

А. М. ЦИЦИКЯН

ДРЕВНИЕ ИСТОКИ АРМЯНСКОЙ СМЫЧКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Смычковое искусство в Армении является до сих пор неисследованной частью армянской музыкальной культуры.

Сложность изучения раннего этапа ее развития усугубляется почти полным отсутствием изобразительного материала — обстоятельство, которое наблюдается, кстати, и в европейском искусстве, если не считать двух ранних изображений смычковых инструментов в городе Бошервиле (Нормандия) и Киеве.

Тем не менее, те немногие сведения, которыми мы располагаем, дают нам основание предполагать, что исполнительство на струнных инструментах и, в частности, на смычковых, культивировалось в Армении с давних времен.

Предлагаемую статью следует рассматривать как первую попытку на основании имеющихся материалов осветить некоторые вопросы, связанные с ранним периодом развития смычкового искусства в Армении.

Первое упоминание о джутаке в древнеармянских источниках относится к X веку¹. В X—XI вв. в Армении происходил мощный подъем экономической и культурной жизни, сопровождавшийся бурным ростом городов и крупных феодальных землевладений. Этот подъем во многом был обусловлен наличием мировой торговой магистрали, которая через Армению соединяла страны Востока и Запада. Уровень культурной жизни и развития общественной мысли Армении в то время был настолько высок, что дал повод некоторым ученым высказать мысль о «своеобразном восточном Возрождении, зародившемся в Армении в X веке и перебросившимся позже к другим народам Кавказа, передней Азии»².

Смысл происходивших процессов заключался в естественном стремлении армянского народа возродить свою культуру, развитие которой было прервано вторжением арабов.

Культурное развитие в X—XI вв. коснулось всех областей искусств: архитектуры, как бы подхватившей оборванную нить художественного развития армянского зодчества и лучших его традиций до арабского нашествия³; живописи, где в миниатюрах ярко проявились тенденции преодоления аскетической суровости средневековья и стремления к реа-

¹ В переводе на русский язык слово «джутак» означает скрипка. Разумеется, по отношению к X в. речь не может идти о скрипке, возникшей много позднее. В данном случае упоминается инструмент, являющийся ее предком.

² Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, 1958, стр. 119.

³ А. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв., стр. 67—68.

листичности изображения⁴; поэзии, где в творчестве Г. Нарекаци пробуждается интерес к реальным явлениям природы, впервые осмысливается ее красота и обращается взор к человеческой личности, ее душевным переживаниям. Аналогичные явления наблюдаются и в музыкальном искусстве.

В тот период в Армении, в ее научных центрах, организованных по образцу школ древности⁵, среди других наук — философии, логики, грамматики, естествознания, преподавалась и музыка. Обязательным предметом музыка являлась и в высших школах, так называемых вартапетаранах. В области музыки находит развитие целый ряд проблем — «теория гласов и теория непрерывно эволюционирующего хазового (невременного) письма, проблема музыкального звука, его физической природы, условий, при которых звук приобретает свойства выразительности, проблема отношения музыкального искусства к духовному миру человека, проблема подразделения музыкального искусства на роды и связи его с поэзией, грамматикой и многое другое»⁶.

Достигает высокого развития инструментальная музыка. Она была тесно связана с искусством народных поэтов-певцов, так называемых гусанов. Следует отметить синтетический характер исполнительства гусанов, объединявшего слово, пение, жест, мимическую игру и сопровождение на инструменте.

В то же время инструментальная музыка в их творчестве, несмотря на издавна известную на Востоке традицию создания текста и музыки одним лицом, иногда отделялась от искусства поэзии и приобретала самостоятельное значение. Более того, уровень ее был настолько высок, что в свою очередь влиял на произведения вокальной музыки, в которой ярко были видны черты инструментализма. Это подтверждают «развернутые масштабы гусанских песен и многотемных таговых монодий, их сложный интонационный строй, основывающийся на принципе сочетания различных, подчас отдаленных друг от друга ладовых начал, их обширные диапазоны, выходящие в отдельных случаях за пределы двух октав, и, наконец, особенности их фактуры, богатой орнаментальными и мелизматическими фигурами, явно инструментального происхождения»⁷. При этом анализ сохранившегося от гусанов наследия убедительно показывает какого высокого технического мастерства в игре на своих инструментах они достигали.

В рассматриваемый период и последующие века число исполнителей на инструментах очень разрослось и привело к тому, что в больших городах они объединялись в своеобразные союзы, цехи.

⁴ А. С в и р и н, Миниатюра древней Армении, Москва—Ленинград, 1939, стр. 31—35.

⁵ В. Ч а л о я н, Основные вехи развития философской мысли в Армении, АН Арм ССР, 1950, стр. 125—136.

⁶ Х. К у ш н а р е в, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 219.

⁷ Х. К у ш н а р е в, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 214.

Широко практиковалось обучение исполнительскому искусству, приемам и технике мастерства игры на инструменте. В одной из древних рукописей находим сообщение о том, что в Армении той эпохи существовали музыканты-профессионалы, которые за плату обучали музыке женщин-гусанов⁸.

Традиция приобщения женщин к музыкальному искусству идет из глубины веков. В Армении еще в далекие времена язычества среди музыкантов-исполнителей были и женщины.

Инструментальная культура Армении характеризовалась большим разнообразием видов струнных инструментов, среди которых, надо полагать, имелись и смычковые. Мы знаем, что на рубеже VIII и IX вв. в Европе получают большое распространение инструменты типа фиделя и арабского ребаба. Смычковыми инструментами издавна пользовались в Иране, Индии, арабских странах. Нет никакого сомнения, что и в Армении, тесно связанной территориально, экономически и культурно с восточными странами, принцип смычкового звукоизвлечения был известен, так что не имея прямых данных мы можем все же предположить, что смычковые инструменты к X веку входили в состав армянского инструментария.

Хотелось бы указать на распространенный в Армении инструмент кемани⁹. По-видимому, «кемани» получил свое наименование от персидского слова «кеман», означавшего смычок. Одна из разновидностей этого инструмента содержит помимо восточных черт и черты, присущие инструментам Запада — плоскую дощатообразную с перпендикулярными колками головку, резонансные отверстия в форме скобок — типичные черты для западноевропейского фиделя. Работы проф. Струве и последние данные инструментоведения указывают на то, что подобный инструмент арабы именовали греческой скрипкой. Он был распространен в X веке. Если сравнить греческую скрипку с кемани, то различия между ними мы не обнаружим. Другие разновидности кемани в Армении позднейшего времени можно считать уже ярко выраженными скрипками.

Вызывает интерес описание инструмента, близкого греческой скрипке в историко-этнографическом исследовании Н. А. Привалова¹⁰. Автор называет его «инструментом переходным от восточных форм к западноевропейским» и подчеркивает, что «при игре его уже начали поднимать на плечо» (разрядка моя.—А. Ц.).

«Этот инструмент,— продолжает автор,— называется греческой скрипкой и встречается на побережье Черного моря и на Кавказе. Правда, эту разновидность здесь надо считать редкою. Чаще она бывает близка к первобытно персидско-арабскому КЕМАНГЕ, от которого, очевидно, и произошла».

⁸ Матенадаран, рукопись № 2595.

⁹ «Наряду со струнными щипковыми у армян-профессионалов эпохи развитого феодализма были в употреблении и смычковые инструменты джутах и кемани» — Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 216.

¹⁰ Записки русского археологического общества, том V, Санкт-Петербург, 1903.

Из других инструментов следует упомянуть кяманчу и ребаб¹¹. Бытование обоих инструментов в Армении подтверждает Х. С. Кушнарев в работе «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». Он ссылается на азербайджанского поэта XII века Низами и считает, что «рассматриваемый сложный инструмент был в данную эпоху достоянием не только армян, но и других культурных народов Среднего Востока и Закавказья».

Наличие ребаба в Армении вполне вероятно и по другим причинам. Этот смычковый инструмент, как известно, имел арабское происхождение, а арабы не раз вторгались в Армению и в VII веке задержались в ней надолго. Кроме этого, ребаб вообще имел широкую сферу распространения на Востоке (а с VIII века — и в Европе, через Испанию), поэтому трудно поверить, что Армения, соединявшая караванные пути Востока и Запада, могла в этом смысле составить исключение.

Внимание привлекает еще один струнный инструмент, о котором до сих пор в опубликованных инструментоведческих трудах нигде не упоминалось. Сведения о нем находим в рукописи X века¹². Речь идет о «руде», известном в Персии, Средней Азии, а также в Армении. Персидский словарь Нафиси переводит слово «руд» и как струну, и как струнный инструмент. По свидетельству автора средневекового среднеазиатского трактата, «руд» был известен еще в эпоху Александра Македонского. Инструмент имел гриф, четыре жильных (кишечных) струны, и на нем играли смычком¹³.

Чрезвычайно интересно одно из ранних письменных упоминаний о джутате (прообразе скрипки), которое мы находим у Гр. Нарекаци¹⁴.

Поскольку дело касается X в., то речь здесь идет не о самой скрипке, которой тогда не существовало, а о каком-либо из ее предков. Скорее всего речь должна идти о разновидности фиделя.

Если проанализировать исторические предпосылки поэтических образов, созданных Нарекаци, то можно увидеть, что богатейшим кладом, из которого черпал щедрой рукой поэт средневековья — являлось народное творчество, «поэзия сельских и городских низов, поэзия гусанов, накопившая ко времени Нарекаци огромный опыт в области узко-профессионального мастерства»¹⁵.

¹¹ Сведения о кяманче находим в Персидском словаре Геворка Дпира, опубликованном на армянском языке в 1826 г. Под кяманчой автор подразумевает инструмент типа джутата, причем указывает, что он близок арабскому ребабу. Кроме того, термин «кяманче» обозначал также «лук инструмента» — другими словами смычок.

¹² См. статью А. Папазяна, Известия Академии наук Арм. ССР (обществен. науки), № 5, 1952, стр. 83.

¹³ Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али. Институт по изучению восточных рукописей Ака. наук Узб. ССР, рукопись 449.

¹⁴ Մարտի Խորեն Մերոյ Գրիգորի Նարեկացի Վանից Վանականի մատենան ողբերգութեան, Կոստանդնուպոլիս, 1850, էջ 274.

¹⁵ Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 125.

Проф. Х. С. Кушнарев прямо указывает, что скорее всего отсюда, «от гусанской практики шла широко применяемая Нарекаци форма песен-тагов, пышность поэтических сравнений и параллелей и та звукопись, которая, по словам В. Брюсова, любовно культивировалась Нарекаци еще задолго до того, как она расцвела в лирике персидской и арабской». Даже особая форма стихосложения, известная под названием «айрен», была использована поэтом, а эта форма, как известно, создавалась и широко применялась гусанами. По-видимому, и инструмент, именуемый скрипкой, Нарекаци встретил в той же практике гусанского исполнительства и воспроизвел, тем самым, типические черты современного ему народного музыкального быта.

Существенным фактором, определяющим уровень инструментальной культуры, следует считать разнообразие используемых музыкантами струн. Сохранившиеся документы позволяют установить, что армянские музыканты использовали на своих инструментах различные по материалу изготовления струны: медные, серебряные, шелковые, льняные и др. Данные о струнах находим в трудах многих средневековых армянских ученых, начиная с V века. О льняных, жильных и серебряных струнах дает нам сведения и «Айказян бараран»¹⁶.

Сохранились сведения также о производстве струн в Армении¹⁷. Так, одна из рукописей X в. содержит данные о том, что в этот период из Армении, наряду с сельскохозяйственными товарами, вывозили и струны. Производство струн было налажено в двух небольших городах, расположенных в районе приморского города Мукан.

Наконец, косвенным доказательством того, что смычковые инструменты были известны в Армении уже с X века может служить изображение такового на вазе, найденной при раскопках Двинского холма.

Государственный исторический музей и сектор археологии Академии наук Армянской ССР на протяжении многих лет производили раскопки Двинского холма, расположенного неподалеку от Еревана. При раскопках двинской цитадели в 1953 г. были обнаружены обломки глиняной и стеклянной посуды. Среди найденных предметов особое внимание привлекает сосуд, отличающийся от других стеклянных изделий¹⁸ (рис. 1).

На одном из четырех медальонов, расположенных на нем, изображен музыкант, играющий на смычковом инструменте. Он сидит на коврике или подстилке, поджав под себя ноги. У него приоткрытый рот,

¹⁶ В армянском языке слово «струна» меняется в зависимости от материала изготовления. Например «лар» это струна из льна или серебра, «аги» — струна, сделанная из кишок, т. е. кишечная или жильная.

¹⁷ См. статью А. Папаяна, Известия Академии наук Арм. ССР, № 5, 1952, стр. 78.

¹⁸ Подробное описание сосуда имеется в работе археолога Р. Жанполадян, Стеклянный сосуд из Двина, «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 60, 1955.

глаза закрыты. По его губам видно, что он не только играет, но и, аккомпанируя себе, поет.



Рис. 1. Двинский сосуд.

Смычковый инструмент, который он держит в руках, имеет большой, соответствующий по величине альту, корпус гитарообразной формы. Ясно видимая шейка инструмента коротка и завершается слегка отогнутой назад головкой с поперечными колками. Инструмент держится плечевым способом. Его внешний вид свидетельствует о том, что перед нами средневековый предшественник скрипки типа гитарообразного фиделя. Обращает внимание так называемая талия или перетяжка на корпусе инструмента. Эта деталь вызывает особый интерес, так как говорит об инструменте совершенном для того времени, поскольку «наличие талии сделало возможным звукоизвлечение на каждой струне отдельно». Как известно, «талиия» и была введена для того, чтобы обеспечить ведение смычка на крайних струнах фиделя¹⁹.

Смычок имеет изогнутую в виде лука трость, концы которой соединяются пучком волос. Смычки подобной лукообразной или полулукообразной формы были типичными как для европейских, так и восточных стран в средние века. На Востоке такой тип смычка сохранился и поныне (в Азии и Африке).

Любопытно, что в Армении, судя по изображениям в древних рукописях, наряду с лукообразным смычком очень рано (XVI в.) встречались смычки с прямой тростью²⁰.

¹⁹ Б. Струве. Процесс формирования виол и скрипок, Госмузиздат, 1959, стр. 41.

²⁰ Следует обратить внимание также на усовершенствование в смычке, издавна возникшее в восточной, и, в частности в армянской народной практике исполнительства.



Рис. 2. Матенадаран. Евангелие местности Мокац XVI в. Рук. № 5783.



Рис. 3. XVII в. Матенадаран, Рук. № 5472.



Рис. 4. Матенадаран, Нагаш Овнатан XVIII в. Рук. № 4426.

Средневековые смычки дифференцируются по длине. На народных инструментах типа ребека играли более коротким смычком, чем на фиделях и виолах. Смычок, который мы видели в руках музыканта на двинском сосуде, довольно длинен, что соответствует его фидельному типу. Малое количество струн, талия и длинный смычок доказывают, что музыканты уже в тот исторический период развивали приемы сольной кан-

Оно заключалось в лентообразном распластывании волоса смычка, натяжение которого осуществлялось с помощью пальцев правой руки (в основном большого). Это усовершенствование давало значительные преимущества в извлечении более качественного звука и соответствовало характеру штрихов восточных смычков.

тилены. Это обстоятельство позволяет еще раз подвергнуть сомнению довольно распространенное мнение, согласно которому «широкий штрих», «певучий смычок» явились лишь достижением скрипичного искусства и не имели, якобы, предшествовавших стадий развития.

Обратим внимание еще и на следующее. Есть определенная взаимозависимость между постановочными приемами правой и левой рук, то-есть между держанием смычка и общим положением инструмента. В европейском смычковом искусстве постепенно утвердился способ держания смычка, при котором рука исполнителя накладывается на трость смычка сверху. В отличие от этого, в восточной исполнительской практике получила распространение и сохранилась до сих пор другая форма держания смычка, при которой рука играющего находится сбоку или снизу колодки. Как первый, так и второй способ были обусловлены характером штриховой техники, европейского и восточного смычкового



Рис. 5. Барельеф собора в Бошerville (Нормандия, начало XI в.).

искусства. Боковой способ держания смычка очень хорошо отвечал лезжачим, тремолирующим штрихам, распространенным в музыке народов Востока. В европейской творческой практике, развивавшей такие виды штрихов, как мартле, сотийе, спиккато, боковой способ держания был затруднителен. Кроме того, он оказался неудобным и при игре на инструментах в положении «а браччо».

Интересен в этом отношении барельеф аббатства св. Георга в г. Бошerville. (Нормандия, XI в., рис. 5).

Среди исполнителей, изображенных на барельефе, два музыканта играют на фиделях, причем один держит фидель в позиции «а гамба» и, соответственно этому, смычок боковым способом, а другой приложил инструмент к плечу и держит смычок уже сверху трости. Однако впоследствии в европейском смычковом искусстве боковой способ держания смычка постепенно вытеснялся, сохранившись только на контрабасе. В сочетании с плечевым способом держания инструмента («а браччо») он вообще применялся как исключение²¹. Именно с таким редким случаем мы сталкиваемся на рисунке двинского флакона.

Если учесть, что двинский сосуд датируется специалистами концом X—началом XI вв., то изображение инструмента на указанном сосуде можно считать одним из наиболее ранних в мировом искусстве. Из дошедших до нас других изображений имеется по существу только два²², относящихся примерно к тому же времени (XI в.) — уже упоминавшийся нами барельеф Нормандского собора и фреска Софийского собора в Киеве (рис. 6).



Рис. 6. Фреска Софийского собора в Киеве (XI в.).

Последняя представляет для нас меньший интерес потому, что инструмент, который мы на ней видим (по мнению специалистов византий-

²¹ Б. Струве, Процесс формирования виол и скрипок, стр. 253.

²² Если не считать инструмента еще более раннего в Утрехтском псалтыре IX в. — весьма примитивного и держащегося вертикально.

ского стиля), своей формой резко отличается от найденного в Армении. Гораздо существеннее провести параллель между инструментами двинского сосуда и нормандского барельефа, имеющих поразительную общность форм. И на том и на другом изображен гитарообразный фидель, то есть тот тип смычкового инструмента, который являлся наиболее распространенным в европейских странах и считался его «классической» разновидностью. Отсюда можно сделать вывод, что к XI веку тип гитарообразного фиделя получил повсеместное распространение, начиная от Нормандии и кончая некоторыми странами передней Азии. Вряд ли можно допустить, что художники столь далеко отстоящих друг от друга стран могли бы изобразить нечто случайное и не типичное для окружающего их быта.

Инструмент, изображенный на вазе, любопытен еще и тем, что некоторые признаки роднят его с типом фиделя и в то же время есть черты, несвойственные европейской разновидности названного инструмента.

Как указывает проф. Струве, «инструменты типа фиделя появились в разных странах и под разными наименованиями примерно с VIII в. К XI—XII вв. конструкция фиделя подверглась значительным изменениям. Корпус становится более плоским, принимая гитарообразную форму. Однако именно дощатая (плоская) головка с прямыми, то есть перпендикулярными к ней колками является самым стойким, «стабильным» признаком всех видов фиделя»²³. По форме своего корпуса инструмент двинского сосуда — это типичный гитарообразный фидель, но как раз самый стойкий его признак — дощатая головка с перпендикулярными колками — здесь отсутствует. Головка его имеет обычную для восточных инструментов форму несколько отогнутой назад колковой коробки с поперечными колками. Археолог К. Джанполадян находит, что головка имеет четыре колка, из которых изображения двух стерлись. Однако их скорее всего два, и они расположены с одной стороны²⁴.

Головка с поперечными колками до сих пор никогда не встречалась у европейского фиделя. Да и подобного рода разновидности фиделя ни в Европе, ни в Византии мы не знаем. Поэтому скорее всего двинский инструмент должен классифицироваться как восточный вариант (или даже один из прототипов) европейского фиделя — вариант незнакомый европейской смычковой культуре.

Есть в двинской миниатюре и другие признаки, свидетельствующие, с одной стороны, о каких-то элементах восточной, а с другой стороны, западной культуры. Так, например, плечевого способа держания инструмента восточная культура не знала. Такая форма игры была типична для западных народов, в том числе и для Византии. Проф. Струве в своем труде «Процесс формирования виол и скрипок» прямо указывает

²³ Б. А. Струве, Процесс формирования виол и скрипок, стр. 39.

²⁴ Во всех случаях предполагаемые Р. М. Джанполадян колки не могли находиться в том месте, где на вазе виден небольшой след. Они, по правилу, должны были несколько отстоять от двух других.

на большое распространение в западноевропейском исполнительском искусстве именно формы держания «а браччо», в противоположность всем инструментам Востока, держащимся в положении «а гамба».

Появление плечевого способа держания инструмента в смычковом искусстве европейских народов вызывалось самой практикой исполнительства. В Европе странствующим музыкантам часто приходилось играть стоя, а потому и инструмент им было удобнее держать у плеча. На подмостках тех же ярмарочных балаганов важно было именно стоять, чтобы быть хорошо видимым окружающими. Кроме того, народные исполнители зачастую совмещали музыкальную деятельность с актерской. «Фидлер-виелист, играя плясовую песенку, сплошь и рядом сам активно подтанцовывал, «завлекая» слушателей»²⁵.

Наоборот восточный способ держания инструмента ограничился целиком формой «а гамба», касательно даже самых маленьких инструментов. Распространение у восточных народов формы держания «а гамба» было обусловлено также практикой музицирования. Музыканты здесь всегда играли сидя, упирая инструмент в колено. «Исторически форма держания «а гамба» является самой старой,— писал Струве.— Основная причина распространенности формы «а гамба» заключается в том, что она наиболее естественна при игре на смычковом инструменте. Упор инструмента в колени или пол (землю) освобождает исполнителя от затраты сил, требуемых для держания его на весу. Близость корпуса инструмента к телу играющего создает благоприятные условия для небольших размаховых движений правой руки. Нельзя не учесть также огромного влияния типа самой посадки человека, присущей Востоку — на коврик, скрестя ноги, либо на небольшом возвышении»²⁶.

Плечевой способ держания у восточных народов отвергает и И. М. Ямпольский. Он указывает на музыканта с фрески Софийского собора в Киеве, держащего инструмент на плече. «Последнее исключает возможность заимствования фрески из музыкальной практики восточных народов, у которых никогда не применялось плечевое держание смычковых инструментов»²⁷.

Изображение на двинском сосуде ставит под сомнение укоренившееся до сих пор мнение резкого разграничения способов держания инструментов фидельного типа на Востоке и Западе. По-видимому, в некоторых странах могли возникнуть и переходные варианты.

Таким образом, двинский инструмент, дополняя наши представления об инструментарии древних времен и являясь самым ранним из имеющих в мировом искусстве изображений смычкового инструмента, может позволить по-новому осветить вопрос распространения и первоначального развития инструментов — прототипов скрипки. Наличие данного изображения в Двине в X—XI вв. может служить также иллюстра-

²⁵ Б. Струве, Процесс формирования виол и скрипок, стр. 188.

²⁶ Там же, стр. 185.

²⁷ И. Ямпольский, Русское скрипичное искусство, М.—Л., 1951, стр. 10.

цией к одной из интересных страниц истории Армении, периода широкого развития социально-экономических и торговых отношений, расцвета культуры и искусства.

Эту эпоху В. К. Чалоян назвал не без основания «первым этапом армянского возрождения»²⁸.

Ա. Մ. ՅԻՅԻԿՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՂԵՂԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Հայաստանում աղեղային արվեստը դեռևս մնում է հայկական երաժշտական կուլտուրայի շենտազոտված մասը:

Նրա զարգացման վաղ շրջանի ուսումնասիրությունը բարդանում է ցուցադրական նյութերի գրեթե լրիվ բացակայությամբ: Հանդամանք, որը նկատվում է նաև եվրոպական արվեստում, չհաշված Բոշերվիլ (Նորմանդիա) և Կիեքաղաքների աղեղային գործիքների երկու հնագույն պատկերները:

Սակայն այն մի քանի տեղեկությունները, որոնք կան մեր տրամադրության տակ, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ լարային և մասնավորապես աղեղային գործիքների վրա կատարումը Հայաստանում գոյություն է ունեցել հին ժամանակներից:

Հողվածը առաջին փորձն է եղած փաստերի և հիպոթեզի հիման վրա լուսաբանելու Հայաստանում աղեղային արվեստի զարգացման վաղ ժամանակի հետ կապված մի քանի հարցերը:

²⁸ В. К. Ч а л о я н. Армянский ренессанс, М., 1963.