

Мочалов против «мочаловцев»

Ю. ДМИТРИЕВ

Константин Сергеевич Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» пишет: «Давнишнее мнение о том, что актеру на сцене нужен только талант, вдохновение, распространено и поныне. В подтверждение этого мнения любят опираться на гениальных артистов, вроде нашего Мочалова, который будто бы подтверждает это своей артистической жизнью. Не забывают и Кина — таким, каким он представлен в известной мелодраме. Попробуйте сказать актерам, плохо осведомленным в своем искусстве, что признаете технику, и они с презрением начнут кричать:

«Значит, вы отвергаете талант, нутро?»

К. С. Станиславский говорит о том, что у актера, наряду с талантом, «нутром», обязательно должна быть техника, что не бывает и не может быть настоящего, хорошего, а тем более гениального актера, который был бы лишен замечательной техники и никак над собой не работал бы. В подтверждение этих абсолютно правильных истин Станиславский приводит многочисленные исторические примеры. Только Мочалов да Кин — эти два театральные гения — не подчиняются никаким законам и могут создавать свои роли мгновенно и только тогда, когда их посещает нивесть откуда возникающее вдохновение. Ироническое замечание Станиславского о мелодраматическом Кине показывает, что он сам ни в коей мере не верит в такие чудеса, что он считает совершенной ерундой то, что может быть актер, который без техники, без школы сможет создавать выдающиеся сценические образы. Новые материалы о жизни и деятельности Мочалова дают возможность с полным пра-

вом заявить, что Мочалов стал великим только потому, что он обладал недюжинной техникой и долго и упорно работал над созданием своих ролей.

Ложь о великом актере должна, наконец, быть рассеяна.

Сколько наделала бед, сколько погубила людей легенда о Мочалове! Какое количество актеров спивалось с круга, отказывалось учиться, не признавало никаких школ, только чтобы походить на своего кумира! Как кричали эти трагики на сцене! Как топали ногами! Как без толку, без смысла переходили они от крика к жуткому шопоту! И все-таки ни в какой мере они даже не приближались к своему великому прообразу: для этого им не хватало, во-первых, мочаловского таланта, во-вторых, мочаловской культуры и, в-третьих, мочаловской серьезности по отношению к искусству и его техники.

Недавно вышла книга Ю. В. Соболева, посвященная П. С. Мочалову¹. В этой книжке перед читателем встает совсем другой Мочалов, почти ни в чем не схожий с нашим обычным представлением о великом актере. В книжке Мочалов, правда, несколько идеализирован, но, во всяком случае, он значительно ближе к подлинному, чем тот «гуляка праздный», к образу которого мы привыкли.

Книжка располагает целым рядом новых, еще нигде и никогда не публиковавшихся материалов, самым интересным из которых является начало статьи Мочалова, по-

¹ Ю. Соболев, Павел Мочалов, серия «Жизнь замечательных людей», цена 1 р. 50 к., изд. Жургазобъединение.

священной актерскому труду. К сожалению, сама статья исчезла бесследно, но и начало ее дает полное представление о взглядах Мочалова на искусство театра. Вот что в ней пишется: «Прежде всего актер должен заняться рассмотрением мыслей и намерений сочинителя, т. е. узнать верно, что он хотел выразить такими-то словами и какая цель его. Согласитесь, милостивый государь, что это не всегда ясно, безошибочно можно видеть. Итак, беседа с людьми просвещенными и любящими его есть одно из вернейших орудий, дабы преодолеть ему это первое представление».

Значит, прежде чем делать роль, необходимо разобраться в том, что хотел сказать автор, понять идею произведения, уяснить ее, а если это самому сделать трудно, то необходимо беседовать с теми людьми, которые помогут это сделать. Кто из современных актеров не подпишет под этой декларацией?

Но, может быть, сам Мочалов не следовал своим же заветам?

Обратимся к фактам.

Двадцать второго января 1837 г. Мочалов давал в свой бенефис «Гамлета» в переводе Полевого. Уже сам факт обращения Мочалова к «Гамлету» в близком к подлиннику виде говорит об его культуре, стремлении постичь величие шекспировского образа, а не играть внешние эффекты, которых в прежней переделке Дюссиса было сколько угодно. Мочалов очень много времени потратил на беседы с Полевым, который помог ему понять образ Гамлета.

Брат Николая Полевого, Ксенофонт Полевой пишет в своих записках о том, что его брат «прочитывал с Мочаловым каждое явление с комментариями, выслушивал его чтение, направлял, указывал и, наконец, пробудил в этом даровитом человеке чувство и сознание».

Несомненно, что это место у Полевого грешит некоторой тенденциозностью. Утверждать, что Н. Полевой научил Мочалова на сцене играть, было бы, конечно, неверным. Но нам здесь важно другое: то, как Мочалов работал над образом. Этот факт опровергает, между прочим, все домыслы о том, что Мочалов вообще не слушал ничьих советов и презирал мнение культурных людей. Домыслы эти, построенные на том, что Мочалов не стал посещать Аксакова и выслу-

шивать его указания, свидетельствуют лишь, что Мочалов был горд и терпеть не мог, когда его поучали, как школьника. Барин, дилетант, каким был Аксаков, учил Мочалова не только, как играть, но и как жить, и нет ничего удивительного, что после ряда таких поучений и особенно после того, как лакеи Аксакова вообще выпроводили Мочалова за дверь, он не стал посещать его и слушать его советов.

Возвратимся, однако, к статье Мочалова об актерском труде.

«Мне кажется, — пишет Мочалов, — средство легко постигнуть характер представляемого лица, верность действия и умение скрыть в продолжение одного всю тяжесть моральной работы называется театральным умом». Итак, выдающийся актер, по Мочалову, должен правильно постигнуть характер того, кого он играет, и раскрыть этот характер в конкретном действии пьесы. До Мочалова никто этого не говорил с такой определенностью. Но то, что актер должен вынести на публику только конечный результат своего творчества, это, как известно, обязательный и извечный театральные закон.

Мочалов писал: «Глубина души и пламенное воображение суть две способности, составляющие главную часть таланта».

Итак, талант — это то же не что-то совершенно неопределенное, а, в первую очередь, умение проникнуть в психологию образа, представить себя на месте действующего лица, сжиться с ним.

Но, в конце концов, дело не в декларациях; актер познается не по тому, как он пишет, а по тому, как играет.

Знаменитый русский актер Плавильщиков (1760—1812 гг.) очень много писал о чувствительности в игре; в своей теоретической и драматургической практике он приближался к реализму, а на сцене был самым ярким представителем классицизма. О Мочалове этого сказать никак нельзя: его теория зиждилась на его же практике, его практика была отражением теории.

Говорят, что Мочалов совершенно не готовился к своим ролям, что он просто выходил на сцену, начинал горячиться, и публика сходила с ума, замирала от ужаса. Для того чтобы убедиться в лживости этой теории «игры-наития», достаточно сослаться на воспоминания знаменитого русского актера И. В. Самарина. Он описывает, как готовил-

ся Мочалов к тому, чтобы сыграть Лира: «Когда дирекция предложила Мочалову сыграть роль Лира, то он долго отказывался и говорил близко стоящим к нему людям, что просто боится этой роли. На вопрос «Почему?» отвечал: «Не понимаю я этого человека, не понимаю и боюсь, просто боюсь».

Наконец, у него удалось вырвать согласие сыграть роль Лира. Однако, согласие было дано в августе, проходила зима, Мочалов к Лиру еще и не приступал, а только все больше мрачнел.

Наступил август, сентябрь, октябрь, а Мочалов становился все мрачнее и мрачнее.

Вдруг в половине сезона Мочалов заявляется на репетицию в необыкновенно веселом расположении духа, что вообще с ним бывало редко, и радостно сообщает мне:

— Нашел, нашел, нашел!!!

— Что нашел?

— Лира, Лира нашел!!!»

Больше года артист обдумывал роль, готовился к ней, — нужно ли приводить примеры более серьезного отношения актера к своим ролям.

Однако, все же известно, что немало ролей, а еще чаще эпизодов в ролях Мочалов начисто проваливал. Недостаток книги Соболева в том, что в ней не анализируются эти общеизвестные и, как будто, трудно объяснимые провалы, не рассказывается, почему Мочалов мог быть иногда необычайно велик, иногда невероятно плох.

Нам кажется, что причин этого было несколько. Мочалов был премьером московской труппы, любимцем публики, первым гастролером в провинции, он вырос в атмосфере премьерства (его отец был также первым московским трагиком), талант в его время считался милостью божьей, а человек, осененный талантом, был божьим избранником, которому дозволялось то, что для обычных людей было абсолютно не дозволено. И что греха таить, дух премьерства жил в Мочалове, и эти-то настроения и позволяли ему иногда проводить свои роли кое-как, что называется «в полноги». Об одном из таких случаев, который произошел во время одесских гастролей, вспоминает Вайнберг: «Однажды, — пишет он, — в Одесском театре не было сбора, Мочалов, игравший Карла Моора, выкинул почти весь текст и играл из рук вон плохо, так как считал, что играть хорошо для горстки публики не стоит».



П. Мочалов в роли Фингала

Известно также, что Мочалов почти всегда начисто проваливал роли, когда знал, что его кто-нибудь специально смотрит. Это объясняется не столько волнением актера, как об этом пишет Соболев, сколько тем, что в таких случаях Мочалов пытался играть в принципиально для себя чуждой манере.

Первым конкурентом Мочалова в то время был В. А. Каратыгин. Сам Мочалов тоже сперва играл в этой манере, все другие актеры-трагики его эпохи старались походить на Каратыгина, и естественно, что и Мочалов (такова уже актерская, да не только актерская психология) в тех случаях, когда знал, что его смотрят театралы, хотевшие сравнить его игру с каратыгинской, старался показать, что он тоже может не хуже Каратыгина быть актером-аристократом, что и он может «сделать роль» на одних внешних эффектах. Но... Мочалов без огня, без пламени всегда был плох.

Наконец, у Мочалова бывали периоды запоя, и хотя пьяным он играл чрезвычайно редко, но естественно, что после дней пьянства он проваливал недавно еще блестяще иггранные роли

Но были и другие, значительно более важные и глубокие причины, которые объяс-

нят провалы Мочалова. Он мог играть только тех героев, которым находил оправдание в своей душе, он, впрочем, как и большинство великих трагических актеров, вплоть до Ермоловой и Леонидова, мог, умел и всегда играл только самого себя. Мочалов потому и был великим актером, что его чувства были велики, что эта не была маленькая любовь и такая же ненависть обывателей времени Николая I, но настоящая любовь и настоящая ненависть лучших людей эпохи: Герцена, Белинского, Пушкина. Поэтому-то Мочалов преклонялся перед Шекспиром. Он видел у него героев, которые могут или победить или погибнуть, но уж во всяком случае не сдать. Поэтому даже Гамлета, по определению Белинского, он играл как человека огромной воли, все время стремящегося вырваться из тюрьмы Дании.

Сам Мочалов неоднократно выражал свое отношение к Шекспиру. Однажды он сказал одной из делегаций студентов, посетивших его, следующее: «Я очень рад, что вы, молодежь, с удовольствием смотрите и слушаете такие пьесы. Это, поверьте мне, чудесная школа, чтобы развивать в себе благородные чувства и серьезные мысли».

Он любил Шекспира еще за то, что у Шекспира были настоящие, полноценные люди со сложной психологией.

Но ведь не одного Шекспира играл Мочалов; он был актером-профессионалом и поэтому играл все те пьесы, которые ему предлагала дирекция, а среди этих пьес огромное большинство отличалось именно убожеством чувств и бездарностью мыслей. А если чувства героя не находили отклика в душе Мочалова, играть хорошо такую роль он не мог. Так случилось, например, с ролью полковника Кремнева в пьесе бездарного И. Н. Скобелева, которая была блестяще провалена игрой Мочалова. Он не смог сыграть как положительный образ грубого николаевского солдафона, вся философия которого сводилась к «шапками закидаем».

Интересную рецензию на этот спектакль напечатал журнал «Репертуар русского театра» (т. I, ч. III, 1840), в которой пишет: «В конце 1839 г. Мочалов в бенефис г-жи Львовой-Синецкой играл роль полковника в пьесе И. Н. Скобелева. Во втором акте его решительно нельзя было смотреть; он явился раненым и завязал себе платком все лицо, не исключая даже и рта. Для изображения ран лицо его было исписано какими-то крас-



П. Мочалов в роли Мейнау

ными красками, что было, не во гнев ему сказано, просто отвратительно».

Это было, действительно, отвратительно, но что было делать актеру, когда автор ему не дал никакой возможности творчества. Ведь даже Щепкин, который славился тем, что из всякой безделицы мог сделать роль, в этой пьесе, по отзывам современников, «сделал все, т. е. очень мало».

Весьма часто Мочалов плохо играл и Шиллера. Это объясняется тем, что шиллеровские герои не особенно подходили к актерской индивидуальности Мочалова, ибо «шиллеровщина», говоря словами Маркса, «это есть превращение индивидов в простые рупоры духа времени», а русские переводчики, стремящиеся все переделать в духе классицизма, только усиливали этот недостаток. Но весьма часто Мочалов играл плохо и Шекспира, только в этом случае бывали виноваты уже не Мочалов и не Шекспир, а некто третий — Дюссис, подделявавший Шекспира под французский классицизм и выхлещивавший из него живую народную душу. Так случилось, например, с Отелло, который из мавра стал рыцарем французской классической трагедии. Когда Мочалову удавалось пробиться сквозь пошлость переводчиков к

подлинному Шекспиру, он бывал истинно велик и показывал Отелло таким, каким он должен быть на самом деле, т. е. человеком, добившимся высокого положения только благодаря своим трудам и способностям, человеком огромных страстей и силы воли.

Но перед ничтожным французским придворным пасовал гений Мочалова.

Белинский, присутствовавший на представлении трагедии, следующим образом описывает игру Мочалова в ней: «Роль (Отелло. — Ю. Д.) была дурно выдержана, но зато было несколько мест, от которых я потерял свое место и не помнил и не знал, где я и что я; от которых все предметы, все идеи, и весь мир, и я сам слились в нечто неопределенное и составили целое и нераздельное, ибо я услышал вызванные со дна души вопли и прочел в них страшную повесть: любви, ревности и отчаяния, и эти вопли еще и теперь раздаются в душе моей. Я даже понимал, отчего дурно была выдержана целостность роли: давали «Отелло», как и всегда, в пошлой фабрикации Дюссиса; г. Мочалов в своей игре живет жизнью автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор. Чуть несообразность, чуть провал — и он падает. В моих глазах этот недостаток искусства есть величайшее достоинство, ибо служит верным ручательством добросовестности артиста и неподдельности его чувств».

Такая рецензия не есть ли лучшая похвала актеру, и не правильнее ли было играть так, как это делал Мочалов, чем создать внутренне опустошенного гвардейца-генерала, как это сделал В. А. Каратыгин.

Но была еще одна причина провалов ролей: та, по которой образ Чацкого вышел далеко не отвечающим замыслам А. С. Грибоедова.

Это заметил еще рецензент современного Мочалову журнала «Телескоп»¹, который, разбирая постановку спектакля, писал: «Там, где юморизм Чацкого переходит в страшное одушевление, г. Мочалов очень хорош, местами даже превосходит. Но где должно ему быть спокойным и обливаться своими остроты холодной желчью, там он решительно дурен. Сбиваясь беспрестанно на тривиальность, он представляет собою трезвого Репетилова.

Не обременяем уж его бесполезными требованиями ловкости и развязности, свойственной светскому образованному человеку. Но не можем не пожаловаться, что в роли Чацкого он как бы нарочно уволил себя от приличий, предписываемых модностью. Хлопать себя по ногам, закидывать назад голову и, наконец, так небрежно разваливаться в креслах — нестерпимо. Заметим также, что и костюм его на вечере был неприличен».

В этом спектакле сказалось с особенной яркостью различие творческих стилей Мочалова и другого великого русского актера — М. С. Щепкина. Щепкин еще в меньшей степени, чем Мочалов, получил светское воспитание, а, между тем, роль Фамусова — настоящего русского барина-дворянина — продел он блестяще. Дело заключалось в том, что Щепкин обращал огромное внимание на внешний рисунок роли. Он играл дворянина «во времени и пространстве». В отличие от него Мочалов не обращал никакого внимания на черты внешней характеристики. Его подготовка сводилась только к умению раскрыть психологию образа, найти ей отклики в душе своей. Когда он изучал роль, это значило, что он ищет тех кусков в ней, в которых могли быть выражены страсти, пылавшие в его душе. Когда он не понимал роли, как это случилось с Лиром, это значило, что чувства Лира, его переживания были непонятны ему и чужды. «Найти» Лира — это значило «найти» общее между его и своими чувствами.

А если нужно было сыграть светского молодого человека, скажем Чацкого, когда он не пылает страстью, а находится в нормальном состоянии или когда он скрывает свои чувства под маской воспитанного человека? Тут Мочалов был беспомощен, не изучал привычек, характеров, разговоров окружающих его людей, совершенно терялся и переходил на грубое подражание жизни. Он потому и был актером так называемого «натура», что играл только свои чувства и страсти. И в этом был самый большой недостаток Мочалова — его односторонность, то, что в конце жизни привело его к творческому тупику.

Я позволил себе остановиться на недостатках Мочалова так подробно только потому, что они вовсе не отмечены в книге Соболева, в то время как достоинствам его посвящено большинство глав. Но и не все достоинства, как мне кажется, отмечены в книге.

¹ «Телескоп», ч. IV, № 20, 1831.

Первым таким неотмеченным достоинством было то, что Мочалов всегда твердо знал роли и никогда не прибегал к помощи суфлера. То, что сейчас стало нормой каждого сколько-нибудь уважающего себя актера, в те времена считалось едва ли не величайшим позором. Знать роль, да еще проходную, да еще на репетиции, да сразу начать ее в полный голос — это служило чуть ли не свидетельством бездарности. Играть по-настоящему можно было только на спектакле, на репетиции полагалось кое-как бормотать свои монологи и реплики, и надо было очень уважать искусство, чтобы не поддаться этой вредной, но очень удобной тенденции. Во всем Малом театре в те времена только два актера — первый комик Щепкин и первый трагик Мочалов — всегда твердо знали роли и вели репетиции в полный голос, только они двое считали позором выйти на сцену, не зная текста.

Мочалов первый на сцене начал говорить по-человечески. В трагедиях, которые часто сами тянули актера к ложному пафосу и декламационности, он говорил совсем как в жизни, так что Аксаков упрекнул его даже в тривиальности, впрочем, тут же оговорившись, что, может быть, ему это только показалось, ибо «когда все декламируют, странно слышать одного, говорящего «по-человечески». Начав говорить в трагедии «по-человечески», Мочалов этим самым опрокинул все традиции. Щепкин считается пионером нового стиля актерской игры, у него были свои предшественники — целая плеяда актеров-комиков, начиная с Якова Шумского, Потапчикова, Померанцева, князя Мещерского. Игра комических актеров всегда была ближе к реализму, чем трагических. Вот почему реалистическая манера игры Мочалова, его простой, обыденный разговор были значительно большим, принципиальным новшеством, чем игра Щепкина.

Когда мы говорим о том, что Мочалов говорил проще, чем его предшественники и коллеги, это не значило, что он, действительно, впал в тривиальность. Совсем нет: он стал, действительно, говорить проще, но так, как это понимает Станиславский, когда пишет: «Наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене... Уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы».

Но и самое главное достоинство Мочалова — романтическое начало в его творче-

стве, — к сожалению, также обходит молчанием книга Ю. Соболева.

Годы, в которые жил Мочалов, были годами черной политической и общественной реакции, эпохой мелких дел и мелких людей. Мочалов играл весьма часто в пошлейших мелодрамах пресловутого Коцебу и ему подобных, и, тем не менее, он умел создавать настоящих героев, людей сильных, смелых и умных, которым было тесно в этом мелком и пошлом мире. Так, по определению Аполлона Григорьева, вырос у него пошляк Мейнау («Ненависть к людям — раскаяние») в героя байроновского уровня. В роли Ричарда («Ричард III») Мочалов, по определению Григорьева, был страшным человеком, «змеем, удавом».

В «Горе от ума» вместо молодого светского франта, каким актеры обычно представляли Чацкого до Мочалова, вся ссора с обществом у которого произошла из-за неудачного романа с Софьей, Мочалов играл человека, стоящего на принципиально иных Фамусовых позициях и поэтому в независимости от Софьи идущего на разрыв с ним.

Это романтическое устремление Мочалова и сделало его самым любимым актером Белинского и Герцена, любимцем демократической русской публики.

Когда мы говорим о Мочалове, мы всегда должны помнить, что он был на сцене тридцать лет, что он прошел огромный творческий путь, причем начало этого пути совсем не походило на конец его. Мочалов начал свою карьеру как актер классицизма, в дни своей молодости он подражал своему отцу, бывшему только удовлетворительной копией блестящего оригинала — Яковлева. В дальнейшей своей работе Мочалов все дальше отходил от классицизма к реализму, достигнув апогея реалистической игры в «Гамлете» Шекспира. После «Гамлета» талант Мочалова начинает клониться к упадку. Игра его становится все хуже и хуже. Болезнь (алкоголизм), семейные неприятности, тяжелое моральное состояние, постоянное притеснение начальства — все это отразилось на актере. Мочалов начал проваливать одну роль за другой, он начал заштамповываться, и это было самое страшное для такого актера.

Выделить этот третий период (1845 — 1848 гг.) творческой деятельности Мочалова, рассказать о нем отдельно было совершенно необходимо в книге, ибо иначе многое останется неясным. Непонятны будут причины,

по которым проваливались целые роли и целые спектакли, как это было, например, с «Ромео и Джульетта».

Роль Ромео была никак не по силам Мочалову этого периода: ему были глубоко чужды мысли Ромео, его чистая любовь. Он был глубоко фальшив в этой роли, еще более фальшив, чем его партнеры, отличавшиеся обычной ходульностью и завываниями. И совершенно справедливую рецензию о Мочалове в Ромео написал проф. С. Шевырев: «Куда девалась естественность г. Мочалова, нет ни слова без гримасы, без ужимки, без какого-то странного понижения или повышения голоса, противного природе. Иногда бросаются в уши и ошибки против русского выговора: то вдруг слышите вы небосклон с ударением на «о», или пааадлец с особенным протяжением на первом «а», что за Всповалию, Понтегю, Апсельм, Вавенцио, что за смесь французского с нижегородским? У г. Мочалова теперь две краски, которыми он берется на подряд выражать все великие создания Шекспира: Гамлета, Отелло, Ромео и проч. Эти краски на языке сценического искусства называются тихим голосом и криком. Вот два орудия, которыми г. Мочалов срабатывает любую сценическую роль. Обыкновенно начинает он тихим голосом, целые сцены, иногда целые акты передает он этой краской. В это время почти никогда нельзя понять ни одного слова стиха, выходящего из уст Мочалова. Он все говорит глухим, однообразным голосом, иногда странно распевая. Но вдруг... артист приходит в бешенство, начинается крик, дрожание головы, уста расширяются, руки бьют по бедрам... Редко-редко сквозь это монотонное погребальное чтение или сквозь неистовый крик выдаются немногие стихи, сказанные с верным чувством. Тут мелькают еще развалины таланта, испорченного пренебрежением к искусству». Такой сценой, где «еще мелькали развалины таланта», была сцена с аптекарем, у которого Ромео просил яда.

Но неудачи постигали Мочалова не только в новых ролях; свои коронные роли он тоже проводил с каждым днем все хуже и хуже. Даже Гамлет, Отелло, Лир, в которых он вложил все свое искусство и все свое чувство, не избежали общей участи. И. Н. Панаев, который видел Мочалова уже на за-

кате его славы, пишет: «По справедливому замечанию Аксакова, Мочалов в этот вечер играл не Гамлета, а пародию на него».

Так творческая смерть наступила раньше физической. Мочалов играл еще, пользовался успехом в Москве и провинции, куда в последние годы, чтобы поправить свои материальные дела, выезжал довольно часто, ему еще хлопала публика, но это были в значительной степени отголоски его прежней славы. Правда, бывали еще спектакли, в которых он загорался, в которых вновь оживал прежний Мочалов, но таких спектаклей становилось все меньше, все чаще уходила публика неудовлетворенной, все чаще говорилось о том, что Мочалов растратил свой талант.

Он начал заштамповываться, без смысла, без толку употреблять свою скороговорку, от шопота переходить к крику, но чувства огня почти не оставалось в нем. Герои, которых он играл, становились непонятны ему и чужды. Он уже не выражал своих мыслей и чувств в шекспировских монологах, а без этого он не был великим Мочаловым, а самым обычным московским трагическим актером.

Еще один недостаток книги: в ней отсутствуют замечания о преемственности традиций Мочалова. Сейчас больше, чем когда-нибудь, надо точно установить, что прямыми преемниками лучших традиций Мочалова были не рыкающие провинциальные трагики, знаменитые главным образом своими дебошами, да еще тем, что они не платили хозяевам трактиров, а замечательные русские актеры, представители так называемой гражданственности — Ермолова, Ленский, Южин, Иванов-Козельский, Орленев, Остужев, Леонидов и много, много других. Вот подлинные продолжатели дела Мочалова.

Но, в конце концов, нельзя жизнь и творчество такого великого актера, каким был Павел Степанович Мочалов, исчерпать в одной маленькой книжке. Достаточно того, что книга Соболева дает новую, свежую и гораздо более правильную характеристику великого русского актера. Мочалов в этой книге вступает в борьбу с «мочаловцами». А раз это так, значит книга полезная и нужная.