

ՄԱՀԱՆՈՍԱԿԱՆ

ՎԱՐԳԱՆ ԱԶԱՏՅԱՆ

ԿՅԱՆՔԸ՝ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ. ԼԻԼԻԹ ԶԱՔԱՐՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ



Մեղմ բարքով, իր և դիմացինի խոսքի ու վարքի հանդեպ պատասխանատվության պահանջով, նուրբ հումորով և սեփական երկրի ու ժողովրդի ներկայով անընդհատ մտահոգ արվեստաբան, քննադատ և դասախոս էր Լիլիթ Զաքարյանը՝ էլլան:

Նրբանկատ գրուցակից էր, անուղղելի հետաքրքրասեր, լայն ու խոր իմացության տեր, որն ի ցույց չդնելն էական էթիկական սկզբունք էր իր համար: Նա խորաթափանց, զգայուն և կենսուրախ մարդ էր, որպիսիք քիչ են հանդիպում գիտական հաստատությունների պատերի ներսում փակված, անապատական կամ բյուրոկրատ գիտնականների շրջանում: Էլլան 1960-1970-ական թվականներին ասպարեզ իջած հայաստանյան արվեստաբանների շրջանակի մի յուրահատուկ ներկայացուցիչ էր, արվեստաբաններ, որոնք ազգային մշակութային զարթոնքի գաղափարներին իրենց նվիրվածությամբ և արդիադավան հետաքրքրություններով ձգտում էին հաղթահարել մեր արվեստաբանության մեջ ստալինյան ժառանգություն վարչական մտածողությունն ու «ակադեմիական» գիտնականի կարծրացած տիպարը, նեղ փաստագրականությունն ու «ոռնալիզմի» անքննադատ ջատագովությունը: Լիլիթ Զաքարյանը՝ Վիլհելմ Մաթևոսյանի, Հենրիկ Հովհաննիսյանի, Վիգեն Ղազարյանի հետ միասին, տեսական գրականության հանդեպ իր հետաքրքրություններով, եվրոպական լեզուների իմացությամբ, կենդանի արվեստի ու նկարիչների հետ անընդհատ շփման մեջ ձգտում էր կենդանություն հաղորդել խորհրդահայ արվեստաբանության կարծրացած սկզբունքներին:

Խորհրդահայ իրականության մեջ, որտեղ արվեստաբանը գիտական աստիճան ստանալու հնարավորություն չուներ, էլլան առաջիններից էր, որ Վասպուրականի մանրանկարչության մասին իր թեկնածուական աշխատանքը պաշտպանեց Ռուսաստանում, բյուզանդագետ Վիկտոր Լազարևի մոտ, ումից, ինչպես ինքն էր շեշտում, շատ բան է սովորել: Գիտական ճշգրտության Լազարևի՝ հաճախ չափազանցության հասնող սկզբունքներից զատ, որոնք անշուշտ իրենց դերն ունեցան էլլայի՝ աներկբա գիտական բարեխղճության մշակման գործում, նրան գրավում էր գիտնականի բարոյական տիպարը: Խորհրդային ճնշող միջավայրում Լազարևի բարեկրթությունն ու հայ ուսանողներին աջակցելու պատրաստակամությունը էլլայի պատկերացմամբ կապվում էր տոհմիկ լինելու փաստի հետ՝ այդ կերպ հարազատության մի ներքին կապ հաստատելով իր իսկ ծագման հետ: Նրանց համատեղ աշխատանքի մեջ էլլայի աչքում կարծես հանդիպել էին Զաքարյաններն ու Լազարյանները: Ազնվացեղական այս հայացքը, խնդրահարուց լինելով հանդերձ, խորհրդային համակարգի դեմ մի դիմադրություն էր, համակարգ, որի գեղագիտական սկզբունքների դեմ էր ուղղված նաև ատենախոսության թեման. Վասպուրականի մանրանկարչության պարզ ու ազնիվ գեղագիտության պաշտպանությունն արդիադավան մի քայլ էր ընդդեմ խորհրդային բարձր ռեալիզմի սկզբունքների, փորձ՝ վերհանելու նույն այդ սկզբունքների տեսակետից հորջորջված կրիկյան մանրանկարչության ստվերում մնացած գեղագիտական ավանդույթը: Երբ ազնվադավանությունն ու արդիադավանությունը միակցող այս ատենախոսությունը գրքով հրատարակվեց 1980 թվականին, էլլան նպատակահարմար գտավ բացել այն Լերուայի հետևյալ խոսքով. «Ամենայն հնուցից անհրաժեշտաբար գեղեցիկ չէ, բայց միշտ հետաքրքիր է»¹: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսակետից «տգեղի» հանդեպ արդիադավան հետաքրքրությունն էր ընկած գրքի հիմքում: Եվ պատահական չէ, որ Լազարևից զատ, գիրքը խմբագրել էր Վիգեն Լազարյանը, իսկ տպագրության երաշխավորել Վիգեն Մաթևոսյանը:

Էլլայի այս առաջին գիրքը բյուրեղացնում է նրա գիտական հետաքրքրությունները, մոտեցումներն ու աշխատելաեղանակը: Նրա հետազոտության կենտրոնում նախ և առաջ հայ արվեստի արքեոտիպային ձևերի ու դրանց ժառանգորդության հարցերն են: Այդուհանդերձ, էլլայի համար սա ակունքների հարատևության պարզ հարց չէր, այլ փոխակերպվող այն եղանակների, որոնցով իրենց կյանքն են ապրում հնամենի ձևերը: Ուստի, ակունքը բացահայտվում է աշխույժ, բայց նուրբ փոփոխությունների ընթացքի մեջ, փոփոխություններ, որոնք էլլան կապում է պատկերների ստեղծման տեղի (ազգային գետին), պատմահոգևոր մթնոլորտի ու արվեստի հասարակական դերի (պատ-

¹ Л. Закарян, *Из истории васпураканской миниатюры*, Ереван: Издательство АН Арм. ССР), 1980, с. 5.

մական ժամանակակիցություն), ստեղծագործողի յուրահատկության (անհատականություն) հետ²: Վասպուրականի մանրանկարչության պատկերագրական հին տիպերը (հաճախ այնքան հին ու մոռացված, որ թվում են ինքնատիպ) հանդես են գալիս պատմական ներկայից եկող ժանրային տարրերի, ժողովրդական, կենցաղային կոյուրիտի «վառ, անմիջական և հուզական ընկալման» լույսի ներքո (էջ 50): Հնամենի տիպարների՝ նրբին փոխակերպումներով այս բարդ կյանքը էլլան բացահայտում է այդ բարդությունը համաչափ մեթոդաբանական զինանոցով. նոր նյութի հայտնագործումից ու դասակարգումից (Խիզանի մանրանկարչության դպրոցի նոր օրինակներ) մինչև տեղականը լայն միջմշակութային կապերի մեջ տեղակայելը (Ասորիք, Եվրոպա, մասմեդական աշխարհ, հատկապես՝ Բաղդադի դպրոց), կերպարվեստի առարկան արվեստի այլ ճյուղերի հետ կապերի մեջ տեսնելուց (ճարտարապետություն, գրականություն, քանդակագործություն, այդ թվում՝ մանր պլաստիկա) մինչև սկզբնաղբյուրների և դասական ու ժամանակակից ուսումնասիրությունների վարպետորեն օգտագործում մի շարք լեզուների (Ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, ռուսերեն) իմացությունը և, վերջապես, արվեստաբանական տարբեր մեթոդների (պատմահոգևոր, պատկերագրական, ոճական) հմուտ կիրառությունը:

Արքետիպերի նուրբ փոխակերպումները վերլուծելու կամ ընդհանրապես նկատելու համար պահանջվում է նրբանկատություն: Պատկերները վերլուծելիս էլլայի ցուցաբերած նրբանկատությունը հաճախ զարմացնող է: Պատկերի՝ սովորաբար աննշան թվացող մանրուքները դառնում են ավանդույթի «հետմահու կյանքի» առանձնահատկությունների բացահայտման վճռական կովաններ: Այդպիսին է, օրինակ, Վանի դպրոցի մանրանկարներից մեկի անկյունում հանդիպող եղնիկի պատկերը. «Պատահաբար հայտնված այդ մոտիվը «պատահանիկ» է բացում դեպի նախնական այն մոդելը, որի պատճենը, ավելի ու ավելի փոխակերպվելով, գուցե թե նախատիպի տեսքով, հասել է հայ նկարչին» (էջ 32): Պատկերագրական այս դիտողունակությունից զատ, էլլան նույնքան նրբանկատ է վերլուծվող պատկերը իր, այսպես ասած, նյութական կրիչից՝ գրքի ֆիզիկական ու գործառնական առանձնահատկություններից շանջատելու հարցում. «...միևնույն տեսարանը, զարգանալով երկու էջի վրա, անցնում է մեկից մյուսը: Սա առավելապես վերաբերում է երկար թափորներին...» (էջ 29): Հատուկ ուշադրության են արժանի էլլայի նկատառումները պատկերների ստեղծման գործում կանանց (ասորական մանրանկարների պատվիրատու՝ հայուհի Ashenuhi-ի) մասին (էջ 57), կամ բուն պատկերներում հանդիպող կանանց կերպարների (Աբրահամի հյուրընկալման մի տեսարանում նահապետական տան կարգի համաձայն՝ կինը մուտք չունի տղամարդկանց

² Նույն տեղում, էջ 43, 49-50:

խնջույք) հիշատակումը (էջ 29): Հատկապես հետաքրքրական է հիմար կույսերի առակում կանանց տղամարդկանց տեսքով պատկերելու՝ հայ արվեստում հանդիպող սկզբունքի էլլայի բացատրությունը ոչ միայն «կույս» բառի նշանակությունը, որը հայերենում վերաբերում է նաև տղամարդուն, այլև ու հատկապես բարոյաէթիկական բովանդակությամբ. կույս է նա, ով անկախ սեռից, աներկբայորեն ծառայում է Քրիստոսին և չի պղծում իրեն ամուսնական կյանքով³: Այս նկատառումները արված չեն կանանց և սեռերի փոխհարաբերության հարցին հատուկ ուշադրություն դարձնելու նպատակով, բայց գուցե հենց դրա շնորհիվ ավելի բովանդակալից են ու գործուն:

Ահա՛ ծավալուն մի մեջբերում՝ պատկերացում տալու համար էլլայի վերլուծական արթնամտության, նրբանկատության և հնի ու նորի դինամիկ փոխհարաբերության նրա հավատամքի մասին. «Խիստ հարթային կոորդինացումը միավորում էր մեկ տարածական գոտում տեղավորված կերպարներին ու առարկաները, ինչի արդյունքում մանրանկարներին հայացք նետելիս՝ ակամայից ստեղծվում է «գորգեղենության» տպավորություն. կարծես մակերեսի վրա շաղ են տված նախշեր՝ յուրաքանչյուրն ինքնատիպ: Այստեղ վերստին իր մասին զգալ է տալիս մանրանկարների հարազատությունը հարթաքանդակների հետ: Սա «իրեղեն» մոտեցում է, որ նկարիչները ցուցաբերում էին ինչպես ձեռագրի, այնպես էլ քարե հարթության նկատմամբ: Թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ դեպքում վարպետը հանդես է գալիս նյութը ձևավորողի դերում՝ առանց այն մերժելու և քայքայելու: Այստեղից էլ ծավալի անտեսումը, մանրանկարների կերպարների հանրաձանոթ սեղմ, արձանագրային ոճը, ինչն էլ բացահայտում է դրանց ազգակցությունը հարթաքանդակների հետ: Էական տարբերություն չտեսնելով ձեռագիր թերթի և խեցեգործական կամ բրոնզե սպասքի միջև, նկարիչը խիզախորեն ձևերը մի նյութից տեղափոխում է մեկ այլ նյութի վրա: Կինելով հիրավի ժողովրդական արվեստ, զերծ ակադեմիական կանոններից, Վասպուրականի մանրանկարչությունն առավելապես հետևում է դեկորատիվ արվեստի սկզբունքներին, որի գեղագիտական կոնցեպցիայի մեջ առաջնահերթ կարևորություն ունեն հարթությունն ու դրվագազարդումը: Արդյոք այս կողմը չէ՞ զուգորդված կատարման ընդհանրականության, «կարճառոտության», առարկաներին ու մարդկանց սխեմայի, նշանի վերածելու հետ, որ այս մանրանկարները մոտեցնում է ժամանակակից արվեստին: Ժամանակի ազնվածանգը կարծես մի պահ անհետանում է՝ ժողովրդական ստեղծագործություններին տալով առանձնահատուկ, մերօրյա հայացքը հուզող հնչողություն»⁴:

³ Նույն տեղում, էջ 28: Այս մտախիզ էլլայի վաղ հրապարակումներից մեկի նյութն էր, տե՛ս "Об одном рельефе Ованнаванка", ՊԹՀ, 1973, թիվ 1, էջ 292-296:

⁴ Լ. Զաքարյան, *Из истории васпураканской миниатюры*, էջ 40-41:

Էլլայի գրչի տակ արվեստի գործերը ո՛չ զմուսվում են սառն ու անկենդան «գիտական» լեզվի մեջ, ո՛չ պարուրվում կիսաբանաստեղծական հոետորության շղարշով. դրանք դառնում են հետաաբհիր: Գիրքը բացող ֆրանսիացի միջնադարագետ Ժյուլ Լերուայի միտքը այս տեսակետից հատկապես խոսուն է: Մեջբերումն էլլան կատարում է ֆրանսերեն բնագրից: Էլլայի «Ֆրանկոֆիլիայից» գատ, այս հանգամանքը վկայում է եվրոպական գիտության հետ ուղիղ հարաբերության մեջ հայ միջնադարյան արվեստն ուսումնասիրելու համոզման մասին: Եվ այս խաչմերուկում է, որ հառնում է Էլլայի՝ արվեստաբանության համար մյուս էական հեղինակության՝ Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանի կերպարը: Էլլան անձնապես մտերիմ էր Տեր-Ներսիսյանի հետ, ով, Էլլայի իսկ վկայությամբ՝ բարձր էր գնահատել նրա այս աշխատությունը: 1976 թվականին, Տեր-Ներսիսյանի ծննդյան 80-ամյակի առիթով հրատարակած իր հոդվածում նա գրում էր. «Տեր-Ներսիսյանի կյանքում ամեն ինչ ենթարկվել է մեկ գերագույն, համապարփակ նպատակի՝ ստեղծագործության»⁵:

Սա Էլլայի նվիրական համոզմունքն էր. կյանքի նպատակը ստեղծագործությունն է, կյանքը՝ ստեղծագործություն: Ինքն այդպես էր ապրում: Հայաստանյան արդի և ժամանակակից արվեստի հետ նրա սերտ կապերը, այդ դաշտի մասը լինելու հանգամանքը, պատահականություն չէր: Միջնադարագետը միաժամանակ ներգրավված էր կենդանի արվեստի ստեղծման, կայացման, քննարկման գործընթացներում. նա արդի հայ արվեստի քննադատ էր: Նրա բարեկամությունն իր սերնդի այնպիսի նկարիչների հետ, ինչպիսիք են Էդվարդ Խարազյանը, Վիգեն Թադևոսյանը, Ռոբերտ Էլիբեկյանը, վկայում էր նրա ազգային արդիադավան համոզմունքների մասին: 1987 թվականին Թադևոսյանի մասին գրված իր հոդվածում Էլլան հատուկ շեշտում է տեղական արդի արվեստում հոգևոր արժեքների հաստատման կարևորությունը՝ եվրոպական արդիադավան բանաստեղծների ազգային յուրացմանը զուգահեռ⁶: Միաժամանակ, ինչպես իրական գործուն քննադատ, նա իր ներդրումն էր ունենում արվեստագետների ստեղծագործության շրջանառման գործում: Այս տեսակետից ևս նշանակալի է նրա մտերմությունը հավաքորդ Գարիկ Բասմաջյանի հետ: 1990-ականների վերջին և 2000-ականների սկզբին Էլլան «Ակտուալ արվեստ» ժամանակակից արվեստի և մշակույթի քննադատական հանդեսի խմբագրակազ-

⁵ Լ. Զաֆարյան, «Սիրարփի Տեր-Ներսիսյան (Ծննդյան 80-ամյակի առիթով)», *ՊԲՀ*, 1976, թիվ 4, էջ 237:

⁶ Լ. Զաֆարյան, «Սեփական փորձի սահմաններում», *Արտերիա* (<http://www.arteria.am/hy/1332976092> - այց՝ 28.05.18): Նախապես հրատարակվել է *Գարուն*, 1987, թիվ 8, էջ 60-64:

մի անգամ էր և հետաքրքրություն էր ցուցաբերում ժամանակակից արվեստի առավել նոր սերնդի ներկայացուցիչների ստեղծագործության նկատմամբ:

Էլլան 1993-2000 թթ. արվեստի ուսանողների շրջանում մեծ կարևորություն ստացած «Աննա Հովնանյան» արվեստի դպրոցի նախաձեռնողներից ու դասախոսներից էր: Նա 2000-2010 թթ. դասախոսել է նաև Երևանի պետական համալսարանում: Այնուամենայնիվ, էլլայի կյանքն ու գործունեությունը կապված էին նախ և առաջ մեկ հաստատության՝ Մատենադարանի հետ. նա իրեն իրավամբ «մատենադարանական» էր համարում և անկեղծորեն տոգորված էր Մատենադարանը հայ մշակույթի մտավորական գործուն և նորարարական կենտրոն տեսնելու ցանկությունը: Մինչև Մատենադարանի շենքի վերակառուցումը, էլլայի աշխատասենյակն այն նույն սենյակն էր, որտեղ պահվում էին Տեր-Ներսիսյանի գրադարանն ու արխիվը: Այդտեղ աշխատելն իրապես հաճո էր նրա սրտին և ինքնին խորհրդանշական: Այդտեղ էր նա հարստացնում ու լրամշակում դեռևս 1980-ականներին իրականացրած իր Աղջոց ս. Ստեփանոս գիրքը, որը նվիրված է Տեր-Ներսիսյանի՝ աշխատության առաջին ընթերցողի հիշատակին⁷: ԺԳ. դարի ճարտարապետական այդ քիչ ուսումնասիրված կոթողի պատկերաքանդակներին նվիրված աշխատությունը լույս տեսավ 2007 թվականին: Ինչպես նրա առաջին, այնպես էլ այս երկրորդ գրքում դրսևորվում է էլլայի՝ ոչ միայն թերուսումնասիրված կամ ըստ էության չգնահատված նյութի հանդեպ գիտական հետաքրքրությունը՝ վերաարժեքավորողի նրա քննախույզ հայացքը, այլև գլխավոր մեթոդաբանական մտահոգությունը. քրիստոնեական սկզբնատիպերի «նախնական անաղարտության» հարատևությունն ու միաժամանակ այն «նորարարական միտումները», որոնք արտահայտված են համեմատաբար ավելի ուշ կառուցված Պողոս, Պետրոս փոքր եկեղեցու մուտքի երկու կողմերում զետեղված նույն առաքյալների մարդահասակ քանդակապատկերներում. «Ավանդականն ու նորը այստեղ անմիջականորեն մեր առջև են, դյուրին բաղդատելի» (էջ 30-31, 33):

Բաղդատական այս աշխատանքի արդյունքում էլլան տարբերակում է քանդակագործական ոճի երեք ուղղություն. դրվագազարդումը՝ հատկապես ի դեմս վանքի արևելյան պատի վարդյակի, որ արված է մեծ վարպետությամբ, Գանիելի և Վերջին դատաստանի պատկերաքանդակները, որ արված են «ավանդական, դեռևս հուշակոթողներից հայտնի» պահպանողական ոճով, և վերջապես՝ Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները, որոնք խոսում են «նոր ուղղության երևան գալու մասին, ուղղություն, որը հիմնակա-

⁷ Լ. Զաֆարյան, *Աղջոց ս. Ստեփանոս*, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 2007: Գիրքը երկլեզու է՝ հայերեն բուն տեքստին հաջորդում է Արդա Զարխյանի ֆրանսերեն թարգմանությունը:

նում բնորոշվում է դեպի իրապաշտական ոճը հակված գեղագիտական սկզբունքներով» (էջ 87): Վերջին պատկերաքանդակներն այս գրքի «զարդն» են՝ ուսումնասիրության ծանրության կենտրոնը, քանզի դրանք «ձևաբանական-ոճական նոր մտածելակերպի սկզբնավորողն են հայկական միջնադարյան քանդակագործության մեջ» (էջ 87): Հայ միջնադարյան եկեղեցական արվեստում ըստ էության բացառիկ՝ մարդահասակ և նկատելիորեն իրապաշտական այս քանդակները հնարավոր դարձան ԺԳ. դարի երկրորդ կեսից սկսած հայ-հռոմեական հարաբերությունների մեջ որոշ մեղմացման շնորհիվ, ինչպես նաև վանքում Վարդան Արևելցու ներկայությամբ (էջ 61): Հավանական է, որ Արևելցին Կիլիկիայից իր հետ բերած լինե՞ր «Արևմուտքում շատ տարածված «մոդելներին» մի տեսրակ» (էջ 65): Արևելցու Մեկնության հիման վրա վանքի քանդակային համակարգը մեկնաբանելիս՝ էլլան նկատում է, որ «Մեկնության մեջ Հին ու Նոր ուխտերի իմաստաբանական կապը վկայված է Դանիելի, Պողոս, Պետրոս առաքյալների և Վերջին Դատաստանի միջոցով» (էջ 71):

Կիլիկիայով միջնորդված արևմտյան արվեստի ազդեցությունը, սակայն, ԺԳ. դարում զգալիորեն հիմնված էր բյուզանդական արվեստի վրա, այստեղից էլ Վենետիկի ս. Մարկոսի տաճարի հյուսիսային մուտքի վերնամասում գտնվող պատկերաքանդակների նմանությունը Աղշոցի Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակների հետ (էջ 108-109): Քանդակների ձևաբանական առանձնահատկությունը էլլան, ի վերջո, բացատրում է այն հանգամանքով, որ սրանք քանդակ-իկոնաներ են (էջ 106-107), իրականացված «միստիկ իմացություն և բյուզանդական արվեստի ձևաբանական նորմերի» ազդեցությամբ (էջ 96): Արդյունքում, հայկական արվեստ մուտք էր գործել միստիկ նոր գիտակցություն՝ ոչ թե ներամիոփի և զուտ հոգևոր, որ արտահայտված էր առավել վաղ շրջանի հայ արվեստում հանդիպող կերպարների նշանային բնույթի մեջ (օրինակ՝ Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու Գագիկի և Քրիստոսի պատկերաքանդակները), այլ առավելապես «մեղմ» ու «մատչելի» մի միստիցիզմ, որտեղ առկա է «մարդու բնությանը մոտ հոգեբանական էներգիա» (էջ 99): Այս նոր, ավելի հումանիստական միստիցիզմի սկզբնավորումն էլլան կապում է ներսես Լամբրոնացու, հատկապես աղոթքի «զուտ անհատական» բնույթի նրա կարևորման հետ. «Մարդուն որպես անկրկնելի, յուրահատուկ անհատ դիտարկելը հայ միջնադարում նոր երևույթ էր, նոր մտայնության արգասիք» (էջ 100): էլլային մտահոգող պատկերաքանդակների խորհրդապաշտական ծրագիրը, փաստորեն, զրկանքներին առերես՝ հավատի մեջ ամուր մնալու պատգամն էր, որ հավատացյալներին էին առաջարկում ժողովրդի հոգևոր ու աշխարհիկ առաջնորդները (էջ 84): Այս, ըստ էության, հին ծրագիրը կազմող քանդակաշարի մեջ նորարարությամբ տրոփող սիրտը, փաստորեն, Պողոս, Պետրոս

առաքյալների պատկերաքանդակներն էին, որոնք էլլայի մեկնաբանությանը հանդես են գալիս իբրև անհատապաշտության և միստիցիզմի մի սիմբիոզ:

Անհատի «ներքին մարդու», նրա ստեղծագործական ուժի հանդեպ հավատը՝ լծորդված աշխարհակարգի հոգևոր բնույթին հասու իմացության հետ, դառնում է այն առանցքային ելակետը, որով գրքում իմաստավորվում է Աղջոց վանքն ու նրա քանդակային համակարգը: Վանքի վերլուծությունը նախ և առաջ ու գլխավորապես արտածվում է ազնվականության և հոգևոր առաջնորդների քաղաքական ու գաղափարական ուղղվածությունից, պատկերների աղբյուրագիտական վերլուծությունները հիմնականում սահմանափակվում են հիշյալ շերտերի գրական ժառանգությանը:

Խորհրդային համակարգի «մատերիալիզմը» թոթափելու ճանապարհին, կարծես համակարգի կապանքներից ազատված, էլլան այս գրքում ձգտում է արժանին մատուցել իր իսկ հավատի ուխտին, որն իր բարձրակետին է հասնում նրա վերջին՝ Մոմիկի մանրանկարչության մասին ուսումնասիրության մեջ: Խոսելով ծաղկողի միջավայրի մասին, էլլան գրում էր. «... և որքան էլ զարմանալի թվա, դա ազատ անհատականությանը օժտված մարդն էր, որի գործունեության արդյունքն ընկալվում էր որպես ինքնուրույն գեղագիտական արժեք՝ ի զորու դիտողին փոխադրել բոլորովին այլ մի հոգևոր աշխարհ տանելով նրան իրականությունից դեպի Իրականը, որն է Սկզբնատիպը, ամենայնի Արարիչը»⁸: Այսպես անհատապաշտական արդիագավանդությունն ու քրիստոնեական աշխարհայեցողությունը ձեռք-ձեռքի կազմում էին ազգային միջնադարագիտության հակախորհրդային տանդեմը:

Այս համոզումներն էին, որ հնարավոր չէր բացահայտորեն արտահայտել խորհրդային տարիներին, բայց որոնց բացահայտ արտահայտումը հետխորհրդային շրջանում, արժեքավոր լինելով հանդերձ, ամբողջությամբ անխնդրահարույց չէր: Աղջոց ս. Ստեփանոս աշխատությունը՝ գրված խորհրդային տարիներին, բայց վերանայված հետխորհրդային շրջանում, արտացոլում է այս առանձնահատուկ իրադրությունը: Գրքի որոշ հատվածներ վերլուծական խստությամբ և պատկերը լայն, բայց կոնկրետ պատմամշակութային համատեքստում նրբորեն տեղակայելու նպատակադրվածությամբ անշեղորեն մատնում են իրենց հարազատությունը էլլայի առաջին գրքի հետ, միաժամանակ, գիրքը տոգորված է բացահայտ կրոնաբարոյական շեշտադրումներով, իսկ վերլուծությունը հիմնականում միտված հայտաբերել քրիստոնեական բարոյականության առաքինությունները՝ հաճախ անթաքույց ողջագուրմամբ⁹: Այստեղ դրսևորվում է

⁸ Լ. Զաֆարյան, «Մոմիկի մանրանկարչական արվեստը», տե՛ս Մոմիկ մանրանկարիչ, 13-14-րդ գր., Երևան, Նայիրի, 2010, էջ 14:

⁹ Զաֆարյան, Աղջոց ս. Ստեփանոս, էջ 41-42 հմմտ. օրինակ՝ 34, 40-41, 46:

ողբերգական մի հարակարծություն: Ուշխորհրդային բազմաթիվ մտավորականներ՝ գործելով խորհրդային իրականության սահմանափակումների ներսում, շատ ավելի բարդ ու դինամիկ եղանակներով էին ստիպված արտահայտել ազգային ինքնորոշման, հոգևոր կյանքի և քրիստոնեական բարոյականության հետ կապված իրենց նվիրական համոզմունքները, քան դա հնարավոր էր այդ սահմանափակումների բացակայության պայմաններում. մեծ պայքարի բովում ծնվում էին մեծ գործեր:

Գրքում արտահայտված այն համոզմունքը, որ միջնադարի հայ «տոհմական ազնվականությունը» տոգորված էր «հոգևոր Հայաստան ստեղծելու երազային ձգտումներով» (էջ 20), նախ և առաջ վերաբերում էր էլլային և իր սերնդակից համախոհներին, քան միջնադարյան ավատատիրական տներին, և վկայում նրա՝ որպես ազգային մտավորականի առհավատչյան, որը «հոգևոր Հայաստանի» իրականացման հնարավորությունը կապում էր անկախ պետականության հետ: Էլլան ներկայի խնդիրներով ապրող, պայքարող մտավորական էր՝ մտահոգ իր ժողովրդի ու երկրի բարօրությամբ: Նա քաղաքականապես գիտակից գիտնական էր, իսկ նրա քաղաքական համակրանքները ազգային-ազատականության կողմն էին. նա մեծ հույսեր էր կապում Հևոն Տեր-Պետրոսյանի վերադարձով սկսված 2008-ի շարժման հետ: Սակայն մարտի 1-ն ու շարժման ձախողումն անշուշտ դեր ունեցան էլլայի առողջական վիճակի վատթարացման գործում: Ներկան ավելի ու ավելի դադարեց իրականություն լինել նրա համար և անցյալի հիշողություններն ահագնացան այնքան, որ սկսեցին դառնալ կեցավայր՝ անհույս դարձած իրականության համեմատ: Կյանքի վերջին տարիներին նա կարծես մարմնով սկսեց ապրել այն հոգևոր արժեքների մեջ, որոնք, իր իսկ խոսքով, կազմում էին ստեղծագործողի «միակ ճշմարիտ իրականությունը»¹⁰: Ուրեմն, վատառողջ վիճակում իսկ, նա գոյություն մը շարունակում էր հաստատել ստեղծագործողի իր հավատամբը: Էլլան վախճանվեց 2017 թվականի հունիսի 30-ին, 78 տարեկան հասակում:

¹⁰ Լ. Զաֆարյան, «Սեփական փորձի սահմաններում»: