

**А. В. ЛОГУТОВ**

Москва

**ПРАГМАТИКА ГОЛОСА В РОК-КОМПОЗИЦИИ:  
«A HARD RAIN'S A-GONNA FALL» БОБА ДИЛАНА**

*Аннотация.* В статье проводится анализ композиции Боба Дилана «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (1963) с точки зрения контент-анализа и прагматики голоса в записанной песне. Предлагается разделить «голосовой портрет» как совокупность телесно-артикуляционных свойств голоса и «вокальное оформление» как совокупность эффектов, использованных при записи голоса. Делаются выводы о связи этих двух явлений с семантикой песни и их прагматических функциях.

*Ключевые слова:* голос, песни, рок-поэзия, рок-музыка, рок-музыканты.

*Сведения об авторе:* Логутов Андрей Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры общей теории словесности МГУ имени М. В. Ломоносова.

*Контакты:* 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (к. 939), logutow@mail.ru.

**A. V. LOGUTOV**

Moscow

**PRAGMATICS OF VOICE IN ROCK SONG:  
«A HARD RAIN'S A-GONNA FALL» BY BOB DYLAN**

*Abstract.* The paper presents a study of Dylan's «A Hard Rain's A-Gonna Fall» (1963) along the lines of content analysis and voice pragmatics in recorded song. We suggest differentiating between a 'voice profile' as a set of corporeal and articulatory features of a voice, and a 'vocal design' encompassing studio processing techniques. We also attempt to generalize the connections between these two phenomena and the song's semantics, and specify their pragmatic functions.

*Keywords:* voice, songs, rock poetry, rock music, rock musicians.

*About the author:* Andrey Logutov, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Communication and Discourse Studies, Lomonosov Moscow State University.

Песенный текст, рассматриваемый как креолизованный<sup>1</sup>, содержит в себе два тесно связанных и активно взаимодействующих друг с другом

компонента – собственно текстовый и музыкальный. Отметим, однако, что первый из них реализуется в песне как *устный текст* и потому требует иной аналитической оптики, чем привычная для филолога книжная словесность. Необходимость применения другого инструментария особенно остро ощущается на уровне прагматики: если семантика устного и печатного текста более или менее совпадают (с той оговоркой, что устным текстам свойственна бóльшая чувствительность к контексту), то такие прагматические аспекты, как воздействие на слушателя, иллюкутивная сила (термин Дж. Сёрля), совокупный эстетический эффект в значительной степени определяются не содержательными, а перформативными свойствами текста. Особую роль здесь, конечно же, играет голос как своеобразный «центр субъектности» текста. Как замечает М. Долар, «помимо двух наиболее распространённых форм использования голоса – как средства передачи смысла и источника эстетического восхищения – существует ещё и третий уровень: голос-объект, который не исчезает как дым при передаче смысла и не застывает в виде объекта глубокого эстетического благоговения, но служит слепым пятном в обращении и помехой в эстетическом суждении» [2, с. 54]. Голос выступает в роли неустраняемого следа субъектности, не достагающей, однако, полноты присутствия. Это особенно заметно в случае *записанной песни* (recorded song), воспринимаемой нами опосредованно, при помощи медийных технологий.

При анализе вокального компонента записанной песни (recorded song) мы предлагаем отделить друг от друга два ряда явлений: *голосовой портрет* как совокупность черт, присущих самому голосу и его реализации в конкретной песни, и *вокальное оформление*, в большей степени зависящее от техники звукозаписи, обработки и сведения. Цель настоящей статьи – продемонстрировать то, как голосовой портрет и вокальное оформление взаимодействуют с семантическим измерением песни и прагматические эффекты, возникающие в результате такого взаимодействия.

**История создания и текстовый компонент композиции.** Песня «A Hard Rain's A-Gonna Fall» была написана Бобом Диланом в 1962 году на мотив народной англо-шотландской баллады «Lord Randall» (Roud 10, Child 12). Кроме мелодии Дилан заимствует из баллады вопросно-ответную композицию: «Lord Randall» представляет из себя «драматический диалог» между лордом Рэндэллом и его матерью, в ходе которого мы постепенно узнаём о том, что он был отравлен любовницей. Как таковой, нарратор в балладе отсутствует: исполнитель попеременно озвучивает реплики лорда и матери. Структура песни укладывается в характерную для баллад формулу ААА, в каждой строфе – по четыре строки с рифмовкой ааbb, причем последние две строки образуют рефрен с вариациями. Наиболее распространенная версия текста выглядит следующим образом:

---

<sup>1</sup> Впервые термин введен Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым в 1990 г.: «Тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [3, с. 180-181].

«Oh where ha'e ye been, Lord Randall, my son?  
And where ha'e ye been, my handsome young man?»  
«I ha'e been to the wild wood: mother, make my bed soon,  
For I'm wearied wi' hunting, and fain wald lie down».

«An wha met ye there, Lord Randall, my son?  
An wha met you there, my handsome young man?»  
«I dined wi my true-love; mother, make my bed soon,  
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«And what did she give you, Lord Randall, my son?  
And what did she give you, my handsome young man?»  
«Eels fried in broo; mother, make my bed soon,  
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«And wha gat your leavins, Lord Randall, my son?  
And wha gat your leavins, my handsome young man?»  
«My hawks and my hounds; mother, make my bed soon,  
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon».

«What become a yer bloodhounds, Lord Randall, my son?  
What become a yer bloodhounds, my handsome young man?»  
«They swelled and they died; mother, make my bed soon,  
For I'm weary wi huntin, and fain wad lie doon».

«O I fear ye are poisoned, Lord Randall, my son!  
I fear ye are poisoned, my handsome young man!»  
«O yes, I am poisoned; mother, make my bed soon,  
For I'm sick at m' heart, and I fain wad lie doon».<sup>1</sup>

Характерной особенностью балладной структуры является отсутствие естественных ограничений как на объем строфы, так и на количество «куплетов» (А). В этом смысле ААА можно назвать открытой структурой. Это, с одной стороны, делает её удобной для реализации повествовательных текстов<sup>2</sup>, а с другой, открывает возможности для экспериментов со строфами разной длины и разной рифмовкой. Именно так и поступает Боб Дилан, расширяя – по сравнению с народным «оригиналом» (или, лучше сказать, «ориентиром») – объём композиции:

Oh, where have you been, my blue-eyed son?  
And where have you been, my darling young one?  
I've stumbled on the side of twelve misty mountains,

---

<sup>1</sup> Приводится первый из 22 вариантов текста в издании [6].

<sup>2</sup> Изначально название «баллада» (от романских глаголов типа итальянского «ballare» – «танцевать») применялось к особому жанру вокальной музыки, сопровождавшей танец. Позднее оно получило другие значения в музыкальной теории и литературе. В ПМ «балладами» принято называть либо «медленные» песни лирического содержания с преимущественно акустическим аккомпанементом, либо композиции с нарративной структурой. См. [10, с. 268].

I've walked and I've crawled on six crooked highways,  
I've stepped in the middle of seven sad forests,  
I've been out in front of a dozen dead oceans,  
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard.  
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard,  
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you see, my blue-eyed son?  
And what did you see, my darling young one?  
I saw a newborn baby with wild wolves all around it,  
I saw a highway of diamonds with nobody on it,  
I saw a black branch with blood that kept drippin',  
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',  
I saw a white ladder all covered with water,  
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,  
I saw guns and sharp swords in the hands of young children.

And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard  
It's a hard rain's a-gonna fall.

And what did you hear, my blue-eyed son?  
And what did you hear, my darling young one?  
I heard the sound of a thunder that roared out a warnin',  
Heard the roar of a wave that could drown the whole world,  
I heard one hundred drummers whose hands were a-blazin',  
I heard ten thousand whisperin' and nobody listenin',  
I heard one person starve, I heard many people laughin',  
Heard the song of a poet who died in the gutter,  
I heard the sound of a clown who cried in the alley.

And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard.  
It's a hard rain's a-gonna fall.

Oh, what did you meet, my blue-eyed son?  
And who did you meet, my darling young one?  
I met a young child beside a dead pony,  
I met a white man who walked a black dog,  
I met a young woman whose body was burning,  
I met a young girl, she gave me a rainbow,  
I met one man who was wounded in love,  
I met another man who was wounded in hatred.

And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard  
It's a hard rain's a-gonna fall.

And what'll you do now, my blue-eyed son?  
And what'll you do now, my darling young one?  
I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin',  
I'll walk to the depths of the deepest dark forest,  
Where the people are many and their hands are all empty,

Where the pellets of poison are flooding their waters,  
Where the home in the valley meets the damp dirty prison  
And the executioner's face is always well hidden  
Where hunger is ugly, where the souls are forgotten,  
Where black is the color, where none is the number,  
And I'll tell it and speak it and think it and breathe it,  
And reflect it from the mountain so all souls can see it,  
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin',  
But I'll know my song well before I start singin'.

And it's a hard, it's a hard, it's a hard, and it's a hard  
It's a hard rain's a-gonna fall<sup>1</sup>.

Дилан сохраняет вопросо-ответную форму: первые две строки каждой строфы образуют рефрен, в которых дважды воспроизводится один и тот же вопрос. Но если в «Lord Randall» вопросы и ответы сбалансированы по объёму и вполне соответствуют друг другу по содержанию, то в песне Дилана вопросы кажутся не более чем предлогом для лирического героя рассказать о своих странствиях. К концу песни ответная часть становится длиннее: от 5 строк до 12. Дестабилизируется и внутренняя структура строф. В шотландской балладе хоть сколько-нибудь вариативны только первая и третья строки; во второй строке повторяется вопрос из первой, а четвёртая сводится к неизменному рефрену «For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie doon». Но даже в вариативных строках половина уходит на формульные повторы. Выделив все повторяющиеся элементы, мы получим следующую схему:

«What become a yer bloodhounds, **Lord Randall, my son?**  
**What become a yer bloodhounds** [обязательная реприза вопроса], **my handsome young man?**»  
«They swelled and they died; **mother, make my bed soon,**  
**For I'm weary wi huntin, and fain wad lie doon.**»

Подобная повторяемость переносит акцент с описываемых в песне событий на внутренние переживания лорда Рэндэлла, усиливает эмоциональность баллады. Статичность описываемой сцены делает его положение в глазах слушателя совершенно безнадёжным, а уверенность в том, что ответ на следующий вопрос лишь усугубит это впечатление – почти абсолютной. Закрытость текста создаёт эффект безвыходности. То же касается и рифмовки: вся баллада построена на всего лишь двух точных (и чрезвычайно близких друг к другу) рифмах: **son – man** (в шотландском произношении – *mon*) и **soon – doon** (шотланский вариант слова *down*).

В композиции Дилана, напротив, буквальных повторов совсем немного. В начале каждой строфы воспроизводится вопросная формула с соответствующими вариациями: «Where have you been...», «What did you

---

<sup>1</sup> Текст приводится по [4, с. 43–52] с небольшой коррекцией.

see...», «What did you hear...» и т.д. Что касается нового рефрена («And it's a hard...»), то он вынесен за пределы куплетной строфы, что во многих смыслах сближает его с припевом<sup>1</sup>.

Нет у Дилана и точных рифм – их место занимают либо вольные ассонансы вроде **fallin' – forest, breathe it – see it, blazin' – listening'**, либо эквиритмические, но лишённые очевидных созвучий пары типа **mountain – highways**. Звуковое единство строф обеспечивается более сложными, требующими точной настройки механизмами: ассонансами внутри строк (**poison – waters**), аллитерациями (к примеру, ряд аллитераций на губные: «I saw a newborn baby with wild wolves all around it; Where the pellets of poison are flooding their waters») и, наконец, анафорами («I saw...»; «I heard...»; «I met...»). Благодаря этому комплексу приёмов текст Дилана выглядит, а главное – звучит более динамично и разнообразно, подчеркивая экспрессивное и смысловое богатство «ответов» по сравнению с открывающими строфы вопросами.

Автор продуктивно работает с семантическими и структурными параллелизмами. Так, в тексте мы находим как явные переклички между соседними фрагментами: «I met one man who was wounded in love, / I met another man who was wounded in hatred», «Where black is the color, where none is the number», так и нарочитые, бросающиеся в глаза нарушения этого принципа: «I met a young woman whose body was burning, / I met a young girl, she gave me a rainbow», «I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken, / I saw guns and sharp swords in the hands of young children». Говоря на языке киномонтажа, иногда мы имеем дело с плавным движением камеры, а иногда – с резкими и непредсказуемыми скачками-склеяками. Сам Дилан, рассказывая в интервью радиостанции WFMT 03 мая 1963 г. о том, как была создана «A Hard Rain's...», сказал, что «[к]аждая строчка [этой композиции] – это начало целой песни» («Every line of it is actually the start of a whole song»). Это объясняет как предельную суггестивность и намеренную недораскрытость образов, так и хаотичность, нестройность композиции. Даже таких развёрнутых, явно перевешивающих вопросы, ответов недостаточно: за каждым из них стоит возможность и необходимость ещё многих песен, из предчувствия которых поэт черпает свои силы («I'll know my song well before I start singin'»). Как замечает Кристофер Рикс, «a quest <...> spells the opening of a question» [9, с. 330]. «Ответные» части куплетов представляют собой не столько ответы, сколько протоколы «исканий» (quest) лирического героя.

В наши задачи не входит подробное комментирование образов, возникающих в композиции. Однако для дальнейших рассуждений об осо-

---

<sup>1</sup> Большинство теоретиков упоминают следующие отличия припева от рефрена: а) припев образует отдельную строфу; б) он гармонически отличен от куплетов; в) в припеве фигурирует название песни. В данном случае полностью выполнено условие в), а условия а) и б) – лишь частично. Равномерное чередование «куплетной» и «припевной» частей в анализируемой песне также нехарактерно для классической куплетно-припевной формы. Далее эту часть песни Дилана мы будем называть «основным рефреном».

бенностях ее исполнения нам важно уловить и зафиксировать её общий настрой и тот совокупный эффект, который она производит на слушателя. Как мы пытались показать выше, на структурном и содержательном уровнях песне Дилана свойственна некоторая иррегулярность, создающая атмосферу неуверенности и тревоги. Подавляющее большинство образов в песне несёт в себе какой-то изъян, отпечаток неведомой катастрофы или недоброго предчувствия. Они сюрреалистичны, подчёркнуто выключены из мира повседневности, исполнены неведомого и пугающего смысла.

Особую роль играет мотив воды, то и дело возникающий в тексте. В поэтике Дилана он связан, с одной стороны, с темой глобального бедствия, роковой неизбежности перемен и обновления мира (см. композиции «The Times They Are A-Changin'», 1963; «Crash on the Levee», 1975; «Tempest», 2012), а с другой – с образами природы, идеями постоянства и успокоения (например, в композиции «Watching The River Flow», 1971). В этой своей ипостаси вода способна «разбавлять» чересчур интенсивные чувства и переживания, снимать противоречие между обострённой поэтической чувствительностью (*sensibility*) и повседневностью: «You don't want a love that's pure / You wanna drown love / You want a watered-down love» («Watered-Down Love», 1981).

Как следствие, смысл рефрена «And it's a hard...», на наш взгляд, амбивалентен: собирающийся дождь – это и кульминация катастрофы, и её разрешение, возвращение к естественному состоянию мира. Дождь потушит огонь («whose body was burning»), смоеет кровь («blood that kept drippin'»), оживит океаны («dozen dead oceans») и разбавит яд («pellets of poison are flooding their waters»).

Эта амбивалентность выражена в том числе и грамматически. Несмотря на то, что в первых четырёх строфах и вопросная, и ответная части относятся к плану прошедшего (глаголы стоят в *Present Perfect* и *Past Simple*), обилие причастий настоящего времени (*drippin'*, *a-bleedin'*, *a-blazin'*, *whisperin'*, *listenin'*, *laughin'*, *burning*) придает событиям оттенок непосредственности и актуальности. В последней строфе фигурирует и настоящее, и будущее время: в настоящем описывается происходящее в мире, а в будущем – действия лирического героя. Форма ближайшего будущего времени *'s a-gonna fall*, употреблённая в основном рефрене, помещает собирающийся ливень в узкое пространство между настоящим и будущим, проводя пунктирные (как дождевые струи) линии между уходящим миром страдания и хаоса и грядущим миром, камертоном при сотворении которого послужит поэтическое слово).

**Голосовой портрет и вокальное оформление.** Оригинальная запись песни «A Hard Rain's A-Gonna Fall» в исполнении Боба Дилана была сделана в декабре 1962 года и увидела свет 27 мая 1963 г.<sup>1</sup> В полном соответствии с эстетическими канонами фолк-рока (до «электрического периода») Дилана оставалось ещё два года) запись максимально приближена к живому испол-

---

<sup>1</sup> Живую она была впервые исполнена 22 сентября 1962 года на вокальном вечере (hootenanny), организованном Питом Сигером в Карнеги-холле [См. 7, с. 102].

нению: в качестве аккомпанемента использована акустическая гитара, а голос записан с минимальными обработками. Насколько можно судить по звучанию, вокальный трек был подвергнут небольшой компрессии (для выравнивания динамической разницы между куплетами и основным рефреном), после чего было добавлено чуть-чуть объёма при помощи реверберации. Трек записан без эффектов, связанных с перемещением голоса в аудиальном пространстве (soundbox<sup>1</sup>). Чтобы подчеркнуть центральную роль текста в композиции, голос выведен в миксе на передний план. Подобную подачу вокала можно считать «нормальной» для целого ряда жанров популярной музыки, в которых важен эффект искренности, подлинности сообщения. Именно такой подачи требовала роль «рупора поколения» (the spokesman of the generation), которую Дилан взял на себя в середине 60-х.

*Голосовой портрет.* Голос Дилана-исполнителя<sup>2</sup> озвучивает сразу два «внутритекстовых голоса»: задающий вопросы и дающий ответы. В отличие, например, от «Blowin' in the Wind», обращение «my blue-eyed son» не позволяет нам услышать в вопросно-ответной форме диалог лирического героя с самим собой. Вопросающий голос принадлежит человеку старшего поколения, а голос-ответчающий – «голубоглазому сыну», то есть, скорее всего, – молодому человеку. При этом, как мы отмечали выше, ответная часть доминирует над вопросной: молодой человек находится в привилегированном положении. При озвучивании этих двух «персонажей» «Дилан» не переключается между разными вокальными регистрами<sup>3</sup>. Это, с одной стороны, повышает аутентичность исполнения (исполнитель не адаптируется к конкретному лирическому «я», остаётся «самим собой»), а с другой – вынуждает нас идентифицировать голос «Дилана» именно с образом «голубоглазого сына» (в силу его доминирования в тексте). Гендерная и возрастная характеристика голоса поддерживает эту гипотезу: на записи звучит голос молодого человека без выраженной «взрослой» хрипоты, в теноровом диапазоне, ассоциирующемся с небольшим возрастом и некрупным телосложением.

То же впечатление остаётся и от манеры исполнения. Важной характеристикой голоса является его расположение на шкале «шёпот – речь – пение – крик». Различия между этими четырьмя динамическими режимами определяется, прежде всего, громкостью и фонацией. При шёпоте голосовые связки не колеблются (фонация отсутствует), при пении фонация подчинена мелодии и контролируется исполнителем, при крике фонация, как правило, нестабильна и немелодична. При этом необходимо учитывать, что на нашей шкале могут образовываться «серые зоны» – например, не всегда возможно провести черту между «нечистым» форсированным пением и криком, между тихим речевым голосом с «придыханием» и шёпотом.

---

<sup>1</sup> Термин впервые введен Аланом Муром (Alan Moore).

<sup>2</sup> Здесь и далее для обозначения голоса Дилана-исполнителя, звучащего в конкретной композиции и соотносимого со сценическим амплуа в противоположность биографическому Бобу Дилану (Роберту Циммерману), мы будем использовать кавычки: «Дилан».

<sup>3</sup> Противоположный пример перформативной игры с гендерными и возрастными характеристиками голоса см. [5].



В случае с «A Hard Rain's A-Gonna Fall» мы имеем дело с характерной для фолк-рока комбинацией речевого голоса и пения, чётко отделить которые друг от друга вряд ли возможно. Ближе всего к речевому голосу «Дилан» приближается в куплетах – особенно в начале фраз. Напротив, концовки и основной рефрен пропеваются – но не хорошо поставленным «жирным» голосом в стиле академического *bel canto*, а неустойчивым, колочим тембром, похожим на непослушный ломающийся голос подростка. В рефрене «Дилан» откровенно форсирует звук (эффект отчасти сглаживается компрессией), что создаёт ту же самую атмосферу напряженной императивности и предельной актуальности происходящего, о которой мы говорили в связи с текстом композиции. В рамках оппозиции между «фенопесней» и «генопесней», предложенной Р. Бартом [см.: 1], голос «Дилана», несомненно, ближе к «генопению», так как в нём звучит «трение между телом и языком», слышна работа тела исполнителя. Это касается и характерного напевного акцента Дилана (country Midwestern accent), и экстралингвистических звуков, слышных на записи.

*Вокальное оформление.* Под вокальным оформлением мы условились понимать те черты записанного голоса, которые определяются не столько физическими (органическими) свойствами последнего, сколько использованными при звукозаписи техниками обработки сигнала. Возможности манипуляций такого рода очень широки [см., например: 8], но в основной массе могут быть сведены к четырём типам: а) изменению свойств самого голоса (тембр, динамический диапазон, высотность и проч.); б) удалению части сигнала (дыхания, артикуляционных артефактов, части гармоник и проч.); в) добавлению сигнала (дабл-трекинг, дилей, эхо, бэк-вокал и проч.); г) определению места голоса в миксе при сведении. При этом значимо не только наличие, но и отсутствие обработки того или иного типа.

Как мы указывали выше, трек «A Hard Rain's A-Gonna Fall» выдержан в соответствии с «фолковыми канонами»: вокальная дорожка обработана минимально. В числе прочего, оставлено дыхание и артикуляционные артефакты (например, шум выдыхаемого воздуха на [f]), что усиливает впечатление непосредственности, безыскусности исполнения. Дыхание является одним из важнейших экстралингвистических звучаний, связанных с восприятием работы человеческого тела. Особенно выражено это в рефрене с эмфазой на придыхательном [h] в «hard». В целом для композиции характерно ровное течение голоса, на фоне которого повторы фразы «it's a hard» звучат как своеобразный сбой, попытка перескочить через неожиданно возникшее перед ним препятствие, преодолеть трудное («hard») место.

С изменением течения голоса связана и возрастающая к концу композиции напряжённость, вызванная не в последнюю очередь увеличенной длительностью последней строфы (12 строк вместо 5–7 в предыдущих куплетах). Хотя у «Дилана» есть достаточно времени (один такт), чтобы перевести дыхание между строками, нельзя не заметить, что его пение становится более стеснённым и он более последовательно сокращает последние слоги, чтобы оставить больше места для вдоха. Возможно, неслу-

чайно в ряду будущих действий поэта наряду с «tell it and speak it and think it» фигурирует «breathe it».

Ещё один значимый элемент в вокальном оформлении композиции – это эффект компрессии в основном рефрене, то есть сужение динамического диапазона голоса<sup>1</sup>. В отличие от эффектов, описанных выше, компрессия, наоборот, делает течение голоса более плавным, смягчает императивность основного рефрена и в каком-то смысле тушевыывает пророческий порыв, захвативший лирического героя.

**Прагматические эффекты, связанные с голосом.** В логике анализа песенного текста как креолизованного нам представляется необходимым преимущественно сосредотачивать исследовательское усилие на тех эффектах, которые так или иначе воспроизводятся на всех уровнях текста. Голосовой портрет и вокальное оформление композиции важны в той мере, в какой они взаимодействуют со смыслами, возникающие в тексте; верно и обратное: текстовый компонент должен исследоваться не только семантически, но и прагматически – с учетом звуковой выразительности и медийных техник, примененных при записи композиции.

В проанализированной нами композиции голос, с одной стороны, выступает как один из механизмов формирования исполнительской идентичности Боба Дилана: и голосовой портрет, и вокальное оформление характерно для фолк-рока времен «Folk music revival». Гендерно-возрастная характеристика голоса сближает Дилана с его аудиторией, позволяет ему выступать в роли «рупора эпохи». С другой стороны, голос перформативно усиливает атмосферу композиции, в которой сочетаются тревожные и спокойно-интроспективные тона. По своей амбивалентности голос оказывается подобен мотиву воды в лирике Дилана.

Среди задач для дальнейшего исследования первостепенной нам представляется сопоставительный анализ различных версий («каверов») этой и других композиций Боба Дилана, который помог бы более тонко выявить прагматические эффекты, связанные с голосом.

#### Литература

1. *Барт Р.* Зерно голоса [Текст] / Р. Барт // Новое литературное обозрение. – 2017. – Том 6. – № 148. – С. 77-84.
2. *Долар М.* Голос и ничего больше [Текст] / М. Долар. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – 384 с.
3. *Сорокин Ю. А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.
4. *Dylan B.* A Hard Rain's A-Gonna Fall [Электронный ресурс] / B. Dylan / The Official Bob Dylan Site. – Режим доступа:

---

<sup>1</sup> Мы не нашли свидетельств, которые помогли бы нам точно установить, идёт ли речь о намеренном использовании компрессора или только об эффекте сужения динамического диапазона, вызванного, например, характеристиками микрофона.

<https://www.bobdylan.com/songs/hard-rains-gonna-fall> (дата обращения: 22.01.2019).

5. *Bradby B.* Pity Peggy Sue [Текст] / В. Bradby, В. Torode // Popular Music. – 1984. – Vol. 4. – P. 183-205.

6. *Child F. J.* The English and Scottish Popular Ballads. Vol. 1 of 5: The Child Ballads. [Текст] / F. J. Child. – L.: Forgotten Books, 2007. – 510 p. – C. 43-52.

7. *Heylin C.* Bob Dylan: Behind the Shades Revisited [Текст] / C. Heylin. – N.Y.: HarperEntertainment, 2003. – 800 p.

8. *Katz M.* Capturing Sound: How Technology Has Changed Music [Текст] / M. Katz. – Berkley: University of California Press, 2010. – 336 p.

9. *Ricks Ch.* Dylan's Visions of Sin [Текст] / Ch. Ricks. – N.Y.: Harper Perennial, 2005. – 528 p.

10. The Poetics of American Song Lyrics [Текст] / ed. by Charlotte Pence. – Jackson: University Press of Mississippi, 2012. – 288 p.