев С.Г. Цикличность как значимый параметр рок-музыкального альбома (на примере позднего творчества Леонарда Коэна) // Производство смысла: сб. статей и материалов памяти И.В. Фоменко. Тверь: Твер. гос. ун-т. 2018. С. 66 – 85.

Рыбакин А.И. Словарь английских личных имен. М.: Советская энциклопедия. 1973. 408 с.

Berman, Garry. *We're Going to See The Beatles! – An Oral History of Beatlemania as Told by the Fans Who Were There*. Santa Monica Press. 2008. 284 p.

Everette, Walter. *The Beatles as musicians: Revolver through the Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1999. 416 p.

Kolatch, Alfred J. *The Name Dictionary: Modern English and Hebrew Names*. New York: Jonathan David Publishers. 1967. 418 p.

Miles, Barry. *Paul McCartney. Many Years From Now*. New York: Henry Holt and Company. 1997. 528 p.

Roem, Ned. *The music of The Beatles // The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*. Ed. by E. Thomson and D. Gutman. Basingstoke & London: Macmillan. 1987. P. 99-109.

Turner, Steve. *The Beatles. The Stories Behind The Songs. 1962-1966*. Carlton Books Ltd. 2009. 192 p.

Wenner, Jann S. *Lennon Remembers: The Full Rolling Stone Interviews from 1970*. New York: A Rolling Stone Press book, 2000. 151 p.

Winn, John C. *That Magic Feeling. Volume Two, 1966-1970. The Beatles' Recorded Legacy*. New York: Three Rivers Press. 2009. 1106 p.

Withycombe, E.G. *The Oxford Dictionary of English Christian Names*. Oxford University Press, 1959. 340 p.

References

Antologiya The Beatles. Per. s angl. U.V. Saptsinoy. М.: ООО Izd-vo 'ROSMEN-PRESS'. 2002. 368 p. (In Russian).

Boyarskaya, M.I. *Simvolizatsiya v pesennykh tekstakh gruppy Beatles: avtoref. dis.... kand. filol. nauk*. Volgograd: 2016. 24 p. (In Russian).

Koval'chuk, I.V. *Vliyaniye rok-muzyki na formirovaniye stilya zhizni rossiyskoy molodezhi: avtoref. dis.... kand. sotsiol. nauk*. М.: 2002. 22 p. (In Russian).

Morozova, Ye.V. *Poeticheskoye tvorchestvo J. Lennoa i P. MacCartney 1960-1970 gg.: avtoref. dis.... kand. filol. nauk*. Samara: 2010. 23 p. (In Russian).

Nikolaev, S.G. *Tsiklichnost' kak znachimyy parametr rok-muzykal'nogo al'boma (na primere pozdnego tvorchestva Leonarda Cohena). Proizvodstvo smysla: Sb. statey i materialov pamyati I.V. Fomenko*. Tver': Tver. gos. un-t. 2018. P. 66-85. (In Russian).

Rybakin, A.I. *Slovar' angliyskikh lichnykh imen*. М.: Sovetskaya ehntsiklopediya. 1973. 408 p. (In Russian).

Berman, Garry. *We're Going to See The Beatles! – An Oral History of Beatlemania as Told by the Fans Who Were There*. Santa Monica Press, 2008. 284 p.

Everette, Walter. *The Beatles as musicians: Revolver through the Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1999. 416 p.

Kolatch, Alfred J. *The Name Dictionary: Modern English and Hebrew Names*. New York: Jonathan David Publishers. 1967. 418 p.

Miles, Barry. *Paul McCartney. Many Years From Now*. New York: Henry Holt and Company. 1997. 528 p.

Roem, Ned. The music of The Beatles. *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*. Ed. by E. Thomson and D. Gutman. Basingstoke & London: Macmillan. 1987. P. 99-109.

Turner, Steve. *The Beatles. The Stories Behind The Songs. 1962-1966*. Carlton Books Ltd. 2009. 192 p.

Wenner, Jann S. *Lennon Remembers: The Full Rolling Stone Interviews from 1970*. New York: A Rolling Stone Press book. 2000. 151 p.

Winn, John C. *That Magic Feeling. Volume Two, 1966-1970. The Beatles' Recorded Legacy*. New York: Three Rivers Press. 2009. 1106 p.

Withycombe, E.G. *The Oxford Dictionary of English Christian Names*. Oxford University Press. 1959. 340 p.

Sergey G. Nikolaev (Rostov-on-Don, Russian Federation)

Monolingualism of Characters of the Song «Michelle» by the Beatles as the Reason of the Communicative Collapse in the Lyrical Text. Part I.

The lyrics of *The Beatles'* song 'Michelle' (1965) is linguistically scrutinized in regards of various aspects. The analysis involves those cultural circumstances under which the song was created, as well as the track place in the group legacy. As the author states, the major collision is hidden in the general monolingualism of its characters shown through the foreign-language component, though employed as a device displaying their communication collapse.

Key words: *English-language popular culture of the 1960s, The Beatles' works, foreign personal name, intratextual foreignisms, 'foreign French', communication collapse.*

Sergey G. Nikolaev – Ph.D. in Philology, professor, acting head of the English Philology Department, Institute of Philology, Journalism and Cross-Cultural Communication, Southern Federal University.

E-mail: nikolaev_s@bk.ru