

УДК 81'42
ББК 85.319

С.Г. Николаев

**МОНОЛИНГВИЗМ ГЕРОЕВ
ПЕСНИ THE BEATLES
'MICHELLE'
КАК ПРИЧИНА
КОММУНИКАТИВНОГО
КОЛЛАПСА
В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ.
ЧАСТЬ 2**

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 10.23683/1995-0640-2018-4-48-53

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.

Рассматриваемая песня в восприятии слушателя представляет собой лирическое обращение героя к возлюбленной, носящей имя *Michelle*, которое, также в восприятии слушателя, указывает на иной – французский – коммуникативный код и, соответственно, на иную языковую культуру. Впрочем, от самой *Michelle* мы не слышим ни слова: на протяжении всей песни девушка молчит, что и служит причиной меланхолического настроения героя¹.

Уже первая, предельно простая фраза припева – *Michelle, ma belle* – оказывается неоднозначной: она повторяется дважды, но оба раза адресована разным лицам. В первый раз она сопровождается английским предложением *These are words that go together well*. Но поскольку возлюбленная героя английским не владеет (о чем мы будем слышать на протяжении всей песни), то это утверждение может быть обращено только к самому говорящему, т. е. к лирическому герою песни, «к себе». Перед нами автоапелляция, внутренняя речь, монологическое высказывание, хотя и несущее в себе формальные черты диалога (обращения к собеседнице, местоимение второго лица *you* и т.д.).

Герой находит подтверждение и оправдание своим чувствам и мыслям в языке возлюбленной, где ее имя рифмуется с *belle* – «красавицей», и даже за пределами этого языка: в английском возникает рифма *go together well*, мгновенно закрепленная второй манифестацией «магического» имени *Michelle*. При повторе припева в смысловом отношении измене-

ний не происходит: герой всего лишь «переводит» *These are words that go together well* на французский: *Sont les mots qui vont très bien ensemble*. В дальнейшей части текста будет звучать только этот вариант с полным отказом от англоязычного. Французский язык – в противоположность английскому – это *инокультурный* код в едином песенном тексте, что требует смены лирического адресата. Теперь им становится «молчаливая» красавица *Michelle*.

Строго говоря – и это также заслуживает внимания, – французский язык высказывания о «хорошо сочетающихся словах» стилистически небезупречен: естественный франкофон *так* бы не выразился. Но это как раз и логично, поскольку не противоречит генеральной идее песни, ведь французский язык для героя неродной, иностранный, и, переходя с английского на французский, он с усилием преодолевает культурно-языковые барьеры, поэтому оправданной и трогательной кажется и некоторая неуклюжесть выражения на нем.

Куплет 1 – *I love you...* и т.д. – эмоциональное признание в любви, завершаемое фразой *I will say the only words I know that you'll understand*. Неоднозначность этого обещания состоит в том, что нам неясно, какие именно слова – *words* – имеет в виду герой: французские *ma belle* или, что более вероятно, английские *I love you* с акцентом на слове *love*, кажущиеся герою лаконичными и исчерпывающими по своему эмоциональному (скорее, чем содержательному) наполнению. Все предложение звучит без пауз; более того, слова...*say the only words I know that...* поются на одной ноте, одинаковыми по длительности четвертными². И только *you'll*, оставаясь на той же ноте, длится в два раза дольше (половинная). Такое отсутствие пауз и явных акцентов создает возможности для дополнительных интерпретаций синтаксиса и его смыслов. Слова *the only words* могут восприниматься вместе с последующим уточняющим придаточным *I know*, тогда высказывание должно пониматься как «единственные слова, какие я только знаю (и которые ты поймешь)» (о французской фразе героя). Но возможен и другой путь: «единственные слова, которые, *как* я знаю, ты поймешь». И в том, и в другом случае слушателю явлена идея затрудненной (правда, не безнадежно) коммуникации.

Следующий, второй куплет *I need to...* и т.д. вопреки ожиданию действует весьма радикальный межстиховой анжамбеман (синафию) – перенос, разрешаемый на границе первой и второй строк. Здесь, в первом стихе, вместо ожидаемого полного предложения *I need you*, построенного по типу *I love you* предыдущего куплета и *I want you* последующего, звучит только фрагмент предложения, завершающийся частицей *to* перед глаголом *make*, которым начинается второй стих. Столь резкий перенос, да еще и в совокупности с многократным, как бы «заикающимся» повтором, создает несоответствие, разлад между ритмическим и семантико-синтаксическим членением речи, что особенно ощутимо в песенной структуре. Прием действует на воображение воспринимающей стороны, в нашем случае слушателя, поскольку мотивирован внутренним волнением говорящего [Квятковский, 1966, с. 207]. *I need to* второго куплета

«спасает» песню от банальности блюзовых стандартов, намеченной обрамляющими оборотами *I love you* и *I want you*, в которых глаголы-скажуемые выступают контекстуальными синонимами, расположенными по принципу смысловой градации.

Уже во втором куплете хорошо ощутим оптимизм героя: в нем мы слышим не только жалобы на коммуникативную преграду, но и надежду на ее преодоление (*I'm hoping you will / Know what I mean*). Благодаря градации оптимизм крепнет, и надежда переходит в радостное предположение из куплета 3: *I think you know by now*, где усилия героя оказываются подтвержденными временем (ср. обстоятельство *by now*).

Уверенный в правильности избранной коммуникативной стратегии, последовательной и настойчивой, герой словно топчется на месте, повторяя одни и те же слова – разумеется, французские.

Надо сказать, что рассматриваемый текст не предлагает слушателю особой изощренности и мастерства слога, модного, авангардистского нагромождения образов, глубокомысленной недосказанности, психоделической образности и символики и т.п.: на «густом», «насыщенном» фоне песенных текстов Леннона лирика Маккартни почти всегда отличалась простотой, ясностью, умеренной опорой на клише и жанровую традицию. При этом банальной *Michelle* тоже назвать нельзя³. Перед нами блестящий пример того, как не слова, положенные на музыку, как это чаще всего ожидает искушенный слушатель от качественной (выше среднего уровня) поп-продукции, но скорее *язык (языки)* и музыка вступают в делящееся на протяжении всей песни продуктивное взаимодействие.

Итак, попытаемся реконструировать ситуацию и психологию создания песни *Michelle* в ее текстовой части. Перед Маккартни стоит задача внести очередной трек в новый песенный цикл, который позже будет назван *Rubber Soul*. Существующая песенная традиция настойчиво диктует необходимость создания лирического текста, в котором герой признается в любви к девушке, но при этом страдает из-за невозможности осуществления мгновенного союза с ней. Перед автором возникает задача предъявления слушателю логически состоятельных причин несчастной любви, и причины эти видятся ему во взаимном – буквально! – непонимании двух молодых людей.

Здесь уместно будет напомнить, что идея фатального разлада любящих (реально или потенциально) персонажей была неоднократно реализована в творчестве *The Beatles* позднее – например, в тексте песни *Eleanor Rigby* (альбом *Revolver*, август 1966), в лирике сингла *Hello Goodbye* (ноябрь 1967), складывающейся из беседы парня и девушки – диалога, который в свою очередь целиком опирается на антитетический обмен репликами между персонажами (*You say "Yes", / I say "No". / You say "Stop" / And I say "Go, go, go"*). Ту же идею разобщенности и одиночества можно усматривать в названии альбома *Sgt. Pepper's*. Разобщенность возлюбленных или просто любящих друг друга людей (дети – родители в песне *She's Leaving Home*) у *The Beatles* часто имела под собой

конкретную основу – непонимание. Но и для непонимания существуют свои причины. Пожалуй, наиболее остроумный, неизбежный ход в поисках таких причин Маккартни делает в песне *Michelle*.

Ее персонажи «в жизни» не просто говорят на разных языках, они являются принципиальными монолингвами, отсюда их непонимание. Одноязычие делает девушку безмолвной, а юношу заставляет все время повторяться. Иначе говоря, монолингвизм продуцента речи, т.е. героя песни, и ее реципиента, франкоязычной девушки, здесь выступает единственным серьезным обстоятельством, приводящим к коммуникативному коллапсу и препятствующим естественному сближению людей. Новый термин «коммуникативный коллапс» используется нами с опорой на известное понятие коммуникативной неудачи (*infelicity; failure*), впервые заявленное в трудах Джона Остина по теории речевых актов [Остин, 1986, с. 32 – 33]. Коммуникативной неудачей коллизия песни *Michelle*, по нашему мнению, обозначить нельзя, поскольку перед нами разворачивается не неудачная, или дефектная, или «поврежденная» обстоятельствами, а именно не состоявшаяся коммуникация.

Впрочем, лирический герой на наших глазах предпринимает усилия для достижения своих целей: он пробует говорить по-французски и твердит о том, что будет продолжать, пока не добьется успеха.

Итак, коммуникация оказывается заблокированной монолингвизмом субъекта и объекта речи. Но весь парадокс в том, что передано это как раз при помощи иноязычия. Лирика представлена одновременно на двух языках (билингвальный текст), в ней присутствуют даже параллельные двуязычные эпизоды – перевод в самом традиционном смысле этого понятия. Первичным (в алгоритме восприятия произведения) знаком-индикатором иноязычной культуры выступает имя героини, использованное в качестве и названия песни, и первого и последнего слова текста (рамочная структура высказывания), и первого слова рефрена.

Возвращаясь, теперь уже на новом уровне исследовательской рефлексии, к анализу емкого смыслового комплекса, какой несет в структуре текста имя *Michelle*, воспользуемся понятием «личная сфера говорящего», предложенным Ю.Д. Апресяном [Апресян, 1995, с. 645 – 646]. Под таким, иным углом зрения инокультурную и иноязычную атрибуцию женского имени следует рассматривать не иначе как намеренный прием, нацеленный на обозначение коммуникативной границы с одновременной демонстрацией ее непреодолимости при попытках включения адресата в личную сферу говорящего. С учетом варьирующей стратегии обозначения адресата лексемами *Michelle* и *you* становится ясно, что две эти номинации представляют собой два разнонаправленных вектора в общей картине песенного текста: *Michelle* словно выталкивает именуемый объект за пределы мира героя, а *you* постоянно возвращает его в этот мир. Этим создается «живая динамика» человеческих отношений, которой не способны воспрепятствовать ни постоянная, словно избыточная реитерация в речи героя, ни полное молчание адресата этой речи.

Таким образом, усилия по «совмещению миров», явленные нам в небольшом по объему, искреннем по содержанию, местами трогательном до наивности песенном тексте, оказываются трудными, но вовсе не бессмысленными. Единственным условием успеха становится сила любви героя, его терпеливость, настойчивость, готовность к жертвам.

Впоследствии иноязычный элемент вводился в текстовую структуру участниками ансамбля много раз. Можно вспомнить хотя бы трек *Sun King (Abbey Road, 1968)* с абсурдно-шутливым мультиязычным лексическим нагромождением *Quando paramucho mi amore de felice corazon*, или отдельные японские слова в сольном песенном творчестве Леннона, или санскрит в сольном творчестве Джорджа Харрисона. Однако нигде более музыкантам не удавалось использовать иноязычие так удачно, неожиданно и в то же время оправданно, как в их музыкально-текстовом шедевре 1965 года *Michelle*. По-видимому, так случилось потому, что найденный однажды прием был одновременно ярок и выразителен, но и не допускал чрезмерной экспансии в своей эксплуатации: в годы «после *The Beatles*» земной шар стремительно становился билингвальным с вынужденным выделением в мировом многоязычии одного языка – английского – как глобального. Впрочем, «параллельная вселенная» незаурядного, выдающегося художественного произведения, песенного текста в том числе, по-прежнему сохраняет необходимую степень собственной языковой герметичности, непроницаемости, обеспечивающую ей продолжение жизни в мировом культурном контексте. Ведь несмотря ни на какие коммуникативные (языковые) сдвиги глобального масштаба, нельзя, например, представить себе замену «наивно-тривиального» – и «тогда», и сейчас – *I love you* на первый взгляд более адекватным для «песенной ситуации» *je t'aime*. Интуитивная безошибочность в подборе средств вербального выражения, соответствующая такой же, предельной адекватности музыкальной формы, были и остаются ключом к осознанию непреходящей ценности творческого наследия *The Beatles*.

Остается добавить, что *Michelle* начиналась как озорная игра, шутка, мелодическая пародия на странноватый, смешной «французский стиль» в молодежной культуре конца 1950-х, увиденный глазами молодого британца. А конечным продуктом стала энергичная, свежая, свободная от первоначальных несерьезных смысловых наслоений, чрезвычайно новаторская, коммерчески успешная композиция, заявившая претензии на статус классического произведения сразу после опубликования и успешно подтверждающая этот статус вот уже более полувека. *The Beatles*, самому старшему из которых на момент выхода *Rubber Soul* исполнилось 24 года, действовали, руководствуясь независимым художественным вкусом и свободной от условностей, исключительной артистической интуицией.

Примечания

¹Разумеется, не следует забывать еще об одном, возможно, главном адресате песенного текста, перед которым и разворачивается любовная колли-

зия героя, – внимательном, вдумчивом, заинтересованном, «разгадывающем авторское послание» слушателе – любителе творчества *The Beatles*.

²Музыкальный размер произведения – четыре четверти.

³Показательно, что изданная в 1984 году, еще в Советском Союзе, антология «Английская поэзия в русских переводах. XX век» включает четыре песенных текста Леннона-Маккартни, из которых все без исключения сочинены именно Маккартни [Английская поэзия, 1984, 640-647]. Одновременно с этим литературное превосходство Леннона подтверждается хотя бы тем фактом, что к 1965 г. он издал две самостоятельные книги стихов, прозы, рисунков – *John Lennon in His Own Wright* и *A Spaniard in the Works*.

Литература

Английская поэзия в русских переводах. XX век. М.: Радуга, 1984. 848 с.

Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // *Апресян Ю.Д. Избр. труды. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 629 – 650.*
Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия. 1966. 376 с.

Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс. 1986. С. 22 – 129.

References

Angliyskaya poehziya v russkikh perevodakh. XX vek. M., Raduga, 1984. 848 p. (In Russian).

Apresyanyan Yu.D. Deixis v leksike i grammatike i naivnaya model' mira. *Apresyanyan Yu.D. Izbr. trudy. T. 2. M., Yazyki russkoy kul'tury, 1995, pp. 629-650.* (In Russian).

Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskiy slovar'*. M., Sovetskaya ehntsiklopediya, 1966. 376 p. (In Russian).

Austin J.L. Slovo kak deystviye. *Novoye v zarubezhnoy lingvistike. Vyp. 17. Teoriya rechevykh aktov. M., Progress, 1986, pp. 22-129.* (In Russian).

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

Monolingualism of the Song Characters “Michelle” by the Beatles as the Reason of Communicative Collapse in Lyrical Text. Part II

Part 2. The lyrics of *The Beatle*' 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, yet 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