

ВЛИЯНИЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ИДЕЙ НА РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ XVIII ВЕКА

В статье анализируются педагогические и эстетические идеи, определившие особенности развития музыкального образования в России XVIII века: приоритет развития эмоциональной сферы личности, обусловленный влиянием теории аффектов, прямая связь между восприятием музыки и эмоционально-нравственным откликом. Характеризуются целевые ориентиры музыкального образования в закрытых учебных заведениях. Подчеркивается роль музыкального образования в учебных заведениях XVIII века.

Ключевые слова: музыкальное образование в России, XVIII век, эпоха Просвещения, теория аффектов.

Одна из самых популярных педагогических идей конца XX – начала XXI века – борьба со «знаниевой парадигмой» в образовании и противопоставление ей личностно-ориентированной, феноменологической, компетентностной парадигмы. Но противопоставление знаний, умений и навыков как образовательных результатов общему нравственному, эмоциональному развитию личности родилось отнюдь не в конце XX века. Ясная, рефлекслируемая оппозиция между доминантами обучения и воспитания, интеллекта и чувства присутствует в педагогической мысли XVIII века, прямо и четко выражается в XIX веке и переходит в XX век.

В России наиболее последовательным сторонником оппозиции «знаниевой» и «эмоциональной» направленности образования стал во второй половине XVIII века И. И. Бецкой. Исследователь творчества И. И. Бецкого А. П. Пятковский, труд которого увидел

свет в 1865 году, на этом основании прямо противопоставлял образование Петровской и Екатерининской эпох: «Образование при Петре I имело исключительно специальный характер. В ученика, как в готовую форму, вливали массу познаний, преимущественно технических, и выпускали его на свет инженером, моряком и пр. Педагогических приемов в воспитании не было никаких: с детьми обращались, как с взрослыми, и за малейший проступок били их хлыстом, а иногда наказывали фухтелями. Индивидуальная сторона мальчика, его склонности, способности и темперамент совсем не брались в расчет школою. Бецкий, напротив того, мало заботился об обучении: знание и нравственное развитие не зависят, по его мнению, одно от другого. Можно быть сведущим человеком и дурным гражданином. Наука теряет у него своё образовательное значение и главным почти единственным ресурсом является хороший выбор воспитателей...» [11].

Помимо выбора воспитателей, значимым ресурсом для реализации просветительских задач в учебных заведениях XVIII века стало возрастание роли искусства. В духовных, военных учебных заведениях, в женских институтах преподавалась музыка. Необходимость уточнения цели и содержания музыкального образования в XVIII веке во многом обусловлена тем обстоятельством, что долгое время подчеркивались внешние результаты музыкальной образованности: светский лоск, организация приятного досуга. Между тем необходимость музыкального образования обосновывалась общепедагогическими, эстетическими, философскими установками, была напрямую связана с идеологией Просвещения.

XVIII век в отечественном музыкальном образовании – это период осмысления общеобразовательного значения музыкального искусства в процессе воспитания «новой породы людей», целенаправленного формирования государственной элиты.

На эстетические, а до некоторой степени и на педагогические взгляды русской аристократии XVIII века повлияла теория аффектов. Она была последовательно развита в трактате Р. Декарта «Страсти души», созданном в 1649 году. Одной из педагогических идей Декарта была идея «воспитания страстей», которая противопоставлялась идее борьбы со страстями. Декарт выделил «шесть первичных страстей»: удивление, любовь и ненависть, желание, радость, печаль [3]. И если общепедагогическая мысль XVIII века, направляемая православным учением, в котором воспитание личности направлено на борьбу со страстями, в

меньшей степени подверглась влиянию теории аффектов, то в мысли об искусстве и в музыкальном образовании эта теория оказалась довольно влиятельной.

Начало XVIII века во многом связано со стилем барокко, развивавшимся со второй половины XVII века: вершиной этого развития в России стали партерные концерты Николая Дилецкого. Теория аффектов на протяжении всего периода развития барокко выражала его эстетическую сущность. Так, Л. Д. Пылаева, анализируя танцевальные жанры, заключает, что «в танцевальной практике барокко, как и во всех сферах музыкального искусства этой эпохи, нашла свое выражение теория аффектов» [10]. Теория аффектов не могла не привлекать педагогов-музыкантов своей прямой технологичностью. Каждая тональность соответствует определенной «страсти», эмоции, и, соответственно, формирует, воспитывает её. До мажор – веселый и воинственный; ре мажор – радостный и очень воинственный; ми мажор – сварливый и раздражительный и т. д. Если даже в такой довольно нейтральной характеристике, как тональность, присутствует прямая эмоционально-воспитательная идея, то музыкальное произведение в целом предстает законченной педагогической разработкой, внедрив которую воспитатель гарантированно получает желаемый результат.

Многие музыковеды подчеркивают назидательность, дидактичность как ведущую характеристику музыкального искусства эпохи барокко. Эта назидательность реализовывалась не только в вокальной музыке (через текст), но и в инструментальной; и для той, и для

другой была характерна повествовательность, часто очень конкретная сюжетность. Музыкальное искусство XVIII века заметно тяготеет к реализации риторического принципа «docere, delectare, movere» – учить, услаждать, волновать. Восприятие музыкального произведения как повествования в XVIII веке подчеркивается и отечественными, и зарубежными музыковедами. Например, увертюра к опере «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка исследуется «в терминах повествования», то есть с помощью литературоведческой методологии [17]. С. А. Гудимова указывает, что «риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника, высшего образца, на который в значительной степени ориентировались различные, в том числе и невербальные, виды искусства» [2, с. 58]. И. В. Полозова, ссылаясь на авторитет Д. С. Лихачева, подчеркивает не только просветительский характер отечественного барокко, но даже процесс сближения искусства с наукой и его дидактическую направленность [9, с. 49].

Вербализуемость и высокая степень конкретности смыслов музыкальных произведений, столь чуждая последующим эпохам с их недосказанностью и несказанностью, до сих пор радует и удивляет музыковедов. К. В. Зенкин, осуществляя обзор классификаций музыкально-исторических эпох, заостряет внимание на эйдетически-сущностных названиях эпохи барокко, которые употреблял Б. Л. Яворский: ансамблевая, темпераментная, сюитная, галантно-этикетная, абсолютистская [5] ... Все эти названия-характеристики, помимо

всего прочего, напрямую демонстрируют воспитательную направленность занятий музыкальным искусством. Для того чтобы название музыкального стиля переформулировать в воспитательную задачу, достаточно содержательно индифферентных инфинитивов: воспитывать умение действовать (работать) в ансамбле, формировать галантность и умение следовать нормам этикета, воспитывать уважение к абсолютистской (монархической) власти, вернее, утверждать и поддерживать абсолютизм средствами пышного блистательного искусства музыки, танца, архитектуры, живописи и пр.

Не менее очевидным образом направлен на реализацию воспитательных задач классицизм, тесно связанный с идеологией Просвещения. Идея порядка и стройности классицизма вполне коррелировала с теорией аффектов, даже способствовала решению одной из важнейших задач этой теории в приложении к воспитанию: упорядочить страсти, целенаправленно их формировать, конкретными средствами. Просветительские идеи определили основные линии развития педагогической мысли всего XVIII века: понимание образования как универсального средства совершенствования общества, реализация права человека на образование, доступ к организованному, институциональному образованию тех групп населения, для которых раньше это не было возможным (в частности, развитие женского образования). Идеям английского Просвещения дал основание Джон Локк, в трактовке которого правильно поставленное образование джентльмена обеспечивает грамотное управле-

ние государством и его отдельными отраслями, рост нравственности, развитие материальной и духовной культуры. Идея и практика женского образования поддерживалась Джоном Уэсли, английским протестантским теологом XVIII века (направление, развиваемое им, называлось арминианством). Взгляды Уэсли на образование девочек были скорее взглядами проповедника, нежели учителя [18], но само движение в сторону развития женского образования нужно признать характерным для всего европейского Просвещения XVIII века. Французское просвещение XVIII века было представлено идеями К. Гельвеция, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо. Взгляды Д. Дидро очевидным образом пересекались с теорией аффектов: в процессе образования он на первое место ставил формирование «страстей» (чувств, эмоций), а не освоение знаний.

Музыкальное образование в этом контексте становилось средством воспитания нравственных, гуманных, героико-патриотических чувств. Воспоминания современников о постановке «Ифигении в Авлиде» К. В. Глюка в Королевской Академии музыки в Париже стали классическим примером теории аффектов в действии: услышав арию Ахиллеса, офицеры, присутствовавшие на премьере, в едином порыве вскочили и обнажили шпаги.

Процессы, происходившие в России, вполне коррелировали с европейскими: премьера вдохновившей французских офицеров оперы Глюка состоялась в 1774 году, но роль музыки в поднятии воинского духа осмысливалась гораздо раньше. Музыкальное образование уже со времен Петра I присутствовало в подготовке военных. Так,

распоряжение Военной коллегии «О дальнейшем обучении при полках малолетних», которое последовало за Высочайшим указом 11 июня 1723 года, гласило: «...понеже, говорится в указе, немалая нужда в музыкантах, того ради для комплекту полковой музыки, из оных малолетних четвертую часть учить петь по ноте, для чего потребныя книги готовить и покупать на их жалованье, вычитая по пропорции; а для лучшей практики оным в воскресные дни и праздники петь в гарнизонных церквах <<...>>; а между тем учить их на трубах и валт-горнах и гобоях...» [13, с. 56].

В отечественном музыкальном образовании XVIII век – это время активной европеизации, которую, однако, нельзя приравнивать к подражанию. Конечно, одним из культурных смыслов этой эпохи было преклонение перед Западом. На русскую культуру стали активно влиять те элементы западноевропейской цивилизации, которые в наибольшей степени опровергали ментальность, духовный строй Древней Руси. Ю. В. Келдыш подчеркнул, что по отношению к русскому музыкальному искусству и образованию XVIII века нельзя говорить просто о подражательности в широком, недифференцированном смысле этого слова [6]. Существенной характеристикой этой эпохи стал изменившийся по сравнению с XVII веком характер художественных и мировоззренческих заимствований. В XVII веке осуществлялись заимствования, которые сближали Русь и средневековую Европу. Наиболее показательными в этом контексте являются семь свободных искусств, серьезно повлиявших на содержание образования в России

XVII века. XVIII век – век обращения России к тем сторонам европейской культуры и образования, которые и для Европы были новаторскими, были во многом антагонистичны средневековым нормам и художественным ценностям, вели к новым философским взглядам (европейское Просвещение), общественным отношениям.

Идея всеобщего народного образования в России XVIII века не имела влияния на массовую образовательную практику, хотя соответствующие идеи и проекты создавались (сторонниками образования всего народа были И. Посошков, В. Татищев, А. Вольтер, И. Жеребцов, А. Строганов и др.). Однако она влияла на государственную политику, на философскую мысль, на формирование воспитательного идеала.

Даже в духовном образовании все более очевидным было западное, более того, светское влияние. Так, в «Духовном регламенте» 1721 года Феофан Прокопович подчеркивал мысль о роли светских наук в системе обучения. Соответственно, проникало в систему духовного образования и светское искусство. «Добре в великие праздники быть при столе оных семинаристов гласом мусийских инструментов; и сие нетрудно, ибо первого токмо нанять мастера, а от него наученные охотные семинаристы должны будут и других научить на свое место туне...» [4, с. 31]. В Санкт-Петербургской школе на монастырском подворье, основанной и руководимой Феофаном Прокоповичем, учеников обучали пению, танцам и музыке. Ученики школы участвовали не только в школьных представлениях, но и в придворных спектаклях, особенно

они были востребованы в качестве певчих.

В период правления Анны Иоанновны были заведены итальянская опера, балет, два оркестра. Однако переоценивать развитие искусства в эту пору не стоит. Подробное доношение генерала графа Салтыкова по поводу строительства «комедианского московского дому» от 14 июня 1733 года свидетельствует, что театр оказался долгостоим; шла речь о том, чтобы законсервировать строительство, не завершая его: «Прошедшего марта 24 дня сего 733 года из кабинета Ея Императорского Величества ко мне писано, что по доношению моему о достройке комедианского московского дому Ея Императорскому Величеству докладывано, по которому Ея Величество изволила указать онаго дому до указа больше не строить кроме того что и по крышке для безопасности его от дождей принадлежит...» [7, с. 91].

Царствование Анны Иоанновны дало начало музыкальному и хореографическому образованию в кадетских корпусах. Кадетский шляхетный корпус был учрежден в 1732 году; образование в нем было ориентировано не только на военную подготовку, но и на всестороннее светское развитие. Кадеты привлекались к постановке оперных и балетных спектаклей, которые, начиная с 1736 года (три оперы Ф. Арайи), ставились на русской сцене. Привлекались также архиерейские певчие.

В период правления Анны Иоанновны была учреждена школа «музыкантских учеников» при придворном оркестре. Педагогами становились по-

жилые итальянские и немецкие музыканты, которые не могли уже блистать при дворе в качестве виртуозов. Они обучали игре на инструментах малолетних учеников, и каждый понедельник после обеда должны были представлять концерты этих учащихся при дворе.

В отечественной системе церковного певческого образования стали появляться инструментальные классы, а торжественные церковные службы при дворе стали сочетаться с театрализованными церемониями. Так, коронация новой русской царицы, Елизаветы Петровны, сопровождалась феерическим действием, в котором участвовали студенты Московской Славяно-греко-латинской академии в белых одеяниях, с венцами на голове и с лавровыми ветвями в руках, которые пели сложенную для этого случая песнь.

Значительным шагом вперед во времена Елизаветы Петровны, несомненно, стала подготовка «природных российских» исполнителей, вошедших в оперную итальянскую труппу. Царствование Елизаветы демонстрирует, как неопределима была музыкальная образованность и одаренность при дворе. Известно, что учитель музыки самой Елизаветы Х. Я Шварц активно участвовал в подготовке государственного переворота, в результате которого она взойшла на престол. Конечно, вершиной образовательных нововведений, осуществленных императрицей Елизаветой, было открытие в 1755 году Московского университета. И в университете, и в Академии художеств учащиеся занимались музыкой под руководством специально приглашенных педагогов. Успехи по инструментальной музыке учеников благородной гимназии отмечались наряду с другими предметными результатами.

Вторая половина XVIII века, особенно история царствования Екатерины II, представляет собой важнейший период развития музыкального образования. Это время активного диалога с европейскими просветителями. В самой европейской музыкальной педагогике просветительские идеи, коррелировавшие с эстетическими установками классицизма, были инновационными и нуждались в защите. Это проявлялось, например, в содержании учебных пособий. Так, «Опыт истинного искусства клавирной игры» К. Ф. Э. Баха явно учитывает требования энциклопедизма. В учебном пособии присутствуют разделы, охватывающие по возможности все аспекты и стороны клавирной игры: устройство инструмента, строй и темперация, аппликатура и техника в целом, украшения и их детальнейшая систематизация, ориентированность на охват разных видов музыкальной деятельности, на несколько инструментов: «Кто хорошо играет на клавикорде, тот сможет так же играть и на клавесине» [1, с. 26]; на быстрое (опережающее) движение в плане выбора репертуара и на широкий его охват: «Ученикам вредно долго заниматься легкими вещами» [Там же, с. 27].

Открытость индивидуального опыта (например, воспоминания о занятиях с отцом, И. С. Бахом), «превентивные» рекомендации (К. Ф. Э. Бах часто «предохраняет» ученика от технических и художественных опасностей), вера в силы и талант учеников, в их способность к свободному выбору – яркие признаки эпохи Просвещения, которая порождает личностно-окрашенные, субъектно-ориентированные отношения учителя и ученика в музыкальном

образовании. Труд К. Ф. Э. Баха был хорошо известен и успешно продавался в России, поэтому несомненно его прямое влияние на отечественное музыкальное образование.

Возможно, наиболее ярко просветительские тенденции и стремление к «воспитанию чувств» проявились в женском музыкальном образовании. Речь о женском аристократическом музыкальном образовании шла начиная с первой четверти XVIII века. Музыковед Ю. В. Келдыш подчеркивал, что уже в 1705 году глава русской дипломатической миссии в Париже граф Андрей Матвеев подчеркнул музыкальную образованность «женского пола высокородных фамилий» («изрядство голосов и игра музык на всяких разных инструментах»), связанную с «открытостью любительных своих и добродетельных поступков» [6, с. 33].

В «Уставе воспитания двухсот благородных девиц, учрежденного Ея Величеством Государынею и Императрицею Екатериною Второю, Самодержецию Всероссийскою, Материю Отечества и протчая в Санкт-Петербурге 1764 года» присутствует «музыка вокальная и инструментальная». Штат включал два учителя музыки вокальной и два – инструментальной [15, с. 20]. Задачи художественного воспитания девиц связывались с благородным и изящным досугом и конкретизировались в таком комментарии: «Для вящей своей пользы и взаимной забавы, девицы, изображая подобие одна другой, портретами или другими работами между собой дариться могут, также составлять на голосах или инструментах что ни есть новое. В пер-

вом случае приобретут они большее искусство в рисовании, а во втором в музыке» [Там же, с. 14].

Первых смолянок, в том числе, Глафиру Алымову, которая изображена играющей на арфе на знаменитом портрете Д. Г. Левицкого, учила, вероятно, Мария Левек, жена историка К. Левека, приглашенного в Россию по рекомендации Д. Дидро (по другой версии, Алымову учил видный музыкант Жан Батист Кардон) [14]. Г. Алымова была звездой концертов при императорском дворе, лучшей арфисткой Петербурга. В Смольном ставили оперные спектакли, например «Служанка-госпожа».

В «Уставе Императорского шляхетского сухопутного кадетского корпуса» 1766 года, подписанном «собственною Ея Императорского Величества рукою тако: Екатерина» содержится раздел «Художества», в котором прописано, что кадетам надлежит изучать рисование, живопись, гравирование, изваяние, делание статуй, архитектуру, музыку, танцованье, фехтованье [16].

Распространение просветительских идей и осмысление роли музыки в воспитании благородных чувств повлекло за собой распространение домашнего музыкального образования. Музыцирование постепенно (к середине и особенно к концу XVIII века) становилось элементом быта не только дворян, но и простых горожан. Из музыкальных инструментов наиболее широкое распространение получили столовые или прямоугольные гусли, относительно дешевые и доступные мещанам, мелкому и среднему дворянству. В богатых помещичьих домах содержались оркестры, театры, хоры.

При описании желаемых результатов домашнего образования в книге «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790 г.) А. Н. Радищев надеется своих истинно просвещенных героев музыкальной образованностью. «Я вас научил музыке, – говорит им отец, – дабы дрожащая струна согласно вашим нервам возбуждала дремлющее сердце; ибо музыка, приводя внутренность в движение, делает мягкосердечие в нас привычкою» [12, с. 113]. Как видим, теория аффектов, идея «воспитания чувств», «воспитания сердца» остается приоритетной в музыкальном образовании аристократии и в конце XVIII века.

Нельзя не упомянуть об искажении высоких задач просветительства, выраженном в лишь внешнем подражании заданному воспитательному идеалу. Сформировался целый социальный слой псевдообразованных людей (особенно девиц), воспринявших музыкальное образование лишь как один из атрибутов столичной красивой жизни. Лукерья, героиня комедии И. А. Крылова, рассуждает: «Боже мой! Когда вообразишь теперь молодую девушку в городе, – какая райская жизнь! Поутру, едва успеет сделать первый туалет, явятся учителя: танцевальный, рисовальный, гитарный, клавикордный; от них тотчас узнаешь тысячу прелестных вещей: тут любовное похождение, там от мужа жена ушла; те разводятся, другие мирятся; там свадьба наворачивается, другую свадьбу расстроили; тот волочится за той, другая за тем, – ну, словом, ничто не ускользнет, даже до

того, что знаешь, кто себе фальшивый зуб вставит, и не увидишь, как время пройдет» [8, с. 467].

Однако музыкальная псевдопросвещенность выдавала себя низким уровнем и исполнительского мастерства, и художественных суждений. Музицирование все больше становилось средством социальной дифференциации, своего рода «лакмусовой бумажкой», являя собой отличительный признак человека просвещенного.

Таким образом, XVIII век радикально изменил роль и место музыкального образования в России. Под влиянием идей европейского Просвещения музыкальное образование приобрело подчеркнуто светский характер, оказалось направленным на «воспитание страстей». Теория аффектов, согласно которой специально подобранные и дидактически выстроенные средства музыкальной выразительности были непосредственно связаны с конкретными, чувствами, словесными образами, обуславливала необходимость музыкального образования государственной элиты. Поэтому музыка становилась необходимым элементом содержания образования в учебных заведениях закрытого типа. Педагогами на протяжении всего XVIII века были преимущественно зарубежные музыканты; широкое распространение получали зарубежные учебные пособия. Вместе с тем к концу XVIII века в музыкальном искусстве и образовании наметилось движение к возрождению русских национально-культурных традиций.

Литература

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1 : пер. и ком. Е. Юшкевич. СПб. : Earlymusic, 2005. 169 с.
2. Гудимова С. А. Музыкальное пространство барокко // Вестник культурологии. 2018. № 4. С. 57 – 69.
3. Декарт Р. Страсти души. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1989. С. 481 – 572.
4. Духовный регламент. Сост. Феофан (Прокопович, Елеазар). СПб. : Санкт-Петербургская типография, 1721. 73 с.
5. Зенкин К. В. О некоторых методологических особенностях изучения музыки: по следам трудов русских ученых // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 5. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Zenkin %20K.V._2014_1_%285 %29.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Zenkin_%20K.V._2014_1_%285%29.pdf) (дата обращения: 28.01.2021).
6. Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. История русской музыки. В 10 т. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. М. : Музыка, 1984. 335 с.
7. Книга записная именным письмам и указам императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны Семену Андреевичу Салтыкову 1732 – 1742 гг. / Анна Иоанновна, Елизавета Петровна ; с предисл. А. Кудрявцева ; Изд. Общ-ва Истории и Древностей Российских при Моск. ун-те. М. : Универ. типогр. 1878. 236 с.
8. Крылов И. А. Урок дочкам // Русская драматургия XVIII века. М. : Современник, 1986. С. 461 – 487.
9. Полозова И. В. Музыкальная культура барокко в России: общее и специфическое // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы теории и истории христианского искусства. 2016. Вып. 3. С. 48 – 64.
10. Пылаева Л. Д. Танец французского барокко как историко-культурный феномен // Евразийский Научный Журнал. 2016. № 12. URL: <http://journalpro.ru/articles/tanets-frantsuzskogo-barokko-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen/> (дата обращения: 25.01.2021).
11. Пятковский А. П. Замечательные русские деятели. Иван Иванович Бецкий. Историко-биографический очерк // Дело. 1865. № 9. URL: http://az.lib.ru/p/pjatkowskij_a_p/text_1867_betzkoj_oldorfo.shtml (дата обращения: 25.01.2021).
12. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Л. : Художественная литература, 1974. 256 с.
13. Савельев А. Исторический очерк инженерного управления в России. СПб. : Типография Р. Голике, 1879. 322 с.
14. Тищенко-Донская И. Жан-Батист Кардон и его роль в арфовом искусстве России // MUSICUS. 2018. № 1. С. 40 – 46.

15. Устав воспитания двухсот благородных девиц, учрежденного Ея Величеством Государынею и Императрицею Екатериною Второю, Самодержицею Всероссийскою, Материю Отечества и протчая в Санкт-Петербурге 1764 года. СПб. 20 с.
16. Устав Императорского шляхетского сухопутного кадетского корпуса. СПб., 1766. URL: <http://www.ruscadet.ru/history/doc/ustav-1766.htm> (дата обращения: 05.02.2021).
17. Fenby-Hulse K. Music and Narrative in the Eighteenth Century: Gluck's Iphigénie en Aulide as Dramatic Tableau. Open Library of Humanities. 2019. № 5 (1). P. 48. URL: DOI: <http://doi.org/10.16995/olh.131> (дата обращения: 05.02.2021).
18. Ryan L. A. Wesleyan Perspectives on the Education of Girls in Eighteenth-Century England // Wesley and Methodist Studies. 2016. Vol. 8. № 2. P. 135 – 154. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/weslmethstud.8.2.0135> (дата обращения: 05.02.2021).

References

1. Bax K. F. E`. Opy`t istinnogo iskusstva klavirnoj igry`. Kn. 1 : per. i kom. E. Yushkevich. SPb. : Earlymusic, 2005. 169 s.
2. Gudimova S. A. Muzy`kal`noe prostranstvo barokko // Vestnik kul`turologii. 2018. № 4. S. 57 – 69.
3. Dekart R. Strasti dushi. Sochineniya. V 2 t. T. 1. M. : My`sl`, 1989. S. 481 – 572.
4. Duxovny`j reglament. Sost. Feofan (Prokopovich, Eleazar). SPb. : Sankt-Peterburgskaya tipografiya, 1721. 73 s.
5. Zenkin K. V. O nekotory`x metodologicheskix osobennostyax izucheniya muzy`ki: po sledam trudov russkix ucheny`x // Zhurnal Obshhestva teorii muzy`ki. 2014. № 5. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Zenkin%20K.V._2014_1_%285%29.pdf (дата обращения: 28.01.2021).
6. Keldy`sh Yu. V., Levasheva O. E. Istoriya russkoj muzy`ki. V 10 t. T. 2. XVIII vek. Ch. 1. M. : Muzy`ka, 1984. 335 s.
7. Kniga zapisnaya imenny`m pis`mam i ukazam imperatricz Anny` Ioannovny` i Elizavety` Petrovny` Semenu Andreevichu Salty`kovu 1732 – 1742 gg. / Anna Ioannovna, Elizaveta Petrovna ; s predisl. A. Kudryavceva ; Izd. Obshh-va Istorii i Drevnostej Rossijskix pri Mosk. un-te. M. : Univer. tipogr. 1878. 236 s.
8. Kry`lov I. A. Urok dochkam // Russkaya dramaturgiya XVIII veka. M. : Sovremennik, 1986. S. 461 – 487.
9. Polozova I. V. Muzy`kal`naya kul`tura barokko v Rossii: obshhee i specificheskoe // Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy` teorii i istorii xristianskogo iskusstva. 2016. Vy`p. 3. S. 48 – 64.

10. Py`laeva L. D. Tanecz francuzskogo barokko kak istoriko-kul`turny`j fenomen // Evrazijskij Nauchny`j Zhurnal. 2016. № 12. URL: <http://journalpro.ru/articles/tanets-frantsuzskogo-barokko-kak-istoriko-kulturnyy-fenomen/> (data obrashheniya: 25.01.2021).
11. Pyatkovskij A. P. Zamechatel`ny`e russkie deyateli. Ivan Ivanovich Beczkij. Istoriko-biograficheskij ocherk // Delo. 1865. № 9. URL: http://az.lib.ru/p/pjatkowskij_a_p/text_1867_betzkoj_oldorfo.shtml (data obrashheniya: 25.01.2021).
12. Radishhev A. N. Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu. L. : Xudozhestvennaya literatura, 1974. 256 s.
13. Savel`ev A. Istoricheskij ocherk inzhenernogo upravleniya v Rossii. SPb. : Tipografiya R. Golike, 1879. 322 s.
14. Tishhenko-Donskaya I. Zhan-Batist Kardon i ego rol` v arfovom iskusstve Rossii // MUSICUS. 2018. № 1. S. 40 – 46.
15. Ustav vospitaniya dvuxsot blagorodny`x devicz, uchrezhdenного Eya Velichestvom Gosudary`neyu i Imperatriceyu Ekaterinoyu Vtoroyu, Samoderzhiceyu Vserossiyskoyu, Materiyyu Otechestva i protchaya v Sankt-Peterburge 1764 goda. SPb. 20 s.
16. Ustav Imperatorskogo shlyaxetskogo suxoputnogo kadetskogo korpusa. SPb., 1766. URL: <http://www.ruscadet.ru/history/doc/ustav-1766.htm> (data obrashheniya: 05.02.2021).
17. Fenby-Hulse K. Music and Narrative in the Eighteenth Century: Gluck's Iphigénie en Aulide as Dramatic Tableau. Open Library of Humanities. 2019. № 5 (1). P. 48. URL: DOI: <http://doi.org/10.16995/olh.131> (data obrashheniya: 05.02.2021).
18. Ryan L. A. Wesleyan Perspectives on the Education of Girls in Eighteenth-Century England // Wesley and Methodist Studies. 2016. Vol. 8. № 2. P. 135 – 154. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/weslmethstud.8.2.0135> (data obrashheniya: 05.02.2021).

S. I. Doroshenko

THE INFLUENCE OF EDUCATIONAL IDEAS ON THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN MUSIC EDUCATION IN THE XVIIIth CENTURY

The article analyzes the pedagogical and aesthetic ideas that determined the peculiarities of the development of music education in Russia in the 18th century, in the era of the Enlightenment: the priority of the development of the emotional sphere of the personality, due to the influence of the theory of affects, the direct connection between the perception of music and the emotional and moral response. The target reference points of the musical education of the nobility are characterized. The role of music education in educational institutions of the 18th century is emphasized.

Key words: *musical education in Russia, the 18th century, the Age of Enlightenment, the theory of affects.*