

АРШАК АБГАРОВИЧ

АДАМЯН (1884-1956)

Эстетик, философ, музыковед, профессор, ректор ЕГК (1924-1926),

Заслуженный деятель искусств Армении

DOI:10.58580/18290019-2025.1.68-87

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի
երաշխավորությամբ՝ Օռվինար Հրայրի Մովսիսյանի՝ 28.2.2026 թ.,
ընդունվել է տպագրության՝ 12.3.2026 թ.,
Ներկայացրել է Ա. Ա. Ադամյանի հոդվածը պրոֆեսոր Վ. Վ. Սարգսյանը իր
անձնական արխիվից՝ 8.1.2026 թ.

ИСКУССТВО КАК НАДСТРОЙКА

Абстракт

Эстетик, музыковед, Заслуженный деятель искусств Армении **Аршак Абгарович Адамян.** – **«Искусство как надстройка».**

Статья представляет собой продолжение публикации ("Музыкальная Армения" No. 2 (47) 2014, С.37) исследования известного эстетика, музыковеда Аршака Адамяна, написанного в 1952 году. В свое время работа не была принята к печати по причине длительных преследований великого ученого. Скопированная версия оригинала долгое время хранилась в архивах Б. Б. Саркисяна. Здесь издается вторая и третья, заключительная глава исследования.

Ключевые слова: надстройка, историческая борьба взглядов, Советский Союз, классовый характер, классовые инстинкты, сословные предрассудки.

Անվանում

Գեղագետ, երաժշտագետ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արշակ Աբգարի Ադամյան. - «Արվեստը որպես վերնակառույց»:

Հոդվածն ականավոր գեղագետ, երաժշտագետ Արշակ Ադամյանի նույնանուն ուսումնասիրության շարունակությունն է (տպագրված «Երաժշտական Հայաստան» 2 (47) 2014, էջ 37 ամսագրի համարում), գրված 1952 թ.: Սույն աշխատանքն իր ժամանակին չի ընդունվել հրատարակման, երկարատև հետապնդումների պատճառով մեծ գիտնականի նկատմամբ: Ընդօրինակված աշխատանքը երկարատև գտնվել է Վ. Վ. Սարգսյանի անձնական արխիվում: Այստեղ հրատարակվում է ուսումնասիրության 2-րդ և 3-րդ և եզրափակիչ գլուխը:

Բանալի-բառեր. վերնակառույց, աշխարհայացքների պատմական պայքար, Խորհրդային Միություն, դասակարգային բնույթ, դասակարգային բնագործ, խավերի նախապաշարմունքներ:

Abstract

Esthete, musicologist, Honored Art Worker of the Armenian SSR **Arshak Abgar Adamyan.** - **"Art as a Superstructure "**

This article is the continuation of the eponymous study by the prominent aesthete and musicologist Arshak Adamyan (originally written in 1952 and partially published in the journal "Musical Armenia," No. 2 (47), 2014, p. 37). In its time, this work was rejected for publication due to the prolonged persecution directed against the great scholar. The transcribed manuscript was preserved for a long period within the personal archive of V. V. Sargsyan. Published here are the second, third, and concluding chapters of the study.

Key Words: Superstructure, historical struggle of worldviews, Soviet Union, class nature, class instinct, prejudices of social strata.

Статья представляет собой продолжение (первая глава вышла в свет в журнале "Музыкальная Армения" 2 (47) 2014, С.37) публикации исследования известного эстетика, музыковеда Аршака Адамяна, написанного в 1952 году. В свое время работа не была принята к печати по причине длительных преследований великого ученого. Скопированная версия оригинала долгое время хранилась в нашем архиве. Перечитав работу, можем утверждать, что, во-первых, подход к избитой марксовской теме отличался необычайной новизной и свежестью мысли, если не сказать – глубиной и широтой трактовки, во-вторых, – и это главное – на канве строго научных определений проступают подлинные откровения эстетической мысли А. Адамяна. Имеем в виду поразительные по истинности идеи о "бессмертном" искусстве и художественном переосмыслении. Стало ясно, что ради приобщения к ним стоит не заикливаться на чувстве равнодушия к догматизированной в прошлом теме о надстроечных явлениях. Именно с этой надеждой к читателю мы решились на полную публикацию труда Аршака Адамяна. Приношу редакции журнала свою глубокую признательность.

Вилли Ваганович Саркисян.

II глава

Итак, художественные взгляды – это такие взгляды, которые содержат отношение к действительности, отношение заинтересованности*, стремление к активному выявлению себя в окружающей среде через воображение.

Художественное переживание есть в той или иной степени переживание именно этого стремления: влечения к действительности, либо отвращения от нее от куда вытекает то, что художественное мышление пропитано чувственным началом. Вот также почему выше мы подчеркнули значение для искусства слов Маркса: "Теория способна захватить массы, когда она доказывает ad hominem". Аргумент чувств является наиболее человеческим, непосредственно действующим аргументом и имеет исключительную доказательную остроту. Художественное мышление опирается на этот аргумент вдвойне: то, что искусство отражает, связано с чувствами, но и то, в какой форме искусство отражает действительность, также связано с чувствами. О первом не приходится говорить обстоятельно: искусство отражает человеческие отношения, а человеческие отношения находят отражение не только в мыслях, в рассудочном сознании, но и непосредственно в чувствах. Человеческое общество также не могло бы существовать без мышления, как и без страстей. Однако – и это второе начало – сами страсти человека служат формой его сознания – мышления, и развитие именно этого начала совершается в искусстве, в эмоциях, которые оно порождает.

Научная психология во многом облегчила бы задачи эстетики, если бы она полнее разработала теорию эмоции. В этом случае она показала бы со всей убедительностью, что уже самое обыденное в жизни чувство есть не только состояние психики, отнесенной к самому чувствующему субъекту, но есть также процесс, отнесенный к внешнему миру**.

Мы полагаем, что указание на субъективную форму протекания психических процессов в большой мере искажает природу вещей. Субъективная форма протекания

психических процессов несомненна всего лишь с точки зрения самого же субъекта, который переживает эти процессы, но отладить не с объективной точки зрения.

Процесс отражения объективного в субъективном сам есть объективный процесс – и по генезису, и по характеру своего протекания и по форме своего существования.

Тут же следовало бы отметить недостаточную точность автора и в следующем предложении /там-же/: "Источником тех или иных субъективных образов, порождающих ощущения, представления, мысли, является объективная действительность, внешний мир, природа и общество".

Неточность здесь заключается в том, что значение первичности внешнего мира в генезисе мышления смешивается с понятием источника последнего. Хорошо известно, что таким источником является общественная практика. Внешний мир и природа питают мышление только через общественную практику. Отношение людей к природе существует только через посредство общественных связей и отношений/-см. К.Маркс и Ф.Энгельс, Соч. т. V, С. 429/. – Для теории художественного мышления это обстоятельство играет огромную роль.

Это неизбежно, ибо чувства отражают связи человека с его человеческой (общественной) средой, подобно тому, как ощущения отражают связи человека с его физической средой и служат делу познания этих связей.

Искусство обобщает человеческие отношения: оно достигает этого тем, что обобщает чувства, которые отражают эти отношения.

В искусстве чувства обобщаются – в этом их психологическая особенность, как и источника их познавательской способности, как, кроме того, и живости и яркости художественного показа действительности.

Конечно, задача не наша, но науки психологии, показать, как совершается процесс обобщения чувств, подобно тому, как задача науки логики – показать, как совершается процесс обобщения наших мыслей».

Искусство требует обобщения чувств не только потому, что оно обобщает действительность, которая протекает в чувствах, но еще и по другому основанию: искусство есть

* Читатель помнит, что идеалистическая эстетика исходит из противоположного принципа, из незаинтересованного отношения искусства к действительности.

** В небольшой и интересной работе В. Г. Ананьева "Очерки психологии" (Л., 1946) мы читаем: "Психологические

процессы являются не только переживанием, от несенным лишь к самой личности, но и знанием личности о внешнем мире. Однако и переживания и знания, составляющие психологические процессы, по характеру своего протекания, по форме своего существования субъективны" (С.17).

Նվիրական գործիչների անտիպ նյութեր

оружие в руках общества: обобщая действительность, искусство выступает от лица общества, и к каждому человеку оно обращается неизменно как к члену общества. Обобщая действительность общественной практики, искусство возвышает до общественного уровня сознание отдельного человека, к которому оно обращается, или, говоря иначе, оно обобществляет его сознание.

Психологическая сторона обобщения чувств всегда налицо и доступна наблюдению: в искусстве человек - будь он художник или зритель, читатель - видит и слышит, мыслит и воображает иначе, чем в условиях реальной действительности, с большим напряжением и, что особенно значительно, с более широким охватом действительности, более глубоким проникновением в нее. И вообще, в искусстве, в сопутствующих ему переживаниям все масштабы иные, начиная с масштабов в ощущении времени и пространства: на сцене и стрелка на часах движется иначе.

Уже то, что условности (иллюзии) сцены помогают, но не мешают зрителю, говорит о новом, обобщенном уровне его чувственных восприятий.

Здесь же лежит объяснение сценических переживаний актера как переживаний творческих, отличных от переживаний житейских. Известно, что критики сценического реализма, как его понимал Станиславский, смешивали эти две ступени в развитии эмоций.

Актер-реалист играет на эмоциях, на эмоциях именно обобщенных.

Только вследствие этого, при всей правдивости его игры, актер умеет легко переходить из мира воображения в мир реальных житейских отношений. Сказанное относится ко всякому исполнительскому искусству. Сказанное точно также относится к психологии зрителя и слушателя.

Во всем этом существенно отметить то, что вне обобщения в чувствах нет в искусстве и обобщения в познании, и что обобщенные чувства содержательны как раз своим более глубоким проникновением в действительность.

Гоголем некогда были сказаны замечательные слова: "Музыкальные страсти - не житейские страсти (1.С.273). Правда, в эти слова Гоголь вкладывал свой, особый смысл; все же в них заложен тот общий и верный смысл, что эмоции, переживаемые в искусстве, на самом деле существенно отличны от обыденных. Их отличие составляет и их превосходство, которое заключается в том же самом, в чем, по указанию Ленина, заключается отличие и превосходство мыслительных обобщений - абстракций: они отражают действительность глубже, вернее и полнее (2.С.166).

Говоря о том, что художественные чувства - это обобщенные чувства и подчеркивая их высокое познавательное значение, мы хотим отметить существенную сторону художественного познания: последнее неминуемо требует чувственного языка в показе действительности. Это означает, что в искусстве только то доходит до сознания, убеждает, воспитывает и служит реальным орудием борьбы в руках общества, что значимо чувственно, что постигается

через эмоции.

Приведем примеры.

В замечательной картине Сурикова "Меншиков в Березове" дан яркий и живой образ человеческой трагедии; в этой картине немой криком вопит буйная душа в тисках унижительной неволи. Сподвижник самого Петра расплачивается свободой перед снова торжествующей старой знатью; он здесь, в холодной Сибири, заживо погребен в одинокой, промерзлой и мрачной избе. Это - война, месть на войне, и сочувствие зрителя здесь на стороне узника, этого все еще стихийного и властного человека. Стихийная его сила не только в суровом и могучем его облике, не только в этом выразительном, сжатом на колене кулаке, но и в том, что и дочь свою, которая безмерно сама страдает в любовной тоске, страдает прижавшись к нему, он не привлек к себе, не обхватил рукой, следовательно и близости ее не ощутил. В этой базучастно опущенной руке - сила гордого и страдальческого одиночества. Меншиков сидит; но он, будто, и не может встать: низенький потолок не позволит; здесь все давит... Пережить душу этих четырех людей, обреченных на медленное умирание - значит понять всю остроту борьбы между снова сменившимися мирами. Больше того: только пережив одно, здесь можно понять другое.

Приведем пример из искусства прошлого.

В "Ромео и Джульетте" Шекспира трагедия заключается не просто в том, что здесь люди гибнут только за любовь друг к другу. Заключается она в том, что гибель эта "оправдывается", оказывается нелепо необходимой для общества, которое само эту гибель благословило и само в ней нашло источник благополучия. Приходят на память слова из Пролога о том, что "гибель у гробовых дверей кладет конец непримиримой розни", и слова о "позднем мире родни на их могиле".

Благополучие живых на могилах замученных людей - таков закон "родни", т.е. всего общества того периода, и ужас такого закона испытывает зритель, когда слышит здесь впервые "добрые" слова: "Монтеки, руку дай тебе пожму..."

Вся концовка трагедии проплывает перед зрителем быстро, в скороговорке, под занавес, и этого достаточно, чтобы бросить свет на зияющую пропасть между этим обществом и человеком. Эта пропасть и есть идея шекспировской трагедии, идея, которую во всей ее полноте чуткий зритель переживает в заключительный, короткий момент примирения*.

И если - можно спросить - иной зритель не пережил в примирении никакого разлада и в ужасе смерти - ужаса жизни в этом обществе, то понял ли зритель идею шекспировской трагедии?

И здесь мы отвечаем отрицательно: идея, которая в искусстве не прочувствована, еще не понята.

Но вернемся от прошлого к нашим дням, на землю советскую, где основанием высшего счастья общества и

* Нам хочется отметить здесь гениальную интуицию П. И. Чайковского, который в одноименной увертюре отказался от ранее введенного им похоронного финала; такой финал сообщал

пережитому смысл реального примирения, между тем Чайковский в их примирении находил основу своего гнева и протеста.

Նվիրական գործիչների անտիպ նյութեր

человека является как раз единство и тождество их интересов, где выражением - внутренним и наиболее полным - этого единства служит священное чувство советского патриотизма. Как эту идею передаст на своем языке искусство? Конечно, многообразно, но оно ее передаст всегда в чувствах живых связей с природой, с людьми, все равно какой бы характер ни носили эти связи: жертвенно-героический или интимный и лирический.

Вспомним пафос патриотизма, звучащий в этих и следующих за ними строках В.В. Маяковского:

"... землю, с которой вместе мерз,
нельзя никогда забыть!
"... землю, с которой вдвоем голодал,
нельзя никогда забыть!" ...

Здесь каждое слово, любая строчка, всякий образ - это живая и чувственная связь человека, в нем его сокровенного, с людьми, с народом, с родной землей,- есть гордая идея его личного участия в общем мире, в общем и героическом труде, во всем, что делает мир живым и прекрасным, есть, словом, великая идея советского патриотизма.

Чем богаче, многостороннее какая-либо идея, тем многостороннее и богаче и ее чувства. Советскому патриотизму хорошо знакома не только героическая поэзия, но и самая нежная лирика.

Вот, в "Буре" И.Г. Эренбурга Вася отступает из под Минска и думает: "И это отдаем, самое простое, милое - ромашки, чернику, дерево, которое видело деда, душистый мох... Вася почувствовал, что земля - не просто то, что под ногами,- за такую умирают... за этот кустик, весь в белых хлопьях..."

Так чувствует Вася. Пережить самому эти чувства, читая книгу Эренбурга, значит пережить в них полноту идеи советского патриотизма.

Чьи идеи, того и чувства. Советский патриотизм переживается в эмоциях совершенно иных, чем, скажем, патриотизм прогрессивных людей сто лет назад. В то время идея патриотизма порождала иные чувства: тоску, обиду, щемящую боль одиночества на лоне немых и безлюдных просторов страны. Великий поэт эпохи любит родину - "странной любовью", не умея рассудком ее разгадать:

*"Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни томной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного молчанья".*

Об этом стихотворении М.Ю.Лермонтова "Родина" писал Н.Добролюбов, что в нем поэт "становится реши-

тельно выше всех предрассудков патриотизма (официального. - А.Л.) и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно", поскольку - по мысли Добролюбова - отчество свое он ищет среди народа.

Общественная действительность творит одинаково идеи и сопутствующие им чувства. Обобщая чувства, искусство воссоздает их идеи. Вот почему, - как мы уже сказали, - идея, которая в искусстве не прочувствована, еще не понята.

Так всегда во всяком искусстве. Так, между прочим, и в музыкальном искусстве, самом трудном для теории - трудном потому, что мы до сих пор не имеем теории художественных эмоций, между тем как музыка, как и танец, составляют круг наиболее эмоциональных искусств*.

До сих пор мы не можем разрешить в теории вопрос о том, что же составляет содержание музыкального искусства, и что именно в этом искусстве переживается. Все еще встречается мнение - очень старое по времени - будто содержанием служат переживания или, быть может, некие особые, музыкальные переживания-настроения, лишенные не только чисто предметной, вечной, но и всякой смысловой определенности. Нам доводится сталкиваться даже с попыткой различить в области музыки эстетические и осмысленные переживания. Между тем, соображение уже о том, что язык музыкального искусства - музыкальная интонация - образуется на основе речевой интонации, разрешает вопрос о сущности музыкального переживания.

Музыка повествует о том же, о чем повествует всякое искусство: о человеческих отношениях, о бесконечных сторонах жизни, волнующих людей в этих их отношениях. Из всех искусств музыка и танец в наибольшей мере живут в диалогах, в том, что Гегель, односторонне приписав это всякому искусству, назвал вопросом, обращением, "воззванием к душам и умам".**

Музыка и танец - наиболее яркие образцы содержательных эмоций в искусстве, ибо то, что в этих искусствах волнует и чарует - есть вовлечение слушателя-зрителя через воображение в живой круг человеческих отношений. Это именно живой круг, т.к. он охватывает отношения (переживания) так тонко отдифференцированные, как это возможно только в реальной жизни, и кажется невозможно для передачи словом. Великая истина заложена в словах Ленина: "Чувства показывают реальность, мысль и слово - общее" (2.С. 281). Не только в музыке, но во всяком искусстве чувства, творчески обобщенные, отражают реальность человеческих отношений. Больше того, в искусстве чувства непосредственно участвуют, через воображение, в этих отношениях. Следовательно, в искусстве не только мысли, данные в слове, но и чувства составляют ту форму, в которой выражаются, становятся реальными и действенными художественные взгляды.

Мы не можем здесь говорить о художественных или

* Недаром средневековая католическая церковь облюбовала из всех искусств музыку, как наиболее чувственное средство борьбы с чувственным началом в человеческой психике.

** Приведенные слова не помешали Гегелю обнаружить чудовищное непонимание им как раз музыкального искусства. "Музыка,

- писал он, - имеющая дело исключительно лишь с носящими совершенно неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием бессмысленных эмоций, мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала" Соч., т. XII С. 30.

Նվիրական գործիչների անտիպ նյութեր

эстетических чувствах более подробно, т.к. мы были бы вынуждены выйти за рамки намеченных проблем и в первую голову - сказать о художественной форме, поскольку она есть великий источник эстетических переживаний*.

Мы довольствуемся изложенным, чтобы отметить следующее: искусство творчески воссоздает действительность, формирует художественные взгляды с тем, чтобы активно участвовать в ней, оно обобщает и напрягает чувства и в самих чувствах, а не одних только мыслях, выражает познание действительности.

III глава

Та истина, что искусство познает человека и человеческое, была хорошо известна уже классической русской эстетике**.

Марксистско-ленинская эстетика, углубляя эту истину, признает, что искусство познает человека в его отношениях и связях с другими людьми в обществе. Так возникает интерес искусства и к внутреннему, интимному миру человека, т.к. всякое интимное, конечно, есть узел, где скрещиваются те же отношения людей в обществе. Так же из интереса к человеческим отношениям, из общих условий жизни, из характера людских связей вытекает интерес искусства к природе. Наконец, здесь необходимо повторить, что искусство отражает человеческие отношения ради воздействия на эти отношения.

То, что искусство есть надстройка, проливает полный свет на природу художественного произведения как общественного явления. Под художественным произведением мы разумеем не только предмет творческого труда, не только творческое в нем воспроизведение действительности, не только воплощение в ней определенных взглядов на нее, но и внедрение этих взглядов в самую действительность. Эти две стороны - воспроизведение действительности и активное участие в ней - во всяком произведении искусства неразрывно спаяны, и только научная абстракция их рассматривает раздельно. Такова специфика художественного произведения, она неизбежна потому, что искусство есть надстройка.

Чтобы убедиться в этом, надо представить, как совершается в искусстве процесс отражения действительности.

Искусство отражает действительность не где-нибудь в пространстве, не на мраморе, не на камне, не на листе в печатной книге, но в звуках и красках, как, наконец, не в абстракции рефлектирующего сознания, а в живой среде живых людей; больше того: из живых людей оно, отражая действительность, творит живую среду тем, что связывает или разбивает людей вокруг общих или противоположных для них интересов, мотивов и идеалов жизни.

На следующем примере, в плане интересующей нас здесь проблемы психологии мышления, можем мы иллюстрировать сказанное.

Когда на площади или в зале музея человек любит

скульптурой, он вглядывается в ее облик, в жест и позу и здесь узнает ступок мысли, либо процесс раздумья, либо пафос охватившей воли, либо скрытый трепет страсти, либо еще какую-нибудь черту - связь этого образа в скульптуре с жизнью; он любит скульптуру, значит - понимает ее слово, а понимать в искусстве - значит и любоваться.

Но понимать и любоваться здесь значит и другое: ощущать хотя бы смутно, что понимают и любят скульптурой - здесь, сейчас и всегда - также и другие зрители, что в ней жест и поза обращены ко многим - многим людям и поколениям людей, и именно через это - жест и позы - образ в целом обращен и также ко мне: я их переживаю, на них откликаюсь.

В искусстве чувствовать - значит чувствовать совместно со множеством других людей и чувствовать именно то, что чувствует это самое множество. Откликнуться на то, что показано в искусстве, значит участвовать в хоре общего отклика.

В таком сопереживании и соучастии - источник художественного удовольствия.

Окажись на деле все иначе, окажись я перед скульптурой с ощущением своего одиночества, отнеси я жест и позу скульптуры к себе только одному, я, быть может, испытал бы чувство, похожее на робость человека, подглядывающего чьи-то действия, подслушивающего непрошенно чьи-то признания. Я, во всяком случае, не испытал бы художественного удовольствия. В скульптуре, несомненно, я не постиг бы образа. Но я его постигаю, когда сознаю - чувствую, что скульптурный образ обращен к несметному множеству и других зрителей, и также их, поверх меня и каждого, видит он и также от них он ждет и требует отклика, и повторим - именно так скульптурный образ обращается и ко мне, и к каждому зрителю в отдельности.

Это, обращение ко всем, испытывает каждый зритель не только в том обстоятельстве, что скульптура высится на площади или на постаменте в зале музея, но и в самом ее слове, в содержании этого слова, в способности последнего повлечь его, этого зрителя, в единые и одновременные со всеми людьми этого общества мотивы жизни. Еще раз заметим, что как раз здесь, в том, что через скульптуру зритель связывается со всеми людьми своего общества, он находит источник любования ею.

Во всяком акте художественного любования имеется это ощущение; во всяком личном отклике на искусство имеется скрытый отклик всех людей, ощущение такого, всеобщего отклика.

Всякий показ, всякое исполнение искусства - по природе своей - и по происхождению, и по содержанию, и по назначению - публичны. Поэтому - то во всяком художественном созерцании царит немного торжественный, быть может даже, немного праздничный дух; этому соответствует также и то, что художественное созерцание переживается как личное совершение некоего общего и значительного дела.

* Под художественной формой мы понимаем соотношение частей, выражающее идею целого. Мы заимствуем свое понимание у Пушкина, определившего это понятие, как расположение частей в отношении к целому.

** Чернышевский ставил Аристотелю в заслугу его интерес в искусстве именно к человеку.

Նվիրական գործիչների անսխալ նյութեր

Оно, по существу, и означает такое дело. Тот, кто не испытывает в искусстве его всенародности, его общего, в одно стягивающего людей, смысла и значения, кто сам не включается через искусство в этот круг, тому ничем помочь нельзя: он не понимает искусства и не испытывает в нем художественного удовольствия. Так, впрочем, всегда происходит, когда судьба нас сталкивает с искусством очень далекого от нас, чуждого нашей собственной культуре, человеческого мира.

Словом, то, что в искусстве всякой эпохи и всякого парада неизбежно, и что лежит в основании самой истории искусства, есть одно: перенесение в личное переживание общего (общественного) смысла жизни.

Искусство было и всегда останется в руках общества (народа, общественного класса) средством обращения его интереса в личный интерес его членов средством взаимного связывания людей на почве этого, для них общего и единого, интереса жизни. Как раз в этом - источник этического значения искусства*.

Искусство всегда будет говорить человеку о смысле жизни, как об общественном, т.е. эпическом ее смысле и именно этим оно будет связывать в общественном мире людей между собою. Эти связи - этические связи. Через эти связи искусство отражает общественную действительность и через них оно ее само строит.

Оно ее строит через этическое сознание людей, т.к. это сознание в искусстве находит обобщенное выражение, как и силу убедительности, авторитет - санкцию как и источник своего дальнейшего развития.

Так обстояло дело уже на заре человеческой истории, когда впервые складывались трудовые отношения, вытеснявшие былые, стадные связи между людьми, связи по инстинкту, когда из этих отношений, из их развития и противоречий, вытекали отношения этические, когда эти отношения обобщались в чувственных образах синкретического искусства.

В дальнейшем, в классовом обществе, искусство отражало - утверждало его антагонистическую этику: мотивы человеческого неравенства, нищеты и богатства, счастья и несчастья, угнетения, насилия, отчаяния» надежды, унижения, страдания и любви, обличения пороков и т.д.

Всякое искусство заражает и утверждает этику своего общества. Советское искусство выражает и утверждает этику общества, строящего коммунизм. Это искусство внушает советским людям, всем народам мира веру в торжество коммунизма, энергию борьбы за это торжество, любовь и лечение к делу коммунизма, красоту и величие нового человека, творца этого дела. Оно внушает ненависть и отвращение к пережиткам капитализма в сознании людей, ненависть к насильникам в капиталистических странах, сеющим нищету, материальную и духовную, к проклятым

поджигателям войны.

Великий источник авторитета и обаяния советского искусства во всем мире заложен как раз в том, что оно отражает этику нового, социалистического труда. Труд, стихшего впервые в истории человечества источником доблести, славы и геройства. Тема труда по праву стала ведущей темой советского искусства. На памятниках советского искусства лучшие качества ума и души человека возникают из труда и обнаруживают себя в условиях труда. Историческое значение советского искусства заключается в том, что оно отражает и строит этику советского гуманизма: слитного и гармонического единства личных и общественных интересов, этику, воспетую Маяковским:

Радуюсь я -
это
мой труд
вливается
в труд
моей республики**.

Так, одним языком говорят поэт и рабочий, когда они говорят о себе, об отношении своем к труду и личному счастью в советской стране.

Это значение заключается в том, что советское искусство живет жадным чувством нового, гордостью сознания морального превосходства этого нового перед отвратительным и обреченным буржуазным миром.

Заклучение

Таким образом, огромное идейное и художественное богатство советского искусства, его ведущее значение в игровом искусстве, есть и его этическое богатство.

В аспекте марксистско-ленинской эстетики возможно до конца уяснить общественно-историческую сущность художественных взглядов, философски обосновать ту истину, что искусство, которое призвано формировать художественные взгляды, есть надстройка, и что именно как надстройку, как орудие борьбы за новый мир, его надо научно объяснить и практически строить.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Русские писатели о литературе, т. 1.
2. Ленин В.И., Философские тетради, 1936.
- Russian Writers on Literature, Vol. 1.
- Lenin, V.I., Philosophical Notebooks, 1936.

REFERENCES

1. Russkie pisateli o literature, t. 1.
2. Lenin V. I., Philosophie tetradi, 1936.

* Затруднения при анализе художественных взглядов в смысле этического их содержания в большой мере вытекает из того, что сущность этического в общественном сознании еще не получила в теории достаточного освещения. Вообще говоря, интересы эстетики немало страдают оттого, что проблематике этики в марксистско-ленинской философской литературе до сих пор не уделяется

необходимого внимания.

** В "Правде" от 13.III 1960 г. мы вычитали подобные же слова, сказанные на собрании, посвященном вопросу о том, что такое счастье, одним рабочим—вальцовщиком: "Вне труда для отчизны нет счастья, нет радости! ... сознание, что моя работа приносит пользу Родине..., приносит мне огромную радость, счастье".

Նվիրական գործիչների անտիպ նյութեր

Об авторе: АРШАК АБГАРОВИЧ АДАМЯН (22.04.1884, Баку - 17.02.1956, Ереван). Брат изобретателя цветного телевидения, инженера Оганнеса и пианисток Елены и Евгении Адамян. А. - музыковед, композитор, Засл. деят. иск-в Арм.ССР (1945). Консерватория Штерна, Берлин (1904-06). В 1910-м окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та. Директор Ереванской консерватории (1924-1926). Ученый секретарь Ин-та т-ра и музыки и декан теоретико-композиторского ф-та Лен.госконсерватории (1936-1943). Старший научный сотрудник сектора философии АН Арм.ССР (1944-49). Преподаватель эстетики в ереванском Художественно-театральном ин-те и консерватории (1950-1956). А. написал ряд очерков о представителях мировой эстетической мысли, исследование о раннесредневековой арм. эстетике. Автор либретто арм. опер.

Հեղինակի մասին. ԱՐՇԱԿ ԱԲԳԱՐԻ ԱԴԱՄՅԱՆ (22. 04. (մայիսի 4) 1884 թ., ք. Բաքու - 17.02.1956 թ. ք. Երևան): Գունավոր հեռուստատեսության, լուսահեռագրության գյուտարար ինժեներ՝ Հովհաննես և դաշնակահարներ՝ Ելենա և Եվգենիյա Ադամյանների եղբայրը: Ա. Գեղագետ, երաժշտագետ, ՀՍՄՀ արվեստի վաստակավոր գործի (1945): Սովորել է Ս. Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում և Բեռլինի Շտերնի կոնսերվատորիայում: 1924-1926-ին Երևանի կոնսերվատորիայի դիրեկտորն էր: Եղել է ՍՍՀՄ առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմակերպիչը: 1926-1942-ին աշխատել է Թբիլիսիում և Լենինգրադում, 1943-ից՝ Երևանում: Ա. հետազոտել է գեղարվեստական պատկերավոր մտածողության պրոցեսը, գրել ակնարկներ եվրոպական մի շարք գեղագետների մասին: «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայացքները» (1955, ռուս. լեզվով) աշխատությունում Ա. վեր է հանել հին հայկական գեղագիտական մտքի յուրատիպությունը: Հեղինակ է բազմաթիվ հոդվածների և մենագրությունների՝ Статьи об искусстве., Ս., 1961թ, Статьи по эстетике., Եր., 1967թ.:

About the author: ARSHAK ABGAR ADAMYAN (22. 04. 1884 in Baku - 17.02.1956 in Yerevan). He is a brother of an inventor and engineer of color television, light telegraphy Hovhannes and pianists Elena and Evgenya Admyans. A. was a good artist, musician, of ASSR artistic work (1945). He graduated from Saint Petersburg University Juridical faculty and the Berlin Shterni Conservatory. From 1924 to 1926 worked at Tbilisi and Leningrad, from 1943 in Yerevan. A. analyzed the process of artistic picturesque thinking, wrote reviews about various European art critics. He raised the individuality of old Armenian artistic mind in the work "Medieval Armenia artistic views ". He is an author of many articles and solo singings articles about art, M., 1961, articles about esthetic Yerevan., 1967.

