

RU

Поэтика заголовочного комплекса в пьесах детских фортепианных альбомов

Шефова Е. А.

Аннотация. Цель исследования - рассмотреть заголовочный комплекс в структуре музыкального произведения. Научная новизна статьи обусловливается тем, что впервые в музыковедении на примере миниатюр отечественных детских фортепианных альбомов комплексно рассматриваются элементы, находящиеся вне музыкального текста, - имя автора, подзаголовок, эпиграф, исполнительские указания, ремарки, посвящение, примечания, дата, место, опус, оглавление, титульный лист/обложка. В результате определено, что каждый из составляющих заголовочный ансамбль элементов выполняет свою функцию по формированию смысла произведения.

EN

Poetics of Headline Complexes in Children's Albums for the Piano

Shefova E. A.

Abstract. The article examines the functioning of headline complexes in the structure of a musical composition. Scientific originality of the study is conditioned by the fact that for the first time in domestic musicology by the example of children's albums for the piano, the researcher analyzes headline complex elements - author's name, subtitle, epigraph, instructions for performers, remarks, dedication, comments, date, place, opus number, content, title page / cover page. As a result, it is shown that each element of a headline complex performs meaning-formative function.

Введение

Тема отечественного детского альбома весьма популярна в среде педагогов. Страницы Интернета пестрят публикациями, в которых освещаются различные проблемы интерпретации музыкальных текстов, даются рекомендации о преодолении тех или иных пианистических трудностей. Пока педагоги осмысливают полученную информацию, сами авторы научно-методических изданий полемизируют друг с другом. Часто предметом спора выступает тема интерпретации музыкального образа. Так, например, Н. П. Корыхалова возражает и, нужно заметить, справедливо на предложение С. А. Айзенштадта видеть в пьесе «Игра в лошадки» («Детский альбом» П. И. Чайковского) «деревянную лошадку-качалку». Наталия Платоновна перечисляет элементы музыкального текста, доказывающие обратное: «...“очень скорый” темп, бодрый трехдольный размер, непрерывный “топот” восьмушек, то расширяющиеся, то суживающиеся вилочки, придающие динамизм движения» (Корыхалова, 2011, с. 20). Н. П. Корыхалова фактически называет компоненты, входящие в заголовочный комплекс – обозначение темпа, размер, исполнительские указания. И если бы данное доказательство было в первую очередь подкреплено информацией о детской (не случайно альбом посвящен десятилетнему Володе Давыдову) книге из библиотеки Давыдовых – «Проказы Софи» графини де Сегюр, которая явилась программой для некоторых пьес альбома, то этот факт мог бы стать мощным сигналом смысловой наполненности не только названной пьесы, но и всего альбома. Примером нелепых образных сравнений стала еще одна миниатюра альбома – «Болельщик куклы» (странно было бы думать, что Владимира Давыдова интересовали куклы). На её материале учили «объединять мелодию “через паузу”», «отрабатывать мягкость звучания инструмента», постигать «трехслойную фактуру» и т.д. А между тем только гений П. И. Чайковского мог с изумительным натурализмом в звуках изобразить плавающий на солнце воск. Именно этим объясняется постепенное фактурное «сползание», обезличивание и слияние звуков в тоническом органном пункте.

К сожалению, в музыкальной педагогике не сложилась традиция приступать к анализу произведения исходя из рамочного текста, компонентом которого и является заголовочный комплекс. Возможно, это связано еще с тем, что в музыковедении не определен объем понятия «заглавие» и до конца не ясны его границы: считать заглавием только название произведения или расширить это понятие. При ответе на вопрос возможно два пути, один, предложенный лингвистом Н. А. Кожиной (1986), где под «названием» понимать заглавие

в его номинативной функции, а под «заглавием» – заголовочный комплекс. В данной работе выбран второй подход – филологический, дающий широкую трактовку заглавию, а именно допускающий включение всех затекстовых элементов, каждый из которых потенциально способен, взаимодействуя с другими, создавать новые смыслы. При исследовании музыкального текста, одним из ключей к раскрытию его образности становится понимание роли заголовочного комплекса, что подчеркивает актуальность рассматриваемой проблемы.

Теоретической базой исследования наряду с трудами филологов – Н. А. Веселовой (1998), И. Р. Гальперина (2007), Н. А. Кузьминой (2013), послужили публикации Л. П. Казанцевой (1998; 2002; 2009), Н. П. Корыхаловой (2007; 2011), А. В. Михайлова (1995; 2002), В. О. Петрова (2013; 2015).

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в исполнительской практике, в содержательном наполнении курсов по методике преподавания и анализу музыкальных произведений в средних специальных и высших музыкальных учебных заведениях.

Основная часть

Как исполнитель воспринимает заглавие произведения? Как имя текста, которому оно предписано. Заглавие наделено способностью ограничивать музыкальный текст от других текстов. Тем не менее, в первой строке произведения также предшествует имя композитора, подзаголовок, эпиграф, исполнительские указания, ремарки, посвящение, примечания, дата, место, опус, оглавление, титульный лист/обложка. Названные элементы могут вступать друг с другом в системные отношения, образуя смысловые поля. В этом случае возникает вопрос границы заглавия: является ли оно только именем текста или способно формировать заголовочный комплекс? Остановимся на этом подробно.

В музыкальном искусстве проблема заголовочного комплекса не рассматривалась специально. Исключение составляет учебный курс Л. П. Казанцевой «Музыкальное содержание в контексте культуры» (2009, с. 260), в котором к признакам программной музыки исследовательница относит *название, эпиграф, аннотацию, ремарку, посвящение и подтекстовку*. Дискуссионным остается вопрос: началу произведения предшествует не только название, но и имя композитора.

Имя композитора в большинстве случаев традиционно входит в структуру заглавия («Невелички Р. С. Леденева», «Музыкальные игрушки С. А. Губайдулиной»), тем не менее участвует в смыслообразовании.

Если заглавие повторяет другое уже известное заглавие, то смысловая роль имени композитора возрастает, например «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Детский альбом» А. Т. Гречанинова, «Детский альбом» А. И. Хачатуряна.

В многочисленных детских сборниках, предшественниках альбомов, автор нередко выступает в двух, а то и трех ипостасях. Примером служат сборники «Дети за фортепиано. Сборник 25 маленьких пьес в четыре руки, аранжированных М. М. Бернардом» (1866 г.) и «Детский сад. Картинно-музыкальный альбом для фортепиано, составленный М. М. Бернардом» (1868 г.). Известно, что Михаил Матвеевич Бернад как представитель школы Джона Фильда считался лучшим фортепианным педагогом. В конце своей жизни М. М. Бернад занимался составлением и изданием музыкальных пьес для первоначального обучения детей, чем способствовал искоренению сухих, рутинных приемов, доминировавших при обучении детей игре на фортепиано. Так, М. М. Бернад выступил как композитор, преподаватель (систематизировал материал по степени возрастания трудностей) и издатель (вывел произведения на высокий уровень спроса среди музыкантов, всесторонне поддерживая эту позицию).

Подзаголовок взаимодействует с заглавием, уточняет его. Наряду с другими элементами заголовочного комплекса создает предпонимание пьесы. Так, например, большинство пьес из альбомов Р. С. Леденева имеют уточняющий текст: «На белых клавишах» (Почему зима такая длинная?), «Серенада Дон Кихота» («В подражание Шедрину, подражающему Альбенису»). Когда пьеса становится больше, чем жанр, композитор добавляет подзаголовок, который более информативен самого заголовка «Веселый марш» («Буратино идет в школу»). Иногда композиторы в подзаголовке выносят пояснение формы и адресата: «Игрушки на елке». Сюита для детей» (В. И. Ребиков).

В цикле «История святой Терезы Младенца Иисуса и Святого Лика» ор. 36b А. Н. Черепнин последовал общим закономерностям литературного первоисточника – житийному канону. Сохранив функциональность стандартных топосов (рождение святого в благочестивой семье, безразличие к детским забавам и т.д.), композитор связал 13 экспрессий (термин Е. А. Шефовой), в которых именно хронологический подзаголовок, с одной стороны, заменяет название, с другой – отражает хронологический разрез рассмотрения событий и указывает на период, с которым связано описываемое в экспрессии событие, – Naissance, 2 Janvier 1873 или Baptême, 4 Janvier 1873 – что соответствует Рождению и Крещению Святой Терезы.

Эпиграфом является «фраза (часто цитата), помещаемая перед сочинением или перед отдельным его разделом, в которой автор поясняет свой замысел, идею произведения или его части» (Словарь иностранных слов, 1988). Выражаясь современным языком, эпиграф представляет собой открытые сведения о приоритетах автора (текстовая и культурная парадигмы) и информацию о следующем за эпиграфом тексте. Хотя эпиграф не является обязательным элементом структурно-семантической организации музыкального текста, отдельные композиторы все же обращаются к нему довольно часто. В разное время проблемой эпиграфа занимались Л. П. Казанцева (2009), В. О. Петров (2013; 2015). И тем не менее проблема в музыковедении не рассмотрена полностью. Вопросы назначения эпиграфа достаточно разработаны в литературоведении. Отталкиваясь

от значения эпитафии как «коммуникативного пространства» (Гаспаров, 1996, с. 222), исследователи выделяют две основные его функции – информативную и формопределяющую (свойственна стихотворным произведениям) (Гальперин, 2007; Гаспаров, 1996; Кузьмин, 2013).

Анализ большого количества детских альбомов показал, что эпитафия не характерна детским фортепианным произведениям. Тем не менее, его наличие может задавать тему (содержательно-фактуальный), выявлять идею (содержательно-концептуальный) и обнажать замысел (содержательно-подтекстовый) произведения (информативная функция). Минимальный объем эпитафии – два-три словосочетания, максимальный – целый текст. Функционально-стилевой диапазон узкий – цитаты из фольклора и собственные высказывания. Проиллюстрируем перечисленное.

Содержательно-концептуальный эпитафия предпослал С. С. Прокофьев пьесам цикла «Сказки старой бабушки». Именно вдалеке от России могла проявиться неповторимая черта прокофьевского стиля – русская повествовательность и мягкая задушевность, с которой композитор говорит вдохновенно просто о Родине: «Иные воспоминания наполовину стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда».

Миниатюру «Бука» из «Детских сцен» ор. 21 А. Н. Корещенко предваряет содержательно-подтекстовым эпитафией: «Няня, няня, я боюсь. Кто-то странный там идет. Спи скорее, это Бука. Молит няня и поет». Содержательно-подтекстовые эпитафии буквально начинают детский цикл ор. 37 «Картинки для детей» В. И. Ребикова: «Девочка учит пьесу. А через открытое окно аромат сирени и роз зовут ее в сад. Девочка делает ошибки и убегает в сад» («Приготовление урока») или «Вечер в Элладе. Греческий жрец приносит жертву богине. Две девушки играют на флейтах, одна сопровождает звуками лиры. Сквозь ветви кипариса видно синее море» («Из античного мира»).

Со временем советские композиторы отказались от эпитафии. С его исчезновением оформление изданий альбомов для детей стало более академичным, если не сказать «сухим». Между тем эпитафия создает коммуникативное пространство музыкального текста и определяется этим коммуникативным пространством. «Изначальный потенциал связей», заложенный в эпитафии, соотносится с заглавием музыкального произведения, «запуская» у юного исполнителя процесс индукции смыслов.

Посвящение дает возможность увидеть произведение на фоне эпохи его создания, отношения автора и адресата и, по мнению Л. П. Казанцевой (2009), служит программным задачам: оно «способно отлиться и в название... оставаться непрограммным... выступить как самоценный немзыкальный компонент» (с. 262). По мнению Ж. Женетта «посвящение – это заявление (искреннее или нет) о некоторых отношениях (того или иного рода) между автором и каким-то человеком, группой людей или сущностью» (Genette, 1987, с. 126).

Посвящения могут быть как «известным лицам», так и «неизвестным лицам» (термины Д. В. Кузьмина). Рассмотрим первый класс посвящений – «посвящения известным лицам», предполагающие наличие знаний у исполнителя касательно самого адресата посвящения. Например, «Детский альбом» П. И. Чайковского ор. 39 посвящен Володе Давыдову, альбом «День маленькой девочки» А. А. Ильинский посвятил самой знаменитой «Девочке с персиками» Вере Мамонтовой, И. А. Красильников «Музыку для детей» посвятил своей учительнице А. Е. Орентлихерман, Ю. М. Яцевич цикл «Первые радости. Сцены из детской жизни» посвятил В. К. Мержанову. Подвид этого класса посвящения можно назвать «посвящением-персонализацией» (Кузьмина, 1997, с. 72).

Второй класс посвящений – «посвящения неизвестным лицам», предполагающие отсутствие у исполнителя информации об адресате посвящения. Функция подобных «приватизирующих посвящений», по мнению Д. В. Кузьмина (2013), «предъявить текст, как более интимный, приотворяющий щелку в приватное пространство автора... намекнув при этом на наличие в произведении неких скрытых смыслов, понятных только узкому кругу “своих” (т.е. лично знакомых с автором)» (с. 80). Примеров не так много, но они встречаются, например, «Посвящается добрым матерям, которые намерены сами учить своих детей первым началам фортепианной игры» М. М. Бернарда, «Детям моей великой Родины» Д. А. Парфенова. Отметим, что довольно часто композиторы посвящают альбомы своим детям (В. М. Блок, Т. П. Николаева, Г. В. Свиридов, Ю. А. Фалик, А. Н. Холминов). Случается, что посвящения «неопределенному предмету», «известным лицам» и «неизвестным лицам» образуют одно посвящение. Так, В. А. Овчинников на титульном листе альбома фортепианных пьес для детей, юношества и взрослых «Шаг за шагом» своей рукой написал – «воронежскому музыкальному колледжу в благодарность за первое исполнение моего опуса, с пожеланиями дальнейших успехов на всем их благородном пути. В. Овчинников. 1999 г., г. Воронеж». Сборник состоит из 29 пьес, каждой из которых предпослано посвящение, например, «Родное. Моим родителям», «Детство. Моим родителям», «Жалоба. А. М. Жюрайтису», «Экспромт. Г. Б. Маринич».

Исполнительские указания практически всегда индивидуальны – это указания композитора к исполнению его музыки, они содержат ряд смысловых нюансов, рождающихся в нашем сознании. «Богатство смысловых оттенков, связанное с использованием исполнительских указаний в разных музыкальных контекстах, – по мнению Н. П. Корыхаловой (2007), – доказываемая, в частности, тем, что один и тот же итальянский термин может переводиться на другой язык в одном и том же произведении по-разному» (с. 6). Например, в ор. 41 Г. С. Фрида дает различные переводы *Andantino*: в первом случае – «спокойно», в другом – «не спеша». В «Детском альбоме» ор. 39 П. И. Чайковский термины *Presto* («Игра в лошадки») и *Vivace* («Баба Яга») переводит одинаково, как «очень скоро». Можно сравнить перевод термина *Andante*, скажем, П. И. Чайковского и А. Б. Гольденвейзера – «тихо» и «текуче». Другая особенность музыкальных терминов, на которую указывает Н. П. Корыхалова, в их неоднозначности (2007, с. 6).

С начала XX века насыщенность нотного текста исполнительскими указаниями все интенсивней связывается с индивидуальной манерой автора: «уныло», «издали» («Пьески-картинки» Е. Ф. Гнесина); «четко,

как механизм» («Заводной соловей» С. П. Баневич); «не быстро и светло», «довольно оживленно, легко и как бы вполголоса» («Невелички» Р. С. Леденев).

Поэтические ремарки – явление в принципе не свойственное миниатюрам детских альбомов. Парадокс, но лишь немногие русские композиторы (В. И. Ребиков, С. М. Ляпунов, А. Т. Гречанинов, С. Э. Борткевич) вводили словесные пояснения в произведения для детей, конкретизируя его художественно-образную сторону и стимулируя процесс творчества исполнителя. «Личное обращение к исполнителю» – так называл пометы в нотном тексте Б. Л. Яворский (1972, с. 593), а Н. П. Корыхалова (2007, с. 303) видела в них особое, присущее тому или иному композитору, видение музыки. Данный вопрос в музыковедении специально не рассматривался. Исключение составляют работы автора статьи (2016а; 2016b) в которых освещается система поэтических ремарок и их соотношение в детских фортепианных альбомах композиторов русского зарубежья А. Т. Гречанинова, С. Э. Борткевича и А. Н. Черепнина. Поэтизация ремарки стала дополнительным свидетельством принципиально иного, переломного взгляда на комментирующие формы музыки.

Примечания также взаимодействуют с заглавием. Выделим два – редакторское и композиторское. Разница лишь в том, что редакторские примечания составляют незамкнутый ряд, способный пополняться за счет их творческой инициативы.

Композиторские примечания, как правило, словесные или в виде символических обозначений касаются техники исполнения, иногда помогают осмыслить характер музыки. Примечание В. И. Ребикова к миниатюре «Из античного мира» ор. 37 очерчивает контуры эпохи, к которой обращается композитор, а также выражает отношение к ней: «При исполнении следует верхнюю из двойных нот правой руки играть несколько сильнее нижней. Исполнять пьесу с настроением тихой печали. Левую педаль взять на протяжении всей пьесы – правую как обозначено. Темпо не менять в продолжении всей пьесы». Отметим примечания технического характера, например, в пьесах С. А. Губайдулиной «Трубач в лесу» и «Песня рыбака»: «Здесь и дальше в аналогичных местах палец отрывается и сразу же нажимает клавишу беззвучно». Другое примечание композитора обуславливает зонный характер элемента нотной грамоты: «Крестик означает беззвучное нажатие клавиш». Композиторы дореволюционного периода в большинстве своем предпочитают примечания на итальянском языке, например: “*poi demi – ped – tremolando*” к «Итальянскому вальсу» ор. 22 № 6 («Детские сцены») А. Н. Корещенко.

Дата, место, опус состоят не только из фактов биографии композитора. Данная информация становится элементом смысловой структуры текста. Включаясь в системные отношения с другими элементами заголовочного комплекса, они все вместе участвуют в создании смыслов. По опусу можно определить контекст. Например, ор. 98 А. Т. Гречанинова – это цикл пьес, в котором все произведения независимы, но в то же время связаны единой линией, по дате написания можно выяснить к какому периоду творчества (1924 г.) относится данный альбом, что происходило в жизни композитора в этот момент.

Оглавление имеет особые взаимоотношения с общим заглавием произведения и с заглавиями, входящими в альбом пьес. Традиционно оглавление несет функцию путеводителя по циклу.

Титульный лист/обложка. «С самого возникновения нотопечатания существовало очевидное стремление украсить титул или обложку издания рисунком, виньеткой или каким-либо орнаментом с целью придать ему более художественную и привлекательную внешность» (Юргенсон, 1928, с. 42). Со временем советские издательства употребляли все свои усилия на то, чтобы, с одной стороны, ускорить, а с другой – удешевить производство, сделать его массовым. При этих условиях пришлось считаться с низким качеством материалов и с некоторой шаблонностью, незатейливостью выполнения. После 1917 года изменение оформления обложек в нотных изданиях, повлекло разрушение одного из ключевых элементов заголовочного комплекса. С постоянным ухудшением оформления нотных изданий для детей, а именно с Музгизом, теоретики пианизма боролись на протяжении всего времени функционирования издательства и, как видится, бессмысленно. Так в одной из статей «Фортепианная литература для начинающих» в журнале «Советская музыка» за 1933 год Л. А. Баренбойм (1933) пишет, что Музгиз «идет по наклонной плоскости», а в отношении «внешнего оформления для детского нотного издания... Музгизу следовало бы поучиться у западных музыкальных издательств» (с. 156-157). Странное замечание, ведь можно было обратиться к опыту оформления титульных листов многочисленных изданий В. В. Бесселя, М. М. Бернарда, П. И. Юргенсона и др. Достаточно вспомнить оформление дореволюционных детских альбомов А. А. Копылова, Ю. Э. Нагеля, В. И. Ребикова, П. И. Чайковского и др. Сюжеты обложек были просты и наивны, представляли собой характеристические картинки из жизни детей – 24 иллюстрации к «Детскому альбому» П. И. Чайковского, 14 сенок к «14 Музыкальным картинкам из жизни детей» А. А. Копылова, 6 сенок к «Детскому саду» М. М. Бернарда.

Таким образом, любой затекстовый элемент может быть рассмотрен в составе заглавия или заголовочного комплекса.

Заключение

Подведем предварительные итоги. «Целое больше суммы составляющих его элементов» – говорил Аристотель. Действительно, заглавие может и должно выступать смыслом музыкального произведения. Заголовочный комплекс, включающий ряд важных элементов – имя композитора, подзаголовки, эпиграф, исполнительские указания, ремарки, посвящение, примечания, дата, место, опус и титульный лист/обложку потенциально способен, взаимодействуя с другими, служить созданию новых смыслов музыкального произведения. Осуществленное исследование позволяет сделать вывод о том, что заглавие произведения в комплексе с другими

затекстовыми элементами является определяющим моментом в восприятии интерпретатором и слушателем музыкального текста.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы видятся в детальном изучении элементов заголовочного комплекса. Анализ компонентов заголовочного комплекса способен сделать работу над произведением более эффективным. Несомненно, педагог волен выбирать собственный путь расшифровки музыкального текста. Но чем значительнее багаж знаний преподавателя и его ученика, тем больше вариантов интерпретации они смогут найти и тем точнее и ярче будет результат. Оставить без внимания элементы заголовочного комплекса – значит лишиться возможности глубинного понимания произведения.

Источники | References

1. Баренбойм Л. А. Фортепианная литература для начинающих // Советская музыка. 1933. Вып. 6.
2. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дисс. ... к. филол. н. Тверь, 1998.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2007.
4. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. М.: Просвещение, 1996.
5. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
6. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: в поисках утраченного: сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 2002.
7. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009.
8. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): дисс. ... к. филол. н. М., 1986.
9. Корыхалова Н. П. «Детский альбом» П. И. Чайковского: такт за тактом. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2011.
10. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Изд-е 2-е, доп. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007.
11. Кузьмин Д. В. К функциональной типологии посвящений // Toronto Slavic Quarterly (TSQ). 2013. № 45. Summer.
12. Кузьмина Н. А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. 1997. Вып. 2.
13. Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород, 1995. Вып. 1.
14. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М., 2002.
15. Петров В. О. О программности эпиграфов в инструментальных партитурах // Проблемы художественного творчества: сб. науч. мат-лов. Саратов: Изд-во Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова, 2013.
16. Петров В. О. Эпиграф как смысловая константа инструментального опуса // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2015. № 3 (45).
17. Словарь иностранных слов. Изд-е 15-е, испр. М.: Рус. яз., 1988.
18. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: монография. Липецк: Позитив Л, 2016а.
19. Шефова Е. А. Система поэтических ремарок в детских фортепианных альбомах Сергея Эдуардовича Борткевича // Таврический научный обозреватель. Симферополь, 2016b. № 1 (6). Ч. 1.
20. Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Гос. изд-во; Музыкальный сектор, 1928.
21. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка: в 2-х т. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1.
22. Genette Gerard. Seuils. P., 1987.

Информация об авторах | Author information



Шефова Елена Александровна¹, к. иск., доц.

¹ Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского



Shefova Elena Alexandrovna¹, PhD

¹ Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University

¹ shefova_e@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): заголовочный комплекс; детский фортепианный альбом; подзаголовок; посвящение; эпиграф; headline complex; children's album for piano; subtitle; dedication; epigraph.