

ԿԱՌԼՈ ԳՈՒԴՈՆԻ ԵՎ ՀԱԿՈՔ ՊԱՐՈՆՅԱՆ  
(«Երկու տիրոջ ծառան») նույնանուն պիեսների համեմատական  
վերլուծություն

*«Ոչ մի ծառայ չէ կարող երկու տիրոջ ծառայել. որովհետև կամ մինին կ'ատէ եւ միւսին կ'սիրէ. կամ մինին կ'պատուէ եւ միւսին կ'արհամարհէ. կարող չէք Աստուծոյ ծառայել եւ մամոնային» /Աւետարան ըստ Ղուկասու, ԳԼ. ԺԶ:13/:*

Հողվածը նվիրված է իտալացի և հայ նշանավոր դրամատուրգների՝ Կառլո Գոլդոնիի (1707-1793) և Հակոբ Պարոնյանի (1843-1891) նույնանուն պիեսների («Երկու տիրոջ ծառան») համեմատական վերլուծությանը: Մասնավորապես նկատված է, որ երիտասարդ հայ հեղինակը ջանացել է իտալացի թատերագրի հայտնի կատակերգության նմանությամբ կատարել իր գրական նախափորձը, դիպաշարային դասական կառույցի վրա ստեղծել մտահղացած պատումը: Գրական այդ երախայրիքը թեև դեռևս հեռու էր կատարելությունից, ուրիշ խոսքով՝ պարոնյանական չափանիշներից, այնուամենայնիվ անժխտելի էր գրական ասպարեզ մտնող գրողի դրամատուրգիական ակնառու ձիրքը:

**Բանալի բառեր.** Կառլո Գոլդոնի, Հակոբ Պարոնյան, «Երկու տիրոջ ծառան», կատակերգություն, ֆարսուլա, դիպաշար, պատում, երկխոսություն, դրոթյան կոմիզմ, խոսքի կոմիզմ, սրամտություն

Հակոբ Պարոնյանի բազմաժանր ստեղծագործության մեջ ինքնատիպ տեղ ունի նաև դրամատուրգիան, որը թեև մեծ չէ քանակով (հինգ պիես), բայց բացառիկ է հայ գրականության մեջ: Բավական հետաքրքիր է նաև դրա ճակատագիրը. 1865-ի նոյեմբերին՝ ստեղծագործական կյանքի արշալույսին գրած «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը հեղինակը թողեց ձեռագիր (այն տպագրվեց գրողի մահից 20 տարի անց՝ 1911-ին), անավարտ մնացին «Շողոքորթն» ու «Պռույգը»: Կյանքի վերջին տարիներին Պարոնյանը մտադրվել էր «հրատարակել քանի մը կատակերգություններ, ազգային կյանքեն քաղված իրողություններ», մինչդեռ լույս աշխարհ եկավ միայն «Պաղտասար աղբարը»: Դրանից տասնամյակներ առաջ՝ 1868-ին, ընթերցողին էր հանձնվել նաև «Ատամնաբույժն արևելյանը» (դրա տպաքանակը հեղինակը հետ վերցրեց գրավաճառներից ու ոչնչացրեց), սակայն թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը բեմ չբարձրացան: Ո՞րն է գաղտնիքը. արդյոք պարոնյանական հանճարն անգո՞ր էր նվաճելու գեղարվեստական գրականության այդ դժվարին ոլորտը, արդյոք արդարացի՞ չէր խստահայաց քննադատ Ա. Չոպանյանը, որը 1895-ին «Ծաղիկ» պարբերականում հրատարակած իր անարդար, ավելին՝ թունոտ հողվածում գրում է, որ Պարոնյանի դրամատուրգիան առհասարակ ոչ մի արժեք չի ներկայացնում. այն գրված է Մոլիերի ուժեղ ազդեցությամբ, ամբողջ

հատվածներ վերցված են նրանից ու տեղայնացված. «Մեծ երգիծաբանն ալ չուներ թատերագրի հատկություն. իր խաղերուն հյուսքը թույլ է. թատերաբեմի հասկացողություն չկա: Ավելի կարդացվելու համար գրված են, քան ներկայացվելու» /«Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1895, էջ 275/: Կամ գուցե կա՞ն ինչ-ինչ խնդիրներ, որոնց վերահասու չեն եղել ո՛չ Ա. Չոպանյանը, ո՛չ էլ անցյալի մյուս քննադատները, որոնք նույնպես թերագնահատել են թատերագրին:

Հակոբ Պարոնյանը, սակայն, արևմտահայ ռեալիստական թատերգության սկզբնավորողն է ու նրա խոշորագույն ներկայացուցիչը: Նրա կատակերգություններն այսօր էլ՝ 21-րդ դարում, շարունակում են պահպանել իրենց գրական-պատմական արժեքը և չեն իջնում հայ բեմից: Իսկ դասականության հասցված այնպիսի գործ, ինչպիսին «Պաղտասար աղբարն» է, կարող է զարդարել ցանկացած թատրոնի խաղացանկ: Այն վաղուց թարգմանվել է բազմաթիվ լեզուներով ու բեմադրվել աշխարհի շատ բեմերում: Լսենք, օրինակ, ամերիկացի Ալբերտ Լանկին. վերջինս, 1933-ին Բոստոնում անգլերենով հրատարակված «Պաղտասար աղբարի» առաջաբանում խոսելով հայ գրողի երգիծանքի մասին, ընդհանրացնում է. «Հակոբ Պարոնյանի հումորը և սատիրան բոլոր երկրներինն ու ժողովուրդներինն են» /Baronian, 1933: VIII/:

Պարոնյանի գրական ժառանգությունը, ցավոք, ունեցել է դժբախտ ճակատագիր: Երգիծաբանն իր կենդանության օրերին չի գնահատվել, համարվել է սովորական մի զավեշտագիր, օրվա հանրային-քաղաքական դեպքերի վրա մակերեսորեն ծիծաղող գրագետ... Թերևս դրանով պետք է բացատրել, որ նրա անմահ երկերից մի քանիսն են միայն առանձին գրքով լույս տեսել հեղինակի կենդանության օրով, իսկ մահից հետո Կ. Պոլսում հազիվ մեկ-երկուսն են արժանացել վերահրատարակության: Պարոնյանի երկերից, սակայն, ավելի շատ անտեսվել են պիեսները: Երգիծաբանը, որ 1860-ականներից հանդես եկավ որպես գրող՝ ազդարարելով ռեալիստական դրամատուրգիայի սկիզբն արևմտահայոց կյանքում, ինչպես Գ. Սունդուկյանն արևելահայ հատվածում, կենդանության օրով չտեսավ իր պիեսներից և ոչ մեկի բեմադրությունը: Եվ դա այն պարագայում, երբ ինքը մեծ կարևորություն էր տալիս դրամատուրգիային ու նրա դաստիարակիչ ուժին: Դրա վկայությունն է այն, որ իր գրական գործն սկսեց իբրև դրամատուրգ ու ավարտեց թատերգությամբ:

Կենսական ամենատարբեր հարցերով մտահոգ և թատերաբեմերից դրանց պատասխանները լսել ակնկալող պոլսահայ գաղթօջախին մատուցվում էին եվրոպական, առավելապես ֆրանսիացի ու իտալացի հեղինակների թարգմանական երկեր՝ հաճախ առանց պահանջկոտ ընտրության: Ազգային խաղացանկն էլ հեղեղված էր կրոնական ու պատմահայրենասիրական ժամանակավրեպ ողբերգություններով: Ժամանակակից կյանքն ըստ էության տեղ չուներ թատրոններում: Իսկ նման վիճակը չէր կարող չհուզել «հայ կյանքին ու մտքին անաչառ դատավորին»՝ Պարոնյանին: Օրինակ՝ «Ազգային ջոջեր»-ում նա թեև բարձր է գնահատում արևմտահայ թատրոնի հիմնադիրներից ու համբավավոր դեմքերից մեկին՝ Հակոբ Վարդովյանին, մասնավոր-

րապես այն, որ բռնապետական միջավայրում թատերական այդ անխոնջ գործիչն իրեն անկեղծաբար նվիրվել էր ժողովրդի մշակութային կյանքի զարգացմանն ու հոգևոր վերելքին («Ճշմարտությունը խոսելով՝ Վարդույանի անխոնջ և անվիատ աշխատության շնորհիվն է, որ ազգն այսօր թատրոն մը ունի» /Պարոնյան, 1964: 254/), այնուամենայնիվ չի խնայում նրան. վերջինիս խաղացանկում ազգային կյանքն արտացոլող գործերի փոխարեն տեղ էին գտնում թարգմանական թատերախաղեր. «Խումբը կազմելուն պես՝ թարգմանիչներ բռնեց և օտար խաղերով սկսավ ազգին զեղծումներն հարվածել, ճիշտ այն մարդուն պես, որ ապտակն օտարին գլխուն իջեցնելով՝ տղան ծեծած ըլլալ կը կարծե» /Պարոնյան, 1964: 254/: Հեղինակի մտահոգությունը հասկանալի է, և դա որոշապես երևում է նաև նրա «Կենաց բաժակը» հողվածի հետևյալ տողերից. «Եթե կ'ուզենք որ թատրոնն իր նպատակին հասնի, ուզելու ենք նախ որ ազգային թատրոններն ազգային մոլություններն հարվածող կամ ծաղրող խաղեր ներկայացունեն. ամեն ատեն, շարունակ օտար ազգաց խաղերն ներկայացնելն, անոնց մոլություններն տեսարան հանելը կրնա զբոսեցուցիչ ըլլալ այլ ո՛չ օգտակար» /Պարոնյան, 1975: 183/: Հենց այդ պատճառով է երգիծաբանը Վարդույանին համարում «ուղեղով փոքր մարդ մը»:

Պարոնյանը, մի առանձին եռանդով մերժելով արևմտահայ դրամատուրգիայում տիրապետող պատմական թեմատիկան, չնայած մի կողմից հասկանում էր, որ պատմական ողբերգությունները ծնունդ էին ժամանակի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի, քանի որ հանդիսատեսն ապրում էր անցյալի մաքառումների հերոսական դրվագներով, սակայն մյուս կողմից քաջ գիտակցում էր, որ պատմական անցյալով միակողմանի հրապուրվելն ու ժամանակակից կենսական խնդիրներ չարժարժող պիեսները շեղում էին ժողովրդի ուշադրությունն արդիական խնդիրներից: Բացի այդ՝ հայկական ողբերգությունները հիմնականում եվրոպական պիեսների անհաջող ընդօրինակումներն էին կամ, ինչպես երգիծաբանն էր ասում, զարդարված էին «օտարի փետուրներով»: Եվ ահա «ազգին վերքերն քիչ մ'ալ թատերաբեմերու վրա մատնանիշ ընելու փափագով» Պարոնյանն առաջինն էր, որ ձեռնարկեց արևմտահայ ժամանակակից ռեալիստական թատերգության ստեղծումը:

Նրա պիեսները թեմատիկ-գաղափարական առումով հիմնականում արժարժում են սիրո, բարոյականության, ամուսնության ու ընտանիքի հարցեր, որոնք նորություն չէին ո՛չ անցյալում, ո՛չ էլ այսօր: Բնականաբար փոխվում են ժամանակները, նաև՝ ընտանեկան ու մարդկային հարաբերությունները, և յուրաքանչյուր դարաշրջան անխուսափելի սրբագրումներ է կատարում դրանց մեջ: Բացառություն չէր նաև 19-րդ դարը, որը մշակել էր բարոյական սեփական օրենքները. «լուսավորության» ու «քաղաքակրթության» քողի տակ պղծվում էին սրբություններ: Եվ երգիծաբանն ակնդետ հետևում էր պոլսահայ քաղբենիական ընտանիքին՝ տարբեր դիտանկյուններից պատկերելով բարոյական անկումը: Իսկ գրական ճանապարհի տեսակետից ուշարժանն էլ այն էր, որ պիեսից պիես ավելի էր գորեղանում երգիծանքի ուժը, հղկվում պոետիկան:

Պարոնյանը 1863-ի գարնանն իր ծննդավայր Ադրիանուպոլսից գալիս է Կ. Պոլիս: Հենց նույն շրջանում մոտիկից շփվելով «Արևելյան թատրոնի» շուրջ համախմբված մարդկանց, հատկապես «Մեդու» երգիծահանդեսի խմբագիր Հ. Սըվաճյանի հետ՝ ուժերը փորձում է դրամատուրգիայում՝ գրելով «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը: «1863ին կը հաջողի իր նպատակին հասնիլ և կուգա Պոլիս: Իր հորեղբորորդին, Տոքթոր Քյաթիայան, կը հյուրընկալէ զայն իր տան մեջ, ուր մասնավոր սենյակ մը կը հատկացնէ իրեն: 1864են 1867 հեռագրատան պաշտոնյա կ'ըլլա: Սկրտիչ Մելիքյան այդ ատենները կը ճանչնա զայն հեռագրատան մեջ, ուր ինքն ալ պաշտոնյա էր: **Պաղտասար Աղբարի** հեղինակը տեսնելով որ Մելիքյան ալ կը զբաղի թատրերգություններ գրելու, խորհուրդ կուտա անոր որ կարդա Գոռնէյ, Ռասին և Մոլիերո. իսկ ինք երգիծական գրվածներու մասին նախասիրություն ունենալով, շարունակ կը կարդա հին ու նոր դասական կատակերգակներ. կը սկսի գրել ալ: Իր այդ ժամանակի գրական գործունեութենեն երկու աշխատասիրություն կը մնա, մեկը ձեռագիր, մյուսը տպագիր: Չեռագիրն է **Երկու տերով ծառա մը**, կատակերգություն երկու արարվածով, որ ավարտած է Պոլիս 1865ի Նոյեմբեր 18ին, և մյուս աշխատությունն է **Ատամնաբույժն արևելյան**, «կատակերգություն երգախառն ի հինգ արարս», 1868ին տպված Պոլիս, Արամյան տպարանը» /Մակարյան, 2004: 39-40/- հիշում է Հր. Ասատուրը:

«**Երկու տերով ծառա մը**» կատակերգությունը, այսպիսով, Պարոնյանի՝ մեզ հայտնի առաջին ստեղծագործությունն է: Երջանիկ գուգադիպությամբ ամբողջությամբ մեզ է հասել հենց այդ գրական երախայրիքի ինքնագիրը, որը պահպանվում է Երևանի Եդ. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, մինչդեռ նրա հասուն շրջանից որևէ երկի ձեռագիր չի մնացել՝ բացի «Շողորթոթն» անավարտ կատակերգությունից: Ի՞նչն է թելադրել 22-ամյա երիտասարդին՝ գրելու կատակերգություն, արդյոք դա եղել է որևէ մեկի առաջադրա՞նքը: Դ-ա այն տարին էր, երբ «Արևելյան թատրոնն» ապրում էր դժվար շրջան. Չմյուռնիայի փայլուն խաղաշրջանից հետո խումբը ցրվել էր, մամուլն անհանգստացած էր նորաստեղծ հայ թատրոնի անկման համար, կոչեր էին հնչում գորացնել թատրոնն ու դրամատուրգիան: Հունախոս միջավայրում մեծացած Պարոնյանը, որ արդեն քաջածանոթ էր համաշխարհային դասական դրամատուրգիային, հրաշալի տիրապետում էր եվրոպական մի քանի լեզուների և բնագրերով էր կարդում այն (Տ. Արփիարյանը պատմում է, որ Պարոնյանը «շատ կը կարդար ու քիչ կը գրեր: Սովորաբար Մոլիերեի կամ Պուալոյի հատոր մը ուներ ձեռքը, պատուհանին քով ուր կ'առանձնանար իրիկունները» /Մակարյան, 2004: 76/), փորձում է իր ուժն այդ բնագավառում: Մակայն սկզբնապես չի հաջողել. պարզապես թողել է մի սևագրություն, որը չի մշակել:

«Պարոնյանի առաջին հեղինակությունն եղած է **«Երկու տերով ծառա մը»** անունով կատակերգություն մը,- հավաստում է երգիծաբանի քրոջորդին՝ Մ. Սանտալճյանը:- Երբ երկու տարիներ հառաջ՝ աստ մնացած յուր մանր-

մունք գրքերու մեջեն գտնելով այս ձեռագիրն իրեն հանձնեցի, ուրախության և միանգամայն արհամարհանաց ժպիտ մ'ունեցավ յուր առաջին տարիներու այս գործույն վրա, հորում, սակայն, կ'զգացվեր արդեն կատակերգական նուրբ ճաշակ մը: Եթե չուզեց այս գործը հրատարակության տալ, պատճառն այն է անշուշտ որ՝ գիտեր թե ինչ ըսել է լավն ու կատարյալը: Բնավ կամ շատ քիչ անգամ խոսած է «Առամնարույժն Արևելյան»-ի վրա, յուր երկրորդ գործն որ կը բավե միջակ թատերագրի մը, ի՛նչ կ'ըսեմ, տաղանդավոր հեղինակի մը փառքը կազմելու» /Մակարյան, 2004: 124-125/: Հիրավի, իրավացի է Սանտալճյանը. Պարոնյանը գրական երկերը համարել է սրբություններ, և անդարմանալի է եղել նրա վիշտը, իր իսկ խոսքով՝ «տկար», «խակ» ստեղծագործությունների համար: Նա միշտ էլ առաջ է քաշել գրական միջակությունների ու հանճարների տարբերակման խնդիրը, գտել, որ արվեստի իսկական երկերն անմահ են, իսկ հանճարը ո՛չ ազգություն ունի, ո՛չ էլ կրոն. «Հանճարի ծնունդ եղող բանաստեղծություն մը լավ ընդունելություն կը գտնե Անգղիայեն, որչափ ալ անոր հեղինակը սլավ ըլլա»: Համոզված էր, որ ազգային գրականությունը պետք է ջանա մրցակցել համաշխարհայինի հետ, իսկ արդի գրականության զարգացման աստիճանն անհրաժեշտ է որոշել բարձր չափանիշներով, մինչդեռ՝ «մենք դժբախտաբար ոսկի կ'անվանենք ինչ որ պղինձ է և որ սակայն ոսկիի պես կը հնչե ժողովրդյան ականջներուն» /Պարոնյան, 1964: 129/:

Իսկ Պարոնյանի անդրանիկ գործը դեռևս հեռու էր կատարելությունից, ուրիշ խոսքով՝ պարոնյանական չափանիշներից: Անժխտելի էր, սակայն, գրական ասպարեզ մտնող գրողի դրամատուրգիական ակնառու ձիրքը: Նա հենց սկզբից դրսևորում էր կյանքի խոր ճանաչողություն, սուր դիտողականություն, կենսական երևույթների, մարդկային փոխհարաբերությունների և մանավանդ բնավորությունների մեջ ծիծաղելին տեսնելու, դրության, խոսքի, թյուրիմացությունների կոմիզմ ու սրամտություններ ստեղծելու կարողություն: «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգության վերնագիրն իսկ մի կողմից վկայում է աստվածաշնչյան հայտնի մոտիվի, մյուս կողմից՝ Կառլո Գոլդոնիի ակնհայտ ազդեցությունը: Գեռևս անփորձ Պարոնյանը ջանացել է իտալացի թատերագրի «Երկու տիրոջ ծառան» կատակերգության նմանությամբ կատարել իր դրամատուրգիական նախափորձը:

Կառլո Գոլդոնին այն գրողներից էր, որոնց վիճակված էր վերափոխել իտալական թատրոնը: Նրան հուզող թեմաներից են եղել դասակարգային հավասարության, ազգային ակունքների ու անհատական ազատության խնդիրները: Ժամանակին անդրադառնալով Գոլդոնիի ստեղծագործությունների շուրջ ծավալված տարակարծություններին՝ Վոլտերը նշել է, որ այդ վեճը բնությունը պիտի լուծի, և հավելել է, որ Գոլդոնին բնականորեն է, ինչպիսի թերություններ էլ ունենա: Ըստ նրա՝ իտալացի թատերագիրն արտաքին աշխարհի անկիրք տարեգիր չէ, այլ արարիչ, որը միջամտում և ձգտում է վերափոխել կյանքում տեղ գտած անճշտությունները: Նման կարծիքի է նաև Բ. Ռեիզովը. «Գոլդոնին ճշմարտացի է, որովհետև ոչինչ չի հնարել, այլ սոսկ դիտել է ու առանց ճամարտակելու իր դիտարկումները փոխանցել բեմի վրա» /Реизов,

1966: 158/։ Իսկ Վոլտերի և Գոլդոնիի գաղափարական հակառակորդ Կառլո Գոցցին (1720-1806) Գոլդոնիին համարում էր բնության և սովորույթների ուշադիր դիտորդ, որը տառացիորեն բեմ է փոխադրում այն ճշմարտությունները, որոնք հանդիպում են նրա ճանապարհին։ Նա ևս ընդունում է, որ Գոլդոնին ընտրություն էր կատարում, բայց այլ խնդիր է, որ այդ ընտրությունը չէր գոհացնում Գոցցին։ Ահա թե ինչպես է վերջինս բնութագրում Գոլդոնիի արվեստը. «Նա իր կատակերգություններում շատ հաճախ կերտում է ճշմարիտ ազնվականների՝ որպես արատի տիպիկ օրինակների, և, հակառակ նրանց, ստեղծում է բազմապիսի պլեբեյների՝ որպես բարոյականության ու կայացվածության լրջմիտ օրինակների... Կարո՞ղ է արդյոք գրողն այնքան իջնել, որ նկարագրի հասարակության զարշահոտ ստահակներին։ Ինչպե՞ս է նա համարձակվում նրանց թատերաբեմ հանել։ Եվ, ի վերջո, ինչպե՞ս է նա հանդգնում տպագրության հանձնել նման երկերը» /Горан, 1955: 275/։

Գրչընկերը, այսպիսով, թատերագրին մեղադրում է ժողովրդական տարերքը վեր հանելու և նրա ներկայացուցիչներին բեմ բարձրացնելու մեջ։ Գոլդոնին 1750-ին գրում է «Կոմիկական թատրոն» խորագրով մի պիես, ուր ծաղրում էր ժամանակին գոյություն ունեցող իտալական այն պիեսները, որոնց ընթացքը վաղորդ գիտի հանդիսատեսը։ Բացի այդ՝ դերասաններից պահանջում էր հասկանալ իրենց դերերը, ոչ թե սոսկ անգիր անել։ «Չվարձացրո՛ւ ուսուցանելով» սկզբունքով առաջնորդվող թատերագիրը փաստորեն նոր ուղիներ էր մատնանշել 18-րդ դարի եվրոպական դրամատուրգիայում, ինչպես հետագայում Պարոնյանը՝ հայ գրականության մեջ։

Այնհայտ է թե՛ իտալացի և թե՛ հայ դրամատուրգների՝ խնդրո առարկա կատակերգությունների խորագրերի միևնույն՝ աստվածաշնչյան ծագումը՝ «Երկու տիրոջ ծառան», այսինքն՝ անհավատարիմ մեկը. ըստ Գուկասի՝ ոչ ոք չի կարող միաժամանակ ծառայել երկու տիրոջ՝ Աստծուն ու Մամոնային։ Արդարև, Գոլդոնիի և Պարոնյանի պիեսների ծառաների՝ Տրուֆֆալդինոյի ու Կոմիկի՝ երկու տերերին ծառայություններն ավարտվում են անհաջողությամբ. տեղի են ունենում անխուսափելի բացահայտումները։ Բայց միայն այսքանը. երկու դրամատուրգները գնացել են հանգուցալուծման տարբեր ճանապարհներով. եթե պատահաբար, սոսկ հանգամանքների բերումով, հետո՝ պարզապես հետաքրքրությունից դրոված Բեստրիչեին ու Ֆլորինդոյին միաժամանակ սպասարկող Տրուֆֆալդինոյի համար այդ բացահայտումն ավարտվում է լիաթոք ծիծաղով (նրա տերերը բավարարվում են կատակախառն ու բարեհոգի բացականչություններով՝ «Ա՛հ, ավագա՛կ», «Ա՛հ, չարամիտ»), ավելին, պիեսի վերջում իր իսկ կողմից արտասանվող ուրախ էքսպրոմտսոնետով, ապա նյութական կարիքից և մորը սովամահությունից փրկելու համար երկու տերերի՝ Անտոնի ու Թեոֆիլեի մոտ միտումնավոր ծառայության անցած Կոմիկի պսակազերծումն ստանում է դրամատիկ, տխուր վերջաբան. երկու տերերը «Վայրենի՛ գազան», «Անբա՛ն անասուն» որակումներով խլում են ծառայի հագուստներն ու հենց այդպես տկլոր վնդում՝ վերջինիս մատնելով սովամահության...

Նկատելի է, որ երիտասարդ հայ հեղինակը որպես ազդակ ունեցել է երկու սկզբնաղբյուր՝ Աստվածաշունչն ու Գոլդոնիին՝ գնալով, սակայն, ուրույն ճանապարհով: 267 պիեսների հեղինակ խտալացի թատերագիրն էլ իր հերթին, բացի Աստվածաշնչից, խթանվել է իր ժամանակներում խիստ տարածում գտած «Կոմեդիա դել արտե» կոչված փողոցային ներկայացումներից, որոնց «դիմակներից» էլ վերցրել է իր կատակերգության հերոսների անունները:

«Կոմեդիա դել արտեն» կամ, այլ կերպ ասած, «դիմակների կատակերգությունը» իտալական Վերածննդին (Ռիսորջիմենտո) հատուկ հանպատրաստից ստեղծվող այն ներկայացումներն էին, որոնք կազմակերպվում էին հրապարակներում կամ զանազան փողոցներում: Դրանք ի հայտ էին եկել 16-րդ դարի կեսերին և գոյատևեցին մինչև հաջորդ դարավերջ՝ ըստ էության դառնալով պրոֆեսիոնալ թատրոնի նախաշաղկիղներ: «Դիմակների կատակերգությունը» մարմնավորում էր ընդհանուր բնութագիր ունեցող սոցիալական որոշակի կերպարների: Դեռևս բացակայում էր «պիես» հասկացությունը. հանդիսատեսի ճաշակով պայմանավորված՝ առկա էին ներկայացման ընթացքում կենդանի դիտողություններով լրացվող սոսկ դիպաշարային ուրվագծումներ: «Կոմեդիա դել արտեն» կիրառում էր ֆարսի թատրոնի փորձը, սակայն այստեղ դիմակը, որպես կանոն, միշտ կրում էր միևնույն դերասանը, բայց դերակատարումը, հանգամանքներից ելնելով, ենթարկվում էր որոշակի փոփոխությունների: Դիմակների քանակն անցնում էր հարյուրից, բայց դրանց մեծ մասը միևնույն դիմակի տարբերակներն էին: «Կոմեդիա դել արտեն» ունեցել է երկու կենտրոն՝ Վենետիկն ու Նեապոլը, և համապատասխանաբար դիմակները բաժանվել են երկու խմբի՝ *հյուսիսային կամ վենետիկյան* (Դոկտոր, Պանտալոնե, Բրիգելլա և Արլեկին-Տրուֆֆադին...) և *հարավային կամ նեապոլյան* (Կավելլո, Պուլչինելլա, Սկարամուչչա և Տարտալիա...): Վենետիկյան դիմակները հիմնականում կիրառում էին սաստիբան, իսկ նեապոլյանը՝ կոպիտ, բուֆոնային կատակները: «Կոմեդիա դել արտեն» հսկայական ազդեցություն է ունեցել համաշխարհային թատերական արվեստի վրա: Նրա արձագանքները կարելի է գտնել ոչ միայն Մոլիերի, Գոլդոնիի ու Գոցցիի պիեսներում, այլև անգամ 20-րդ դարի ռեժիսորներ Մեյերհոլդի, Թաիրովի, Վախթանգովի և այլոց աշխատանքներում:

Գոլդոնիի նման համբավավոր դրամատուրգը չէր կարող չհետաքրքրել նոր-նոր գրական ասպարեզ մտնող հայ հեղինակին: Բացի այդ՝ կար նաև հոգեբանական գործոնը. դիպաշարային հայտնի մոտիվն օգնել է սկսնակ հեղինակին՝ հաղթահարելու իր բնական անվստահությունը և գնալու սեփական ուժերն ու հնարավորությունները փորձարկելու համեմատաբար հուսալի ճանապարհով. Պարոնյանը դասական կառույցի վրա է ստեղծել պատումը՝ արդեն ծանոթ դրությունների մեջ տեղավորելով գոլդոնյան կերպարի նմանությամբ ընտրված իր հերոսին՝ ազգային ուրույն հոգեբանությամբ ու սրամտությամբ: Ասել է թե՛ նա որոշ իմաստով հայացրել է եվրոպական հանրածանոթ պիեսը, ստեղծել նրա հայկական տարբերակը: Ի դեպ, գրեթե նույնն է խնդիրը Միք. Նալբանդյանի «Իտալացի աղջկա երգը» բանաստեղ-

ծության պարագայում. հայ գրողը, փոխադրել-թարգմանելով ազգային-ազատագրական պայքարի շրջանի իտալացի բանաստեղծ Լ. Մերկանտինիի «Սապրի հասկահավաքուհին», այն հայացրել է, ոճավորել հայոց պատմության ու անցյալի հերոսական դրվագների հիշատակումներով, և արդյունքում ստեղծվել է ոչ միայն ինքնուրույն, այլև ազդեցիկ մի երգ, որը դարձել է նաև ներկայիս հանրապետության պետական հիմնը: Հայ գրականությանից կարող ենք բերել այլ օրինակներ ևս, ասենք, Մ. Պեշիկթաշլյանի «Չեթունյան երգերի» աղերսը Վ. Հյուգոյի «Տղան» բանաստեղծության հետ...

Նկատենք, սակայն, որ Պարոնյանը, ինչպես գրական մյուս տեսակների մեջ, դրամատուրգիայում ևս ինքնուրույն է: Անտարակույս, նա քաջածանոթ էր և՛ հույն կատակերգակներին, հատկապես Արիստոֆանին, և՛ իտալացի դրամատուրգներին (Գոլդոնի, Գոցցի, Ալֆիերի...), և՛ ֆրանսիացի հեղինակներին (Ռասին, Կոռնել, Մոլիեր...): Ինչ խոսք, համաշխարհային քատերգական մտքի նշյալ հսկաներն իրենց գրական ազդեցությունը թողել են Պարոնյանի երգիծական հանճարի ձևավորման վրա: Նա սովորել է խոսքի նախորդ վարպետներից: Բայց դա ամենևին էլ չի նսեմացնում նրա թողած գրական ժառանգությունը: «Համաշխարհային գրականության այնպիսի մի տիտան, ինչպիսին է Շեքսպիրը, շատ բան է վերցրել իր նախորդ և ժամանակակից ստեղծագործություններից, էլ չենք խոսում այն մասին, որ Շեքսպիրի դրամատիկական երկերի մեծագույն մասի ֆարսուլան վերցված է հունա-հռոմեական, իսպանական, իտալական պատմագրությունից, հաճախ միջին դարերում պատմվող այս կամ այն ավանդությունից: Հասնելով ավելի նոր ժամանակաշրջանները, սյուժետային արտաքին նմանություններ կարող ենք գտնել ամեն մի ժողովրդի դրամատուրգիայի ներկայացուցիչների մոտ: ...Էականը ոչ թե կաղապարն է, գեղարվեստական ձևի որոշ նմանությունը, այլ այն, թե տվյալ հեղինակը որքանով է կարողացել այդ արտաքին հատկանիշները օգտագործել իր նպատակադրած տեսակետի գեղարվեստական հիմնավորման ու պատճառաբանման համար» /Ստեփանյան, 1962: 429-430/- իրավացիորեն նկատում է թատերագետը:

Պարոնյանի դրամատուրգիայի համար բնորոշը ոչ թե այն է, որ մատնանշվում են, ասենք, Գոլդոնիի, Մոլիերի կամ այլոց պիեսներում հաճախ նկատված կատակերգական դրությունների դեպքերը, որոնք, ի դեպ, հատուկ են առհասարակ համաշխարհային շատ պիեսների (թյուրիմացությունների, անհամապատասխան գույգերի ամուսնության վրա կառուցված տեսարաններ...), այլ այն, որ հեղինակը բացառիկ վարպետությամբ է ցուցադրել Պուլսի քաղթենիական խավի բարքերը՝ կատարելով գեղարվեստական խոր ընդհանրացումներ: Եվ ամենից ինքնատիպը թերևս այն է, որ նրա պիեսներից և ոչ մեկի մեջ չկա գաղափարական այնպիսի մի հերոս, որը հանդես գա դարաշրջանի ձաղկմամբ. այդ ամենը կատարում է ինքը՝ հեղինակը՝ միջավայրի, սոցիալական աղերսների վառ ցուցադրմամբ հանգելով հնաբույր հարաբերությունների ժխտմանը: Ասել է թե՛ դրամատուրգն օտար ազդեցությամբ գրած գործում դրսևորեց հայկական ազգային բնավորություններ ստեղծելու,



հերոսներին բնորոշ լեզվով խոսեցնելու և կատակերգական զարգացման մեջ դնելու նախնական կարողություններ, թեպետ, կրկներբ, գոհ չէր իր կատակերգությունից:

Պարոնյանի պիեսը թեև առայժմ գրական համեստ նախափորձ էր, այնուամենայնիվ, ի տարբերություն Գոլդոնիի պիեսի, ուր հիմնական շեշտը դրված է կենցաղային երևույթների, սիրո, ամուսնության և բարոյական զանազան խնդիրների վրա, այնտեղ առաջ է մղվում *սոցիալական* խնդիրը. Կոմիկը նյութական կարիքից դրդված է ծառայում երկու տիրոջ: Գուցեն փույթ չէ, որ դրամատուրգը սակավ ուշադրություն է դարձնում նրա հոգեբանությանը, և բուն գործողությունը ծավալվում է Կոմիկի ամուսնության և այդ նպատակով նրա նյութած բավական անհամոզիչ, միամիտ դավերի շուրջ. Պարոնյանին պարզապես դեռևս քիչ է զբաղեցնում կերպարի *ներքին ծիծաղելիություն* խնդիրը, որով հետագայում պիտի այնքան փայլեր նրա երգիծանքը: Տիրապետողն առայժմ երբեմն չպատճառաբանված արարքներն են, խոսքի կոմիզներ: Բայց լոկ ծիծաղ առաջացնելու հնարանքներն անգամ իրենց վրա կրում են ապագա հանճարի կնիքը: Կոմիկն իր 60-ամյա մորը՝ Բիրաբին, փորձում է ամուսնացնել երիտասարդ Երվանդի հետ: Երբ մայրը զարմանում է որդու տարօրինակ մտադրության վրա, վերջինս ասում է. «Երվանդը արդեն հնությունը շատ կը սիրե, դուն ալ հին ես. ահա կ'երթա կը լմնա» /Պարոնյան, 1962: 55/: Կամ՝ Կոմիկի ներքին մենախոսությունը, ուր առկա են և՛ վերացական պնդումները (ալոգիզմ), և՛ ուրախ բառախաղ-հակադրությունը. «Խեղճ Երվանդ, կը ցավիմ զինքը. եթե իմանա որ Մարգրիտը ես պիտի առնեմ, ո՛րչափ պիտի հուսահատի արդյոք. այն ատեն ես ալ ոտք կ'ելլեմ և իմ մայրս իրեն կուտամ. ի՛նչ կ'ուզե տակավին, ինձի ալ հայր կ'ըլլա: Պատրաստ զավակ մը գտնալը ամեն մարդուն բաղդը չէ. մայրս ալ գեղեցիկ կնիկ մ' է, միայն թե, քիչ մը քիթը մեծ է և ճակատը դուրս ելած է. քթին մեծությունը վնաս մը չտար իր գեղեցկությանը: Շատ խելացի է, միայն թե խելք չունի. վերջապես ճարտասան կնիկ մըն է, բայց ինչ ընե խեղճը, որ խոսիլ չգիտեր, բայց կը սորվի, տակավին պզտիկ է, դեռ երեկ լրացուց իր վաթսուներորդ տարին» /Պարոնյան, 1962: 53/:

Բացի այդ՝ «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունն ունի նպատակալաց զարգացումներ: Պիեսում առատ են պարոնյանական անսպառ սրամտություններն ու աֆորիզմները, երկխոսությունները կառուցված են դիպուկ ու սրամիտ խոսքով, ժողովրդական հյութեղ ոճավորումներով: Օրինակ՝

**«Անտոն** – Ու՞ր կորսվեր էիր, երկու ժամն ի վեր քեզ կանչելեն հոգիս բերանս եկավ:

**Կոմիկ** (մեկուսի) – Եթե քառորդ մըն ալ կանչեր, հոգին բերնեն դուրս պիտի ելներ» /Պարոնյան, 1962: 17/:

Կամ՝ երբ Կոմիկն իր մորը ներկայացնում է Թեոփիլեին, վերջինս ասում է.

« – Տիկին, ձեր զավակն է այս:

- Այո՛, պարոն:

- Բայց քեզի չնմանիր:

- Ոչ, իրեն կը նմանի» /Պարոնյան, 1962: 42/:

Ահա մի նմուշ Կոմիկի և նրա մոր խոսակցությունից: Անտոնին տեսնելով Կոմիկը մորն ասում է.

« – Առ մյուսն ալ:

- Ա՞յս է մյուս տերդ:

- Այո՛:

- Երկուքն ալ մեկզմեկե ցած:

- Չէ, ասիկա մյուսեն բարձր է /Պարոնյան, 1962: 45-46/:

Հեղինակը հերոսներին տիպականացրել է նրանց բնորոշ մտածելակերպով ու լեզվով: Պոլսահայ խոսակցական լեզվով գրած կատակերգությունն ավելի հյութեղ դարձնելու նպատակով Պարոնյանը երբեմն ըստ հարկի օգտագործում է գրաբարյան ձևեր: Օրինակ՝ Կոմիկի մասին ունի այսպիսի մի ռեմարկ՝ «ի ծունր իջանե», կամ՝ «հետո» բառի վոխարեն գործածում է «զկնի» գրաբարյան ձևը («Աղեկ մը ծեծելեն զկնի վռնտեմ զինքը»): Իսկ երբ Թեոփիլեն Կոմիկին հարցնում է, թե որտեղ է իր հորեղբորորդին՝ Երվանդը, ծառան հեզնաբար պատասխանում է. «Ի գոզն Մարգրիտի»:

Բայց և այնպես, կրկնում ենք, Պարոնյանի պիեսում ծանրության կենտրոնն ընկած է սոցիալական գործոնի վրա. հենց երկու տերերից մեկի՝ Անտոնի կողմից «մրջյունի պես ժրաջան, ճագարի պես մաքուր և շունեն ավելի հավատարիմ» որակված ծառան թեև երբեմն սրախոսում է, որ ինքը «մարդ տեսեր է, որ տասը ծառա ունի, իսկ ես որ երկու տեր ունիմ, տարօրինակ բան է», այնուամենայնիվ խորապես գիտակցում է, թե որքա՛ն չնչին մարդուկներ են իր տերերը («Ես հիրավի երկու տեր ունիմ, բայց թե որ երկուքը մեկզմեկու հետ խառնեն, հազիվ թե ամբողջ տեր մը կրնամ կազմել»), թե որքա՛ն նեղ է այն ջրափոսը, ուր նետել է իրեն կյանքը: Եվ ասի ծնվում են կատակերգական ժանրին արտաքուստ այնքան անհարիր թվացող բավական մռայլ խոհերը՝ պոկված սոցիալական անարդար կյանքի գոհի շուրթերից. «Հիրավի անասունները ինձմե հարյուր հազար անգամ ավելի երջանիկ են: Անոնք բոլոր օր կ'աշխատին, իսկ զիշերները կը հանգչին. այլ ես զիշեր ցերեկ շարունակ կ'աշխատիմ, միշտ արթուն. բնավ հանգիստ չունիմ. հազիվ թե մեկ տերս կը քնանա, մյուսը կ'արթնանա, մեկը կ'երթա, մյուսը կը գա... բայց զարմանալին ալ այն է, որ հազիվ՝ հազ կրնամ մայր մը հոգալ: Թե որ մեկ տեր մը միայն ունենայի, մայրս անոթութենե պիտի մեռներ և այն աստեն...» /Պարոնյան, 1962: 23-24/:

Ծառան այլ խոստովանություն էլ ունի. այն կարծիքին է, որ աղքատությունն իր հետ բերում է մեկ ուրիշ չարիք՝ արգելում է չքավորին կյանքում իր նախընտրածին սիրելու իրավունքից: «Գեղեցիկ օրիորդներու տեսքը աղքատները կայլայլեն միշտ», - դառնությամբ մտորում է նա: Նման խոհերից ու անհանգստություններից, ի դեպ, միանգամայն զերծ է գոլդոնյան ծառան. ավելին, նա առանց լուրջ ջանքերի հասնում է իր սիրո էակին՝ Սմերալդինային:

Բայց և այնպես նույնանուն պիեսների գուգակշռի պարագայում Պարոնյանի երկու արարվածով կատակերգությունը (6 հերոս) էապես զիջում է Գոլդո-

նիի երեք արարվածով (13 հերոս) երկին: Նախ՝ կերպարների սակավությամբ, այնուհետև՝ սիրային զանազան հարաբերությունների, ներհակությունների բացակայությամբ, հետո՝ պարզապես զարգացման ընթացքով: Բացի այդ՝ Պարոնյանը ֆաբուլային կոնֆլիկտ է բերել միայն ծառայի և տերերի փոխհարաբերությունները՝ հրաժարվելով դիպաշարային հետաքրքրաշարժ ու կոմիկական հարուստ բարդացումներից, ինչով փայլում է Գոլդոնիի պիեսը. վերջինիս մեջ հիշարժան են, օրինակ, Կլարիչեի և Սիլվիոյի, Կլարիչեի և եղբոր՝ Ֆեդերիգոյի անվան տակ հանդես եկող Բեատրիչեի նշանաբանների նախապատրաստման ու խափանման տեսարանները՝ համեմված զավեշտալի անակնկալներով, Տրուֆալդինոյի՝ միևնույն հյուրանոցում իջևանած երկու տերերին ուղղված զանազան նամակների, պատկառելի գումարի, կերակրացանկի ու միաժամանակ մատուցվող խորտիկների, սնդուկների կամ լուսանկարի շփոթի հետ կապված նկարագրությունները, որոնք, հենված լինելով թյուրիմացությունների կոմիզմի վրա, մի կողմից էականորեն հարստացնում են դիպաշարը, կերպարները դարձնում կենդանի ու վառ անհատականություններ, մյուս կողմից շարունակական լարվածության մեջ են պահում ընթերցողին՝ նրան պարզելով լիաթոք ծիծաղի բազմաթիվ պահեր: Ասել է թե՛ բազմաճյուղ դիպաշարն իտալացի դրամատուրգին հնարավորություն է ընձեռել հարստացնել սրամիտ ինտրիգը, ինչն էլ պայմանավորել է գլխավոր հերոսի կերպարի բազմակողմանի բացահայտումը: Տրուֆալդինոն, խրված լինելով հանգամանքների բերումով Տուրինից Վենետիկ փախած սիրահար գույգի արկածների մեջ, իր հերթին էլ ավելի է խճճում դիպաշարը՝ հավելյալ բարդություններ ստեղծելով նրանց հարաբերություններում /տե՛ս Гольдони, 1971: 35-114/:

Եվ, ի վերջո, եթե Գոլդոնիի պիեսում վարպետորեն են կերտված բոլոր կերպարները (Պանտալոնե, Կլարիչե, Սիլվիո, Բեատրիչե, Ֆլորինդո, Բրիգելլա, Սմերալինդա, Տրուֆալդինո...), ապա Պարոնյանի մոտ նրանք մի տեսակ աղոտ են, անկենդան՝ կարոտ անհրաժեշտ վրձնահարվածների ու զարգացումների: Այս տեսակետից բացառություն է, իհարկե, Կոմիկը, որը, սակայն, դարձյալ չի կարող համեմատվել Տրուֆալդինոյի հետ. նա վերջինիս պես լիովին չի կարողանում դրսևորել իր հնարամտությունն ու ճկունությունը, քանի որ գուրկ է դիպաշարային լարված ու հարուստ մթնոլորտից և հանգամանքներից: Պարոնյանին, այնուամենայնիվ հաջողվել է գտնել կոնֆլիկտի միանգամայն հաջող լուծում. գործազրկության տխուր հեռանկարի առջև հայտնված Կոմիկի վիճակը դառնում է դրամատիկ, և նրա կերպարն ստանում է մռայլ երանգներ... Ի՞նչն է պատճառը: Նախ՝ Պարոնյանը քաջ գիտակցում էր, որ ճշմարիտ երգիծանքը միշտ էլ հիմքում տխրություն, ավելին, արցունք է պարունակում, և, բացի այդ, ի սկզբանե իրապաշտ լինելով, հասկանում էր, որ Տրուֆալդինոն և իր Կոմիկը բոլորովին տարբեր, անհամեմատելի իրականությունների ծնունդ լինելով, չեն կարող նույն ճակատագիրն ունենալ: Եվ բնավ պատահական չէ, որ գոլդոնյան կատակերգության մեջ հնարամիտ ծառան իր խելքի և ճկունության, անսպառ եռանդի ու աչքաբացության շնորհիվ միշտ էլ հաղթահարում է կյանքի պատրաստած բոլոր դժվարությունները,

անակնկալները և դուրս է պրծնում վերջնական հաշվեհարդարից: Այլ է պարոնյանական հերոսի ճակատագիրը. նա, որքան էլ հնարամիտ ու ճկուն, ի վերջո ծուղակն է ընկնում ու չի կարողանում խուսափել հատուցումից: Երգի-ծաբանը հարազատորեն է վերարտադրել պոլսահայ միջավայրը, թուրքական պետության ներքին կյանքը: Ի վերջո Պոլիսը Վենետիկը չէր, և Կոմիկն ավելի վատ վիճակում է գտնվում, քան Տրուֆիալդինոն: Եվ այս հանգամանքը չէր կարող իր կնիքը չթողնել պարոնյանական հերոսի վրա: Այդ ամենից զատ՝ «Երկու տերով ծառա մը» պիեսը գրական նախափորձ է, և բնականաբար անփորձ հեղինակը, ինչպես հետագայում դա պատահեց Պետրոս Դուրյանի պիեսների պարագայում, դեռևս չի կարողացել ստեղծել հարուստ ֆաբուլա, նրբին հոգեբանություն, խոր ու բազմակողմանի կերպարներ: Կոմիկն իր բնավորության հիմնական գծերով հիշեցնում է ոչ միայն քանիցս հիշատակված Տրուֆիալդինոյին, այլև առհասարակ դասական դրամատուրգների՝ Մոլիերի, Բոմարշեի ու եվրոպացի մյուս նշանավոր թատերագիրների համաման հանրաժանոթ կերպարներին:

Այսպիսով, Կառլո Գոլդոնիի և Հակոբ Պարոնյանի նույնանուն պիեսների զուգակշիռը ցույց է տալիս, որ հայ երգիծաբանը թեև մեծ չափով կրել է իտալացի թատերագրի ազդեցությունը ու թերևս հենց այդ պատճառով էլ իր պիեսը թողել անտիպ, սակայն ստեղծագործական մոտեցմամբ այն տեղայնացրել է՝ հանրաժանոթ մոտիվի մեջ ամփոփելով մի բոլորովին ուրույն աշխարհ...

#### ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ասատուր Հր. Դիմաստվերներ, Կ. Պոլիս, Կ. Քեշիշյան որդի հրատ., 1921:
2. «Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1895:
3. Մակարյան Ալ. Հակոբ Պարոնյանը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2004:
4. Պարոնյան Հ., Երկերի ժողովածու տասը հատորով, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., հ. 1, 1962, հ. 2, 1964, հ. 9, 1975:
5. Ստեփանյան Գ. Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1962:
6. Гольдони К. Комедии, Гоцци Карло, Сказки для театра, Альфьери Витторио, Трагедии. М.: Изд. «Худ. лит.», 1971.
7. Гоцци К. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок // «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (составление и редакция С. Мокульского), т. 2. М.: «Искусство», 1955.
8. Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1966.
9. Baronian H. H. Uncle Balthazar. A comedy in 3 acts. Transl. by Ervant D. Megerditchian. Boston, 1933.

**А. МАКАРЯН – Карло Гольдони и Акоп Паронян (сопоставительный анализ одноименных пьес под названием «Слуга двух господ»).** – Статья посвящена сопоставительному анализу одноименных пьес («Слуга двух господ») итальянского драматурга Карло Гольдони и великого армянского драматурга Акопа Пароняна. В частности, отмечается, что неопытный молодой армянский автор попытался создать свой первый драматический опыт по подобию известной комедии итальянского драматурга, построить на классической сюжетной основе задуманное им комическое повествование. Очевидно, что первый литературный опыт Пароняна, хоть и далек от совершенства, скорее, от пароняновских мерок, тем не менее, свидетельствует о неоспоримом драматургическом даровании писателя, только ступившего на литературное поприще. Поместив своих героев по подобию гольдониевских образов в известные обстоятельства, Паронян наделил их своеобразной национальной психологией и языком, то есть определенным образом «арменизировал» известную европейскую пьесу, создал ее собственный вариант.

**Ключевые слова:** Карло Гольдони, Акоп Паронян, «Слуга двух господ», комедия, фабула, сюжет, повествование, диалог, комизм положения, комизм речи, остроумие

**A. MAKARYAN – Carlo Goldoni and Hakob Paronyan (Comparative Analysis of the Namesake Plays “The Servant of Two Masters”).** – The paper is devoted to the comparative analysis of the namesake plays (“The Servant of Two Masters”) by the famous Italian and Armenian playwrights Carlo Goldoni and Hakob Paronyan. The study particularly states that the inexperienced and young Armenian playwright tried to make his first dramatic attempt based on the resemblance to the famous comedy by the Italian dramatist and built his comedy narration on that classical plot. The author arrived at the conclusion that though the first literary work by Paronyan is still far from being perfect, in other words, from paronyan standards, nonetheless, the dramatic talent of the author, who was just stepping into the literature is undeniable. Paronyan put his characters, who were chosen based on resemblance with goldonian characters, in familiar and well-known situations and endowed them with unique national psychology, that is, in a sense made the famous European play sound Armenian and in fact created his own version of the play.

**Key words:** Carlo Goldoni, Hakob Paronyan, “Servant of Two Masters”, comedy, story, plot, narration, dialogue, situation comedy, word comedy, witticism