

ՄԱՐԻԱՄ ԱՍԼԱՍԱԶՅԱՆԻ ՎԱՂ ՇՐՁԱՆԻ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ (1930-50թթ.)

Մարիամ Ասլամազյանի վառ գունային և միևնույն ժամանակ քնարական գեղանկարչությունը հիմնված է մշտնջենական արժեքների վրա: Նրա ոգեշնչման աղբյուրը Հայաստանն է: «Ամենից լավ ես պատկերում եմ Հայաստանը, սակայն ոչ այն, որի խեղճ ժողովուրդը արցունքն աչքերին էր դիմավորում առավուտը, այլ նոր, ծաղկուն երկիրը: Միբու՛մ եմ մեր լեռները, բարդիները, առվակները, մարդկանց: Նրանք էլ թելադրում են իմ նկարների գույնն ու ոճը», - գրել է նկարչուհին:<sup>1</sup>

Նրա արվեստը գալիս է ժողովրդական կյանքի խոր ըմբռնումից, կապված է ազգային մտածողության հետ, որը յուրացնելով՝ նա վերագնահատում է այն ժամանակակից արվեստի տեսանկյունից: Խորհրդահայ նկարիչներից նրան իր մտախառնվածքով առավել մոտ էր Մարտիրոս Սարյանը, որից նա սովորել էր «ապրել», կյանքն ընկալել վառ ու գունազեղ, տեսնել գեղեցկությունը: Պատահական չէ, որ երկուսի ստեղծագործական մեթոդներն էլ աչքի են ընկնում զգացմունքայնությամբ, դիմամիզմով, վառ երևակայությամբ: Նկարչուհու համար աշխարհատեսության առաջնային միջոցը գույնն է, որով պայմանավորվում է առարկայական աշխարհի արտահայտչականությունը:

Մարիամ Ասլամազյանը ծնվել է 1907թվականին Ալեքսանդրապոլի մերձակայքում գտնվող Բաշ-Շիրակ գյուղում, ջրաղացպանի ընտանիքում: Նրա մանկական առաջին հուշերը կապված էին հյուսիսային Հայաստանի խստաշունչ բնության հետ: Երբ նա սովորում էր յոթերորդ դասարանում, քաղաքում բացվում է նկարչական խմբակ, որը ղեկավարում էր ոմն Վերժիցկայա: Նա էլ ձևավորել է Մարիամի և նրա քրոջ՝ Երանուհու նկարչական ունակությունները: 1926թ. քույրերը մեկնում են Երևան՝ սովորելու գեղարվեստ-արտադրական տեխնիկումում: Այստեղ Մարիամը սովորել է Յուսուբի ծանոթանալով ժամանակի լավագույն նկարիչների հետ (Ս. Առաքելյան, Ս. Աղաջանյան և այլք): 1929թ. նա ուսումը շարունակում է Մոսկվայի բարձրագույն գեղարվեստ-տեխնիկական ինստիտուտում, ուր կարճ ժամանակահատվածում նրան դասավանդում են Ն. Ռիդայցովան, Ա. Դրևինը, Կ. Իստոմինը, Ս. Գերասիմովը, Վ. Ֆավորսկին՝ գեղարվեստական տարբեր ուղղությունների դավանող արվեստագետներ:

1930թ. Մարիամը տեղափոխվում է Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիա, որտեղ նրան դասավանդում են Կ. Պետրով-Վոդկինը, Ա. Սամիլնովը: 1933թ. մենք նրան տեսնում ենք վարպետության բարձրագույն դպրոցում (այն տարիների ասպիրանտուրան), դարձյալ Մամիևովի դասարանում:

Մեկ ուրիշն այսքան ծանրակշիռ հեղինակությունների մեջ կկորցնե՞ր իր «եսը», սակայն ոչ Մարիամ Ասլամազյանը: Նա իր համբավավոր ուսուցչատերից վերցնում է ամենալավ կողմերը՝ նվիրում արվեստին, կոմպոզիցիայի նպատակահարմար կառուցվածք, տիրապետումը գույնին, յուրաքանչյուր ստեղծագործության համար որոշակի խնդիրների առաջադրում և դրանց իրագործման կարողություն: Նա դեռ որոնումների մեջ էր, սեփական ձայնի ու գույնի որոնման մեջ...

1930-ական թթ. նկարչուհուն առավելապես զբաղեցնում են հայրենի բնությունն ու մարդիկ: Նրա խորաքնին հայացքն ընդգրկում է բնության համայնապատկերներ, քաղաքի հին փողոցներ, քաղաքային պատկերներ՝ դրանցում դրոշմելով աշխարհի հանդեպ որոշակի հայեցակետ: Վաղ շրջանի բնապատկերներում՝ «Խնձորեսկ գյուղը», «Աշնանային թթենիներ», զգացվում է Վան Գոգի ազդեցությունը, որն արտահայտված է լարված, էքսպրեսիվ վրձնահարվածների միջոցով: Մյուս բնանկարները՝ «Հին Երեվան», «Մեր բակը», «Արարատ. վաղ առավոտ», կատարված են հակիրճ, ձևերի ընդհանրացմամբ, բանաստեղծական աշխարհընկալմամբ: 1938-40թթ. Մարիամ Ասլամազյանը ստեղծում է դիմանկարների մի ամբողջ շարք, որոնցից առանձնանում են «Զրդուհի Ֆարգի» (1939), «Գյուլիգար» (1940), «Զուրդ որբուկ Ռահմատը» (1940), «Մտախա-

<sup>1</sup> Տե՛ս «Советская культура», հոկտեմբեր, 1973:

նովուհին»(1936), «Հիվանդ բաջին» (1940) դիմանկարները: Այս դիմանկարներում պահպանվում է միևնույն գեղանկարչական լեզուն, գորշ նեյտրալ ֆոնը, որը տարբերակվում է շագանակագույն, կանաչավուն, վարդագույն երանգներով, վառ լուրջ գույներով պատկերված զգեստները (ակնհայտ է Մատիսի ազդեցությունը), ազատ, անփույթ վրձնահարվածները: Դրանք էլ ծնում են նրբագեղ բանաստեղծական կերպարներ:

«Ես և Երանը հայելու մեջ» (1939) կտավում ընդգծված են մի քանի հատկանշական գծեր: Այս կտավը իր հակիրճությամբ, կոլորիտի մեղմությամբ, կատարման արտիստիզմով կարծես ի մի է բերում նկարչուհու անցած փայլուն դպրոցը:

Առաջին շրջանը նկարչուհու ստեղծագործության մեջ նշանավորվում է նաև նատյուրմորտի յուրացմամբ: Հատկապես այստեղ է դրսևորվում Ասլամազյանի ստեղծագործության և հայ ժողովրդական արվեստի կապը: Կոմպոզիցիան, գույների բաշխումը, կոլորիտը հիշեցնում են ժողովրդական վարպետների աշխատանքները: Ասլամազյանը նախ և առաջ բացահայտում է այն, ինչը իր համար թվում է առաջնային: Շեշտադրումը կատարվում է գունային հարաբերությունների միջոցով:

30-ական թթ. բնորոշ նատյուրմորտներից է «Դեղձը, խաղողը, սերկևիլը»: Այս ստեղծագործության միջոցով կարելի է պատկերացում կազմել կոմպոզիցիոն դասավորության նրա սկզբունքի մասին: Նա չի տալիս տարածական լուծումներ, այլ գունային հարաբերությունների միջոցով ստեղծում է դրանց պատրանքը: Որպես կանոն՝ նկարի ներքևի մասն ավելի լուսավոր է՝ վարդագույն, դեղին, իսկ վերինը՝ ավելի մուգ: Միևնույն ժամանակ բարձրացված է հորիզոնը, և առարկաները դիտվում են կարծես վերից վար (ինչը բնորոշ է արևելյան արվեստին՝ Սարյանի, Մատիսի ստեղծագործություններին): Առարկաների ընտրությունը խիստ է ու որոշակի: Դրանք փակ կորագծով մարմիններ են (խնձորներ, դեղձեր, կլոր զամբյուղներ ու ամաններ): Առաջին հայացքից պատահական թվացող առարկայական դասավորությունը նատյուրմորտում իրականում մտածված է: Այս դեպքում ևս թելադրողը գույնն է: Դիտողի հայացքը, առանձնացնելով հանդերձ յուրաքանչյուր առարկան, չի կորցնում ամբողջականի ընկալումը: Նկարչուհին մեծ ուշադրություն է դարձնում առարկաների որակական կողմի վրա՝ դեղձի թավշության, խաղողի ողկույզի ճկունության, կանաչի թարմության վրա՝ երբեք չկորցնելով չափի զգացումը:

Ասլամազյանի նատյուրմորտները բացահայտում են նկարչուհու կենսասիրությունը, խոհուն, հավասարակշռված աշխարհընկալումը, գեղեցիկը տեսնելու և այն վերարտադրելու կարողությունը:

Մեծ հայրենականի տարիներին, բնականաբար, շրջադարձ կատարվեց նկարչուհու ստեղծագործության մեջ թե՛ թեմատիկ ընդգրկմամբ, թե՛ կատարման տեխնիկայով: Նրա կտավներում քնարական հնչերանգները փոխարինվում են հասարակական պաթոսով, իսկ պարփակ վիճակը՝ մոնումենտալ դեկորատիվությամբ:

Պատերազմի տարիներին Ասլամազյանը ակտիվորեն արձագանքում է կատարվող իրադարձություններին: Նրա ռազմական պատառները («Փոխարինենք ռազմաճակատ մեկնողներին», «Վրեժխնդիր լինենք», «Հանուն հայրենիքի՝ դեպի վճռական կռիվ») իրենց հայրենասիրական պաթոսով ծառայում էին այն խնդիրներին, որ պատերազմն առաջադրել էր յուրաքանչյուր արվեստագետի: Այս պատառները նկարչուհին իր ձեռքով է փակցրել Լենինգրադի փողոցներում:

Պատերազմական տարիների դիմանկարները խիստ են ու դրամատիկ: Ասլամազյանին այժմ հետաքրքրում է նախ և առաջ բնորոշ ներաշխարհը: Այս իմաստով «Հիվանդ հոր դիմանկարը» (1943) հատկանշական է նրա ստեղծագործության մեջ: Մակայն դեկորատիվ ֆոնը խանգարում է կերպարի հոգեբանական բացահայտմանը:

«Հիվանդ բաջին» կտավում պատկերված է հիվանդ ծեր կինը: Նրա աչքերը հիվանդագին փայլում են, սայիտակ գլխաշորն ընդգծում է ալեհեր մազերը և դալուկ դեմքը: Ամեն ինչ վկայում է մոտալուտ վախճանի մասին, սակայն նրա մեջ դեռ տրոփում է կյանքը: Նկարչուհուն հետաքրքրում է իր հերոսուհու հոգեվիճակը: Կոռջ կրծքին հանգչող ձեռքը նկարված է մոտավորապես. դա չէ էականը, այլ այն ահռելի մորմոքը, որ պատճառում է պատերազմը մարդուն:

Ահա և «Տառիկը» կտավի հերոսուհին՝ վառ, խիստ, կանային: Կերպարի նշանակալիությունն ընդգծված է մեծացրած գլխի, սև ու սայիտակ գունային համադրու-

թյան, ամուր սեղմած շուրթերի, կենտրոնացած հայացքի միջոցով: Այս դիմանկարին հաջորդել է «Լուրեր ռազմաճակատից» կտավը (1943թ): Պատկերված է ծեր կինը, որ փորձում է բոթը թաքցնել զոհվածի մորից: Ոչ մի շինծու ձև: Արցունքները ցամաքել են ծեր կնոջ աչքերին: Անդառնալի կորստի զգացումը դրոշմված է յուրաքանչյուր մանրամասում: Կտավի դրամատիզմը ամբողջացնում է կապույտի ու վարդագույնի հարաբերակցությամբ: Համազգային վիշտը ստիպեց Ասլամազյանին փնտրել մարդկային հոգեկան աշխարհի ներթափանցման նոր ուղիներ ու ձևեր, հասկանալ մարդ էակին:

1943թ. Մ. Ասլամազյանը տեղափոխվում է Հայաստան, որտեղ վերջապես վերագտնում է իրեն ծնող ու սնող հարազատ միջավայրը: Երևանում ստեղծված առաջին կտավը՝ «Նվերներ ռազմաճակատին», թեմատիկ կոմպոզիցիա է, որ հիշեցնում է «Հայաստանի գորգագործուհիները» կտավը, սակայն ավելի խիստ ու հավաք ոճով, ավելի մուգ գունաշարով:

1943թ. Մ. Ասլամազյանի ստեղծագործություն է ներթափանցում «հերոսի» կերպարը: Նախքան «Հերոսի վերադարձը» կտավի ստեղծումը նա կատարել էր մի շարք ճեպանկարներ, որոնք պատկերում էին հայկական տան կահավորանքը:

«Հերոսի վերադարձը» կտավը կարծես ստեղծված է մեկ շնչով: Այն խիստ ամբողջական է, ճշմարիտ ու զգացմունքային: Նկարի հայեցի կերպն ամբողջացնում է ոչ միայն ազգագրական մանրուքների (վառվառ վերմակներ, խնոցի, կարասներ), այլև անկեղծ ու բուռն զգացմունքայնության շնորհիվ, որը բնորոշ է հատկապես հայ բնուսնիքին: Եվ այն, որ վերադարձողն անսպասելի հերոս պիտի լիներ, նույնպես ազգային ընդհանրական հատկանիշ էր: Կտավում կերպարների բացահայտումը մղված է երկրորդական պլան. էականն ուրախության այն անսահման զգացումն է, որ համակել է բոլորին: Առանձին մանրամասներ անհամոզիչ են ու մակերեսային, սակայն իրականացված է ամենակարևորը. պոռթկացող ցնծությունը զգալի է գրեթե ֆիզիկապես: Նկարի ընդհանուր ռիթմին են ենթարկված քառասյին վրձնահարվածները: Սա այն եզակի կտավներից է, որտեղ գույնն ու ռիթմը ենթարկվել են ընդհանուր կոմպոզիցիային:

Իշխող տրամադրությունը մարդու և բնության ներդաշնակությունն է, խաղաղ աշխատանքի հոգեպարար երջանկությունը: Սպիտակ տնակի մոտ, վառ կապույտ երկնքի տակ, ցորեն մաքրող կանայք ունկնդրում են վիրավոր զինվորի երգը: Խաղաղ տրամադրությունն ընդգծվում է փափուկ ձևերի, լուրջ գույների, սահուն ռիթմի շնորհիվ: «Հերոսի հարսանիքը» կտավով ավարտվում է այս շարքը: Այս թեման հանգուցային դարձավ Ասլամազյանի ստեղծագործության մեջ, կանխորոշեց նրա զարգացման հետագա ուղիները, ցույց տվեց, որ դիմանկարի, բնանկարի, նատյուրմորտի հետ Ասլամազյանն ի գորտ է ստեղծելու մոնումենտալ կոմպոզիցիաներ:

Այսպիսով, 1943-45թթ. ստեղծագործությունները վերջնականապես հաստատեցին նկարչուհու դեկորատիվ տաղանդը, նրա ընդհանրացումներ կատարելու կարողությունը, ժամանակակից կյանքի հեքը որսալու ընդունակությունը:

Հետպատերազմյան տարիներին Ասլամազյանն ստեղծում է «Կոմիտաս» (1946) և «Հայկական հոսպիտալում», «Մարտական ընկերուհիներ» (1948), «Հերոսուհի մայրը» (1948) կտավները: Այս շրջանի դիմանկարներից առանձնանում է «Լավինիան կանաչ զգեստով» դիմանկարը, որը պատկերում էր երիտասարդ նկարչուհի Լավինիա Բաժրետուկ-Մելիքյանին: Գիմանկարը թե՛ ռիթմով, թե՛ գույներով տիպիկ արևելյան է: Լավինիան նստած է անբռնազբոսիկ դիրքով՝ Ասլամազյանի սիրած գույներով ֆոնին: Բնորոշում է վառ կանաչ զգեստը հակադրվում է երիզների երփներանգ գույներին: Նրանց ուրվագծերը կրկնում են Լավինիայի ծալապատիկ դիրքը՝ ընդգծելով նրա խաղաղ անդորրությունը և անկրկնելի կանացիությունը: Լավինիայի դիմանկարը, խիստ ժամանակակից լինելով, մնում է հայկական մանրանկարչության ավանդույթներին համահունչ:

Սակայն առավել նշանակալից դարձան Ասլամազյանի ձեռքբերումները նատյուրմորտի ժանրում: Այստեղ նա ավելի մոտ է Մարյանին, բայց միևնույն ժամանակ առանձնանում է կանացի նրբաոճ համադրություններով: 50-ական թվականների նրա նատյուրմորտներն ավելի ավարտուն են, մոնումենտալ: Այս շրջանին են վերաբերում «Մերկևիլ և նռներ» (1951), «Մև խաղող» (1951) կտավները: Տարածությունն ու խորությունը շարունակում են մնալ նկարչուհու ուշադրության կենտրոնում, սակայն առաջ-

նային են դառնում առարկաները, որոնց հետ կարծես կենդանի գրույցի մեջ է մտնում նկարչուհին:

«Հայկական մատյուրմորտը» (1955) Ասլամազյանի լավագույն գործերից է: Նրա կոմպոզիցիան կազմակերպված է երկու հորիզոնական փոխադրահայացների միջոցով, որոնց վրա համաչափ դասավորված են արևաբույր մրգերը: Կարմիր ու շագանակագույն շերտավոր պաստառն ամբողջացնում է մատյուրմորտը, նրան հաղորդում հանդիսավորություն ու մոնումենտալություն:

«Արծաթը և սպիտակ քրիզանթեմները» (1958) մատյուրմորտում նկարչուհու ուշադրության կենտրոնում սպիտակի ու վարդագույնի հարաբերակցությունն է, «Հին պղնձով մատյուրմորտ»-ում (1958)՝ առարկաների նյութականությունը, «Կարմիր խրճուճները» (1959) մատյուրմորտում՝ գունային հակադրությունները, «Միրիական մատյուրմորտ»-ում (1958)՝ անսովոր տարածական կառուցվածքը: Ուշագրավ է «Հայաստանի պտուղները» (1957) աշխատանքը, որը բնութագրվում է ազատ վրձնահարվածներով, լուկա գունային լուծումներով, տարածության մեջ առարկայի սովորական դասավորությամբ: Օգտագործված է կտավի իրականությունը՝ առանց խորությունը հաշվի առնելու, ինչը համապատասխանում է հայկական հին մանրանկարչության սկզբունքին: Ամեն մի մատյուրմորտ ստեղծվում է կրկնակի՝ առաջին անգամ դասավորելիս և երկրորդ անգամ՝ կտավի վրա: Առաջին հայացքից «Հայաստանի պտուղները» մատյուրմորտի կոմպոզիցիան թվում է տարերային, սակայն փոքր-ինչ ուշադիր դիտելու դեպքում պարզ է դառնում նրա հղացման կանխամտածվածությունը: Նախքան կտավի վրա վրձնահարվածներ դրոշմելը նկարչուհին մեծ խնամքով ու հոգածությամբ դասավորել է առարկաները՝ դրանք տեղադրելով լավագույն տարբերակով:

50-ական թվականների երկրորդ կեսին Ասլամազյանն աշխատում է մոնումենտալ գեղանկարչության վրա: Նա իր քրոջ՝ Երանուհի Ասլամազյանի հետ ձևավորում է Հայաստանի տաղավարը Համամիութենական գյուղատնտեսական ցուցահանդեսում, Մոսկվայի պետական համալսարանի երկրագործական թանգարանը և «Արարատ» սրճարանը: Հիշյալ աշխատանքներն աչքի են ընկնում ոչ միայն կառուցվածքային նրբամտությամբ, այլև թեմատիկ ընդհանրացվածությամբ:

Նույն թվականների բնանկարներում ընդգծվում է հատկապես Ասլամազյանի քնարական կողմը: Վաղ շրջանի բնանկարների համեմատությամբ նա խորացնում է գունային կողմը, որակը, ներմուծում իրական տարածականություն: Բնանկարներից շատերը կապված էին Հայաստանի հետ: «Մևանի սպիտակ լեռները» (1955) վկայում է այն մասին, որ նկարչուհին արդեն հաղթահարել է ստեղծագործական ճգնաժամը, որ նկատելի էր նախորդ աշխատանքներում: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է արվեստաբան Ցիրլինը, «այս ամենը հետևանքն էր 40-50-ական թվականների հիմնարար աշխատանքի, սակայն իր արդյունքը տվեց միայն այն ժամանակ, երբ դադարեց ինքնապատակ լինելուց և վերածվեց նկարչուհու անհատականությունը խորացնող միջոցի»:<sup>2</sup> «Գառնիի կիրճը» (1956), «Գառնիի բնանկարը» (1956), «Գարուն» (1956) կամ «Աշունը Ոսկեվազում» (1956) կատարված են մուրբ գունազգացողությամբ և բանաստեղծականությամբ:

1957թ. Մարիամ Ասլամազյանը մեկնում է ուղևորության Հնդկաստան, որի արդյունքում ծնվում են 30 էտյուդները և 4 ջրաներկային հավաքածուներ: Նրա Հնդկաստանը տոնական է, լուսառատ ու գունեղ: «Թաջ Մահալը», օրինակ, պատկերված է առավոտյան և կարծես անէացած լուծված է օդում: «Հնդկական բնանկարում» Ասլամազյանը ընկալել է հնդկական բնության յուրահատկությունը. այն, որ կեսօրին նա գուրկ է ստվերներից: Հնդկուհիների ազգային խառնվածքին ու նկարագրին են հետամուտ «Ձրույց», «Հնդկուհիները» կտավները:

Դիմանկարի ժանրում ևս Ասլամազյանը փորձում է ստեղծել ընդհանրական-մտատիպարային կերպարներ: Նրա հերոսները հասարակ մարդիկ են՝ կարծես նկարչուհու պատերազմական ժամանակների կտավներից եկած, միայն թե այժմ նրանց շուրջ այլ իրադրություն է: Ընտրված տիպական կերպարներն էլ ստեղծում են հայ ժողովրդի հավաքական կերպարը: Եթե «Կոմերիտուհին» կտավում նկարչուհու ուշադրու-

<sup>2</sup> *И. Цырл и н, Мариам Асламазян, М., 1962, стр. 34.*

թյան կենտրոնում մարդկային ակնթարթային հոգեվիճակներն են, ապա «Լավինիայի դիմանկարում» վերարտադրված է մանկամարդ կնոջ մարդկային անհատականությունը, իսկ «Քուրդ հարսնացուն» (1954) երկում արդեն զգացվում է նոր մտտեցում. նկարչուհին ձգտում է զուգորդել անհատականն ու տիպականը:

Նման համադրությամբ են կատարված նաև «Ճախարակի մոտ» (1954), «Փոքրիկ կոլտնտեսուհին» կտավները: Վերջինիս հերոսուհին պատկերված է ջրահարսի պատկերով գորգի ֆոնի վրա, ինչը նրան հաղորդում է տիպական ժողովրդական հնչեղություն: Ասլամազյանը չի փորձում կատարել հոգեբանական զննումներ, սակայն զարմանալի կարողությամբ ընկալում է ժողովրդական կյանքի հենց ոգին, նրա էությունը: «Զրույց կյանքի մասին» (1960) կտավի կերպարները պատկերված են անշարժ, գրեթե ծիսային կեցվածքով: Նրանց միջև տեղի է ունենում մի ներքին հաղորդակցություն: Այդ պատճառով էլ կտավը չի ընկալվում իբրև երեք կանանց դիմանկար, այլ դառնում է երեք՝ երիտասարդ, հասուն, ծեր տարիքների խորհրդանիշը: Այս ամենից հետո դժվար չէ պատկերացնել անցումը 50-ական թվականների վերջի թեմատիկ կոմպոզիցիաներին: Նրանցից կարելի է առանձնացնել «Հայաստանի ծխախոտագործուհիները» (1957) և «Հայաստանի աղջիկները» (1959) կտավները: Առաջինը մտահղացումով ու կատարմամբ համահունչ է 30-ականների վերջերին ցուցահանդեսի տաղավարի համար արված պանոյին, որի մեջ դեռ այն ժամանակ քննադատները տեսնում էին ազգային կյանքի առանձնահատուկ ընկալումներ: «Ծխախոտագործուհիներ»-ի մեջ ազգային հատկանիշներն էլ ավելի ցայտուն են ու արտահայտիչ: Ահա թե ինչ է վկայում նկարչուհին. «1956թ. ամռանը ես եկա Հայաստան՝ նոր նկարիս համար նյութեր հավաքելու: Պատահաբար ականատես դարձա ծխախոտագործուհիների աշխատանքին: Այդ գեղեցիկ ու խորհմաստ տեսարանն այնքան ինձ գրավեց, որ որոշեցի պատկերել այն»:<sup>3</sup> Այս կտավում, հիրավի, ի մի է բերվել այն ամենը, ինչի հասել էր Ասլամազյանը բնանկարի ու նատյուրմորտի մեջ:

«Հայաստանի աղջիկները» կտավն արժարժում է մի թեմա, որը հետագայում քանիցս զարգացվելու է նկարչուհու կողմից. դա առատությունն է, որ անմիջականորեն կապվում է պտղաբերությունը խորհրդանշող կանանց կերպարների հետ:

## ТВОРЧЕСТВО РАННЕГО ПЕРИОДА (1930-50гг.) МАРИАМ АСЛАМАЗЯН

\_\_\_ Резюме \_\_\_

\_\_\_ А. Маргарян \_\_\_

Статья посвящена становлению и раннему периоду творчества М. Асламазян. Творчество художницы впитало в себя традиции русской и армянской живописи. Ее искусству присущи сочетание декоративности и пластической выразительности.

Вообще, декоративность лежит в самой природе творчества М. Асламазян, но в разные периоды ее творчества эта особенность проявлялась в довольно разных формах. Работы 30-50-ых годов отличались скупой гаммой и суровым колоритом. В портретах этого периода, мы видим большую силу воли и характера. Здесь декоративность живописи проявляется не в яркости и богатстве колорита, а в широком обобщении формы и цвета предметов, в контрасте темно-коричневых и черных масс первого плана с более легкими тонами фона.

<sup>3</sup> М. А с л а м з я н, Табачницы Армении, "Московский художник", № 15,7, М., 1957.