



**Е.М. Луценко**

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Российская академия народного хозяйства при Президенте Российской Федерации*

**«ЧУМА НА ОБА ВАШИ ТЕАТРА»:  
ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»  
НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ**

В статье анализируется рецепция шекспировского творчества в первой половине XVIII века на примере двух адаптаций «Ромео и Джульетты» – Т. Сиббера и Д. Гаррика. Благодаря Гаррику пьеса Шекспира во многом восстанавливает свое оригинальное звучание и возвращается в театральный репертуар, заместив знаменитую адаптацию Т. Овуэя, которая главенствовала на английской сцене более 50 лет. Кроме того, Гаррик намного тщательнее, чем его предшественники, возвращает в текст пьесы петраркистскую образность Шекспира.

Шекспир, Гаррик, «Ромео и Джульетта», перевод, адаптация.

Вопрос о том, почему Гаррик решил показать зрителю свою версию шекспировской пьесы, детально исследован в англоязычном шекспироведении ([1; 2; 10]), однако в России филологические детали этой театральной истории малоизвестны, об истоках адаптации Гаррика «Ромео и Джульетты», если и говорится, то вскользь, и, скорее, в театроведческом контексте. Между тем именно версия Гаррика во многом определила бытование шекспировского сюжета на европейской, а впоследствии и русской сцене XVIII века.

В 1750 году в Лондоне была опубликована эпиграмма, в которой говорилось:

“Well what’s tonight?” says angry Ned,  
As up from bed he rouses;  
“Romeo again!” and shakes his head;  
“Ah, Pox on both your houses!”  
(цит. по: [10, p. 196])

«Ну-с, и что у нас сегодня?» – раздраженно спрашивает Нэд,  
Едва поднявшись с кровати;  
«Опять Ромео!» – сокрушительно качает он головой, –  
«А, чума на оба эти театра!»  
(Здесь и далее подстрочный перевод мой. – Е. Л.)

Речь шла о нашумевшей постановке «Ромео и Джульетты» Д. Гаррика 1748 года. Главные роли исполнили С. Барри и миссис Сиббер. Однако в 1750 году эти актеры ушли в Ковент-Гарден, где продолжали играть в одноименном спектакле, и Гаррик решил, что будет сам исполнять роль Ромео в Друри-Лейн, театре, которым он тогда руководил.

О состязании двух Ромео сохранилось несколько памятных свидетельств – особенно о том, какой образ создавали на сцене Барри и Гаррик: «Герой театра Друри-Лейн <...> современен, тогда как герой в Ковент-Гардене – воздыхатель Аркадии (the Arcadian wooer). И все-таки те, кто видели, как он [Гаррик] несколько раз нежно беседует со своей возлюбленной,

<...> должны были признать, что он именно тот Ромео, которого сочинил Шекспир» [4, p. 205].

Особенно по-разному исполняли эти актеры ночную сцену в саду Капулетти. Гаррик на цыпочках прокрадывался к балкону, как будто невзначай замечал Джульетту и начинал разговор с ней нежным шепотом, «словно вор в ночи» (Там же, p. 205). Барри, наоборот, бежал к балкону столь страстно и шумно, что имел все шансы разбудить даже самого ленивого слугу Капулетти. Критик из «The Gentlemen’s Magazine» в октябре 1750 года заключал: в Ковент-Гардене он видел спектакль «Джульетта и Ромео», тогда как в Друри-Лейн – «Ромео и Джульетту» (об этом см.: [10]).

Первый спектакль с участием Гаррика в роли Ромео состоялся в тот же вечер, когда пьесе Шекспира играли в Ковент-Гардене. Оба спектакля с успехом шли на сцене двенадцать дней подряд. Лондон бушевал, наблюдая соревнование двух Ромео. Но, судя по процитированной выше эпиграмме в «Daily Advertiser», не всем зрителям нравилось, что «Ромео и Джульетта» надолго вытеснили другие постановки.

**Какие шекспировские издания знал Д. Гаррик?**

Знал ли Гаррик истинную версию «Ромео и Джульетты»? Да, безусловно. В XVIII веке эта пьеса была опубликована в пятом томе собрания сочинений Шекспира под редакцией поэта и драматурга Николаса Роу. Для этого издания Роу написал первую внятную биографию Шекспира, ввел обязательный список действующих лиц, разделил пьесы на акты и сцены, указал место действия. В Посвящении Роу обещал представить читателю шекспировские тексты, исправленные от ошибок предшествующих изданий, а также прояснить ряд темных мест, сравнив их в нескольких изданиях. Однако эта работа не увенчалась успехом. Так, в основе «Ромео и Джульетты» – текст четвертого Фолио, самого ненадежного из всех, имеющих к этому времени.

Кроме того, в 1725 году вышло в свет восьмитомное собрание сочинений Шекспира под редакцией А. Поупа. «Ромео и Джульетту» Поуп поместил в восьмой том – вместе с «Гамлетом» и «Отелло». В 30–40-е годы один за другим выходят собрания сочинений Шекспира под ред. Л. Теобальда (1733), Т. Хэнмера (1744), У. Уорбертона (1747), которые Гаррику также мог держать в руках. Далее – под ред. С. Джонсона (1765), Эдварда Кейпела, Джорджа Стивенса (1773) и, наконец, самое известное – Эдмонда Мэлоуна (1790).

Известно, что Гаррику исполнял на сцене «Друри-Лейнский пролог» («Drury Lane Prologue», публ. 1747) С. Джонсона, в котором звучит оценка творчества Шекспира. О новаторстве Шекспира и его современности на века Джонсон говорит так:

When Learning's Triumph o'er her barb'rous Foes  
First treat'd the Stage, immortal Shakespeareofe;  
Each Change of many colour'd Life he drew,  
Exhausted Words, and then imagin'd new:  
Existence faw him spurn her bounded Reign,  
And panting Time toil'd after him in vain...  
[9, p. 85]

Когда впервые над своими варварскими врагами  
Восторжествовало Знание, на сцене расцвел (гений) бес-  
смертного Шекспира.

Шекспир запечатлел каждое движение разносторонней  
жизни,

(А когда) ему не хватало слов, он придумывал новые:

Современность видела, что он презирает ее ограничи-  
тельное правление,

И запыхавшееся время напрасно тщилось успеть за ним.

Согласно Джонсону, Шекспир презирал законы современности, далеко выходя за ее границы. Думается, это и похвала, и порицание. (Вспомним слова Поупа – Шекспир одновременно и лучший, и худший из всех авторов.) Все, что Вольтер считал недостатками в пьесах Шекспира, Джонсон называл достоинствами. По мнению Джонсона, Шекспир – выше всех авторов, он поэт природы (the poet of nature) (Там же, p. 122).

Итак, Гаррику с успехом исполнял на сцене «Друри-Лейнский пролог» Джонсона. Известно также, что с Гарриком активно сотрудничал и другой знаток Шекспира – Эдвард Кейпел (1713–1781), седьмой редактор шекспировских пьес, начиная с Николаса Роу. Кейпел полагал, что на сцену необходимо вернуть истинные тексты Шекспира, однако Гаррику его убежденности не разделял. О шекспировских ролях Гаррику Кейпел вспоминал не слишком уважительно: с его точки зрения, актер произносил шекспировский текст, не особенно вдумываясь в него. Кейпел, стремясь к точности и документальности в своих изысканиях, явно смущало желание Гаррику адаптировать шекспировские пьесы под вкусы публики.

Несмотря на то что перед Гарриком было немало изданий подлинного текста «Ромео и Джульетты», для сцены того времени они не подходили. По шекспировскому тексту «Ромео и Джульетту» играли в театре только до Реставрации. (Традиция исполнения шекспировской трагедии после Реставрации восходит

к Томасу Отуэю.) Кроме того, в 1744 году Гаррику посмотрел одну постановку «Ромео и Джульетты», которая, хотя и возмутила его, но заронила в нем идею поставить собственный спектакль.

### Адаптация Т. Сиббера

11 сентября 1744 года на сцене театра Хей-Маркет после длительного перерыва впервые была исполнена адаптация «Ромео и Джульетты» Т. Сиббера. Желая привлечь зрителей, Сиббер заявлял, что это первая постановка шекспировской пьесы за последние сто лет, и он имел в виду следующее. После смерти Шекспира пьеса шла на сцене только в 1662 году, после чего ее вытеснила адаптация Томаса Отуэя (1679). «Историю падения Гая Мария» все еще играли на сцене в первой трети XVIII века, один-два спектакля были даны в сезоне 1727 года, а последнее исполнение датировано 1735 годом, где роль Мария-младшего исполняла сестра Т. Сиббера. Всего с 1701 по 1735 год этот спектакль исполняли 31 раз [1]. В «Апологии» Сиббер так вспоминал об этом спектакле: «Пьеса успешно шла в вышеупомянутом театре двенадцать вечеров подряд. Я исполнял роль Ромео к большому удовольствию моих зрителей. Дженни каждый вечер все больше и больше вживалась в роль Джульетты. В зале всегда было много зрителей, и публика была очень учтива» [3, p. 74].

Дженни – дочь Сиббера от первого брака – играла роль Джульетты [1, p. 170]. Роль Кормилицы исполняла тетя Дженни, миссис Чарк. По словам Гаррику, пьеса была «вполне приличная» (tolerable enough), однако сама постановка – отвратительная и постыдная. Игра Сиббера, по мнению Гаррику, – единственное, ради чего стоило смотреть этот спектакль.

Гаррику полагал, что Сиббер опирается на текст Отуэя, что верно лишь отчасти (Там же, p. 171). Сиббер был знаком с пьесой Отуэя, но заимствовал из нее далеко не все [6, p. 167]. Переделка Сиббера совмещала в себе сюжеты «Истории падения Гая Мария», «Ромео и Джульетты» и «Двух веронцев», и, помимо этого, содержала собственные вставки Сиббера.

Пьеса Сиббера была опубликована в 1748 году. Пересказ ее сюжета содержится в «Хронике английского театра» [6]. Однако, на мой взгляд, гораздо важнее посмотреть не на события сами по себе, а на то, как Сиббер переписывает Шекспира, какие мотивировки добавляет к этому сюжету и что из него вычеркивает.

В версии Сиббера «Ромео и Джульетта» начинается с разговора старого Капулетти и Париса о предстоящей свадьбе (у Шекспира – 1, 3). Парис просит руки Джульетты: «I presume to ask, fair Juliet's Love» [3, p. 1]. Интересно, что Сиббер предлагает иную, чем у Шекспира, мотивировку того, почему старый Капулетти торопится выдать дочь замуж. Всею виной происки его врага – старого Монтекки, мечтающего поженить Ромео и Джульетту:

Montague, the ancient Enemy of our House,  
Thinking our Power greater, Sir, than his,  
Wish'd his Son Romeo, and our Daughter, married;  
Which so increas'd the Anger of our Wives,  
(Whose Quarrels we are ever apt to join in).

The Rage of civil War, broke out more fiercely;  
And may prove fatal to his House or mine [3, p. 2].

Монтекки, старый враг нашего дома,  
Думая, что наша власть сильнее, чем его,  
Задумал женить своего сына Ромео на нашей дочери,  
Что лишь усилило гнев наших жен  
(К чьим распрям мы всегда готовы примкнуть).  
Неистовство гражданской войны разыгралось еще сильнее  
И может стать роковым как для моего дома, так и для  
дома моего врага.

Однако эту мотивировку Сиббер заимствует у  
Отуэя – из реплики Мария-старшего, противника Мел-  
телла:

Because I grew too great for him in Wars,  
And serv'd his Country well, he hates me.  
Twice Have I already offer'd him Alliance,  
And ask'd Lavinia, Marius, for thy Bed [7, p. 6–7].

Из-за того, что я превосхожу его в ведении войны  
И преданно служу мой стране, он ненавидит меня.  
Дважды я предлагал ему вступить со мной в альянс,  
И просил Лавинию разделить с тобой ложе, Мариус.

В первом акте Сиббер оставляет нетронутыми  
большие фрагменты текста, связанные с образом Ро-  
мео, хотя и не везде точно воспроизводит шекспиров-  
ский текст. Так, сохранены разговор Бенволио и ста-  
рого Монтекки о меланхолии Ромео, диалог Ромео и  
Бенволио, в котором Ромео признается, что влюблен в  
Джульетту, а не в Розалину. Бенволио, как и у Шекс-  
пира, предлагает ему забыть девушку, доставляющую  
столько страданий, однако Ромео непреклонен:

Oh! Juliet, there is Musick in thy Name,  
That soft'ning me to Infant Tenderness,  
Makes my Heart spring, like the first Leaps of Life [3, p. 7].

О Джульетта! Музыка твоего имени,  
Смягчающая меня до нежности младенца,  
Заставляет мое сердце биться, подобно первым ударам  
сердца.

Первые три строки, процитированные выше, –  
прямая цитата из пьесы Отуэя. Музыкальная метафо-  
ра частично принадлежит самому Сибберу.

В пьесе Сиббера опущена сцена бала у Капулетти,  
хотя в разговоре со священником во втором акте  
Ромео признается, что пировал у своего врага. Из ни-  
зовых персонажей в первом акте сохранен только об-  
раз Кормилицы, она произносит свой монолог-вос-  
поминание о прошлом и о своей семье.

В разговоре о предстоящем замужестве Джульет-  
та, в отличие от героини Шекспира, сразу отказывает-  
ся выйти замуж за Париса, немилого ее сердцу:

If I should love, is that a Fault, in one  
So young as I? I cannot guess the Cause, –  
But, when you first nam'd Paris for my Love,  
My Heart shrunk back, as you had done it wrong (Там же, p. 11).  
Если мне суждено полюбить, разве это проступок  
Для столь юной девушки, как я? Не знаю, почему,

Но, когда Вы впервые произнесли имя Париса как моего  
возлюбленного,  
Мое сердце сжалось, как если бы Вы меня обидели.

Монолог Меркуцио о королеве Маб, разговор мо-  
лодых людей перенесены из первого акта во второй.

Второй акт начинается сценой в саду дома Капу-  
летти. В этой сцене воспроизводится шекспировский  
текст с его петраркистской метафорикой. При этом  
некоторые строки добавлены из версии Отуэя. Сохра-  
нены сцена с братом Лоренцо, монахом, знатоком и  
собирателем трав и монолог Джульетты в ожидании  
вестей о Ромео. В третьем акте воспроизводится сцена  
поединка Меркуцио с Тибальтом и сцена прощания  
влюбленных перед изгнанием Ромео. Однако в сцене  
с братом Лоренцо Ромео в преддверии изгнания про-  
износит фрагмент из монолога Валентина из «Двух  
веронцев», в котором называет изгнание мучением и  
сравнивает его со смертью [6, p. 168]:

O! thou wilt speak again of Banishment!  
Death's more desirable than living Torment?  
To die is to be banish'd from myself:  
And Juliet is myself, my Life, my Soul,  
Unless I be by Juliet in the Night... [3, p. 37].

Четвертый акт начинается сценой прощания Ро-  
мео и Джульетты, около 20 строк добавлены из текста  
Отуэя [6, p. 168], ряд сцен дается в сокращении.  
Убрана сцена с музыкантами. В пятом акте мы видим  
Ромео у стен Вероны (а не в Мантуе, как у Шекспи-  
ра). В сцене в фамильном склепе Капулетти Сиббер  
опирается на текст Отуэя, полностью воспроизводя  
ее; заменены лишь имена персонажей [1, p. 174].

Джульетта просыпается перед тем, как умирает ее  
возлюбленный. Однако она не сразу узнает Ромео, а  
Ромео считает, что оба они уже умерли и обрели бес-  
смертие на небесах:

**Rom.**

She lives, and we shall both be made immortal.  
Speak, speak my Juliet, speak some heavenly News,  
And tell me how the Gods design to treat us.

**Jul.**

O! I have slept a long ten thousand Years.  
What have they done with me? I'll not be us'd thus?  
I'll not wed Paris: Romeo is my Husband,  
Is he not, Sir? Me thinks you're very like him.  
Be good as he is, and protect me [3, p. 62].

**Ромео**

Она жива, и мы оба сделались бессмертными.  
Говори, говори, моя Джульетта, расскажи мне небесные  
новости,  
Расскажи мне, как Боги распорядились нами.

**Джульетта**

О! Я проспала долгих десять тысяч лет.  
Что они сделали со мной? Разве меня не используют?  
Я не выйду за Париса, мой супруг – Ромео.  
Сэр, разве нет? Мне кажется, Вы так похожи на него.  
Будьте же таким же, как он, и защитите меня.

Однако земное счастье влюбленных все равно не-  
возможно, ведь Ромео уже выпил яд, о чем Джульетта

еще не догадывается. Перед смертью в своих несчастьях Ромео обвиняет злую судьбу, появляется мотив рока:

И Fate no more, my Juliet, now shall part us,  
Nor cruel Parents, nor Laws.  
Did not Heaven's Pow'rs all wonder at our Loves?  
<...>  
This World's gross Air grows burthensome already.  
I'm all a God; such heav'nly Joys transport me,  
That mortal Sense grows sick, and faints with lasting [Dies.]  
[3, p. 63].

Ни злая судьба более не разъединит, нас, о Джульетта,  
Ни жестокие родители, ни законы.  
Разве Силы Небесные не восхищались нашей Любовью?  
<...> (Но) буйный ветер мира все крепчает,  
И весь я (словно) божество. Такая небесная Радость  
увлекает меня,  
Что рассудок истлевает, теряя последние силы... [Умирает]

Далее у Сиббера события разворачиваются так же, как и у Шекспира. Джульетта слышит шум и закалывается ножом. Принц, Монтекки и Капулетти выясняют обстоятельства смерти влюбленных. Пьеса заканчивается словами Принца:

Never true Lovers Story did impart  
More real Anguish to a humane Heart (Там же, p. 67).

Никогда еще история любви не вызывала  
Больше горечи в человеческом сердце.

#### **Версия Дэвида Гаррика: характер правки шекспировской трагедии**

В 1747 году Гаррик стал совладельцем Друри-Лейн. Он отвечал за репертуарную политику, а также сам ставил спектакли. Гаррик во многом считается реформатором английского театра. Он выступал против правил классицизма, полагая, что слово не может быть главным действием, актерской игры. Большое значение он придавал и оформлению спектаклей, пригласив работать в театре известного декоратора Филиппа Джеймса Лотербурга. При Лотербурге сцену начали освещать не люстрами, а рампой, и в целом в этот период Друри-Лейн обрел славу одного из самых модных театров.

Благодаря Гаррику пьесы и переделки Шекспира занимали большую часть репертуара театра. Среди самых известных шекспировских переделок Гаррика – «Катарина и Петруччо» (1754), «Буря» (1756), «Зимняя сказка» (1758), «Два веронца» (1772).

Всего при Гаррике в Друри-Лейн шли 24 шекспировские пьесы. Дома у Гаррика была большая библиотека из произведений Шекспира, а также комментарии к ним. Гаррик прославился не только как актер, но и как комментатор Шекспира – его трактовка шекспировских характеров повлияла на дальнейшую их оценку в критике и прессе.

Среди лучших ролей Дэвида Гаррика в шекспировских постановках – Ричард III, Гамлет, Ромео, король Лир, Макбет. Свою шекспировскую карьеру Гаррик начинал в роли Ричарда III, снискав восторженные аплодисменты.

Сценическая версия «Ромео и Джульетты» Гаррика во многом отличалась от пьесы Шекспира. Основ-

ные изменения, внесенные Гарриком в шекспировский текст, связаны с каламбурами, шутками, а также римфованными репликами и монологами. В XVIII веке полагали, что для трагедии лучше всего подходит неримфованный стих [1, p. 174]. Особенно это касалось заглавных персонажей. Поэтому адаптаторы Шекспира переписывали все их реплики белым стихом. Разумеется, текст был тщательно вычищен и лишен всех эротических намеков – в угоду идее невинности любви.

Оказалась сильно сокращена начальная сцена пьесы – шуговая перебранка Самсона и Грегори (строки 6–32), в ней осталось только четыре строки. Монолог Ромео о сути любви в первом акте шекспировской пьесы сокращен на несколько строк.

Гаррик сжимал шекспировский текст, но не менял его, в угоду вкусу он изымал низовые шутки, которые были бы, с его точки зрения, неуместны в театре и плохо восприняты публикой. Как и Аддисон, Гаррик полагал, что каламбуры и игра слов – самая низкая форма остроумия, совершенно не подходящая для трагедии. Поэтому он стремился избавиться от звенящих рифм (jingle), приближая диалоги к большей естественности звучания.

Наибольшим сокращения подвергся первый акт. Из 719 строк Гаррик оставил только 451, добавив при этом 42 своих собственных и иначе скомпоновав события в шести сценах (у Шекспира их было пять) [10, p. 200]. Джульетте 18 лет, а не 14, как у Шекспира. Несмотря на то что реплики Кормилицы сохранены, ряд скабрзностей заменены в угоду общественному вкусу. Однако в целом характеры персонажей не отличаются от шекспировских.

При этом Гаррик был вынужден выбросить из текста все упоминания о влюбленности Ромео в Розалину, подчинившись общественному мнению, а не «из убеждения в неправоте Шекспира» [8, p. <1>].

Во втором акте сокращена сцена в саду – из 189 строк Гаррик вычеркнул 26, 22 из них – из реплик Ромео [10, p. 202]. Стиль облагорожен и еще более приподнят, чем в оригинале. Третий и четвертый акты сильно сжаты, однако ключевые сцены, важные для развития сюжета, сохранены. Сокращения, как правило, касаются рифмованных строк.

Стоит отметить, что к началу пятого акта в 1750 году Гаррик приписал похоронную процессию (The Dirge):

#### **Chorus**

Rise, rise!  
Heart-breaking sighs!  
The woe-fraught bosom swell;  
For sighs alone,  
And dismal moan  
Should echo Juliet's knell.

#### **Air**

She's gone, – the sweetest flower of May,  
That blooming blest our sight;  
Those eyes which shone like breaking day.  
Are set in endless night. <...> [8]

#### **Хор**

Поднимись, поднимись!  
О вздохи, разрывающие душу!  
О сердце, удрученное горем!

Ибо вздохи  
И унылые стенания  
Вторят погребальному звону.

### Песня

Она ушла – прекрасный цветок мая,  
Цветение (которого) благословляло нас.  
Глаза, сиявшие, словно рассвет,  
Теперь померкли в вечной тьме <...>

Сохранились свидетельства о том, что в похоронной процессии было задействовано не менее 12 певцов. Музыка к этой сцене написал Уильям Бойс (Boyce) [10, p. 203].

Самое значительное изменение шекспировского текста связано с финальной сценой пьесы. У Шекспира действие яда мгновенно. Если Сиббер полностью следовал за Отуэем, то Гаррик вносит в эту сцену новые мотивы. Ромео, видя, что Джульетта просыпается, забывает о том, что принял яд, так как его охватывает счастье. Джульетта ведет себя так же, как и в версии Отуэя:

I now remember well  
Each circumstance – Oh my lord, my Romeo!  
Had'st thou not come, sure I had slept for ever;  
But there's a sovereign charm in thy embraces  
That can revive the dead <...>  
Dost thou avoid me, Romeo? Let me touch  
Thy hand, and taste the cordial of thy lips –  
You fright me – speak... [8, p. 65]

Я теперь хорошо помню  
Каждое обстоятельство – о мой господин, мой Ромео!  
Если бы ты не пришел, я бы, конечно, спала вечно;  
В твоих объятиях есть властное очарование,  
Которое может оживить мертвого <...>  
Но ты избегаешь меня, Ромео? Позволь мне коснуться  
Твоей руки и попробовать тепло твоих губ –  
Ты пугаешь меня – говори...

По мнению современников, Барри исполнял эту сцену с большим чувством, в его голосе звучала скорбь, и в самой интонации чувствовался надлом и даже хрип [5]. В этой сцене у Гаррика было гораздо больше психологизма и естественности, чем в версии Отуэя [1, p. 175].

Изменения, внесенные Гарриком, коснулись в основном реплик Ромео [1]. После того как Ромео выпивает яд, Гаррик добавил 75 строк в диалог Ромео и Джульетты, сознательно расширяя сцену прощания влюбленных [10, p. 204].

Томас Дейвис (Thomas Davies), друг Гаррика и его биограф, утверждал, что финал пьесы по своему духу не хуже шекспировского. Сохранилось и другое свидетельство: эффект от этой сцены прекрасно себя оправдал – публику душили слезы (Там же, p. 193). При этом критики ругали миссис Сиббер за то, что она очень быстро поднимается из гроба, и у Ромео почти нет времени выразить свое удивление. Мисс Беллами, напротив, просыпалась медленно, и Ромео вместе с публикой дольше пребывают в немом изумлении.

Гаррик играл роль Ромео на протяжении десяти лет с большим успехом. С 1760 эту роль стал исполнять более молодой актер. В апреле 1761-го Гаррик несколько раз выходил на сцену в роли Меркуцио (Там же, p. 206). Пьеса оставалась в репертуаре Друри-Лейн до 1773 года, но в последние годы жизни Гаррика ее все чаще исполняли как бенефисный спектакль или как спектакль по королевскому указу (command performance). Несмотря на все изменения, сделанные Гарриком, именно Гаррик приблизил «Ромео и Джульетту» к истинному шекспировскому тексту, и именно версию Гаррика играли на английской сцене вплоть до 1845 года.

### Литература

1. Branam, G. C. The Genesis of David Garrick's «Romeo and Juliet» / G. C. Branam // Shakespeare Quarterly. – 1984. – Vol. 35, № 2. – 1984. – P. 170–179.
2. Burnim, K. A. David Garrick Director / K. A. Burnim. – Pittsburgh : University of Pittsburgh's Press, 1961. – 234 p.
3. Cibber, Theophilus. Romeo and Juliet, a Tragedy, Revis'd and Alter'd from Shakespear / Th. Cibber. – London, 1748. – 108 p.
4. Cook, W. Memoires of Charles Macklin / W. Cook. – London : Printed for James Asperne, 1804. – 444 p.
5. Hill, John. The actor Or a Treatise of the Art of Playing / J. Hill. – London : R. Griffiths, 1755. – 284 p.
6. Genest, J. Some Account of the English Stage / J. Genest. – Bath, 1832. – 726 p.
7. Otway, Thomas. The history and fall of Caius Marius. A facsimile / Th. Otway. – London : Cornmarket Press, 1969. – 67 p.
8. Romeo and Juliet by Shakespeare with alterations and an additional scene: as it is performed at the Theatre Royal in Drury Lane. – London : Printed for J. and R. Tonson and S. Draper, 1756. – 69 p.
9. Samuel Johnson on Shakespeare / ed. by H. Woudhuysen. – London : Penguin Books, 1989. – 273 p.
10. Stone, G. W. Romeo and Juliet. The Source of its Modern Stage Career / G. W. Stone // Shakespeare Quarterly. – 1964. – Vol. 15, № 2. – P. 191–206.

E.M. Lutsenko

### “A PLAGUE TO BOTH OF YOUR THEATRES”: *ROMEO AND JULIET* ON THE ENGLISH STAGE OF THE 18TH CENTURY

The article focuses on the reception of Shakespeare's play in the first half of the 18th century. This process is shown with the examples of the two famous adaptations of *Romeo and Juliet* by T. Cibber and D. Garrick. Due to Garrick's efforts, *Romeo and Juliet* returns to the theatrical repertoire, replacing the famous adaptation by T. Otway, which dominated the English stage for more than 50 years. D. Garrick restores Shakespeare's play in such a way that it regains its original imagery.

Shakespeare, Garrick, *Romeo and Juliet*, translation, adaptation.