



В. А. ШУРАНОВ, И.Р. ЛЕВИНА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Бакирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия*

ORCID 0000-0002-3148-2853

ORCID: 0000-0002-1648-720X

О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8)

Смысловое противоречие слова и музыки в романсе С.В. Рахманинова «Сон» (ор. 8) рассматривается как пример художественного единства вокального произведения. Стихотворение А.Н. Плещеева и музыка русского композитора образуют союз двух разнонаправленных концепций – трагической и жизнеутверждающей. Идея художественного противоречия поэтического и музыкального текстов основывается на развитии известного тезиса Л.А. Мазеля о «художественном открытии» и на положениях отечественных исследователей о текстовых взаимодействиях в камерно-вокальных жанрах. Осуществленный в статье анализ совокупности поэтического текста и музыки в данном случае направлен на аргументацию особого художественного результата – смысловой глубины, возникающей в результате пересечения двух авторских прочтений общего сюжета. Оптимистическая сила музыки С. Рахманинова передана через комплекс выразительных средств и сознательно подчеркнута композитором вопреки трагически направленному синтезу поэтической структуры. Дополнительным выводом статьи является мысль о расширенных возможностях исполнительской интерпретации в условиях художественно-противоречивого союза поэзии и музыки в жанре романса.

Ключевые слова: Рахманинов. Романсы. Слово и музыка. Художественное противоречие.

Для цитирования / For citation: Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 81–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.081-089.

VITALY A. SHURANOV, IRMA R. LEVINA

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia
Bashkir State M.Akmulla Pedagogical University, Ufa, Russia*

ORCHID 0000-0002-3148-2853
ORCHID: 0000-0002-1648-720 X

On the Artistic Contradiction of Words and Music in Romance (S.V. Rachmaninov. Romance "Dream", Op. 8)

The conceptual contradiction of words and music in S.V. Rachmaninov's romance "Dream" (op. 8) is considered as an example of the artistic unity of a vocal work. The poem by A.N. Pleshcheev and the music of the Russian composer form a union of two divergent concepts – tragic and life-affirming. The idea of the artistic contradiction of poetic and musical texts is based not only on the development of the famous thesis of L.A. Mazel about "artistic discovery", but also the positions of domestic researchers about textual interactions in chamber-vocal genres. The analysis of the poetic text and the music of the romance, carried out in the article, is aimed at argumentation of a special artistic result – the semantic depth that arises as a result of the intersection of two author's readings of a common plot. The optimistic power of Rachmaninoff's music is conveyed through a complex of expressive means, consciously emphasized by the composer despite the tragically directed synthesis of the poetic structure. An additional conclusion of the article is the idea of expanded possibilities of performing interpretation in the context of the artistically contradictory union of poetry and music in romance.

Keywords: Rachmaninov. Romances. Word and music. Artistic contradiction.

Романс является плодом творческого содружества поэта и композитора. Такое определение несёт в себе долю условности, поскольку в реальности вокальный опус редко оказывается итогом участия обоих авторов в творческом процессе. В большинстве случаев поэтический текст предваряет создание текста музыкального. Это обстоятельство существенно сказывается на художественном результате – содержательном плане вокального произведения: композитор, обращаясь к готовому стихотворному тексту, выступает его интерпретатором, создаёт новое, воплощённое в звуках, прочтение. В результате такого процесса нередко возникает параллелизм смыслов, образуется взаимодействующее наложение авторских решений, одновременно взаимосвязанных

и автономных. Композитор порой даже перерабатывает стихотворение: меняет детали, купирует слова и целые строки, использует лишь фрагмент сочинения. Всё это приводит к такому художественному единству, в котором взаимодействие двух текстов – поэтического и музыкального – перерастает в переосмысление одного другим. Результативная содержательная целостность романса собирается на пересечении двух художественных концепций, что придаёт вокальному опусу особую привлекательность и глубину.

Проблема взаимодействия слова и музыки в камерно-вокальных произведениях – одна из традиционных в эстетике и музыкознании. Её изучению были посвящены как фундаментальные, так и аспектные исследования прошлого



и нынешнего столетий (Б.В. Асафьев, В.А. Васина-Гроссман, Е.А. Ручьевская, А.М. Сохор, Б.А. Кац). Преобладающим методологическим *«initio»* в общем исследовательском пространстве оказывалась идея взаимодействия текстов, углубления, дополнения или выразительного усиления музыкой поэтического содержания. При этом, правда, упоминалась возможность и художественно-образного параллелизма, относительной автономности двух текстов. К примеру, Р.И. Петрушанская писала об образно-содержательных отличиях музыки и слова в романсах русских композиторов, особенно в случаях обращения к заведомо «слабой, порой слащавой поэзии» [10, с. 23]. Идею художественной самостоятельности двух видов искусств в камерной музыке усилил А.Н. Сохор. В статье «Друзья-соперники» исследователь писал о «содружестве соперников» [12, с.8], хотя основу синтеза искусств определил всё же через «соответствие» стихов музыке [12, с. 11-12].

Перспективным продолжением идеи текстового «соответствия» видится ракурс, усиливающий момент *противоречивого взаимодействия*, смыслового *несовпадения* словесного и музыкального текстов, которое вполне закономерно возникает при «авторском» прочтении композитором ранее созданного и завершённого в своём художественном объёме поэтического текста.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы локально, на примере конкретного романса («Сон» С.В. Рахманинова, ор. 8) проиллюстрировать художественно-противоречивое взаимодействие слова и музыки. Речь идёт именно о *художественном противоречии*, которое образует, так сказать, «амбивалентность» его содержания, собирающуюся смысловую глубину произведения. Романс «Сон» из восьмого опуса Рахманинова выбран при

этом не как исключительный, но как типологический, показательный, по крайней мере, для русской романсовой культуры второй половины XIX столетия.

Композитор обратился к стихотворению А. Плещеева, вошедшего в поэтический цикл «Из Гейне»¹. В раннем вокальном опусе уже отчетливо проявили себя черты творческой индивидуальности С.В. Рахманинова (широта и экспрессивность мелодий, колористическое богатство сопровождения), но главное – его качество как художника, мыслителя. Стремление к возвышенно-символическому обобщению проявляется уже в том, что в возрасте двадцати одного года композитор, будто «из глубины возраста», обращается к образу «воспоминаний» о счастливом, словно во сне увиденном прошлом – образу, избранному для русской поэзии и музыки. Не случайно, что много позднее содержание этого романса слушателями и критиками будет восприниматься как прозорливое предвосхищение Рахманиновым своей собственной судьбы.

Сюжет, заданный стихотворением, является той общей константой, которая скрепляет художественно-содержательное пространство текстов А. Плещеева и С. Рахманинова. Эта константа интерпретируется поэтическим и музыкальным контекстами, которые и определяют в каждом случае особые смысловые акценты, в целом формирующие единый художественный смысл произведения. Присмотримся к каждому из текстов.

*И у меня был край родной;
Прекрасен он!
Там ель качалась надо мной...
Но то был сон!
Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова...
Но то был сон!*

Композиция стихотворения. Воспоминания о былых светлых днях в плещеевском стихотворении звучат как полные боли и сожаления. Акцент на безвозвратно утраченном счастье проступает во многих элементах структуры поэтического текста. Общая форма восьмистишия подчеркнута двухчастна: каждое четверостишие заканчивается горестным восклицанием, *прерывающим ритм стиха*. Эффекта замирающей паузы Плещеев достигает и многоточием после третьих строк каждого четверостишия – знаком уносящегося вдаль и ввысь воспоминания о счастье. В структурной симметрии двух частей контрастное окончание второй части звучит напряжённее, поскольку восприятие уже «знает», «ожидает» готовящееся трагическое пресечение воспоминаний. Для усиления контраста поэт насыщает вторую часть ещё большим образным противопоставлением: на смену теме природы приходит тема смерти.

Усиление трагического тона в движении от первой части стихотворения ко второй обнаруживается и в характере описания «былых времён». Так, в первой части внутри элегического образа воспоминаний прорывается восторженное восклицание: «Прекрасен он!» Его светлая тональность усиливается тем, что здесь единственный раз в стихотворении *снимается глагол прошедшего времени* («был»). Благодаря этому распространённому в поэзии приёму возникает эффект «балансирования» времён. Здесь, в контексте первых четырёх строк, этот приём создаёт ощущение «неуходящего прошлого»², условного присутствия в прошлом как в настоящем. Для второй же части, напротив, ключевым становится выражение «жива была...», формой прошедшего времени усиливающее безвозвратность отзвучавших «слов любви».

Своей поэтической глубиной стихотворение А. Плещеева обязано осуществлён-

ному в его тексте *процессу возвышенной символизации* – тому, что почти через столетие В. Зенковский назовет «*идеацией*» [8, с.25]. Так, отмеченное уже «балансирование» временных форм служит не только подчёркиванию образного контраста, но и одухотворяющему обобщению. Возникает символически ёмкая антитеза *дали времён и пространств*, антитеза вечности и времени. Удалённость прошлого от настоящего подчеркнута и упомянутым двойным противопоставлением в форме: внутри четверостиший (3+1 строки) и между четверостишиями – двумя частями стихотворения. Даже зависающее многоточие, помимо сгущения трагического аффекта, служит расширению хроноса и топоса.

Соположение времён и пространств является распространённым для русской поэзии XIX века средством идеации. «Мотив дали», действующий аналогично «мотиву дороги», мотиву «встречи через много лет», приёму «включённого повествования о прошлом», преобразует непосредственные значения и образы в символы-идеалы. В анализируемом стихотворении подобному символическому преобразованию подвергается выражение «край родной». Воспринимаемый с высоты идеализированного хронотопа, он из физически конкретного места превращается в «родовое гнездо» души (И.А. Ильин) – вместилище духовных ценностей. Какие идеалы проносит душа сквозь пространство жизненных лет? Они отчетливо обозначены в стихотворении: в первой части – это Красота («Прекрасен он!»), во второй – Любовь («Любви слова...»). Прошедшие через горнило пространственно-временной идеации, эти понятия «восторглись» от своих первичных источников («край», «сель», «семья друзей») до уровня непреходящих (звучащих «со всех сторон») духовных ценностей.



Ритмическая организация стихотворения является ещё одним средством художественного обобщения. Достаточно активным структурным приёмом здесь оказывается усечённое время всех чётных строк. По сравнению с привычным четырёхстопным ямбом они воспринимаются как укороченные почти вдвое. Это рождает интонационную паузу ожидания, остановки времени. А если учесть, что и после каждой третьей строки в обоих четверостишиях следует обозначенное поэтом многоточие, то общая ритмика стиха в целом оказывается максимально наполненной замирающими паузами. Однако прерывающие высказывания паузы, напомним, помимо эффекта идеации несут в себе и эффект конфликтного противопоставления, резкого возвращения к трагической действительности: лирический герой стихотворения словно бы неоднократно сталкивается с останавливающими полёт его души препятствиями. Наполненная остановками, ритмика строк в единстве с символическими сопоставлениями строф-четверостиший собирает в итоге трагическую позицию видения: присутствующие в душе идеалы переживаются как отдалённые, звучащие лишь из прошлого.

Иные акценты смысла расставляет С. Рахманинов, усиливая в музыкальном воплощении стихотворения светлые звуковые краски и интонации.

Не случаен *выбор первичных жанров*, лежащих в основе романса. Вокальная природа мелодии с характерным сопровождением свидетельствует о признаках *баркаролы*. Ко времени С. Рахманинова подобное мелодико-фактурное «клише» утвердилось в романсах как средство пейзажных зарисовок, воплощения светлого элегического настроения. Обобщение осуществляется через жанровый синтез баркаролы с романсом («обобщение че-

рез жанр» – А. Альшванг [3, с. 100-101]), в котором романс, в силу сложившегося художественного качества, оказывается жанром доминирующим, возвышенно воздействующим на баркаролу. На содержательном уровне это музыкально-языковое соотношение жанров оказывается уже средством смысловой идеации – возвышающей символизации. Музыка, откликаясь баркаролой на пейзажный строй первых строк текста, усиливает в живописной семантике жанра элегическую тишину и пространственность – идею *дали*. Композитор таким образом подключается к обозначенному поэтом пути идеации-обобщения, переключая восприятие с физической картины природы на область мыслимого идеала: из материи мажорных красок, благозвучности гармоний, ритмической мерности, широкой мелодической распевности сплетается собственно образ Красоты в её метафизическом совершенстве.

Признаки ещё одного жанра – *музыкального гимна* – также встраиваются в процесс художественного обобщения. Однако здесь речь, скорее, идёт не об обобщении жанра, а об *обобщении жанром*. Причина кроется в способности музыкального гимна к лёгкому союзу с иными жанрами: словно прорастая внутри них, гимн придаёт им качество гимничности, восторженного воспевания [14, с. 203]. С первых тактов произведения гимнические качества музыки проявляют себя через призывно восходящие интонации мелодии, а также признаки шествия-пения, проступающие в мерной поступи четвертей. Эта мерная поступательность не исчезает и с включением полнозвучного триольного сопровождения в четвёртом такте, здесь даже добавляется новый жанровый признак гимна – полнозвучность фактуры. Постепенно из отдельных элементов гимн собирается в полноценную жанровую единицу романса. Гимниче-

ской кульминацией в масштабах первой части романса становится инструментальный отыгрыш – момент самого яркого противоречия между поэзией и музыкой: вслед за трагическим восклицанием «Но то был сон!»³ – звучит собственно гимн с типично рахманиновским аккордо-октавным ведением мелодии и плотной фактурой сопровождения. После него тихое восхождение по звукам Си-бемоль мажорного трезвучия воспринимается как выражение благодарности и счастья за неизменно присутствующие в мире Любовь и Красоту. В изменениях музыки второй части стоит отметить два момента, усиливающих восторженность высказывания. Первый – это дополнительное кульминационное восхождение мелодии от *es* к *g* с длительной остановкой на вершине, и второй – заключительное восходящее движение теперь уже по Ми-бемоль мажорному трезвучию, также достигающее новой, ещё большей высоты.

Гимническая интонация сильно зависит от исполнения, качества произнесения: торжественность высказывания является важнейшей составляющей жанрового канона гимна. Начальная мелодическая фраза романса С.В. Рахманинова, исполненная в общем настроении с текстом, вряд ли выявит свои гимнические

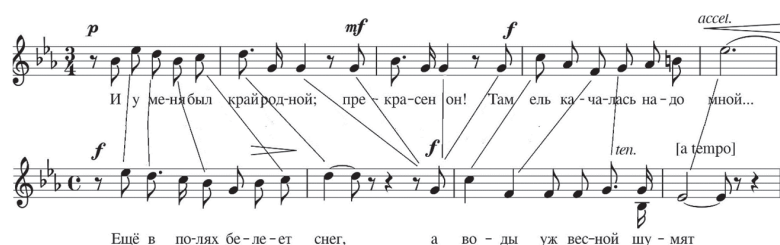
интенции, поскольку собственно музыкально-смысловой контекст произнесения к этому моменту ещё не сложился и вокальное интонирование ориентируется на образную согласованность со словом. Сам же композитор, заложивший в небольшое мелодическое построение целых три восходящие кварты, мыслил его, скорее всего, в перспективе именно гимнического прорастания, что и проявилось в драматургически воплощённом замысле. Показательно, что полтора года спустя практически та же самая мелодическая фраза стала исходной для восторженно-славительного романса «Вешние воды» (ор.14); композитор избирает здесь и ту же тональность – Ми-бемоль мажор (см. схему 1).

Даже уменьшенная восходящая кварта из «Сна» *h – es* («надо мной...») также оказалась задействованной в «Вешних водах» в контексте практически такого же мелодического движения (пример 1).

На примере одного романса нельзя делать вывод о том, что смысловое несовпадение поэтического и музыкального текстов в жанре романса является характерным. На помощь может прийти пока лишь логика. Нет ничего удивительного, что два художника по-разному смотрят на одинаковую жизненную ситуацию: сказывается

возможная разница возраста, художественного опыта, оценочных акцентов, выставляемых эпохой. Другое логическое соображение исходит из области художественного мира (поэтики) жанра романса. Параллелизм текстовых смыслов в одном произведении оказывается источником его художественного богатства, основой содержательной глубины. Увеличивающийся объем понимания в итоге расширяет возможности

Схема 1 С.В. Рахманинов. «Сон», соч. 8, № 5, тт. 2–6, «Вешние воды», соч. 14, № 11, тт. 3–6



Пример 1 С.В. Рахманинов. «Вешние воды», тт. 9–11





как исполнительской, так и слушательской интерпретации. В этой связи исследовательский анализ камерно-вокальных

жанров музыки, с точки зрения художественного противоречия слова и музыки, представляется весьма перспективным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В художественном переводе стихотворения Г. Гейне “Ich hatte einst ein schönes Vaterland” А. Плещеев сохранил принцип ритмической остановки (сокращения четных строк), усиления контраста между счастливым сновидением и трагической действительностью. Интересно авторское подключение поэта-переводчика, проявившееся в усилении личностной лирической причастности к образу разлуки – в снятии, например, немецких

символов Отечества, их замене на нейтральные или близкие русскому мироощущению.

² Августин называет такое время «настоящим прошедшим», неизбежно присутствующим в памяти [1, с. 673].

³ Даже внутри этого восклицания Рахманинов вместо привычного разрешения своей «авторской» гармонии в до минор делает энгармонический переход в светлый *Соль-бемоль мажор*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Аврелий. Творения / Блаженный Августин. Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. 742 с.
2. Айвазова И. Р. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мусоргского // GESJ: Musicology and Cultural Science, 2010. No. 1 (5). С. 21–39.
3. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма // Альшванг А. Избранные сочинения. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 97–103.
4. Асафьев Б.В. Русский романс XIX в. М.: Москва, 2000. 320 с.
5. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 150 с.
6. Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. № 5, 2012. С. 88–102.
7. Девуцкий В.Э. Особенности фразировки в музыке: Лекция по курсу «Анализ муз. произведений» (спец. 17.00.02 «Музыковедение»). М.: ГМПИ, 1987. 39 с.
8. Зеньковский В. Основы христианской философии. М.: Изд.-во Свято-Владимирского братства, 1992. Т. 1, 2. 286 с.
9. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. 752 с.
10. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. М.: Знание, 1984. 56 с.
11. Ручьевская Е.С. О соотношении слова и мелодии в камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 65–110.
12. Сохор А.М. Друзья соперники // Поэзия и музыка: сб. ст. и исслед. М.: Музыка, 1973. С. 5–17.
13. Шуранов В.А., Левина И.Р. «Тема с вариациями» П.И.Чайковского: художественный образ и авторская позиция // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С.29–36.
14. Шуранов В.А. Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация. Уфа: УГИИ им. З.Исмагилова, 2018. 209 с.

Об авторах:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

Левина Ирма Рашитовна, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель научного руководителя Научно-исследовательского института стратегии развития образования Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru

REFERENCES

1. Avgustin Avreliy. *Tvoreniya*. Blazhennyy Avgustin. *Tvoreniya: V 4 tomakh Tom 1: Ob istinnoy religii* [Blessed Augustine. Creations: In 4 volumes. Vol. 1: On true religion]. St. Petersburg: Aleteya; Kiev: UTsIMM-Press, 2000. 742 p.
2. Ayvazova I. R. Problema interpretatsii vokal'nogo tsikla na primere sravnitel'nogo analiza interpretatsionnykh versiy «Pesen i plyasok smerti» Modesta Petrovicha Musorskogo [The Problem of Interpretation of a Vocal Cycle on the Example of a Comparative Analysis of Interpretive Versions of "Songs and Dances of Death" by Modest Petrovich Musorsky]. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2010. No.1(5), pp. 21–39.
3. Al'shvang A. Problemy zhanrovogo realizma [Problems of genre realism]. Al'shvang A. *Izbrannye sochineniya. Tom 1* [Selected Works. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1964, pp. 97–103.
4. Asaf'ev B.V. *Russkiy romans XIX veka* [Russian Romance of the 19th Century]. Moscow: Moskva, 2000. 320 p.
5. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 1. Ritmika* [Music and poetic word. Part 1. Rhythm]. Moscow: Muzyka, 1972. 150 p.
6. Ganzburg G.I. Teatralizatsiya i dramatizatsiya kamernykh zhanrov v vokal'noy muzyke R. Shumana [Theatricalization and Dramatization of Chamber Genres in Vocal Music by R. Schumann]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. No. 5. 2012, pp. 88–102.
7. Devutskiy V.E. *Osobennosti frazirovki v muzyke: Lektsiya po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* (spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykovedenie») [Features of Phrasing in Music: Lecture on the course "Analysis of Musical Works" (Specialty 17.00.02 "Musicology")]. Moscow: GMPI, 1987. 39 p.
8. Zen'kovskiy V. *Osnovy khristianskoy filosofii* [Fundamentals of Christian Philosophy]. Moscow: Izdatel'stvo Svyato-Vladimirskogo bratstva, 1992. Tom 1, 2. 286 p.
9. Mazel' L.A., Tsukkerman V.A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Elementy muzyki i metodika analiza mal'nykh form* [Analysis of Musical Works: Elements of Music and Methods for Analysis of Small Forms]. Moscow, 1967. 752 p.
10. Petrushanskaya R. I. *Muzyka i poeziya* [Music and Poetry]. Moscow: Znanie, 1984. 56 p.
11. Ruch'evskaya E.S. O sootnoshenii slova i melodii v kamerno-vokal'noy muzyke nachala XX veka [On the relationship between word and melody in chamber-vocal music of the early 20th century]. *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka* [Russian Music at the Turn of the 20th Century]. Moscow; Leningrad, 1966, pp. 65–110.
12. Sokhor A.M. Druz'ya soperniki [Friends rivals]. *Poeziya i muzyka: sbornik statey i issledovaniy* [Poetry and Music: Collection of Articles and Research]. Moscow: Muzyka, 1973, pp. 5–17.



13. Shuranov V.A., Levina I.R. «Tema s variatsiyami» P.I. Chaykovskogo: khudozhestvennyy obraz i avtorskaya pozitsiya [“Theme with Variations” by P.I. Tchaikovsky: Artistic Image and Author’s position]. *Problemy muzykal’noy nauki* [Music Scholarship]. 2019. No. 1, pp. 29–36.

14. Shuranov V. A. *Osnovy khudozhestvennosti muzykal'nogo proizvedeniya. Analiz i interpretatsiya* [Fundamentals of Artistry of a Musical Work. Analysis and Interpretation]. Ufa: UGII im. Z. Ismagilova, 2018. 209 p.

About the authors:

Vitaly A. Shuranov, Ph.D. (Arts), Professor at the Music Theory Department of Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru.

Irma R. Levina, Ph.D. (Pedagogical), Associate Professor, Deputy Scientific Director of the Research Institute of Education Development Strategy of Bashkir State M. Akmulla Pedagogical University (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru

