

ПОСЛЕДНЯЯ ТАЙНА гения, или как Гоголь пришел в Пандемониум

Тарас Поляков



(окончание)

Часть вторая **МУЗЕЙНАЯ ЯВЬ, ИЛИ ПУТЬ В ПАНДЕМОНИУМ**

...А утром я проснулся, включил телевизор и увидел, что вместо «Храма Просвещения» в «Доме Гоголя» воздвигли... Пандемониум. Или, иначе, Храм Сатаны,

наполненный отнюдь не небесным светом, а «свинными рылами» из, казалось бы, навсегда покинутого «ада». Оператор одного очень независимого канала выхватывал из ярко освещенного Зала гипсовых демонов, а улыбчивый корреспондент с типично гоголевской фамилией – то ли Гольденхер, то ли Гольденпикель – комментировал: «Чер-

ные силы – так черные силы, чертовщина – так чертовщина...». Ну как тут не вспомнить «Потерянный Рай» Джона Мильтона, описавшего дворец «падшего ангела»:

*Подобно пару, вскоре из земли
При тихом пенье слитных голосов
И сладостных симфониях восстало
Обширнейшее зданье, с виду – храм...*

В этом псевдохраме, в этом дворце с «громадными пилястрами», «дорическими колонами» и «огромным сводом», в этой «блистательной столице Сатаны» собрались его младшие коллеги – «исполины, далеко превосходившие любых гигантов».



Все, что осталось от образа «Дорога к Книге, или Ящик Пандоры»

поводу последнего зала в «Доме Гоголя» черным по белому было напечатано: «...тут весь жизненный и творческий путь Гоголя предстает для наглядности в виде каких-то монстров из папье-маше..., прорастающих, будто болезненные фурункулы, из пестрых фотообоев с живописными видами Малороссии, Петербурга и Италии...».

Возникает логичный вопрос: как же так получилось? Как Гоголь, ведомый нами и ведущий нас в «Храм Просвещения», оказался в ложном «храме» или, иначе, во «Дворце Сатаны»?

Начнем с главного. С того, что создатели Музея Гоголя, не обладая, фактически, ни одним мемориальным предметом, рисковали изначально, выбрав в почти безвыходной ситуации единственно перспективный, но весьма опасный путь, способный привести либо к творческой победе, либо к поражению. Речь идет о восприятии будущей экспозиции как полноценного произведения искусства с музейной спецификой.



Чудища, превращенные «в ничтожных карликов», в тех inferнальных существ, которых «въявь, а может быть в бреде» видит только «поздний пешеход»...

Я сначала не поверил своим глазам, подумал, что еще сплю, и выключил телевизор. Но на столе лежала газета с убедительным названием «Культура», где по

Как предметно-художественной модели гоголевского Бытия, сюжет которой обусловлен мемориальной аурой бывшего «дома Талызина», а потенциальные образы-инсталляции включают в себя символические предметы эпохи Гоголя. Подобные предметы, называемые «типологическими», собственно говоря, и должны были определять музейный статус этой экспозиции.

Авантюра? В определенной степени – да. В добрые имперско-советские времена литературные музеи создавались иначе. При Сталине в приказном порядке, под смертельным страхом неисполнения десятки уникальных вещей, хранящихся в ведущих музеях и архивах, перешли в ведение нового, Всесоюзного музея А.С. Пушкина. Хранители Государственного Исторического музея до сих пор вспоминают коллекцию мебели, связанную с пушкинским окружением... При Хрущеве, в процессе создания московского, или, точнее, Государственного музея А.С. Пушкина, приказы были помягче. Но тем не менее многим музеям и хранилищам пришлось поделиться своими раритетами, хотя, конечно же, значительная часть собрания пополнялась за счет добровольных пожертвований... В итоге отечественная культура получила два полноценных музея с прекрасными коллекциями и экспозициями.

А теперь представим себе, что в наше «демократическое» время мемориальные вещи Гоголя и его окружения, ныне хранящиеся в том же Государственном Историческом музее и (вот вам гримаса истории!) в Государственном музее А.С. Пушкина, усилиями членов организационного комитета по празднованию 200-летия писателя и волею власть имущих перешли под «крышу» создаваемого гоголевского музея. Никто из членов этого комитета даже не ставил

подобный вопрос. Сегодня, говорят, так не принято. Но если бы сие произошло, то создание Музея Гоголя пошло бы по иному, более привычному пути...

Короче говоря, в определившейся ситуации у московских властей, отвечающих за новый музей, не имеющий даже его формального статуса (!), было три варианта решения проблемы. Первый вариант – создать псевдо-мемориальное бытовое пространство за счет типологических предметов эпохи, разбавив его иллюстративно-тематической экспозицией о «жизни и творчестве» писателя. На этом настаивали консультанты из литературных музеев. Второй вариант – создать некое откровенное шоу с помощью электронно-компьютерных технологий, способных привлечь в «современный музей» молодых посетителей. К этому склоняли сторонники «инновационного мышления», далекие от музейного языка. И, наконец, третий путь, как уже отмечалось, заключался в том, чтобы пригласить известного Художника, способного создать полноценное произведение искусства, посвященное Гоголю и сохраняющее, одновременно, музейную специфику. Этого желали те немногие, кто понимал, что у городской библиотеки есть единственный шанс получить имидж оригинального музея.

После неизбежных проб и ошибок московское руководство решило пойти по третьему пути. В организованном конкурсе участвовали две «звезды» – Авет Александрович Тавризов и Леонтий Владимирович Озерников. Пропустим ряд эпизодов этого гоголевского соревнования, отметив только, что в конечном итоге победил более хитрый участник.

А. Тавризов, как уже отмечалось на страницах журнала¹, собирался создавать объемно-пространственное произведение искусства, посвященное Гоголю, практически без музейных предметов. Его логика была категоричной: раз мемориальных предметов нет, нужно работать с мемориальным пространством, становящимся основой для вольных художественных инсталляций. Причем, Авет Александрович первый обратил внимание на то, что движение в мемориальных комнатах должно быть сюжетно организовано, представлять собой некий Путь к духовному очищению и просветлению,

Создатели музея Гоголя, не обладая фактически ни одним мемориальным предметом, рисковали изначально, выбрав в почти безвыходной ситуации единственно перспективный, но весьма опасный путь, способный привести либо к творческой победе, либо к поражению



Бывший кабинет
Гоголя: «конторка
с крыльями»

инными словами – к Храму. Он даже сам сочинил сценарий (!), обыгрывавший три из шести представленных комнат. Ведь разобраться во всех комнатах на том этапе было довольно сложно. Эх, если бы с ним поработал тогда профессиональный музейный сценарист...

В общем, призовым «ружьем» на этапе проектного соревнования двух художников овладел Л. Озерников, сумевший обвести вокруг гоголевской «лужи» практически всех потенциальных оппонентов. Его несомненно талантливый проект, созданный с помощью компьютерного дизайна, имел товарный вид и выглядел стопроцентно музейным. Как уже отмечалось², Леонтий Владимирович выделил в каждой из пяти³ мемориальных комнат один потенциальный бытовой предмет или объект, превратив его в художественный символ, в основу будущей локальной инсталляции на тему «Дорожного сундука», «Камина», «Конторки» и так далее. На кра-

сивых картинках эти объекты представлялись в контексте оригинальных воздушно-стеклянных произведений декоративного искусства, переводивших бытовые аспекты гоголевской жизни в философско-поэтические проблемы его драматического Бытия и выполнявших одновременно витринные функции.

В чем состояла гениальная хитрость Художника? В простой вещи. Он пообещал хозяевам будущего музея и их литературным консультантам, что сохранит в каждой комнате соответствующий, хотя и условный, бытовой интерьер, набранный из типологических предметов. Но на картинках эти дополнительные предметы были специально убраны в тень, дескать, чтобы высветлить основные объекты. Ведь если бы Л. Озерников показал все полностью, т.е. обычный бытовой интерьер, в котором какие-то крупные предметы или объекты были выделены чужеродными стеклянными

ми «витринами», у профессионалов музейного проектирования и у грамотных зрителей возникло бы недоумение. Практика показывает, что в одном пространстве не могут сосуществовать разные музейно-экспозиционные «тексты» – бытовой и художественный.

Причем если бы предполагаемое духовное, философско-поэтическое преобразование гоголевского быта осуществлялось только с помощью электронно-световых средств, недоумения было бы меньше. Сначала, при обычном освещении, мы видим нормальный интерьер, без современных стеклянных «заплат». Затем – гаснет свет и начинается чудо, выражаемое посредством игры света, электронных фантомов и иных компьютерных заморочек. Но реальные, вещественные и образные

стеклянные витрины, оказавшиеся в традиционном интерьере, выглядели довольно смешными. Следовало либо убирать эти витрины, заменяя их электроникой, либо убирать окружающие детали интерьера, либо включать последние в игру, т.е. в воздушно-стеклянный контекст. Но это уже – «высший пилотаж» музейного проектирования.

И еще об электронных эффектах, призванных, по мнению Художника, дополнить стеклянное рукоделие. На картинках возможные электронно-экранные изображения были *нарисованы*. В частности «оживилась», наполнилась фигурами людей гостиная, где Гоголь читал «Ревизора». Но автор проекта не знал, как это сделать на практике, как создать эффект преобразования реального пространства в

«Театральная гостиная» вместо образа «Пороки душевного Города, или Жизнь как Театр»...



метафизическое, наполненное духами или тенями прошлого. Хотя на картинке все выглядело красиво...

И, наконец, третья, более открытая проблема проекта Л. Озерникова. На одном из совещаний «музейной общественности»⁴ было обращено внимание, что проект *не имеет сюжета*, что Художником были представлены лишь фрагменты, отдельные части экспозиции, не связанные друг с другом. Обнаружилось, что будущая экспозиция, по сути, не имела вербально-литературной концепции. Точнее, как позже выяснил автор статьи, коллектив библиотеки создал некий документ, представлявший собой нечто среднее между научной концепцией и тематико-экспозиционным планом, но никому его не показывал. Поскольку сей документ абсолютно не был связан с тем, что предлагалось в проекте Л. Озерникова. В профессиональном же отношении... Только два примера. В кабинете писателя, в книжном шкафу предполагалось показать издания сочинений Н.В. Гоголя... конца XIX – начала XX веков, а в гостиной в одном из шкафов намечалось разместить фарфоровые фигурки того же времени, изображавшие героев комедии.

В общем, проект Озерникова был принят, а проблемы остались. И надо отдать должное Леонтию Владимировичу: именно он настоял на том, чтобы в творческий коллектив был приглашен профессиональный музейный сценарист, способный в короткий срок решить хотя бы часть обозначенных проблем. В результате в библиотеке-музее появился автор этих строк, работа которого в сжатом виде⁵ была представлена на суд читателей в первой части статьи. Еще раз отметим, что сценаристу нужно было, с одной стороны, раскрыть пространственную тайну «Дома Гоголя», определить сюжет будущей экспозиции, связав разрозненные фрагменты озерниковского проекта в единое целое, в некий концепт. А с другой стороны, поскольку поджимало время, по возможности ничего не трогать в проекте, запущенном в производство. То есть либо ты находишь сюжет, способный сохранить и развить проектные идеи Художника, либо становишься козлом отпущения. В любом случае



Шинель Гоголя или плащ Сатаны?..

для автора художественного проекта – это беспроигрышная ситуация.

И началась музейная «явь». После того как сценарист нашел ключ к решению мемориального пространства «Дома Гоголя», немного изменив и значительно углубив озерниковские образы, а затем согласовал свой оригинальный сюжет с Художником, сценарий был представлен на обсуждение в славном коллективе библиотеки-музея. Неожиданно выяснилось, что у данного коллектива, большинство которого составляли, естественно, представительницы прекрасного пола, был «свой Гоголь» – некий муж-рамолик, сидящий в кресле-каталке и прикрытый пледом, которого необходимо лелеять, гладить по головке и оберегать от озорных сценаристов. Особую неприязнь почему-то вызывал Данте с его трехчастной «Божественной комедией», не

только подсказавшей структуру гоголевской поэмы, но и сюжет музейной экспозиции. Позднее выяснилось, что руководство библиотеки успело поссориться с И. Золотусским, известным литературоведом, одним из первых обратившим внимание на сюжетную связь поэмы Данте и поэмы Гоголя.

«Почему Данте? – горячились библиотечные дамы, – почему не Гомер, не его «Одиссея»?». Сначала сценарист пытался применить логику и доказать, что, хотя гомеровскую «Одиссею» и гоголевские «Мертвые души» объединяла тема странствия, дороги, пути, все же внутренняя связь Гоголя и Данте оказалась сильнее: Гоголь нашел в его поэме концептуальную основу для духовного развития и преображения своих героев. Но услышан сценарист не был. Итог дискуссии подвел один молодой сотрудник, по слухам, прапраправнук отца Матвея: «У нас – не музей Данте, и вообще западная литература здесь неприемлема, поскольку она бездуховна!». Вот так. Отметим, что Леонтий Владимирович, ранее благосклонно принявший ряд концептуальных дополнений к своему проекту, молчал...

А дальше – больше. Сценарий был принят к сведению в качестве рабочего документа, и начался цирк под названием «коллективное творчество». Отвлекаясь

Вот таким получился образ «Сожжение Книги, или Очищение»



от реальных событий, напомним читателю, что в процессе создания произведения музейно-экспозиционного искусства действительно оказываются, как показывает практика, только принципы «авторского музея». Как правило, Автор подобных экспозиций «един в трех лицах»: Сценарист, Художник и Администратор. У каждого из них есть свой коллектив помощников, к мнению которых, несомненно, стоит прислушиваться. Но окончательное решение по всем творческим вопросам остается за этой «птицей-тройкой». Иначе все тонет в бесплодных дискуссиях, все превращается в прокисший виногрет.

В «Доме Гоголя» начали с того, что путем расширенного голосования (!) пытались решить, в какой цвет красить стены, какие занавески вешать на окнах и какую мебель оставлять или убирать из мнимореальных комнат. Сначала сценарист воспринимал это как игру Художника, так тактический прием, который позволял создать впечатление у сотрудников библиотеки, что именно они и являются основными творцами собственного музея. Но потом понял, что это – катастрофа, что Художник, работающий по принципу «чего изволисте?» ради сохранения своего формального лидерства заигрался. Положение осложнялось тем, что параллельно работала еще и бригада электронщиков, предлагавших свои экранные сюжеты, порой абсолютно не связанные со сценарием. В общем, вместо «птицы-тройки» – лебедь, рак и щука с агрессивно-послушными щурятами.

А в залах творилось следующее. Понятно, что никто не стал, как выражались некоторые сотрудники, «уродовать» вестибюль, поэтому никакой сюжетной завязки на тему «перепутья» не получилось. В «Передней» ограничились дорожным сундуком на колесах, аккуратно висящими картинками и экранной проекцией степи с соответствующим звуковым завыванием. Вы спросите, куда девался образ «Ящик Пандоры»? А от него отказались. После того, как обиженный И. Золотусский, услышав «звон», но не поняв смысла проектируемой инсталляции, заявил в печати: «Там стоит на колесах «сундук Пандоры», в котором якобы помещена душа творца «Шинели» и «Старосветских помещиков». Только в этих повестях живет любовь авто-

ра к своим героям, а ящик Пандоры –местилище пороков, соблазнов, болезней и несчастий». Жаль, что уважаемый литературовед не дочитал до конца этот многозначный миф. Ведь на дне злосчастного сосуда (ящика, ларца и т. п.), символизирующего общечеловеческую душу, хранилась, напомним еще раз, НАДЕЖДА...

Перечитайте Гоголя, дорогие коллеги: «Герои мои... из души; все мои последние сочинения – история моей собственной души... Никто из читателей моих не знал, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мной»; «с тех пор я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью»; «взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом званье и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление...». Словом, Гоголь, призывая читателя бороться с душевными «бесами», начал с себя, с очищения своей собственной души, НАДЕЯСЬ на конечную победу. Эх, Лева, Лева... Не испугался бы ты, не ограничился бы дорожной банальностью, не написали бы в «Культуре» о твоём недоделанном сундуке: «метафора, достойная средней школы...».

А что сделали в гостиной с образом «Сожжение книги» или «Очищение»? Довели-таки с помощью компьютерных технологий до уровня музейной клюквы: показали и бутафорский «пепел», и обгорелый «кусочек сожженной рукописи». Та же история – в кабинете, точнее – в несостоявшейся сцене «Воскрешение книги» или «Озарение». Оно не состоялось по той причине, что вместо *чистого листа* бумаги на конторку высыпали копии гоголевских рукописей. По музейному? Да. Банальность, достойная литературного музея. Нет нужды говорить о том, что окружающая бытовая мебель, расставленная «как в жизни», подавляет, делает смешной и странной чужеродную «конторку с крыльями»...

Теперь – самое главное, самое болезненное. Если в экспозиционных образах правой части «Дома Гоголя» все-таки сохранилось хоть что-то от задуманного, то в левой части – увя. Начнем с гостиной. Согласно договоренности с Художником, данная сцена, открывавшая «Путь Читателя» и на-



Фарфоровые герои «Ревизора» в «Театральной гостиной»

званная «Жизнь как театр» или «Пороки душевного города», должна была выполнять ту же функцию, что и адекватная ей сцена «Дорога к Книге» или «Ящик Пандоры». Только здесь дорожный «ад» заменялся временной остановкой на жизненном пути, называемой ревизией «душевного города» или, иначе, всей своей жизни. В статье «Развязка "Ревизора", посвященной тайнам человеческой души, Гоголь призывал зрителей «взглянуть на себя не глазами светского человека, а глазами того, кто позовет на очную ставку всех людей, перед которым и *наилучшие из нас*, не позабудьте этого, потупят от стыда в землю глаза свои».

Предполагалось, что возникающий в бывшей гостиной «душевный город» будет наполнен не только героями комедии «Ревизор», но и иными, реальными персонажами гоголевского окружения, волею судьбы оказавшимися участниками эксперимента. Гоголь-читатель, оказавшийся в центре, становился демиургом или медиатором, вызывающим души на

Практика показывает, что в одном пространстве не могут сосуществовать разные музейно-экспозиционные «тексты» – бытовой и художественный.

Мораль для Художника. Как утверждал гоголевский ученик, М.А. Булгаков, самый страшный человеческий порок – это трусость.

«страшный суд»⁶. Причем необходимо было придумать конструктивные образы для экспозиционно-художественной интерпретации не только московских, но и питерских «гостей». Ведь помимо символического *последнего* чтения «Ревизора» в Москве вспоминалось еще и не менее символическое *первое* чтение гениальной комедии, состоявшееся в С.-Петербурге на квартире у Жуковского в январе 1936 года. Между этими событиями – целая творческая жизнь, свидетелями и участниками которой в разное время были все те же слушатели: Пушкин, Вяземский, Плетнев, Виельгорский, Щепкин, Аксаковы, Погодин, Шевырев, Тургенев, Данилевский и другие.

Представлялось, что в результате «электрического потрясения», превратившего бывшую гостиную в нечто среднее между дантовым «Адом» и рафаэлевым «Страшным судом», появятся светящиеся призраки – объемные зеркально-стеклянные композиции, напоминающие человеческие силуэты и выполняющие витринные функции. В этих образных «витринах» предполагалось показать символические предметы – портреты, рукописи, книги и письма, связующие каждого героя с Гоголем. Как это могло выглядеть реально – вопрос к Художнику. Во всяком случае, общая идея звучала, вероятно, так: герои «Ревизора» – из Жизни, а герои Жизни – из «Ревизора». Да еще между ними – мы, Посетители, у которых есть

В процессе создания произведения музейно-экспозиционного искусства действенными оказываются, как показывает практика, только принципы «авторского музея». Как правило, Автор подобных экспозиций «един в трех лицах»: Сценарист, Художник и Администратор.

возможность также взглянуть на себя в многочисленные зеркала. Словом, здесь, на конструктивно-дизайнерском уровне предполагалось применить *миражный эффект*, о котором писали исследователи гоголевской драматургии. Ведь «миражная интрига» у Гоголя – это, по выражению Ю. Манна, «внезапное или неожиданное открытие, дающее всему делу новый оборот или озарившее его новым светом».

Следует отметить, что именно здесь, в гиперболической модели жизненного «ада» или «душевного города» могли и должны были появиться *инфернальные образы*, преследующие наших героев. Проще говоря, всякая нечисть, знакомая по многим произведениям Гоголя. В том числе – «две большие крысы», точнее одна, смотрящая на себя в зеркало. Затем – хвостатый черт или бес, с которым городничий сравнивал Хлестакова. И, наконец, все остальные собратья Сатаны. Как выражался Городничий, «ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...». Предполагалось, что эти воплощенные кошмары, окружавшие зрителей, будут располагаться на девяти кругах, напоминающих круги от колеса бесовской «брички» и уходящих вниз, в глубь пола...

И еще принципиальное замечание. Вводя в инфернальную среду реальных исторических персонажей, т. е. московских и питерских друзей Гоголя, сценарист вовсе не пытался сделать из них каких-то чудовищ или вывести их в качестве прообразов героев «Ревизора». Упаси Бог! Мы четко следовали версии Гоголя, мечтавшего, напомним, о том, чтобы каждый из нас, известных и неизвестных Читателей, был способен хотя бы раз взглянуть на себя «в зеркало», где может открыться такое «страшилище, что от ужаса подымится волос». Причем, как отмечал наш главный Читатель, лучше сделать эту ревизию «в начале жизни, а не в конце ее»...

И что вы думаете? Правильно. Вся эта нечисть и атмосфера «ада» была перенесена Художником в... «Храм Просвещения» (!). Вероятно, он не смог справиться с предельно сложным заданием или, скорее всего, просто испугался оппонентов. Ему было проще закрыться в мастерской и лепить из гипса привычных монстров, которые потом

заселили несостоявшийся «Читательский Рай», не связанный с мемориальным пространством «Дома Гоголя». А на месте сцены «Жизнь как театр» или «Пороки душевного Города» появился какой-то размытый образ «театральной гостиной», куда воткнули все, что связано с темой «Гоголь и театр», вплоть до шкафов с уже упоминавшимися фарфоровыми персонажами.

Вторая сцена на «Пути Читателя» – «Лествица Гоголя», или «Как сладко умирать...». В предыдущей сцене Гоголь читал вслух Гоголя. Теперь, на рубеже жизни и смерти, на ступеньках «Лестницы Райской», он читает чужую Книгу с одноименным названием. Общий смысл инсталляции, проектируемой в «комнате памяти», заключался в знакомой нам идее «очищения» и «искупления». Только в первом действии экспозиционной пьесы мы присутствовали при «очищении» Гоголя-писателя, а теперь нам предстояло войти в образ «очищения» Гоголя-человека, в образ его постепенного перехода в новую, вечную жизнь.

Понятно, что в структуре инсталляции важно было найти своеобразные рифмы, возвращающие зрителя к знакомым символам. В частности, одна из удачных находок Л. Озерникова, стеклянная витрина-ширма, отгораживающая нас от смертного одра Гоголя и ассоциирующаяся с символической «лестницей», по сценарию должна была иметь *семь* ступенек. Точнее – семь «горных уступов» на пути к отдаленному вечному Храму. А в противоположном углу комнаты сценарист предложил воссоздать условный камин – холодный, потухший, мертвый, рифмующийся со своим агрессивным аналогом из первого действия. Здесь намечалось показать часы, остановившиеся в 8 часов утра, а под стеклянным покрывалом, закрывающим потухшее зеркало, спрятать документальные материалы, связанные со смертью Гоголя.

«Какой камин?», – зашумели гоголеведы, – здесь была печь!». Сценарист, опираясь на внятные воспоминания

В.А. Нащокиной, объяснил свою логику. «Нащокина могла ошибаться!» – заключили знатоки Гоголя и вместо камина в комнате была установлена смешная до безобразия «кафельная печка».

В общем, так постепенно, в процессе «коллективного творчества» были перепутаны, переставлены акценты и окончательно убит оригинальный сюжет несостоявшегося экспозиционного спектакля. В результате Гоголь, мечтавший привести нас по «лестнице райской» к Храму, способному «насквозь высветлить человека», к духовному Бессмертию, пришел в скандальный Пандемониум...

Мораль для Художника. Как утверждал гоголевский ученик М.А. Булгаков, самый страшный человеческий порок – это трусость.

Комната Памяти:
вместо образа
«Лествица Гоголя» –
кушетка за стеклом...



¹ См. «Музей» №1 за 2009 год.

² См. там же.

³ Сюжетная функция и музейное наполнение последнего, шестого зала, с которого мы начали вторую часть статьи, не были тогда еще определены.

⁴ См. «Музей» №1 за 2009 год.

⁵ Полный текст сценария – 75 страниц.

⁶ Разглядывая в 1842 году картину «Страшный суд» в Сикстинской капелле, где одного грешника тянуло то к небу, то в ад, Гоголь заметил: «Тут история тайн души. Всякий из нас раз сто на день то подлец, то ангел».