В. КИСУНЬКО

Жизнь, отданная революции

Ленинская тема едва ли не более всякой другой определяет преемственность работы нашего кинематографа. Слишком велико значение Ленина для всех и каждого, слишком ответственны те экранные представления, в которых возникает не только индивидуальный образ вождя, но и образ самой революции. Оттого строги мерки, которыми мы мерим обычно работу художника, обратившегося к ленинскому материалу.

Из года в год уходит из нашего искусства в прошлое утлая регламентация фактов истории. Но не изжита еще до конца приверженность к рудиментарным примитивным схемам, которые время от времени объявляются в кинематографе, виртуозно приспосабливаясь к широкому экрану, к широкому формату, оставаясь при этом одинаково убогими и вредными. Именно вредными. Потому что работа над ленинской темой в искусстве есть деятельность политическая, со всей ответственностью и со всеми последствиями таковой. Не случайно мы говорим о праве на ленинскую тему, о способности художника быть преемником и продолжателем лучшего, о его умении преодолевать дурные наслоения прошлого. Иначе, мы возвращаемся к тому, что новое слово Киноленинианы должно восприниматься как необходимость, не просто как значительное, но и естественное для истории нашего кино явление.

И с точки зрения этой истории было бы, наверно, странно, если бы режиссер Марк Донской[1] не пришел к последней своей работе — дилогии «Сердце матери» и «Верность матери»*. Так кажется сейчас. В самом деле: Донской — это в первую очередь фильмы

---

* Сценарий З. Воскресенской, И. Донской. Постановка М. Донского. Оператор М. Якович. Художник Б. Дуленков. Композитор Р. Хозак. Звукооператор А. Дицан. Редактор С. Рубинштейн. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.

горьковской трилогии, блистательно перенесенной на экран почти три десятилетия назад, поэма народной жизни, поэма России последней трети минувшего века. Так что, едва сведения о новой работе режиссера появились в печати, стало само собой разумеющимся, что он вновь «вернулся» на Волгу, на этот раз в Симбирск, чтобы оттуда начать повествование о семье Ульяновых.

Кстати, под таким названием — «Семья Ульяновых» — ровно десять лет назад был создан фильм, до сих пор посещающий наши киноэкраны в ленинские дни[2]. Трудно себе представить, как сможет он теперь уживаться с дилогией Донского. Разве что как пример того, насколько влияет зрелость подхода на результат работы с одним и тем же материалом.

Факты, положенные в основу фильмов Донского, хрестоматийны. Время действия — 1886–1917. Очевидно, какова бы ни была центральная тема повествования, кто бы из членов ульяновской семьи ни ставился в центр событий, тесно связанные, хотя и разительно отстоящие друг от друга границы указанного временного интервала уже обязывают.

Что до центральной темы дилогии — ее настойчиво определяет сам Донской. В разгар съемок он пишет в «Искусстве кино» о том, что фильм «посвящается матерям всего мира — это фильм о великой матери, давшей миру Ленина, — о Марии Александровне Ульяновой[3]...».

«Меня, скажу откровенно, — продолжает режиссер, — очень беспокоит, к сожалению, ставшее «модным» почти покровительственно-снисходительное отношение молодых людей к своим родителям... Надеюсь, что наш фильм «Сердце матери» заставит подумать таких юношей и девушек, почему же Владимир Ильич Ленин всегда называл свою мать «мамочка» и не стеснялся проявлять к ней нежность и внимание».

А за день до премьеры второй части дилогии Донской подчеркивает: «Мы стремились сделать картину о материнстве... Мы долго искали обобщающие черты материнства в одном человеке. И нашли его. Нашим героем стала Мария Александровна Ульянова, мать Владимира Ильича Ленина.

Сегодня мне хочется сказать со всей откровенностью: нас всегда беспокоило встречающееся еще порой равнодушное, высокомерное, иногда даже ироническое отношение детей к своим родителям. И нам захотелось рассказать подросткам, да и не только им, об отношении к своей матери Володи Ульянова.

Мы решили раскрыть глубину материнской любви, которую несет каждая женщина своим детям».

Итак, цель вполне определенна, она не меняется во времени. И уже в самой цели — важнейшая грань новаторства. Ведь «чи-

стый» историзм ленинских фильмов порой служит объяснением их недостаточного успеха у зрителя.

И вот открыта живая связь ленинской жизни с моральными проблемами современности, с тем, что волнует каждого из нас не только в историческом аспекте нашего бытия, но и в его конкретном, сегодняшнем обличье.

Мы не случайно упомянули о фильме «Семья Ульяновых». Сегодня это особенно очевидный пример прямой иллюстративности. Ибо здесь схематично само становление ленинского характера, чувствуется заданность мышления юного Владимира Ульянова, который волей авторов принужден был в свои семнадцать лет почти цитировать «Что делать?» (не Чернышевского — Ленина!), полемизировать с братом-народовольцем как будущий социал-демократ (и это несмотря на резкое и недвусмысленное предупреждение, сделанное в свое время Анной Ильиничной Ульяновой-Елизаровой[4]: не подменять подлинную правду истории легко напрашивающимися схемами!). Все это соответствовало непременным тогда требованиям наделить особым провидением будущего вождя.

Затем, когда появилась возможность по-новому взглянуть на духовную эволюцию симбирского гимназиста Володи Ульянова, ставшего Лениным, некоторые кинематографисты от одной крайности — шестнадцатилетнего гимназиста, произносящего «не таким путем надо идти» и притом знающего все перипетии пути иного, — пришли к другой, к обезличенному образу. Отсюда, к примеру, неудача примитивно-инфантильной «Первой Бастилии»[5]. Убежден: истоки ее — в самых добрых намерениях. Просто оскудевшая догма благополучно объявилась в новом платье.

Итак, перед авторами дилогии была задача — найти что-то такое, что позволило бы увидеть «диалектику души» Ленина, а значит, в первую очередь те живительные токи, коими душа эта питалась, определить связь их с последующим — всемирно-исторического значения — результатом.

И вот Марк Донской в сотрудничестве со сценаристами З. Воскресенской и И. Донской[6] обращается к теме естественной и простой: к рассказу о матери Ленина, которая всегда была для своих детей живым символом семьи Ульяновых, средоточием всех связей этой семьи. Одно это — уже важный шаг вперед.

Донской как бы возвращает нам семью — не только ульяновскую, но семью вообще — как ячейку социальности. Показывает общество не как самодвижущуюся абстракцию, а как сложное сочетание таких вот ячеек, где кристаллизуется личность, где вместе с чувством уважения к близким в человеке воспитывают гражданственность по отношению к обществу. Раскрываются те

человеческие связи, которые суть необходимость для каждого, которые обогащают, определяют нравственность самого человека, всех его свершений. Склонное к догмам-мышление, связям этим фарисейски умиляясь, порой шумно ломая копья в их защиту, на деле боится их: они противостоят догме активно, они для догмы губительны своей изменчивостью, гибкостью, они — сама жизнь. Здесь люди по-своему единомышленники, что вовсе не подразумевает единомыслия их. Это и открывает Донской.

Заметим: режиссер говорит о том, что стремился сначала дать «образ материнства», а затем уже пришел к образу — конкретному — Марии Александровны. Вот ведь как: только что от самых общих задач, материалом диктуемых, мы пришли к теме материнства — исходной для Донского. Значит, есть взаимная зависимость, и мы недаром углубились в задачи, «правдой факта» обусловленные, мы не забыли при этом современную «сверхзадачу» режиссера, шли к ней — с иной стороны.

Как же соотнесены в фильмах дилогии задача и сверхзадача? Что нового дает дилогия ленинской теме? Что дает она для решения современных моральных проблем, которые волнуют Донского?

Перед Донским стояли проблемы, доселе не известные обращавшимся к ленинской теме мастерам. Мы привыкли видеть на экране строго локальные периоды жизни Ленина. «В начале века», «Ленин в Польше», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Последняя осень». И вот на экране три десятилетия жизни Ленина. Не как совокупность иллюстраций к развернутому хронологическому указателю (это было бы ужасно), а жизнь гения как бы отраженным светом — в сердце матери.

Без труда можно представить себе сложность работы Донского с актерами. Мать Ленина в возрасте от 50 до 75 лет. Но не забудьте: именно у Донского в «Сельской учительнице» Вера Марецкая[7] проследила когда-то судьбу своей героини с юных лет до глубокой старости, совершив чудо перевоплощения. Новый опыт режиссера — работа с Еленой Фадеевой[8], исполняющей роль Марии Александровны, — новая удача.

Донской лишь тактично намечает какие-то, почти условные знаки возраста матери Ленина. Актриса и режиссер почти не стремятся к непременной внешней достоверности. Не «перевоплощают» глаза Фадеевой — большие, чуть удивленные, исполненные постоянной, доброй, грустной тревоги, нечасто л ясно вспыхивающие радостью.

Статика? Нет, конечно. Просто тонко поданный образ неизменного материнского сердца, внешне подчеркнутое единство характера.

Е. Фадеева играет человека, органически нежного и самоотверженного. Но мать Ленина у Фадеевой еще и органически гордый, благородный человек.

Есть в фильме эпизод: на пасху приходят арестовать Марию Ильиничну. И вот стоит в вестибюле меблирашек элегантный шпик и корректно, деловито христосуется с входящими в здание. Отправив свой долг христианина при исполнении служебных обязанностей, препровождает публику на широченную скамью: наверх пускать не велено. А наверху дворничиха ведет Марию Александровну обыскивать (дочь успела передать матери важное письмо). Ведет под визг пьяненького старичка-чиновника: «Дворянка! Вдова статского советника! Экзерсисы на фортепьянах разыгрываете! Допрыгались, социалистка!» В полутемной ванной велят Марии Александровне раздеться. «Ваше дело — вы и раз девайте», — отвечает мать Ленина. И — смотрит. Без брезгливости даже. Спокойно. Достойно. И дворничиха чувствует за этим спокойствием какой-то иной мир, ей непонятный и неподвластный. И не решается обыскивать.

Но не в письме, сбереженном от жандармских глаз, здесь дело... Что найдено Фадеевой в этом эпизоде? В ней живет не властность сословия, перед которым пасует низший. Не статская советница Ульянова. Здесь достоинство высшей морали, нравственная и духовная сила, перед которыми пасует хамство низшее, творящее волю хамства высшего.

Такова в лучших эпизодах мать Ленина. Так реализуется долгожданное: фильм о Ленине, о семье Ленина, о матери его становится фильмом о русской интеллигенции. Той русской интеллигенции, о которой современник событий фильма Чехов говорил: «Все мы — народ, и все, что мы делаем, — дело народное». Материал открывает перед Донским возможности небывалые. Шестидесятники (так их и назовут потом в своих мемуарах дети) — Мария Александровна и Илья Николаевич. Александр — один из лучших представителей русской интеллигенции «мрачных, глухих» 80-х годов. Вечный подвиг, который завершает, по-новому начиная, Ленин. Как воплощенная реальность — воспитание «новыми людьми» Чернышевского новых людей ленинской эпохи. И поэма о матери не может не быть также и поэмой о детях ее.

Да и как же иначе? Отношение детей к матери — не проблема, а грань проблемы. Проблема — не в отношении, а во взаимоотношениях.

Давайте проследим судьбы детей Марии Александровны по фактам истории.

Александр менее чем через полтора года после смерти отца повешен жандармами.

Ольга — талантливая, умная — умерла четыре года спустя от тифа.

Анна в 1887 году привлекалась по делу брата-народовольца, была выслана под надзор полиции. В 1893 году примкнула к социал-демократам, активно участвовала в революции 1905 года. Муж ее, Марк Елизаров, был одним из организаторов всеобщей забастовки железнодорожников 1905 года. Не раз Анна Ильинична арестовывалась и подвергалась ссылке — так же как брат ее Дмитрий с женой, как сестра Мария, профессиональные революционеры с юных лет, участники империалистической войны, проводившие большую работу в войсках. Известно, что умирала Мария Александровна, когда почти вся ее семья была разбросана бурями истории по объятой войной, чреватой революционными бурями земле.

Владимир через несколько месяцев после казни брата исключен за революционную деятельность из университета, арестован, выслан под надзор полиции, затем — в Петербурге — арестован по делу «Союза борьбы», сослан в Сибирь, по возвращении вновь арестован, провел полтора десятилетия в эмиграции. Лишь несколько дней, во время революции 1905 года, смог он повидаться с матерью в Петербурге. Лишь дважды — в Логиви и в Стокгольме — смогла мать навестить сына за границей.

Когда мать умерла в 1916 году, семья не получила первого ленинского отклика на эту смерть — сработала война, сработали охранки, стоявшие на пути этого письма. Лишь вернувшись в Петроград после Февральской революции, Ленин смог побывать на могиле Марии Александровны. Добавим, что регулярно В. И. Ленин и Н. К. Крупская писали из эмиграции Марии Александровне письма — живые, острые, долгожданные, читавшиеся и перечитывавшиеся.

Какая трагическая и прекрасная судьба матери! И какой такт требуется от того, кто находится перед объективом кинокамеры, стремясь к воссозданию этой ветрами истории овеянной, светлой трагедии! Как просто здесь стать сентиментальным, как губительна должна быть каждая фальшивая нота!

В первой части дилогии М. Донскому удается обойти многие опасности. Думаю, удача фильма «Сердце матери» в том, что сама история подвига и смерти Александра Ульянова концентрированным своим трагизмом определяет поведение матери, ее боль, подвиг. Это перелом не только в характере юных Ульяновых, но и в характере самой Марии Александровны, это ее прозрение, постижение ею меры ответственности не только за детей, но и перед детьми, взрослеющими в трудное время, когда быть честным — значит отказаться от личного спокойствия, благополучия.

Александр в исполнении Г. Чертова[9] — обаятельный, умный, тонкий, порывистый, твердый. Это действительно старший сын, горе — и гордость, средоточие надежд матери — и их крушение. Сын — не схема сына, революционер — не схема революционера. Человек, живой человек и плоть от плоти своей матери. Оттого смерть его — не только стремительный и логичный финал точно прочерченной драматургической линии. Это — живое отрывают от живого. Мать вкладывала в эту душу высокое, человечное — и вот приходится ей самой держать экзамен на стойкость. Сын оказался рыцарем правды, его судят неправедным, фарисейским судом.

И тем сильнее эпизоды, где мечется в кадре Мария Александровна, рыдая над письмом царице, где видит она затем — у собора — царскую семью, видит издали: нет надежды.

Можно утверждать: фильм «Сердце матери» решает сверхзадачу, воспевает материнство. И не потому, что дети любят мать, а мать любит детей. Думается, в первую очередь потому, что мать уважает в детях личности, самостоятельно мыслящие, с малолетства ответственные за свои поступки. Потому, что мать на наших глазах постигает науку этого уважения. И когда она приходит в тюрьму на свидание к сыну с явным намерением устроить «разнос» и видит, как арестованные казанские студенты получают от родственников каждый свою порцию брани и слез, Мария Александровна вдруг резко меняет настроение и говорит с Владимиром как соратник. Соратник по жизни. Говорит о том, что нужно делать дальше. И сын счастлив.

Здесь — важнейший перелом в развитии образа, разрешение внутренней трагедии героини. В самом деле: с момента, когда началось «дело Александра Ульянова», глаза актрисы словно застыли в тревоге, в страхе. И вот в эпизоде свидания с Владимиром в тюрьме в этих глазах вдруг появляется живой свет живой жизни. Очень точна эта сцена. Ведь проще всего было бы дать крупный план Марии Александровны, где лицо актрисы выразило бы «просветление чувств». Но Донской иначе показывает перелом, совершающийся в душе Марии Александровны. Острый ритм движения кинокамеры, ритм голосов людей, переговаривающихся через решетку, — все это живет в походке матери, сначала нервной — и тем единой с ритмом тюремного беспокойства, затем все более спокойной — и тем противостоящей общему ритму, подчеркивающей значительность смены чувств героини. И как завершение пластического образа — обновление взгляда Марии Александровны, которое мы, зрители, открываем одновременно с юным Лениным. Не побоимся назвать этот момент возмужанием матери.

И тогда понятной окажется неожиданная просветленность Марии Александровны над свежей могилой Ольги: ведь рядом рыдает Владимир, а его надо поддержать. Как значительна эта мера постижения Марией Александровной науки жить во имя живого!

И еще одну тему, может быть, главную в фильме несет актриса Е. Фадеева — тему морального долга матери революционеров. Эпизод «бабьего дня» — праздника жен-мироносиц — сталкивает поэзию народной обрядности с пьяными дебошами, с темным, горестным гульбищем. Идут к доктору Ульянову, Дмитрию Ильичу, люди с проломленными головами, с вывороченными руками. Приходит и дальняя посетительница — баба с больным ребенком. Узнав имя доктора, ребенка у него лечить не хочет: Ульянов Владимир, дескать, сына ее старшего «каторжником сделал». И Мария Александровна говорит, что у нее у самой старший казнен, сын Владимир — в эмиграции, другие дети — все по тюрьмам да по ссылкам. И спрашивает: «Что же мне их, проклинать?» Со слезами спрашивает. И уходят в свою боль две матери: одна — тихо плача у окна, другая — воючи на лавке. Как много нужно было изменить в нашей жизни, чтобы с экрана Мария Александровна могла говорить так, такие слова. Чтобы не принималась «агитировать» крестьянку — мать революционера. И чтобы крестьянка («представитель народа») говорила о революции не с наигранным восторгом, а еще не умея понять и осмыслить происходящее. Вот они, подлинные отношения людей в истории. Ульяновы-дети — сознательные борцы, поднимающие народ на сознательную борьбу. Ульянова-мать, осознавшая свой моральный долг и суть этого долга раскрывающая перед неграмотной забитой женщиной.

Фильм дает возможность пристально, трепетно, проследить судьбу Марии Александровны. Но в какой-то момент оказывается, что авторы дилогии словно забыли детей ее.

Есть в самом начале первой части дилогии миг, заставляющий ждать многого. Возвращается Илья Николаевич из дальней поездки домой. Окружают его дети, среди них — порывистый шестнадцатилетний мальчик, так похожий на хрестоматийный портрет юного Ленина. Впервые так — без бутафорской интеллектуальной тяжести на плечах, без печати гения на челе. И до студенческих волнений в университете Владимир почти не проявляет активности. Это естественная пауза — процесс ленинского «взросления», насыщенный не ложно многозначительными текстами, а реальной драмой семьи, общества.

Но вот вторая часть дилогии — и пауза как бы вновь повторяется в новом качестве. Много говорится о «деле Володи», поднимается даже тост за это дело. Ленин пишет матери — вернее, мать читает

письма Ленина. В Стокгольме Ленин выступает с рефератом, мать слушает Ленина, вспоминает прошлое — Александра, Ольгу, Илью Николаевича. Мысль режиссера ведет нас к тому, что мать счастлива, она понимает, что жертвы были не напрасны. Но не всегда сливается убежденность Марии Александровны с нашей убежденностью.

Предвижу возражение: мол, всем и так известно, в чем состояла революционная деятельность Ульяновых. Мы, в конце концов, сейчас сами эту деятельность продолжаем, плодами ее пользуемся.

Все так. Но как же быть с законами, которые сам себе диктует мастер? Ведь ему менее всего позволено законы эти нарушать, не оправдывая нарушение.

В чем секрет потери? Нередко слышишь: актер не справился. Может, в самом деле: впервые на экране Ленин от 16 до 47 лет и — молодой актер, почти дебютант!

Да, Донской выбирает труднейшее: приглашает на роль Ленина недавнего выпускника ВГИКа Родиона Нахапетова[10], имеющего минимальный актерский опыт. Актера талантливого, лиричного, чуть нервного. Актера, способного дать бытовую достоверность. Но интеллект? Но становление гения?

И вот перед нами результат опыта. Он интересен. Но если разбирать детали — можно сыскать немало промахов. Статична порой интонация. Сковывает актера, ненужно привлекает внимание зрителя слишком явный грим. И — увы — ощущаешь ученичество, эскизность работы... Возможно, в этом — один из истоков потери, о которой мы говорили. Но тогда молодость, неопытность актера лишь дополняет более принципиальные просчеты.

Есть в каждой части дилогии по сцене: Ленин встречается со своим однокашником, волжским миллионщиком Горчилиным[11]. В «Сердце матери» Горчилин предлагает Ленину место управляющего. Интересно: зритель-то знает, кем станет впоследствии Владимир Ульянов, и смеется над болтовней богатея. Но вот — встреча в «Верности матери». Ленин в это время уже крупный революционер, теоретик, организатор. И здесь эпизод должен быть не просто ироническим по отношению к Горчилину, а от актера Нахапетова требуется духовная значительность образа. Этого нет, этого недостает.

И в другом эпизоде, в Стокгольме, когда Ленин читает свой реферат, обращаясь к социал-демократам — эмигрантам, тоже чувствуются иллюстративность, поверхностность в актерском решении образа.

Но только ли в актере суть потери? Неужели жеманная барышня, появляющаяся на экране, — Надежда Константиновна в жизни, молодая, порывистая, ироничная?

Что до Анны и Марии Ильиничны — их просто путаешь. Они — функциональные единицы сценария, призванные проговаривать банальный текст, символизирующий любовь детей к матери. Бледен Дмитрий Ильич, невыразительна его жена, забыт Марк Тимофеевич Елизаров, свадьба которого с Анной Ильиничной стала запоминающимся эпизодом первой части дилогии.

Дилогия строится так, что лишь в связи с первой частью по-настоящему воспринимается вторая. Казалось бы, так и должно. Но есть в этом единстве что-то оставляющее неудовлетворенность, беспокойство.

Право, во второй части дилогии недостает массовых сцен. Сцен четких, напряженных, а не только чисто информационных — как это случилось с эпизодом кровавого воскресенья. Хочется за окном Марии Александровны того шквала, который бросил ее детей в революцию, приводил в дом урядников и понятых, заставлял мать в очередной раз увязывать узелки, ехать за детьми в ссылку...

Революция — историей предназначенная профессия Ульяновых. И когда в сценарии недостаточно полнозвучна тема революции — теряет немало и тема народа. Не только народа в революции.

Прекрасная тема, звучащая порой в дилогии: боль русской интеллигенции за сознательно поддерживаемый в косности, в невежестве народ. И хочется, чтобы тема эта — а для Ульяновых за ней — не интеллигентская смурная тоска, а действенная борьба за народ, — чтобы тема эта окрепла, раскрыла трудность борьбы, характеры самих Ульяновых. Материал богатейший, но сценаристы торопятся за хронологией вслед, обедняя потенцию материала.

Вообще подход драматургов к фактам истории иногда кажется односторонним. Очевидно, они излишне. увлеклись самим фактом оторванности Ленина от матери. Ведь были же друзья Ленина, которые постоянно поддерживали связь с Марией Александровной, такие, как В. Д. Бонч-Бруевич[12], оставивший драгоценные страницы воспоминаний о матери Ленина. Думается, отсутствие этих людей, этих связей в дилогии не на пользу фильму. Так же как и то, что в ней нет встреч Ленина с матерью в Петербурге и Логиви... Естественно, все это потребовало бы большей концентрации материала, вторжения революции в события, а значит, и новых ритмов, большей стремительности рассказа.

Фактура дилогии — это камерные эпизоды, скромные интерьеры, сменяющиеся вольными пейзажами, неширокими городскими улицами'. Это простой, нехитрый русский быт. И тем безжалостней обнажается мертвечина безвкусной роскоши провинциальных миллионщиков или присутственных мест, где теряется человек. Нет нажима в сопоставлении трагически-строгого, неиз-

менного визитного платья Марии Александровны с мишурой побрякушек на генеральских мундирах, с лоснящимися сапогами на царских портретах.

Вспоминаются прежние работы Донского с их спокойными монтажными периодами, с их взрывной неторопливостью повествования.

Но иногда хочется именно взвихренности кадра, буйства событий. Ибо центральный образ матери может полнозвучно раскрываться лишь в сочетании с бурями эпохи, с динамикой самого времени.

Конечно, можно понять: авторы стремились дать тему материнства, если можно так сказать, в чистом виде, не отягощая основной тон обертонами. Но, играя на одной струне, приходится оправдывать такое исполнение. Нужно заставить поверить, что в данной ситуации именно такой путь позволяет раскрыть важнейшее — ибо нет материнского подвига без подвига детей, нет подвига детей без дела их.

Нравственный заряд дилогии высок, хотя и не всегда находит эквивалент в поэтике. И нужно извлечь из этой поэтики уроки не для того, чтобы лишний раз высказать похвалы, расшаркаться перед мастером, и не для того, чтобы самоцельно выискивать огрехи, возможные и неизбежные почти в каждом произведении. Уж раз ленинская тема давно определилась как работа всеобщая, то и каждый фильм, с темой этой связанный, важен для нас как элемент этой работы, как урок найденного и упущенного.

Мы начали с того, что, едва возникнув, замысел Донского поразил своей естественностью, закономерностью.

Мы будем ждать от тех, кто в силу творческой необходимости вновь придет к этой теме, что они сумеют ее осмыслить заново, сохранив все лучшее, что сегодня на наших глазах удалось сделать Марку Донскому и его группе.