

Актерское искусство 1 половины 19 века



Алексей Семенович Яковлев (1773—1817), сын костромского купца, тоже стал актером с благословения Дмитревского. Он дебютировал на сцене в 1794 году, играл в трагедиях Сумарокова и Княжнина, но высшие его достижения — озеровские Тезей («Эдип в Афинах»), Фингал и особенно Дмитрий Донской. Актер неровный, он, по словам Пушкина, «имел часто восхитительные порывы гения». Второй период творчества актера отмечен отходом от классицизма, стремлением к глубине и истинности чувства.

Яковлев первый на русской сцене сыграл Отелло и Гамлета в пьесах Шекспира. С успехом выступал он и в сентиментальной драме, русской и переводной, в том числе и в популярной в то время пьесе «Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу, реакционного писателя, автора более двухсот пьес, отличавшихся ловко «закрученной» интригой, эффектными драматическими положениями и выигрышными ролями, что и привлекало в них актеров. Мелодрама «Ненависть к людям и раскаяние» буквально не сходила со сцены, несмотря на то что постоянно подвергалась уничтожающей критике и послужила поводом для презрительного термина «коцебятина», что давался самым пошлым, безвкусно сентиментальным, но крепко скроенным пьесам. Яковлев положил начало традиции исполнения роли Мейнау как драмы отверженного. Романтизируя героя, актер обнаружил в образе и социальную остроту, и человечность.

В бенефисе Яковлева в 1814 году впервые появилась на русской сцене пьеса Шиллера «Разбойники» в переделке Н. Н. Сандунова.

Тип романтического актера
впервые в русском театре
проступает с достаточной
определенностью в облике
А. С. Яковлева.

Актер, начавший свою творческую
деятельность в 1794 г. и
воспитанный преимущественно на
сентименталистском репертуаре,
Яковлев стал выразителем тех
романтических тенденций,
которые взрывали изнутри
систему просветительского театра.



**Алексей Семенович
Яковлев (1773 - 1817)**

Сын костромского купца, рано оставшийся сиротой и взятый под опеку Санкт-Петербургским купцом И.М.Шапошниковым. Обучался в приходском училище, служил приказчиком в Санкт-Петербургской галантерейной лавке, увлекался чтением и театром, сочинил драматический этюд «Отчаянный любовник» (1793).

Волею случая познакомился с **И.А.Дмитревским**, который, придя в восторг от энтузиазма, с каким Яковлев декламировал, и от его внешних данных, стал его наставником и уговорил дебютировать.

Яковлев не испытал глубокого воздействия классицистической школы. И. А. Дмитревский хоть и считался учителем Яковлева и готовил его к дебютам, но по существу никогда не имел на него серьезного влияния и скоро вовсе отстранился от руководства им. Стихийность Яковлева, его неспособность к планомерному решению роли и обдуманному использованию своих выразительных средств отталкивали Дмитревского. Вряд ли он мог что-либо советовать ему, он склонен был скорее противопоставлять его трактовке собственную, его манере игры — свою школу. Страстная и хаотичная манера Яковлева, в которой непроизвольно перемежались порывы высокого поэтического вдохновения и опрощенного стиля мещанской драмы, была чужда Дмитревскому.

Первые выступления состоялись в июне 1794: **Оскольд** в «Семире» и **Синав** в «Синаве и Труворе» А.П.Сумарокова, **Дорант** в комедии Ж.Кампистрона «Ревнивый, из заблуждения выведенный».

Во всех трех пьесах имел громадный успех и был принят в русскую труппу петербургского театра.





Для Яковлева классицистический репертуар оставался совершенно чужд, пока он не сумел подойти к иным из этих пьес со своих, неклассицистических позиций.

Роли первого десятилетия (в трагедиях Сумарокова — «Семира», «Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец», Княжнина — «Дидона», «Росслав», «Владистан» и др.) он исполнял, по его собственному признанию, «и так и сяк, да невпопад».

Масштаб и оригинальность таланта Яковлева обнаружались не в трагедии, а в **сентиментальной драме, русской и переводной.**

Яковлев быстро занял ведущее положение в труппе, играл Ярба в «Дидоне» Я.Б. Княжнина (1796), Кларандона в «Евгении» П.Бомарше (1796), Фрица в «Сыне любви» (1796), Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии» (1797), Вольфа в «Гуситах под Наумбургом» (1797) – все А.Коцебу, Ярополка в «Ярополке и Олеге» В.А.Озерова (1798), Прямикова в «Ябеде» В.В.Капниста и другие роли.

Сентиментальная драма дала возможность выявиться его душевной искренности, стихийной эмоциональности, тяготению к внутренней драматизации образа.

Яковлеву пришлось много играть в пьесах Коцебу, и в том, что ему не слишком удалась чувствительно-моралистическая роль Фрица («Сын любви»), а сыгранная вслед за ней роль **Мейнау** («Ненависть к людям и раскаяние») стала одним из лучших его созданий, была своя закономерность.



Коцебу - автор более двухсот пьес, отличавшихся ловко «закрученной» интригой, эффектными драматическими положениями и выигрышными ролями, что и привлекало в них актеров. Мелодрама «Ненависть к людям и раскаяние» буквально не сходила со сцены, несмотря на то что постоянно подвергалась уничтожающей критике и послужила поводом для презрительного термина «коцебятина», что давался самым пошлым, безвкусно сентиментальным, но крепко скроенным пьесам.

Яковлев положил начало традиции исполнения роли Мейнау как драмы отверженного. **Романтизируя героя**, актер обнаружил в образе и социальную остроту, и человечность.

Вопреки общей примирительной тенденции этой пьесы **Коцебу**, образ главного героя драмы давал, хотя бы в основных сценах, возможность его романтического толкования.

Яковлев показывал одиночество **Мейнау**, его презрение к обществу, неверие в людей в сочетании с чертами натуры страстной, самоуглубленной и нравственно-требовательной.

В том же ключе исполнял роль **Мейнау** и московский трагик **С. Ф. Мочалов** — актер во многом родственный **Яковлеву**, повторивший в ослабленном выражении его творческую эволюцию.

«Эта так называемая мещанская драма не требовала классической декламации, и Яковлев в ней был прост и художественно высок; мимика, жесты, все было изумительно хорошо», — пишет в своих «Записках» П. А. **Каратыгин**, связывая успех **Яковлева** с возможностью освобождения от классицистических требований.



О том же свидетельствует Р. М. Зотов. «Он был уже не в живописном костюме, — пишет он о Яковлеве в роли **Мейнау**, — уже не распевал шестистопные стихи, не рисовался к приготовленным эффектам: он был одет в сюртуке и говорил просто и трогательно».

*Сентиментальная драма позволяла проявиться характерной для искусства Яковлева **тенденции внутреннего слияния с образом**, благодаря чему роль обогащалась собственным душевным опытом актера, всем тем, что было им лично выстрадано и пережито*

Искусство Яковлева всецело относится к додекабристскому периоду развития русского сценического романтизма, представляя собой явление, параллельное и родственное драматургии Озерова.

Исполнял роли в драмах и трагедиях Озерова. Высшие его достижения — озеровские **Тезей** («Эдип в Афинах»), **Фингал** и особенно **Дмитрий Донской**. По отзывам современников, был он в этих ролях «дивно великолепен» и неподражаем (как и его партнерша Е.С.Семенова).

Творчеством **Яковлева** создавались образы людей с богатым душевным миром, жаждущих добра и свободы. Свободолюбие его героев часто приобретало форму презрения к обществу. Это был новый тип трагического актера: собственные страсти питали сценическое творчество актера. За театральными героями Яковлева отчетливо проступал его собственный человеческий облик.

Яковлев не только **разрушал своей игрой традиционную манеру исполнения трагедии, шедшую от классицистического театра**. Он во многом преодолевал и абстрактно морализаторский принцип трактовки характера, сохранявшийся в сентиментальной драме и оттуда переносимый многими исполнителями на трагическую сцену с целью реформы устаревшей манеры игры.

Сентиментализм требовал выражения общечеловеческих чувств, а не индивидуального, личного, как это происходило в искусстве **Яковлева**, отразившего в своем «автобиографизме» определенную **грань романтического мироощущения**.

Героем сентименталистского театра был человек вообще, который чувствовал, страдал и плакал, как должен был на его месте страдать и плакать каждый из людей, будь он простого или знатного происхождения. В этом заключалась общественная идея сентименталистского театра, отстаиваемая им художественная правда. Так играли на русской сцене В. П. Померанцев, А. Д. Каратыгина, Шушерин и многие другие актеры.

Герой Яковлева — прежде всего отдельный человек, **индивидуальность, погруженная в собственные переживания**, лирические или бурно-противоречивые чувства.

Поглощенный ощущением индивидуальной неповторимости своего героя, захваченный силой собственных эмоций, **Яковлев** разрушал наследованный от **классицистического театра ансамбль спектакля**, с неудержимой настойчивостью **выдвигая на первый план фигуру своего героя**.



Умер Яковлев в Петербурге 3
(15) ноября 1817.

Похоронен на Волковом
кладбище, на могиле эпитафия:

**«Завистников имел,
соперников не знал»**

Игра Яковлева отличалась лиризмом и яркими вспышками вдохновения.

Свидетели его триумфов, а порой и падений отмечали: «Яковлев играл не умом, а сердцем»; «...одну и ту же роль он мог играть розно...»; «У Яковлева не было середины: или он поднимался выше всех, или падал так низко, как не падали и посредственные актеры».

А.С.Пушкин, называя актера «диким, но пламенным», писал: «Яковлев имел часто восхитительные порывы гения...».

Стихийный талант **Яковлева** с его **мощным трагическим темпераментом** предвосхитил дарование **П.С.Мочалова** с его разительными крайностями в искусстве.

Семёнова Екатерина Семеновна (1786–1849)

Дочь крепостной крестьянки и помещика. Окончила Петербургское театральное училище, где ее наставниками были В.Ф.Рыкалов и позднее **И.А.Дмитревский**.

В **1802** дебютировала на школьной сцене в пьесах А.Коцебу «Примирение двух братьев» (Софья) и «Корсиканцы» (Наталья).

Еще воспитанницей училища Семенова дебютировала на придворной сцене в главной роли в комедии Вольтера «Нанина» (1803), которую подготовила под руководством Дмитревского.



Через год всеобщий восторг вызвало ее исполнение роли **Антигоны** в трагедии **Озерова «Эдип в Афинах»**. С творчеством этого драматурга связаны и другие блестящие успехи актрисы — она играла **Мойну** в «**Фингале**» и **Ксению** в «**Дмитрии Донском**», украсив своим исполнением, по словам Пушкина, «несовершенные творения несчастного Озерова».



После исполнения **Зафиры** в «**Росслане**» **Я.Б.Княжнина** (1805) Семенова была зачислена в труппу петербургского театра на роли первых любовниц. Обе последние роли были подготовлены под руководством князя **А.А.Шаховского**.

Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой, и, может быть, только об ней...

А.С.Пушкин

Следившие за стремительным взлетом **Семеновой** современники отмечали самобытную силу ее таланта, отсутствие подражательности и умение отдаваться чувству.

Расцвет славы артистки знаменательно совпал с ростом популярности пьес **Озерова**, в которых ее дарование проявилось особенно ярко.

В созданиях **Озерова** в партнерстве с **А.С.Яковлевым** были сыграны Моина («Фингал» 1805), Ксения («Дмитрий Донской» 1807), Поликсена и Гекуба («Поликсена» 1809 и 1822 соответственно) и другие.





В 1808 году в Петербург приехала **французская актриса Жорж** и в течение нескольких лет играла те же роли, что и Семенова, разделив зрителей на два противоборствующих лагеря.

В «Моих замечаниях об русском театре» Пушкин, сравнивая двух трагических актрис, отдает решительное предпочтение Семеновой перед «бездушной» Жорж, ценя в русской артистке «чувство живое и верное», «игру всегда свободную, всегда ясную, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения». Он отмечает и самобытность дарования артистки: **«Семенова никогда не имела подлинника»**.



Обе актрисы выступили, исполняя одни и те же роли (**Аменаида** в «Танкреде» и **Меропа** в одноименной пьесе Вольтера, **Гермиона** в «Андромахе» Ж.Расина и другие).

Заключительный «тур» состоялся во время их одновременных гастролей в Москве на сцене Нового Императорского (Арбатского) театра (**Ксения** в «Димитрии Донском»).

Творческое состязание актрис, вызвавшее горячую полемику среди критиков и зрителей, завершилось признанием **победы Семеновой**. Противопоставляя подлинный и живой дар **Семеновой** продуманной, но бездушной игре **Жорж**, **А.С.Пушкин** утверждал: «Семенова не имеет соперниц... она осталась единодержавною царицею трагической сцены...».

Тот же исход (и примерно в те же годы) имело и сценическое соперничество **Семеновой** с актрисой **М.И.Валберховой**, протеже **Шаховского**.

Серьезное воздействие на исполнительский талант **Семеновой** оказали начатые в **1808** занятия с **Н. И. Гнедичем**, под чьим руководством был подготовлен целый ряд ролей, в том числе **Мария Стюарт** («Мария Стюарт» по Фр. Шиллеру, 1809), **Ариана** («Ариана» П. Корнеля, 1811), **Клитемнестра** («Ифигения в Авлиде» Ж. Расина, 1815).

Приверженец классицизма, **Гнедич** требовал от **Семеновой** героической приподнятости, искусства идейного и гражданского. Его влияние на развитие актерского дарования **Семеновой** оценивается исследователями по-разному — от положительного до губительного.





Н. СЕМЕНОВА В ОБРАЗЕ СИВИЛЛЫ ДЕЛЬФСКОЙ
О. Кипренский. Холст, масло. 1828 г.

В 1820 из-за недоразумений с дирекцией в лице князя П.И. Тюфякина Семенова временно покидает сцену, возвращается в 1822, когда Тюфякина сменяет А.А. Майков. Играет Федру в одноименной пьесе Расина (1823), Гертруду в «Гамлете» С.И. Висковатова (подражание Шекспиру, 1824).

В 1826 Семенова покинула театральные подмостки, представ напоследок перед публикой в роли Федры. Тогда же вышла замуж за князя И.А.Гагарина. Изредка появлялась на подмостках домашних театров, последнее выступление — благотворительный спектакль в доме Энгельгардта в 1847.



Плавильщиков

Петр

Алексеевич

(1760—1812)

—

русский
драматург и актёр.

Родился в Москве. Сын купца.
Учился в Университетской
гимназии, с 1776 — в Московском
университете.

С 1779 — актер, **впоследствии
руководитель русской придворной
труппы в Петербурге.**

Одновременно преподавал в
Академии художеств русскую
словесность и в Горном корпусе
риторику.

В программных статьях журнала **«Зритель»** (1792), который он издавал совместно с **И.А. Крыловым** и др., **Плавильщиков** выступил за **изображение в искусстве жизни «третьего сословия»** — **мещанства и купечества.**

Полемизируя с **Н. М. Карамзиным**, он доказывал, что русская культура способна к самостоятельному развитию, и настаивал на необходимости изображать русский национальный характер («Нечто о врожденном свойстве душ российских»).

В статье **«О театре»** **Плавильщиков** призывал к созданию самобытного русского репертуара и частичному пересмотру поэтики классицизма.

Узаконивая жанр «мещанской драмы», **Плавильщиков** **требовал приближения языка персонажей к разговорной норме изображаемого сословия.**

В конце 1794 г. он переезжает в Москву и выступает на сцене Петровского театра.

От исполнения ролей трагических героев он переходит к сценическому воплощению простых людей в драмах и комедиях.

В новом репертуаре наиболее ярко раскрываются реалистические черты его актерского мастерства, которое в это время достигает своего расцвета.

Петр Алексеевич Плавильщиков становится центральной фигурой московской театральной жизни, возглавляет московскую труппу, руководит постановками во многих частных театрах.

Плавильщиков был творцом и обладал плодовитым воображением.

Он являлся перед публикой в самых разнообразных ролях, как трагических, так и комических, противоположных своим характером, значением и сценическим положением.

Играя в трагедиях, он не выпускал из виду правила, что надо **"растрогать сердца зрителей жалостью или поразить их ужасом"**. В комедиях он помнил стих Сумарокова: "Смешить без разума — дар подлая души", и всегда избегал двусмысленных, а тем более безнравственных острот.

Немые сцены, где без слов нужно было потрясать зрителей — мимикой, игрой глаз — давали П. решительный перевес над всеми тогдашними знаменитостями русского театра.

Но не везде одинаково блистал П. своим искусством.

Имея круглое лицо и приятные голубые глаза, он не мог производить особенного впечатления в страстях сильных и ужасных, в изображении хитрости и вероломства, мстительности и злобы, к чему не способен был и самый голос его, нежный и приятный, не отличавшийся густотой и резкостью.

Это был актер с дарованием изображать по преимуществу **типы положительные: величавых царей древней истории, лиц, исполненных достоинства нравственного величия.**

Он был превосходен в ролях, где больше "рассуждений и доказательств, нежели действий", т. е. в ролях **резонерских**.

Где требовалось нечто большее, он пускал в дело усиленную жестикуляцию и свой громкий голос, которыми возмещал недостаток внутреннего огня. Здесь он часто переходил меру, и не было средств удержать его от преувеличений.

Но крики и преувеличения проявлялись далеко не во всех ролях П.; к тому же в век псевдоклассицизма они не представляли собой ничего нелепого, даже странного.

В 1791 г. Плавильщиков был назначен "поставщиком пьес", и заведующим ролями и библиотекой, т. е. режиссером.

В 1794 г. он окончательно перебрался в **Москву**, в театр Мэдокса (Петровский театр) и постепенно перешел на роли важных стариков и благородных отцов. Достоинства его игры остались и здесь те же, но недостатки с течением времени усилились.

Лучшие роли Плавильщикова: роль **Лира** в появившемся тогда переводе Гнедича с французской переделки Дюси, и **Эдипа** в знаменитой трагедии Озерова.

Роль **Эдипа** была лебединой песнью **псевдоклассицизма**, на смену которого выступал **сентиментализм** в сценическом искусстве, в лице **Шушерина**.



Пора высокопарной и напыщенной декламации, в духе псевдоклассицизма, проходила. Поэтому после **Плавильщикова** не осталось видных учеников, хотя ему приходилось руководить очень многими.

Как знатоку театрального дела, **Плавильщикову** часто поручали устраивать и **управлять и частными театрами**.

Им были обучены целые **крепостные труппы богатых московских театралов** — Н. А. Дурасова, князя М. П. Волконского, из которых последняя была даже приобретена в собственность Дирекцией императорских театров; под его надзором процветал театр графа Н. П. Шереметева, им были устроены также труппы Д. Е. Столыпина, Р. Е. Татищева и др.

Кроме того, в Москве П., как образованнейшему артисту, был поручен класс декламации в Университетском Благородном Пансионе.

Помимо сценических талантов, современники ценили его писательские дарования, и когда в **1811** г. при Московском Университете было основано **Общество любителей российской словесности**, **Плавильщиков** был избран его действительным членом.

Заметным явлением в истории русского театра XVIII в. была и **драматургия** Петра Алексеевича. До нас дошло **12** его пьес.

Трагедии Плавильщикова П. А.

«Дружество», 1783;

«Тахмас-Кулыхан», 1785;

«Рюрик», 1790;

«Ермак», 1803, развивают идею просвещенной монархии и содержат антидворянские и тираноборческие мотивы. За исключением «Ермака», они написаны по традиционным канонам классицизма.

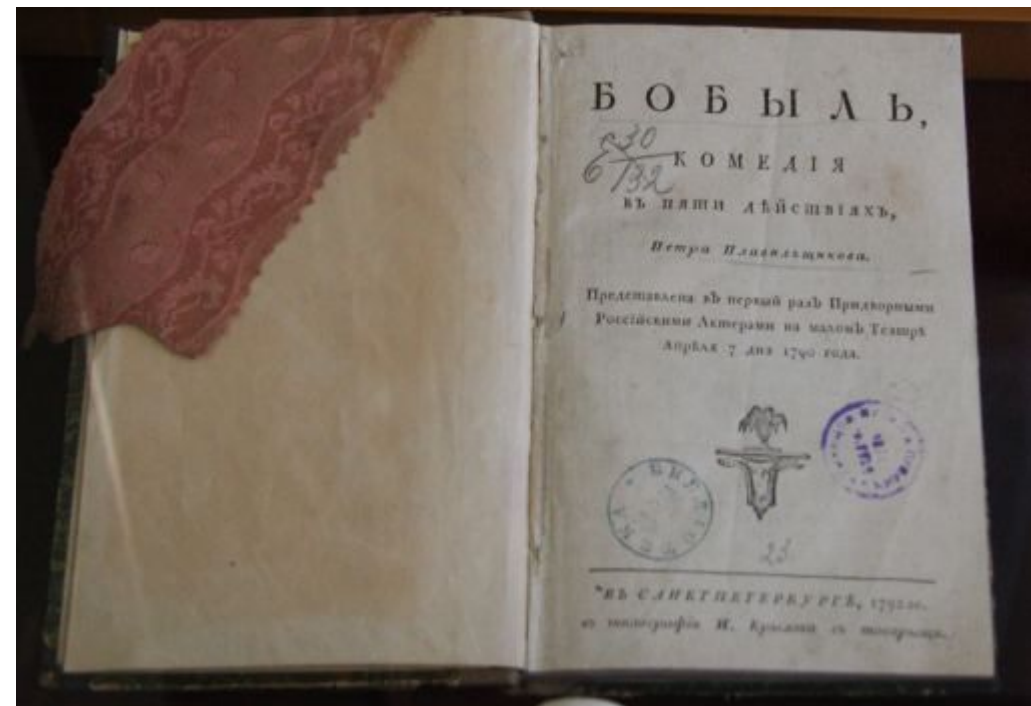
Наибольший интерес представляют **комедии**

«Мельник и сбитеньщик — соперники», 1789

«Сговор Кутейкина», 1789

«Бобыль», 1790

«Сиделец», 1803



В них он обращается к изображению демократических слоев населения — крестьянства и купечества.

В первых двух небольших комедиях **Плавильщиков П.А.** использует литературные мотивы и образы **Аблесимова и Фонвизина**, которых он считал лучшими национальными драматургами.

Крупным явлением в русской драматургии 80-х гг. была **комедия «Бобыль»**, впервые показывающая расслоение деревни и воспроизводящая образ кулака.

Но самым, пожалуй, значительным художественным произведением Петра Алексеевича является **комедия «Сиделец»**. Правдивые и выразительные картины «темного царства» и превосходно переданный колорит речи московского купечества делают ее автора отдаленным предшественником Островского.



**Шушерин Яков
Емельянович (1753-1813)**

Попав в первый раз в 1772 на представление труппы М. Гроти, Шушерин так увлёкся театром, что в том же году поступил к Гроти т. н. «официантом» — актёром на выходные роли, в обязанности которого входили также перестановка декораций, суфлирование, переписка ролей. Первые выступления не принесли юному актёру фурора, но с возрастом, кропотливо работая над мимикой, голосом и др., он достигнул огромных успеха.

Внезапно в труппе погиб артист, работавший на выходах, и Шушерину предложили занять его место. Впервые имя Шушерина упоминается среди исполнителей драмы М. М. Хераскова «Гонимые» в 1775. Он расстался с прежним образом жизни и начал обучаться мастерству у опытных артистов, работавших с ним рядом на сцене.

Он знакомится со знатоком и страстным любителем искусства Кукуевым, подружился с выдающимися актерами московского театра — Померанцевым и Плавильщиковым, а с начала 80-х годов его советником и доброжелателем стал известный учение И.Дмитриевского, умный и опытный Лапин.

Через год напряженной работы **Шушерин** занял в труппе Мэдокса довольно видное место. Он все еще не играл в трагедиях, но уже выступал в ролях вторых и даже первых любовников, хотя обладал невыгодными внешними данными для ролей первых любовников: «Черты лица Шушерина, — писал С. Т. Аксаков, — были нехороши: нос небольшой, несколько вздернутый кверху, широкие скулы и маленькие серые глаза».



Однако страсть к театру, «много огня, много охоты и не бестолковая голова» в придачу к напряженной работе над собой выводят Якова Емельяновича через несколько лет в число актеров на роли вторых, а затем и первых любовников в комедиях и комических операх:

Виктор — «Анюта» М. И. Попова (1779), **Филимон** — «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова (1779).

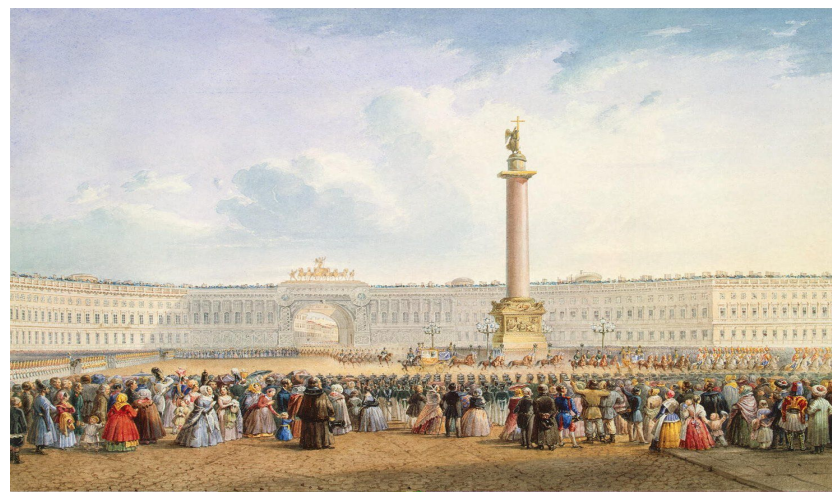
В начале 1780-х годов **Шушерин** «преодолеl» природу, которая «отказала сему актеру во многом», и выступал в **первых трагических ролях**: в трагедиях Н. П. Николева «Пальмира» (1783) и «Сорена и Замир» (1785), А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» (1785) и «Мстислав» (1785).

Лучшей ролью этого периода стал **Ярб** — «Дидона» Я. Б. Княжнина (1785), в которой **Шушерин** показал **совершенное владение приемами классицистской игры**.

В 1786-1791 годы **Шушери** служил на **петербургской Императорской сцене**, куда был приглашен для «усиления» первых сюжетов.

24 декабря 1787 г. за удачную игру в комедии «Расстроенная игра», написанной самой Императрицей, **Шушери** удостоился внимания и похвалы самой государыни. В 1789 г. ему предназначалась основная роль в катастрофы Княжнина «Вадим», а сначала 90-х гг. в пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега».

К 1791 г. слава **Шушерина** возросла, и совместно с Плавильщиковым он востребовал надбавки. Но князь Юсупов, прошлый в это время директором придворного театра, старался уменьшить расходы на театр, и потому отказал им. Те подали в отставку и решили переехать в Москву. Обиженный Шушери гордо покинул Петербург, отправившись в собственный родной город. Но устроиться в Москве в театр ему не удалось, и он возвратился на службу в Дирекцию Петербургских театров.



В 1793 г. он все-же вновь возвратился в московскую труппу, где прослужил до 1800.



В этот период в его репертуар входили роли из пьес сентименталистского направления (так именуемые мещанские драмы и «слёзные комедии»), которые требовали новой, более жизненной и очеловеченной манеры исполнения: **Мейнау** — «Ненависть к людям и раскаяние», **Фриц** («Сын любви»), барон Цидерштрем («Бедность и благородство души») — все пьесы Коцебу), **граф Кларандон** («Евгения» Бомарше), **Игрок** («Преступник от любви, либо Братом проданная сестра» Ефимьева) и др.

Лучшей ролью этого периода стала роль **негра, слуги Ксури**, в драме Коцебу «Попугай» (1796), в которой **Шушери**н «позволил себе сбросить все условные сценические кандалы».

По свидетельству С. Т. Аксакова, «...играя одичавшего негра, Шушери

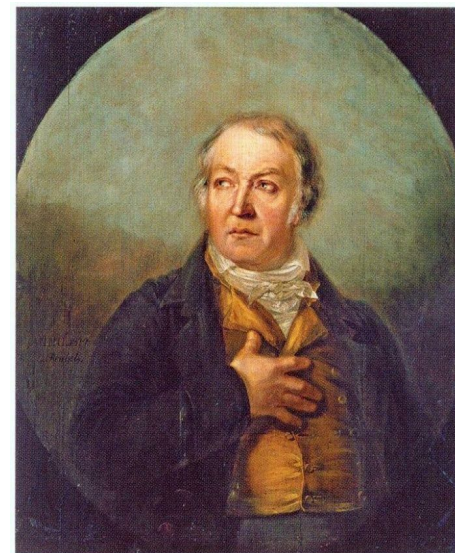
н позволил для себя скинуть все условные сценические оковы и заговорил просто, по-человечески...» В собственных следующих ролях Шушери

н всё более отходил от трагедийной напыщенности и создавал живы

трогательные образы.

К этому времени в Петербурге появились юные профессиональные трагедийные актёры, с которыми тяжело стало конкурировать: и прежде всего - А. С. Яковлев, выдвинувшегося на главные роли. Соперничество Шушери

на и Яковлева тянулось длительно.



Шушерин стал находить новые исполнительские пути.

Роли: правитель **Эдип** («Эдип в Афинах» Озерова, 1804), **Старн, Белозёрский** («Фингал» и «Димитрий Донской» Озерова), **Заруцкий** («Пожарский» Крюковского), повелитель **Леар** (перевод Н. И. Гнедича переделки Дюси «Короля Лира», 1807).

Почувствовав, что в героических ролях он не может конкурировать с юным трагедийным актёром А. С. Яковлевым, **Шушерин** сосредоточил своё внимание на ролях, имеющих элементы характерности, требующих перевоплощения.



Играя эти роли, он **подчёркивал человечность собственных героев, вызывал к ним сострадание.** В его выполнении это были живые люди, старчески беспомощные, страдающие.

Имя Якова Емельяновича Шушери́на стоит в одном ряду с выдающимися русскими артистами, оставившими свои имена в истории русского театра. Он, став одним из зачинателей русского театра, ввел театральные новаторства, которые сейчас не подлежат сомнениям и являются обязательными театральными правилами.

Шушери́н был одним из первых русских артистов, который присваивал **огромное значение репетициям**, настаивал на отсутствии сторонних лиц на репетиции, добивался, чтоб генеральные репетиции шли без остановок, как спектакли. В день спектакля непременно с утра проходил всю пьесу. Все это в тот период в русском театре числилось чудачеством.

Он стал одним из первых русских актёров, пытавшихся отступить от классицистской условности в сценическом искусстве, добиться простоты и естественности выполнения.

Шушери́н — выдающий актер **сентименталистского направления.**