

ИСТОРИЯ И ПОВЕСТВОВАНИЕ

Под редакцией
Г.В. Обатнина и П. Песонена

Кафедра славистики Университета Хельсинки
Новое литературное обозрение ● Москва
2006

УДК 930.1(082)
ББК 63.043
И 90

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LVI
Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IX

Под редакцией *Г.В. Обатнина и П. Песонена*

И 90 История и повествование: Сборник статей. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 600 с.

Сборник научных работ посвящен проблеме рассказывания, демонстрации и переживания исторического процесса. Авторы книги — известные филологи, историки общества и искусства из России, ближнего и дальнего зарубежья — подходят к этой теме с самых разных сторон и пользуются при ее анализе различными методами. Границы художественного и документального, литературные приемы при описании исторических событий, принципы нарратологии, (авто)биография как нарратив, идеи Ю.М. Лотмана в контексте истории философского и гуманитарного знания — это далеко не все проблемы, которые рассматриваются в статьях. Являясь очередным томом из серии совместных научных проектов Хельсинкского и Тартуского университетов, книга, при всей ее академической значимости, представляет собой еще и живой интеллектуальный диалог.

УДК 930.1(082)+821(091).(082)
ББК 63.043

ISBN 5-86793-465-9

© Авторы. 2006

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2006

ПИСАТЕЛЬ ИЛИ СПИСЫВАТЕЛЬ?

(К истории одного литературного скандала)

Инцидент с Алексеем Михайловичем Ремизовым, обвиненным в плагиате на страницах газеты «Биржевые ведомости» в июне 1909 года, неоднократно попадал в поле зрения не только комментаторов ремизовской переписки с участниками событий, но и исследователей творчества писателя, так как нашел отражение в ряде его художественных текстов, в том числе и мемуарного характера. Кроме того, Ремизов, которому вменялось в вину «списывание» двух сказок из специального научного сборника, был вынужден выступить в печати и разъяснить публике свое отношение к мифу, мифотворчеству и фольклору как традиционному для русской литературы материалу, раскрыв при этом собственные приемы работы с текстами-источниками. Случай беспрецедентный для писателя, который, особенно в «петербургский период», сознательно избегал каких-либо прямых идеологических высказываний, открыто не идентифицировал себя ни с одной из существующих литературных групп и неизменно подчеркивал уникальность своей художественной практики и обособленность эстетической позиции в современной литературе¹. Вместе с тем, на мой взгляд, «история с обвинением в плагиате» выходит за рамки исключительно творческой биографии Ремизова и может рассматриваться как проявление более общих тенденций в культуре рубежа XIX—XX веков, в частности как следствие нового отношения к материалу и способам организации эпического повествования². По крайней мере, она обозначила начало того процесса, который к 20-м годам, по свидетельству младшего современника Ремизова Виктора Шкловского, принял общелитературный характер. В частности, в «Письме пятом» книги «Zoo» он писал: «Наше дело — создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции. Он пишет то книгу, составленную из кусков, — это “Россия в письменах”, это книга из обрывков книг, — то книгу, наращенную на письма Розанова. Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый, хорошо знал Розанов, знает Горький <...> и знаю я...»³

Между тем, несмотря на высокую частотность упоминаний истории с обвинением Ремизова в плагиате в работах специалис-

тов, нельзя утверждать, что нам известны абсолютно все нюансы этого литературного скандала. Поэтому имеет смысл более пристально взглянуть на события лета 1909 года.

Итак, 16 июня 1909 года в вечернем выпуске петербургской газеты «Биржевые ведомости» (№ 11160. С. 5—6) было опубликовано «письмо в редакцию», озаглавленное «Писатель или списыватель?» и подписанное псевдонимом Мих. Миров. Автор статьи (она достаточно большая по объему) обвинил «русского писателя г. Алексея Ремизова», который «успел уже составить себе имя», «в гимназическом списывании» сказок «Мышонок» и «Небо пало» с книги известного собирателя русского фольклора Николая Евгеньевича Ончукова «Северные сказки», вышедшей в свет в 1908 году в виде 33-го тома «Записок Императорского Русского Географического Общества». В качестве доказательства Мих. Миров «поставил Ремизову столбцы», то есть указал параллельные места в ремизовских сказках и текстах-источниках⁴. При этом Мих. Миров утверждал, будто сопоставляемые им тексты совпадают буквально и различаются лишь тем, что в сказках Ремизова диалектные формы отдельных слов заменены на общелитературные. Кроме того, он позволил себе применить к автору чрезвычайно оскорбительные по меркам того времени термины из уголовной хроники «кража» и «экспроприация», указав, в частности, на то, «что свою экспроприацию г. Ремизов практикует как систему». Нельзя не отдать должное наблюдательности ремизовского изобличителя, который тонко уловил тогда еще отнюдь не очевидную даже для ближайшего литературного окружения писателя тенденцию в его творчестве, а именно — системный подход к работе с фольклорными текстами, в полной мере проявившийся лишь с выходом в свет в 1914 году сборника «Докука и балагурье», куда, среди прочего, вошли и две отмеченные Мих. Мировым сказки.

Несмотря на «летнее затишье», а может быть, как раз по причине отсутствия других «сенсаций», обвинение Мих. Мирова мгновенно растиражировали столичные и провинциальные газеты. Только в течение первой недели после его публикации в «Биржевых ведомостях» появилось как минимум восемь перепечаток и сообщений о ремизовском плагиате. Причем тон этих заметок был более чем «игривым» и выходил за рамки литературных приличий. Так, харьковская газета «Южный край» сообщала о том, что Ремизов «стибрил» две сказочки⁵. «Петербургская газета» называла случившееся «веселеньким скандальчиком»⁶. От «Нового времени», московского «Раннего утра»⁷ и того же «Южного края» досталось модернистам и поддерживающей их прессе. «Петербургская газета» помянула Ремизову интерес к чертям и предыдущий скандал в

связи с постановкой его пьесы «Бесовское действо над неким мужем» в театре В.Ф. Коммиссаржевской (1907). Кроме того, все без исключения «бульварные знатоки фольклора» ничтоже сумняшея повторили двусмысленность, возможно, сознательно допущенную Мих. Мирковым: в качестве источников ремизовских сказок они называли две книги — 33-й том «Записок Русского Географического Общества» и сборник Ончукова, не подозревая, что речь идет об одном и том же издании. К тому же многие критики были возмущены тем, что Ремизов всего лишь заменил «слова на местном наречии общерусскими словами»⁸. Между тем именно эта, казалось бы простенькая операция «перевода» с диалекта на современный литературный язык, при внимательном анализе ремизовских текстов, предстает как филигранная стилистическая работа, разнообразная по системе приемов «игра со словом», целью которой является декларированное Ремизовым в печатном ответе своим гонителям воссоздание из разрозненных осколков мифа, представленного каким-либо именем, обрядом или отдельным текстом, связанного повествования, то есть общенационального мифа.

Нельзя сказать, что Ремизов остался в одиночестве перед лицом обвинений в плагиате. Уже 21 июня в петербургской газете «Слово» от лица собирателей фольклора в его защиту выступил член Императорского Географического Общества Михаил Михайлович Пришвин⁹, которому принадлежала запись сказки «Мышонок», опубликованная в ончуковском сборнике. В своем «письме в редакцию», озаглавленном «Плагиатор ли А. Ремизов?», Пришвин дезавуировал утверждения Мих. Мирова о полном тождестве ремизовских сказок и текстов-источников, указав, что тот просто-напросто выпустил все добавления, сделанные писателем. Кроме того, Пришвин отметил, что Ремизов впервые ввел в литературный обиход примечания к сказкам с пояснениями научного характера, которые ранее не считались обязательными. Впрочем, последнее замечание дало повод «Одесскому листку» выразить недоумение, почему Ремизова следует считать автором, а не комментатором сказок¹⁰, что лишний раз свидетельствует о характерном непонимании «средним читателем», мнение которого в данном случае репрезентирует газета, разницы между фольклором и литературой и способами их бытования в культуре. Пришвин попытался опубликовать свое «письмо...» и в ряде других изданий, в том числе в «Биржевых ведомостях», однако эти намерения остались нереализованными.

Вскоре к работе над статьей в защиту Ремизова приступил и Максимилиан Александрович Волошин. К сожалению, в результате она так и не увидела свет, а оригинал этой статьи затерялся в

одной из газетных редакций. В архиве Волошина, находящемся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, сохранился лишь довольно любопытный черновой набросок под названием «О Плагiate» (см. Приложение), свидетельствующий о том, что, если бы ему удалось опубликовать свой текст, начавшаяся было полемика вокруг этой темы могла выйти на принципиально новый теоретический уровень. Так, например, критик высказал здесь весьма важную мысль о том, что в инциденте с Ремизовым отразилась новая для русской культуры тенденция к коммерциализации литературного процесса и, как следствие, начало «острой борьбы за право собственности в области идей». Причем, в отличие от Франции, где нарушением прав литературной собственности озабочены прежде всего сами писатели, в России «с публичными обвинениями <...> выступают не те, кто считает себя обкраденным, а <...> добровольные обвинители из толпы»¹¹.

Помимо Пришвина и Волошина, к кампании по защите репутации Ремизова предполагалось подключить фольклористов Евгения Васильевича Аничкова и Ончукова, а также академика А.А. Шахматова¹². Готовность принять посильное участие в этой истории выказали самые разные знакомые писателя — от Иванова-Разумника, Городецкого и Розанова до Хлебникова, предложившего Ремизову стреляться за него на дуэли¹³, и Александра Ивановича Котылева, намеревавшегося «в театре публично набить морду» «мерзавцу»¹⁴.

Вместе с тем в ряде периодических изданий, с которыми сотрудничал Ремизов, была приостановлена публикация его произведений, вследствие чего писатель был вынужден воспользоваться советом Розанова и выступить в печати с собственными разъяснениями. Его «Письмо в редакцию», датированное 29-м августа, было опубликовано в газете «Русские ведомости» 6 сентября, а затем помещено еще и в журнале «Золотое руно» (1909. № 7—8—9), и, по свидетельству Владимира Боцяновского, позволило автору «крамольных» сказок «оправдаться, и без труда» в глазах публики. Однако, как заметил тут же критик, в России распространилось «какое-то поветрие на обвинения в плагиате»¹⁵. 3 августа 1909 года на страницах газеты «Речь» К. Чуковский уличил в плагиате Бальмонта, обнаружив в его статье «Певец жизни», которая была опубликована в «Весах» еще в 1904 году, незакавыченные цитаты из книги Джона Симондса об Уитмене¹⁶. До того, в январе 1909 года, «Биржевые ведомости» опубликовали заметку Ника Картера (О.Л. Оршера), где проводились параллели между рассказом Ф. Соллогуба «Снегурочка» и сказкой Н. Готорна «Девочка из снега»¹⁷, а ровно через год в январском номере «Русского богатства» критик А. Редько поместил статью, в которой сличил фрагменты из его

«Королевы Ортруды» и романа Викторiena Соссэ «Бессмертный идол»¹⁸. Наконец, летом 1909 года в Москве разразился скандал в связи с обвинением Эллиса в порче книг из собрания Румянцевского музея, продолжавшийся в течение всей осени. Такой «контекст» инцидента с Ремизовым создавал ощущение широкомасштабной газетной травли писателей-модернистов, что зафиксировал в своих мемуарах Андрей Белый¹⁹. Сам Ремизов под впечатлением от истории с обвинением в плагиате уже через год написал повесть «Крестовые сестры», а затем в мемуарной книге «Петербургский буерак» превратил этот эпизод собственной биографии в один из двух ключевых «сюжетов», при помощи которых разворачивается его миф о петербургской культуре начала XX века²⁰.

Между тем, несмотря на ремизовские ламентации, сопровождающие описания газетной травли в позднейшей мемуарной прозе, где автобиографический герой неизменно выступает в роли несчастной, всеми гонимой жертвы, нельзя не заметить и позитивных последствий скандальной публикации в «Биржевых ведомостях» и поднятой вокруг нее шумихи в прессе, которые, бесспорно, способствовали окончательному превращению Ремизова из просто «известного» узкому кругу литераторов и критиков в «известного широкой публике» писателя, а кроме того, привели к изменению статуса его пересказов народных сказок, их «легитимации» как актуального жанра современной литературы²¹.

Так выглядит эта история в общих чертах. Однако стоит остановиться еще на двух ее нюансах.

Прежде всего обращает на себя внимание один любопытный факт, который, насколько мне известно, выпал из поля зрения исследователей. Дело в том, что статья Мих. Мирова, содержащая обвинение Ремизова в плагиате, в известном смысле — а именно: если встать на точку зрения ее автора — сама является плагиатом, так как, в свою очередь, не обошлась без текста-источника. Я имею в виду статью Валерия Брюсова «Писать или списывать?», опубликованную в третьем номере журнала «Весы» за 1907 год. Брюсов изобличает здесь в плагиате (причем, в отличие от Мих. Мирова, прямо употребляет данный термин) некоего И.А.С. (псевдоним композитора Ильи Александровича Саца), автора статьи «Сатана в музыке», которая была помещена в первом номере журнала «Золотое руно» за тот же 1907 год. Это обвинение является частью проводимой «весовцами» масштабной кампании по дискредитации издания-конкурента. Суть брюсовских претензий заключается в том, что он обнаруживает у Саца незакавыченные цитаты из книги Э. Наумана «Всеобщая история музыки», а также статьи «Дьявол» из «энциклопедического словаря» Брокгауза и Эфрона и демонстрирует это, цитируя параллельные места, то есть

«ставит» все те же пресловутые «столбцы». Помимо названия и способа подачи доказательств плагиата, Мих. Мирову, вне всякого сомнения, импонировал общий взгляд Брюсова на проблему: «...если трудно установить право собственности на м ы с л и, то стиль автора и отдельные выражения его произведения принадлежат ему неотъемлемо, и никто не вправе ставить под ними другую, свою подпись»²². Между прочим, мэтр русского символизма вполне разделял и неоднократно звучавшее летом 1909 года мнение своих непримиримых врагов из числа газетных критиков «ново-временского» толка о том, что подоплекой плагиата является стремление получить максимальную финансовую выгоду и что редакции изданий не должны нести ответственность за действия своих недобросовестных сотрудников. Последнее утверждение ни в коей мере не противоречило основной линии поведения Брюсова по отношению к «Золотому руну», так как здесь он выступал с позиций участника этого журнала, «оскорбленного» некорректным поступком коллеги.

Кстати, злополучная статья Саца была помещена в том самом номере «Золотого руна», где публиковались произведения, отмеченные на прошедшем в декабре 1906 года первом (и единственном) конкурсе журнала, темой которого стал «Дьявол». А среди рассказов, победивших на этом конкурсе, был ремизовский «Чертик». И вообще, складывается впечатление, что Мих. Миров был посвящен в перипетии карьеры писателя. По крайней мере, ему, вероятно, было хорошо известно, что Ремизов весьма активно сотрудничал с «Золотым руном» и даже выпустил под его маркой свою первую книгу сказок «Посолонь». Не говоря уже о том, что сборник Ончукова — сугубо специальное издание, и потому о его существовании мог знать либо человек с весьма определенным кругом профессиональных интересов, либо тот, кто, не разделяя взглядов отдельных писателей-модернистов, вместе с тем был вхож в околomodернистскую среду и тем самым вовлечен в орбиту ее интереса к фольклору.

Кто же скрывался под псевдонимом Мих. Миров? Боюсь, что точно установить это нам не удастся никогда, так как бухгалтерские книги «Биржевых ведомостей» вместе с прочим архивом газеты сгорели во время Февральской революции, и потому ни наборная рукопись, ни расписка за полученный гонорар не сохранились. Однако авторство статьи, конечно же, волновало и самого виновника скандала, и его защитников. 20 июня 1909 года Пришвин сообщил Ремизову, что она написана Александром Алексеевичем Измайловым, сославшись при этом на редакцию газеты «Речь» как источник данной информации²³. Впоследствии в «Кукхе» и в

«Петербургском буераке» Ремизов поддерживал именно эту версию²⁴, для которой, безусловно, были веские основания. Во-первых, Измайлов заведовал «Литературным отделом» «Биржевых ведомостей», и в любом случае публикация состоялась с его ведома. Во-вторых, он весьма ревниво относился к ремизовским экспериментам в области стиля и считал себя его соперником в праве называться продолжателем линии Лескова в русской литературе. Так, в одном из писем к Ремизову по поводу рукописи «Словеса старца» он замечает: «На этот раз разность взглядов наших вот в чем. Я убежденный сторонник стилизованного рассказа на фоне апокрифа, сказки, легенды из Пролога, Талмуда и т.д. Но единственным правом на существование такого жанра я считаю перерождение легендарного мотива в собственном писательском воображении. Вот почему я считаю прекрасными сказы Лескова, где хотя бы в “Льве старца Герасима” дана такая картина пустыни, что ее хочется заучить наизусть. Это уже от Лескова. Ничего подобного в Прологе нет. Я бы думал, что должно брать из сказа канву, ствол, а все краски и листья должны быть наши. С этой стороны я почувствовал неудовлетворенность после очень внимательного прочтения сказов старца»²⁵. Вместе с тем статья «Писатель или списыватель?» написана в стилистике, не характерной для критических работ Измайлова, в том числе и посвященных творчеству Ремизова. К тому же в письме к Сологубу от 25 марта 1910 года Измайлов отрицает причастность к этому инциденту, ссылаясь на свое отсутствие в Петербурге в момент, когда статья была принята редакцией, и указывает в качестве автора К.И. Чуковского²⁶.

Измайловская версия имеет свои pro и contra. Действительно, в заметке о плагиате у Бальмонта, которую наряду с обвинением в адрес Ремизова также упоминает Измайлов, Чуковский пользуется тем же приемом, что и Мих. Миров, — приводит параллельные места. Однако, во-первых, он делает это уже после Брюсова, Мирова и иже с ними, то есть всего лишь заимствует удачный прием. Во-вторых, подписывает текст собственным широко известным литературным именем, а не никому не ведомым псевдонимом со смутной отсылкой в адрес редактора «Журнала для всех» Виктора Сергеевича Миролобова, использовавшего псевдоним «Миров» при публикации неизданных писем Чехова. Наконец, несет свою заметку в кадетскую «Речь», где в то время постоянно сотрудничает, а не в умеренно-либеральные «Биржевые ведомости». К тому же не ясно, зачем Чуковскому, при всей его очевидно «весовской» ориентации, вмешиваться в сложные отношения между «Весами» и «Золотым руном», так как косвенно, как мы видели, статья Мих. Мирова отсылала к внутрисимволистской полемике и в глазах по-

священных могла быть расценена как «антизолоторунная» акция. При этом в целом Чуковский с пиететом относился к произведениям Ремизова, хотя писал в основном о его оригинальных романах и повестях, потому что фольклорная линия в творчестве писателя в тот период его мало интересовала. Между тем в «Петербургском буераке» имя Чуковского звучит при описании истории с обвинением в плагиате. В частности, Ремизов пишет, что купил злополучный номер «Биржевки» на Финляндском вокзале, возвращаясь из Куоккалы от Чуковского, и это действительно соответствует ремизовской росписи собственных маршрутов поездок, где в 1909 году Куоккала указана дважды — 16 и 23 июня²⁷. Однако наиболее веским аргументом против авторства Чуковского является то, что, хотя версия Измайлова, безусловно, стала известна Ремизову от Сологуба, с которым в это время он находился в весьма дружеских отношениях, за этим не последовало никаких публичных разбирательств с Чуковским — скажем, третейского суда, чрезвычайно модного в литературных кругах в начале XX века. Вместе с тем отголоски этой истории можно обнаружить в недрах семьи Чуковских даже на рубеже 20—30-х годов. В 1928 году в дневнике сам Чуковский во время конфликта с Евгеньевым-Максимовым из-за издания Некрасова называет своего конкурента «пошлым списывателем, который лезет в писатели», но у которого «никогда в голове не бывало ни единой идеи»²⁸. А его дочь Лидия Корнеевна признается в письме к отцу от 24 июля 1931 года, что без «материала» у нее не получилась бы книга о Шевченко: «Ведь я выдумывать, писать не умею, я умею только списывать»²⁹.

Характерно, что все эти разновременные высказывания объединяет общая тема — проблема материала литературы. А в случае Ремизова — это включение в ткань художественного произведения текстов, ранее находившихся за рамками изящной словесности. Проблема нового материала стала одной из ключевых на рубеже веков. Весьма показательным, каким образом ее решал новый для XX века вид искусства — кинематограф. В его сценарный репертуар, помимо классики, входили не только мелодрама, но также жестокий романс и сказка. В 1913 году ярославская кинофирма «Волга» поставила фильм «Дочь купца Башкирова», якобы основанный на реальных событиях. Прокатчикам пришлось даже изменить его название («Драма на Волге», «Дочь купца»), чтобы избежать судебных разбирательств с прототипами³⁰. На самом деле сюжетной основой фильма была народная сказка из собрания Ончукова «Купеческая дочь и дворник» (№ 184). Ремизов пересказал эту сказку еще в 1911 году, а через год под названием «Потерянная» опубликовал в журнале «Заветы» и затем включил в сборник «Докука и ба-лагуры».

Скандал с обвинением в плагиате не остановил работу Ремизова с фольклором. Скорее наоборот, необходимость публично высказаться побудила его взглянуть на сказку с точки зрения насущных потребностей современной культуры и сформулировать для себя принципиально новые творческие задачи. Вопрос «писать или списывать?» более для него уже не стоял. Пересказы народных сказок стали ключевым жанром ремизовской прозы на ближайшие десять лет.

Примечания

¹ В последние десятилетия жизни Ремизов пытался определить собственное место в литературном процессе предреволюционной эпохи и потому много размышлял над этими проблемами. Однако и тогда предпочитал не прямое высказывание. Так, в прозе мемуарного характера (книгах «Подстриженными глазами», «Иверень», «Петербургский буерак», «Взвихренная Русь», «Ахру», «Кукха», «Учитель музыки», «Мышкина дочка») он не только мифологизировал свою бытовую и творческую биографию, но и передоверял автобиографическим персонажам рассуждения на литературные, философские и политические темы. Вместе с тем судить об их исторической аутентичности довольно сложно, так как источниками для Ремизова зачастую служили здесь не дневники или письма прежних лет, а написанные по горячим следам событий собственные произведения 1900—1910-х годов (например, романы «Пруд» и «Часы», повесть «Крестовые сестры», и др.), которые, хоть и содержали большое количество реальных фактов, но последние были пресуществлены в соответствии с художественным замыслом. Недаром современники столь негативно реагировали на широкое использование в ремизовских текстах индивидуальных черт характера, особенностей внешнего облика, якобы имевших место быть высказываний и даже имен реальных людей, тем более если речь шла о них самих. Еще одним способом утвердить желательный для себя образ в истории культуры было использование в качестве медиатора лица, непричастного к событиям сорокалетней давности и получающего информацию непосредственно от Ремизова. Таким медиатором стала Н. В. Кодрянская, автор книги «Алексей Ремизов» (1959), которая была написана под руководством самого писателя и, по существу, является сводом его высказываний, репрезентирующих ремизовский персональный «эстетический канон» (подробнее об этом см: *Грачева А.М.* Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.; Салерно, 2003. С. 249—262 (Еуропа Orientalis)). Предпринимая эту акцию, Ремизов руководствовался весьма характерным для мифотворца представлением: «Легендарное

крепче исторического, мифы живут века, а история — в учебниках» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 296).

² Сам Ремизов осознавал «кризис романа» как личную проблему и впоследствии не раз рассуждал на эту тему. Так, например, он говорил Н.В. Кодрянской: «Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. <...> Я никакой романист, а я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, а все срываю. С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму. <...> В основе я лирик и все лирическое идет к театру» (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 109). Другой его биограф Н.В. Резникова зафиксировала в своих воспоминаниях схожее высказывание писателя: «Мне гораздо ближе лирическая форма <...> или форма более свободная, вне рамок. Не роман, скорее повесть от своего лица или от лица кого-нибудь другого. <...> Или форма эссе, или свободно написанных рассказов на нескольких планах». И замечала в связи с этим: «В подобных рассказах Ремизов нашел свою собственную форму: на фоне повседневного быта и привычных вещей, высказывание своих мыслей, своей философии и оценки ценностей; тут и темы из литературы, и вычитанное из литературных материалов» (Резникова Н.В. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С. 51).

³ Цит. по: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 296.

⁴ По свидетельству постоянного литературного сотрудника газеты «Новая Русь» Владимира Феофиловича Боцяновского, выражение «поставить столбцы» являлось тогда расхожим для обозначения подобного критического приема (см.: Боцяновский Вл. О плагиате Сологуба // Новая Русь. 1910. 29 марта (11 апр.). № 86. С. 2).

⁵ Волин Ю. Заметки. 137 // Южный край. 1909. 21 июня (4 июля). № 9718. С. 3.

⁶ Петербургская газета. 1909. 18 июня. № 164. С. 3.

⁷ См.: Новое время. 1909. 20 июня (3 июля). № 11950. С. 3; Musca [Ф.Г. Мускатблит]. Две памяти. II. Долгая // Раннее утро. 1909. 18 июня. № 138. С. 3.

⁸ [Б.п.]. Плагиат Алексея Ремизова // Киевская мысль. 1909. 19 июня. № 167. С. 2. О том же писали авторы заметок, опубликованных в «Раннем утре» и «Новом времени».

⁹ Подробнее об этом см.: Письма М.М. Пришвина к А.М. Ремизову / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Е.Р. Обатниной // Русская литература. 1995. № 3. С. 159—160, 168—172. Здесь же в Приложениях републикованы эта статья Пришвина и ремизовское «Письмо в редакцию» (С. 204—209).

¹⁰ Одесский листок. 1909. 25 июня. № 144. С. 2.

¹¹ Волошин М. О Плагиате. [1909] // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385. Л. 1. Подробнее об этом см. комментарий к волошинскому черновику, который публикуется в Приложении к настоящей статье.

¹² См.: Письма М.М. Пришвина к А.М. Ремизову. С. 170—172. Впрочем, реакция Н.Е. Ончукова на выдвинутые против Ремизова обвинения остается не до конца проясненной, так как 8 июля 1909 года он без каких-либо собственных комментариев перепечатал статью Мих. Мирова в своей сарапульской газете «Прикамская жизнь» (№ 103). Т.Г. Иванова интерпретирует этот факт как свидетельство неприятия этнографом ремизовских переложений народных сказок (см.: *Иванова Т.Г.* Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках: Е.В. Аничков, А.В. Марков, Б.М. и Ю.М. Соколовы, А.Д. Григорьев, В.Н. Андерсон, Д.К. Зеленин, Н.Е. Ончуков, О.Э. Озаровская. СПб., 1993. С. 179). Однако первые опыты Ремизова по переработке фольклорного и этнографического материала для книги «Посолонь» Ончуков весьма высоко оценил в своем письме к автору от 16 апреля 1907 года (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 47. Л. 1), не смущаясь их близостью к тексту-источнику.

¹³ Подробнее об этом см.: *Баран Х.* К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 193, 208.

¹⁴ *Ремизов А.М.* Петербургский буерак // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2003. Т. 10. С. 187.

¹⁵ *Анчар* [В.Ф. Босяновский]. Плагиат ли? // Новая Русь. 1910. 29 янв. (11 фев.). № 28. С. 3. Следует отметить, что жертвами обвинений в плагиате становились не только писатели. Так, например, в ноябрьской книжке журнала «Перевал» за 1906 год (№ 1) Михаил Ходасевич уличил художника Н. Рериха в том, что тот «срисовал» с индийской фрески изображение Девассари Абунту (иллюстрацию к собственной одноименной сказке), а заодно мимоходом изобличил и М. Дурнова в копировании картины В. Бёртона «Людская благодарность» при оформлении обложки «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда (см.: *Ходасевич М.* Письмо в редакцию // Перевал. 1906. № 1. С. 59—60; ответ Рериха см.: Перевал. 1907. № 4. С. 71). Повод к подобным обвинениям, как и в случае с произведениями литературы, подали сами модернисты своим пристрастием к цитированию разнообразных источников. Очевидно, что современники, уловившие эту тенденцию, в тот период, однако, еще не были готовы воспринимать «игру с чужим текстом» как доминирующий в новом искусстве художественный прием. Именно поэтому все попытки апеллировать к традициям народной или средневековой культуры наталкивались на неприятие критиков (см., например, ответ Рериху «От редакции»: Перевал. 1907. № 4. С. 71—72).

¹⁶ *Чуковский К.* Литературные стружки // Речь. 1909. 3 (16) авг. № 210.

¹⁷ *Ник. Картер* [О.Л. Оршер]. Как пишутся рождественские рассказы. (Из писем в редакцию) // Биржевые ведомости. 1909. 6 (19) янв. № 10894. С. 3—4.

¹⁸ *Редько А.* Еще проблема // Русское богатство. 1910. № 1. С. 130—144; Отд. 2. Именно против этих нападок Редько на Сологуба и направлены

цитировавшиеся ранее две статьи В.Ф. Боцяновского в «Новой Руси». Любопытно, что сам Сологуб не признавал предъявляемых ему обвинений в плагиате и потому не реагировал на них печатно. Так, например, в марте 1910 года он писал А.А. Измайлову: «В “Биржевых ведомостях”, как и в некоторых других органах печати, были записки о совершенных мной плагиатах. На эти сообщения я не отвечал в печати, да и не собираюсь отвечать. Эти обвинения совершенно несправедливы; если я у кого-нибудь что и заимствую, то лишь по праву “беру свое везд, где нахожу его”. Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей достаточно ясно выраженной литературной личности» (Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А.А. Измайловым / Публ. М.М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 206). По свидетельству мемуаристов, свою позицию в этом вопросе Сологуб не изменил до конца жизни (см.: *Данько Е.Я.* Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / Вступит. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 222; *Смиренский В.В.* Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступит. статья, публ. и коммент. И.С. Тимченко // *Неизданный Федор Сологуб*. М., 1997. С. 404, 405, 407, 408, 418—419).

¹⁹ См.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 313, 328—333, 531, 535—538. Однако нужно отметить, что более общим фоном для непримиримой борьбы с плагиатом в конце 1900-х годов служила не просто вполне закономерная полемика модернистов с реалистами, а тотальная война всех со всеми. Еще за год до скандала с ремизовскими сказками В.Я. Брюсов, принимавший в литературных распрях живейшее участие, иронизировал по этому поводу: «Уверяют, что в течение миновавшей зимы русские писатели только и дела делали, что бранились друг с другом. Большинство их за множеством обличительных и защитительных “писем в редакцию” не успело даже написать что-либо более значительное. <...> Притом бранились не только реалисты с декадентами и декаденты с мистическими анархистами, но и реалисты между собой, и декаденты друг с другом». И предлагал литературному сообществу «проект всеобщего примирения» «в назначенный день, хотя бы 19 июня, в день св. Иуды», когда «львы возлегают возле ягнят, Амфитеатров возле Кузмина и Антон Крайний возле Элліса; устраивается иллюминация обеих столиц и выбивается медаль с надписью в лавровом венке: *Sunt verba et voces praeterea que nihil*» (*Бакулин В.* [В.Я. Брюсов]. Проект всеобщего примирения // *Весы*. 1908. № 4. С. 45, 46). Поэтому неудивительно, что обвинения в плагиате, как правило, сопровождалось выпадами в адрес печатного органа, где было опубликовано «сомнительное» произведение и тем самым выявилась вопиющая некомпетентность его редакторов.

²⁰ Подробнее об этом см.: *Данилова И.Ф.* Страшная месть: Из комментария к повести А. Ремизова «Крестовые сестры» // *Алексей Ремизов: Исследования и материалы*. С. 113—124.

²¹ К тому времени сам Ремизов, не без помощи издателей, давно уже обнаружил и освоил ту «культурную нишу», которая предназначалась в русской печати для подобного рода произведений. Свои сказки он публиковал как календарные тексты в рождественских, святочных и пасхальных номерах периодических изданий (подробнее об этом см.: *Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм* // Баран Х. *Поэтика русской литературы начала XX века*. С. 310—311, 314—316). Более того, его «Посолонь», по настоянию Н.П. Рябушинского, была выпущена как подарочное издание к Рождеству 1906 года. И впоследствии Ремизов неизменно предлагал издателям сборники своих сказок именно в качестве календарной продукции.

²² *Брюсов В.* Писать или списывать? // *Весы*. 1907. № 3. С. 80. Интересно, что с подобной точкой зрения совершенно не согласен Волошин, который пишет в черновике статьи «О Плагиате»: «Плагиат недоказуем: совпадения идей и слов так часты, что даже полное тождество не может еще служить доказательством заимствования». Оно всего лишь свидетельствует о том, что подобные идеи «уже висят в воздухе». И далее: «Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слова, может быть своим. Но его никак не украдешь. А украденное, оно само уличит своим несоответствием» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385. Л. 2, 6). Говоря это, он, очевидно, подразумевает характерную авторскую интонацию, весьма отчетливо звучащую в ремизовских текстах, в том числе и в переложениях народных сказок.

²³ Письма М.М. Пришвина к А.М. Ремизову. С. 168.

²⁴ См.: *Ремизов А.М.* 1) *Кукха. Розановы письма* // Ремизов А.М. *Собр. соч.*: В 10 т. М., 2002. Т. 7. С. 92; 2) *Петербургский буерак* // Там же. Т. 10. С. 185.

²⁵ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 4—4 об. Под письмом указана лишь дата: 3/1. Однако из контекста неясно, к какому именно году — между 1913 и 1916-м — оно относится.

²⁶ Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А.А. Измайловым. С. 208.

²⁷ РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 12.

²⁸ *Чуковский К.* *Дневник: 1901—1929*. М., 1991. С. 434.

²⁹ *Чуковский К., Чуковская Л.* *Переписка: 1912—1969* / Вступит. статья С.А. Лурье, коммент. и подгот. текста Е.Ц. Чуковской, Ж.О. Хавкиной. М., 2003. С. 151. Любопытно, что и Ремизов неоднократно отмечал зависимость собственного художественного высказывания от чужого текста. Ср., например: «У Андрея Белого было живое предметное воображение — чего у меня нет. Мне всегда нужна книга, литературный источник» (*Кодрянская Н.* *Алексей Ремизов*. С. 110).

³⁰ См.: *Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919)* / Сост. В. Иванова, В. Мильникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. М., 2002. С. 154—155.

ПРИЛОЖЕНИЕ *

О Плагиате

Плагиат...

Это понятие еще не приобрело у нас характера литературного бедствия, как во Франции, например. Там боязнь за то, что мысль будет перехвачена, «украдена», обесцвечивает все литературные разговоры, сводя их до простого светского злословия. Только молодые писатели еще иногда неосторожно расточают свои идеи в беседах. Опытные знают им цену. То, что Вилье расплескивал в своих импровизациях по кафе ноту (?) своего гения¹, считало<сь> современниками порочным безумием. С другой стороны, многие литераторы с именами, особенно драматурги, отказываются часто читать рукописи начинающих, потому что не редки были обвинения в том, что писатели крадут идеи и ситуации из представленных им рукописей<й>. Словом, положение в литературе немного напоминает русские эмигрантские колонии за границей, где все друг друга подозревают в шпионстве.

Русская словесность еще не вступила в этот период острой борьбы за право собственности в области идей. За исключительные привилегии фабричных марок, каковыми все больше и больше становятся литературные имена, наши писатели еще не обвиняют друг друга во взаимном воровстве<е> [по крайней мере, печатно]. Правда из старых писем мы знаем, что, например, Гончаров обвинял Тургенева в том, что тот обокрал его, т<ак> к<ак> Гончаров замыслил роман, героиня которого должна была уйти в монастырь². Но такие обвинения обычно остаются в кругу разговоров и не выносятся<ся> в печать³. С публичными обвинениями у нас выступают не те, кто считает себя обкраденным, а [честные] посторонние свидетели того, что, по их мнению, является нарушением литературной собственности, добровольные обвинители из толпы...

Этим летом произошел [характерный] интересный в этом отношении факт. В Биржев<ых> Ведомост<ях> появилось обвинение в плагиате Алексея Ремизова <—> известного сказочника-фольклориста и в то же время тонкого и оригинального поэта (Писатель или списыватель?), подписанное Мих. Мирковым⁴. Если даже не говорить о том, как ложится такое обвинение на писателя, эта история кажется мне очень характерным показателем начального развития той эволюции, которой развитие мы можем видеть во франц<узской> литературе<ре>.

Плагиат недоказуем: совпадения идей и слов так часты, что даже полное тождество не может еще служить доказательством заимствования. Кому из пишущих и мыслящих не случилось наткнуться на свои формулы и определения, уже раньше найденные, в чужих в первый раз попавших в руки книгах. В чем литературная честность? в том ли, чтобы, встретивши такое совпадение, отказаться от своей формулы <?> Нет. Напротив. Утвердись<я> в ней. Ибо совпадение доказывает, что она уже висит в воздухе. Раз есть двое, сказавших ее в одно слово, значит, есть тысячи, которые уже ждут этой формулы.

Что же касается кавычек и ссылок, то в художественном произведении им нет места — они искажают [лицо] единство и цельность произведения. Кто первый сказал — это неинтересно для истории литературы, которая отмечает не первое, а окончательное. Что же касается факта совпадения, то разумеется<я> (?) его интересно отметить. Но где? Не на той, во всяком случае, странице, где он произошел, а где-нибудь в посмертных заметках, в истории своих книг.

Это требование полной самостоятельности ведет к явлению безграмотности. Многие писатели отказываются что-нибудь читать и знать, чтобы случайно не совпасть. Пример Леонид Андреев. Но ничто не гарантирует его от совпадений. Идеи и формы висят в воздухе. Идеи и образы Елеаз<ара> Л. Анд<реева> и Дьеркса совпадают⁵. На этом можно было <бы> при желании создать великолепное обвинение в плагиате. Но Л. Андр<еев> не читал Дьеркса, об этом свидетель<ствует> самое совпадение. Это просочилось независимо от текста Дьеркса. Л. Андр<еев> ничего не читает и потому в области мировых символов, где все комбинации уже разработ<аны>, ежеминутно открывает Америки. И открывает их, разумеется, неудачно, как все Колумбы, принимая Антиль<ские> острова за берега Индостана.

Южн<ый> Край жалуется

«Нет того редактора, который не наталкивался бы на жаждущих славы и гонорара юношей, которые приносят в редакцию стихи Надсона, рассказик Гаршина и прочие, весьма достойные, но увы! — уже напечатанные единожды произведения. Опытный редактор узнает плагиаторов по лицу. Это большею частью очень навязчивые и наивные господа, которым маневр удастся очень редко. Но кто заподозрит в плагиате писателя с именем»⁶.

Совершенно ясно: мы в мире очень честных, добродетельных город<ов>ых, которым поручено следить за литературой и водворять в ней порядок. Но сами они не умеют и не знают, как иначе

отличить плагиатора, как по выражению лица. Как же иначе узнать, что его, что чужое. И тут вдруг с именем — т.е. вор не в отрепьях, а хорошо одет, как же быть? Едва ли кто-нибудь из читателей был обманут этими криками «держи вора, держи». Но самый факт: так неопровержимо доказанный тождественными цитатами Мих. Мирovy<м>⁷, для всех остается фактом неопровержи<мым.> У нас так мало занимают теологией, что совсем не знают то, что искусным подбором цитат можно доказать все, что угодно⁸. В<с>е ереси основываются на одних и тех же текстах в различных сочетани<ях>.

Византийск<ая> Императрица Евдокия, при помощи одних гекзаметров Гомера, не прибавляя ни слова от себя, написала Жизнь Христа⁹. Искусство цитат действительно великое диалектическое искусство, которым можно изменить лик вселенной, но у нас им пользуются лишь для маленьких литературных передержек. Это грустно.

Некто Мих. Миров в Биржевых Ведомостях уличил Ремизова в плагиате... Уличил несколько конфузясь, как конфузятся честные люди, поймав вора. Несомненно, что Мих. Миров очень честный человек.

Только донкихотски честный человек, помешанный на чувстве собственности, может обвинять кого-нибудь в том, что он унес ведро воды из [моря] океана без разрешения владельца.

А между тем с'est le cas¹⁰ — Миров обвинил Ремизова в том, что он украл несколько фраз из народного творчества. Кроме того, [несомненная честность сказалась] желая более [ярко] убедительно представить его виновность Ремизова (sic!), М. Миров, приводя параллельные тексты народ<ной> сказки и Ремизова, пропустил все различествующие фразы и оставил только тождественные¹¹.

Так могут поступать только очень честные и убежденные в своей правоте люди. Так поступали Фуке Тенвилль¹² и Дю<пор>¹³ (?) в революционных трибуналах. Это очень опасная и дерзкая игра, потому что если неполная уверенность в своей справедливости, то кажды<й> назовет это со стороны передержкой, шулерством и т.д.

Но к счастью это никому не пришло в голову. Другие честные [люди] журналис<ты> из числа тех благородных людей, которые, видя на улице человека, преследуемого городовым, не могут подавить в себе инсти<н>ктивного порыва негодования и кидаются с криком «держи вора», подхватили клич М. Мирова.

Во всех газетах поднялся вопль¹⁴.

«Веселенький скандалчик вышел с «известным» писателем из молодых Ал. Ремизовым.... Попался в плагиате. Оказалось, что

просто-напросто списал буква в буква две народные сказки и выдал за свои». (Русское Слово. № 137)¹⁵

«Модернисты сделали еще крупный шаг в литературной технике... Самый простой способ сделаться *народным* писателем».

(Нов<ое> Врем<я>. № 11950)¹⁶

«Подумаешь, какой ужас! Ведь дело-то очень простое! Что Ремизов всегда был Ремизовым? О, нет. Сперва он писал свои сказочки и стишки и таскался с ними по редакциям, где их бросали в корзину. Потом он где-то что-то напечатал, сошелся с золоторунцам<и,> выпустил свою Посолонь, и домашними критиками был рукоположен в гении... Конечно, все журналы хотят теперь печатать скороспелого гения. Тормошат со всех сторон, рвут на части! И надо черт знает какие силы иметь, чтобы не почувствовать потребности “опереться на сюжет”» (Будильник № 24)¹⁷. (Раньше было несколько замечаний по поводу другой воровки — Ольги Чюминой, которая, пойманная честным городовым на месте преступления, пробовала защищаться тем, что <о>на не спланировала, а «оперлась на сюжет»¹⁸.)

«Прелестные сказки! Безыскусственные, как песнь ребенка. Поэтически<е,> как утрен<н>яя заря. Душистые, как “ландыш серебристый”. Оказалось, что обе... списаны. Слово в слово. Дешево и сердито. Плагиаторы всех стран, соединяйтесь!» (Раннее Утро. № 138)¹⁹

«Алек<сей> Ремизов — писатель с именем.... стибрил две сказочки из “Извести<й> Географич<еского> Общества”. Это событие вызвало целую бурю в литературных кругах. Плагиат, конечно, явление не новое. Ибо слава и гонорар вещи соблазнительные и улыбаются всякому. К несчастью, природа одних наделила дарованием, других ап<п>етитом.... И тащут то, что плохо лежит». (Южн<ый> Край 21 VI)²⁰

«Ремизов не стесняется *сочинять* и получать от редакций гонорары. Этот господинчик, претендующий на звание современного писателя, открыл нам секрет этого самого современного писательства (повесть о воровстве по М. Мирову)... Не правда ли, как просто современным писателям приобрести популярность»²¹.

Ан<атоль> Фр<анс>

Плагиат... Наши современники очень чувствительны в этом отношении, и это большое счастье, если в наши дни знаменитый писатель не обвиняется хотя бы раз в год в воровстве идей.

Розыск в области плагиата ведет всегда значительно [далее] глубже, чем бы мы предполагали и хотели.

Гарпиньи и молодой художник.

Наши современные писатели забрали себе в голову мысль, что идея может быть чь<е>ю-нибудь собственностью... Я думаю, что

старые взгляды на этот предмет лучше нынешних, т<ак> к<ак> они более бескорыстны, более высоки и более согласны с интересами литературы²².

Закон всегда один — когда общественное мнение начинает возмущаться против порнографии, то обвиняет не кого-нибудь, а Флобера или Бодлера или Гонкуров²³, а у нас Кузмина²⁴. Когда начинают искать плагиаторов — то честнейш<его> и шепетильн<ейшего> Ремизова. Это самосуд обществен<ного> мнения.

Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слова, может быть своим. Но его никак не украдешь. А украденное оно само уличит своим несоответствие<м>.

Вполне понятно — журнализм есть ремесло давать отчет о чужих мнениях. В таком ремесле необходима научная точность — это слова такого-то, а это такого-то, иначе произойдет путаница. Но журнализм и поэзия явления мало схожие и в приемах различающиеся²⁵. Поэтому журналисты (текст обрывается. — *И.Д.*)

Если так, если уже неотвратима та эволюция, которая заставляет нас против воли снабжать произведение фабричным клеймом своего имени, то будем последовательны до конца. Установи<м> в литературе те же правила, что для изобретений. Каждый только усовершенствует то, что сделано до него. Если в литературе найдены за последние годы такие-то новые способы изобразительности: клише, слова, эпитеты, метафоры, рифмы, то мы, пишучи свои новые вещи, не можем отказываться от них. Выходит так: изобретается элект<р>ичес<кий> телеграф — и все сейчас же должны отказаться<-ся> от изысканий в этой области. А то вводится в искус<с>тво принцип деловой жизни (?), а вместе с тем требования остаются как к божественному открове<нию>, а не <как к> строгой эволюции.

Материалы, из которых строит гений, должны существовать раньше появления гения. Эти материалы: слово, его комбинации и идеи, и образы и темы. Каждый художник, если он и не гений, все же исполняет работу гения: обрабатывает материалы, классифицирует их, приводит в порядок. Неизбежно и то, что он имеет дело с одними и теми же материалами, которых не так много, но которые должны быть подготовлены и медленно переработаны. Где же здесь вопрос о [личном] собственности?²⁶

Многие смешивают работу гения с введением новых материалов. Новые материалы вводят в область слова не гении — даже не художники. Их вводит жизнь, т<о> е<сть> бессознательно каждый.

Кажется, что Достоевский кинул так много совершенно нового материала. Он не изобрел его. Он наткнулся на россыпи, которые скрыты в русском духе. Он имел дело с еще не обработанным материалом, и все же готовым, и сделал только дело гения — спаял единым духом в один комок. Гений это только спайка. А не элементы, приводящиеся в состав (текст обрывается. — И.Д.)

Понятие плагиата возникает только там, где является вопрос об именах.

Тожественно ли литературное имя с фабричной маркой? Оно постепенно ею становится. Но это ничего общего не имеет с искусством. Не надо имен. Тогда искусство станет народным. «Я» самое важное, что есть в искусстве, и оно ищет своего имени. Но имя это тот акцент творчества, по которому можно узнать автора.

Есть только один случай плагиата, который вполне бесспорен. Это когда человек приносит чужое произведение известного или неизвестного автора, подписанное своим именем, и редактор или издатель его печатает.

По существу дела случай этот находится вне литературы, так требует одинаково литературного невежества как со стороны плагиатора, так и со стороны редактора. Первый должен быть достаточно самоуверен в своем невежестве, чтобы допустить общее невежество и безнаказанность, второй должен находить не на высоте своих литературных познаний, чтобы узнать сразу произведение, так от редактора прежде всего требуется универсальность познаний.

Это случай ничего не имеет общего с искусством.

[Все же остальные случаи представляют всевозможные поводы]

К этому же типу плагиата могут быть сведены все другие возможные случаи. Например, если кто-нибудь печатает чужую рукопись под своим именем, выдавая себя за автора. Или пользуется чьими-нибудь бумагами после смерти автора как своими. Все это является прямым нарушением различных прав литературной собственности, подсудным гражданским законам.

Но раз только дело идет не о целой книге, не о целом произведении, а лишь о нескольких страницах, хотя бы взятых целиком, но составляющих органическую часть другого произведения, то начинается целый ряд сомнений и возможностей. И в таких случаях имя «плагиата», носящее исключительно характер юридический, лучше всего не применять совершенно.

«Плагиат» подразумевает понятие собственности, представляющей известную реальную ценность. Таковой может быть произ-

ведение целиком — общая концепция и общее осуществление его. Это как план здания — он может принадлежат<ь> одному архитектору. Но все основные элементы его, материал, из которого оно построено, представляют то, что принадлежит всем. Бывают литературные же произведения, которые похожи на старые соборы²⁷, которые начинали возводиться по плану одного архитектора, не достраивались, планы изменялись, века приносили свои перемены, и в результате получился тот сложный исторический конгломерат нарастающих различных стилей, который, несмотря на свою как бы случайность, производит глубокое впечатление единства и цельности.

В области слова такими соборами являются произведения гениев.

Оговоримся: имя гения может быть употреблено в двояком смысле: как [имя] явление гения исторического, т<o> е<сть> того, кто, явившись последним, одним дыханьем обобщает и соединяет в своем «творении» все накопленные тысячами художников материалы — причем материалом ему служат и души, и формы, и реализации. Гением же еще чаще мы называем индивидуальность, гениальный темперамент, свойство души. Часто и то, <i> другое соединяется в одном человеке. Тем не менее мы можем указать иногда случаи, когда роль гения бывала выполнена людьми вовсе не гениальными, и еще чаще гениев по темпераменту и силе мысли, которые вовсе не исполнили никакой исторической роли. Исполня слова Вячесла<ва> Иванов<a> «Не гений плодоносен в художнике, а талант. Гений огонь, — а огонь бесплоден»²⁸.

В данном случае со старинным собором в области слова мы можем сравнить только тех гениев, которых мы называем гениями благодаря их исторической роли, независимо от их личных качеств.

От эпохи анонимного искусства, т<o> е<сть> словеснос<ти>, у нас остались [поэмы] великие эпопеи. От эпохи письменности имена великих мастеров. Когда мы называем<м> Данта, Шекспира, Гете, Пушкина, мы называем миры, которые вместили в себе и поглотили тысячи индивидуальностей и работы, предшествующие им²⁹. В сущности нечто вполне равносильное именам Гомера, Махабхары<ты>, Руанского Собора или Акрополя.

Если же мы подойдем к такому имени с точки зрения писателя, то при анализе его творения мы, обладая большей или меньшей литературной эрудицией, начнем выделять из него составные части материала, которые он вобрал в себя, то мы найдем этот материал далеко не однообразно и окончательно претворенным, мы найдем там целиком целые страницы, написанные до него, колонны и статуи, изваянные иными руками, которые целиком вошли в творение.

Поэтому самое полезное занятие для того, кто проникнут и тревожится понятием плагиата, начать разборы [Шекспира или Мольера] гения. С этой точки зрения мы должны будем прийти к убеждению, что все гении только плагиаторы. И нам останется [только] одно из двух: или признать плагиат свойство<м> гениальности, или отказаться от самой идеи плагиата в применении к художественному творчеству как идеи заведомо ложной и вредной. Ярче всего «плагиаты» встают (sic!) у гениев драматических. Этим гениям более всего некогда. Их область архитектурнее других, т<о> е<сть> больше всего основана на комбинациях элементов. Они непосредственно обращаю<т>ся к толпе. Драма часто применяет к сцене то, что уже создано раньше. Переделка романов в комедии далеко не так абсурдна, как кажется. Важно только, хорошо ли это сделано. Несравнен<н>о нелепее переделка драм в романы, как это теперь часто бывает. Мы знаем у Шекспира страницы итальянских хроник и плохих драм его предшественников³⁰. У Мольера целые сцены взяты из Скаррон<а>, а Скаррон в свою очередь пользовался испанскими авторами, а испанские авторы...³¹ Словом, чем глубже будут наши знания литературы, тем менее надежды будет у нас достичь первоисточника.

В чем же суть<?> Предоставляю слово Теофилю Готье³² — — —

В этих словах скрыто очень важное положение о том, что в области творчества, если уже являются собственники на мысль, то это вовсе не первые высказавшие ее, а напротив последние, которые придали ей наиболее окончательную форму. Но кто поручится за то, что за ними не придет еще некто, кто скажет ее опять, и она станет его. Словом, нет собственности на мысль. Паскаль — наша мысль³³ (текст обрывается. — *И.Д.*)

[В этих словах скрыта очень важная истина о том, что]

То, что делаю<т> гении в больших размерах, то же делают все художники более или менее талантливые. Вся работа искус<с>тва идет синтетически и заключается в спаивании различных элементов<о>в в горне своего я, огнем своей индивидуальности.

Тут главное противоречие между плагиатом и творчеством<м>. Права собственности сводятся к (текст обрывается. — *И.Д.*)

Ницше говорил: «Каждый писатель пользуется не только своим умом, но и умом всех своих друзей»³⁴.

Нет собственности мысли. Есть только собственность формы³⁵. Но и собственность формы тоже относительна. Плагиат — это основа всякой литературной эволюции. Подражание <—> это нить, связывающая отдельных писателей в целое жемчужное ожерелье литературы.

В мире идей нет собственности. [Мысли]

Примечания

* В настоящем Приложении публикуется черновик статьи М.А. Волошина в защиту А.М. Ремизова «О Плагиате», хранящийся в фонде поэта в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385).

Летом 1909 года, когда разразился скандал с обвинением Ремизова в плагиате, Волошин находился в Коктебеле и вернулся в Петербург только 5 сентября (см.: *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877—1916. СПб., 2002. С. 227). Однако из Крыма он пристально следил за тем, как развивались события вокруг данного инцидента, и размышлял над темой своей будущей статьи. Об этом свидетельствует, в частности, следующая запись дневникового характера, сделанная, судя по контексту, осенью 1909 года: «Напрасно сперва Пришвин — потом Ремизов протестовали против вопля искусств (sic!). Те, кто кричали “держи вора!”, интересовались больше зрелищем, чем личностью. И когда начало выясняться, что кражи не было, а была только “честная [нрзб. 1 слово]” не в меру старательного квартального, то они переставали интересоваться и отходили в сторону.

Между тем на имя Ремизова остался наклеенный ярлык “вора”, и никто не постарался до сих пор официально снять его.

У нас верят газетам и верят цитатам. Когда мне пришлось летом во время этого инцидента беседовать с одним действительно честным литератором старого типа, он сдержанно, но глубоко был возмущен “нравами новой литературы”.

Я защищал Ремизова, но защищал лишь а priori, потому что не имел в руках никаких вещественных доказательств и текстов. Когда, спустя время, я указал на факты, писатель ответил мне:

“Тогда, если не Ремизов, то этот Мих. Миров. Это не изменяет дела. Тут не в имени дело, а в том, что такие факты возможны”.

На это нечего было ответить.

Необходима грань между художниками слова и публицистами. Между поэтами и журналистами.

Понятие плагиата все чаще и чаще раздается в литературе. И при той широте смысла, которая придается ему, его можно применить к любому писателю, к любому произведению.

Тот, кто работает над художественным словом, знает различие между “клише” и вновь найденным словесным образом. Он знает, что для того, чтобы новый образ проник в речь и стал общепонятен, необходимо, чтобы он много раз и на многие лады <был повторён> разными художниками, и тогда получишь настоящую обработку.

Литературные же ремесленники газет, для которых слово <—> простой инструмент [нрзб. 1 слово], те, которые не знают ничего, кроме “кли-

ше», привыкли почтительно обращаться с каждой группой слов, принадлежащих другому, заключая ее в предохранительные кавычки. Кавычки <—> это необходимая этика профессии (горе, если они начинаю<т> пересказывать чужие мысли своими словами).

Что же касается диаболоической (sic!) диалектики цитат — они слишком мало искусшены в теологической практике, чтобы иметь возможность наделять [нрзб. 1 слово] много зла. Дальше наивных передержек их искусство не идет» (*Волошин М.А. Записная книжка II // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 464. Л. 8—11*).

Спустя ровно месяц после возвращения в Петербург, 5 октября 1909 года Волошин получил от Ремизова по городской почте заказное письмо, к которому были приложены касающиеся инцидента газетные вырезки с его пояснительными пометами. (Сам текст датирован Ремизовым 3-м октября, однако, согласно штемпелям на конверте, письмо было отправлено 5-го числа и доставлено адресату в тот же день.) На оборотной стороне конверта Волошин сделал надпись простым карандашом: «К моей статье о «ПЛАГИАТЕ»» (*Ремизов А.М. Письма его (15) Волошину Максимилиану Александровичу. 1907—1911 // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 25 об.*). И как показывает текст черновика, он действительно воспользовался присланными материалами, среди которых были опубликованная «Биржевыми ведомостями» статья Мих. Мирова с обвинениями в плагиате (Ремизов обозначил в ней выпущенные автором места из ставших объектом нападок сказок «Мышонок» и «Небо пало» и привел их на приклеенном к вырезке листе), «письма в редакцию» М.М. Пришвина и самого Ремизова, а также заметки из газет «Голос Москвы», «Русское слово», «Петербургская газета», «Новое время», «Будильник», «Раннее утро», «Южный край» и «Жало» (Там же. Л. 20—24). В сопроводительном письме Ремизов особо отметил, что это лишь часть известных ему «ругательных» статей в свой адрес (Там же. Л. 19).

После получения ремизовского письма в течение октября 1909 года Волошин работал над своей статьей (см. об этом: *Купченко В.П. Указ. соч. С. 231*). К числу первоначальных набросков принадлежит своеобразный план-конспект будущего текста, занесенный им в так называемую «черную» рабочую тетрадь. В основном здесь развиваются отдельные мысли публикуемого черновика, однако содержится и ряд существенных дополнительных нюансов, которые позволяют более полно представить себе окончательный вариант волошинской статьи. Именно поэтому стоит процитировать эту запись целиком: «Статья о плагиате. Невинность глупого плагиата: известное произведение, подписанное неизвестн<ым> именем. Плагиат не грамотных и не культурных людей. Мелкое воровство, ничего не имеющее общего с литератур<ой>».

Но это понятие воровства распространяется на творчество. Обвиняют Золя, д'Ан<н>унцио... (Предвыборные диффамации.)

Большие произведения строятся из большого материала.

1) Те, кто создают новый материал (почти всегда сырой и необработанный) — Достоевский).

2) Те, кто обрабатывают.

Первое, скорее, пророческое служение. Второе искусство в самом широком смысле.

Значительность народного искусства в его безымянности — каждый может обрабатывать данное другими, освещать своим пониманием. Отсюда глубина и законченность.

На этой обработке основана вся литература. Можно сказать, что человек ничего не выдумывает, а только украшает. То же, что являет^{ся} выдумкой, это лишь точное наблюдение, не больше. Все, что сосредоточено для нас в великих именах, — это конечная обработка: Шекспир, Данте, Мольер такие же мифы, как Гомер (см. Ан<а>т<оль> Фр<анс> и Р<еми де> Гурм<он>).

Кроме обработки, школа и влияние.

Жорж Занд — Достоевский, Стендаль — Толстой.

Вдохновение чем-нибудь.

Дьеркс — Андреев.

Перевод. (Гете, Гейне или Лермонтов? Шиллер или Жуковский? Эдгар По или Бальмонт? Верхарн или Брюсов?)

В момент творчества все является только материалом. Этот материал в нашей душе, не вне ее. Как он туда попал, мы не имеем права спрашиваться.

Плагиат следствие идеи собствен<ности>. Понятие собственности, подвергаемое сомнению и в мире физическом, теряет всякий смысл в мире духовном.

Принадлежат ли кому-нибудь идеи — нет, они приходят одновременно многим. Их значение в их распростран<ении>. Какая же это собственность, которая для своей [реализации] ценности должна быть раздана всем? Фабричные марки имен, поставленн<ые> на идеи, быстро стираются.

Творчество не имеет ничего общего с идеей собственн<ости>. Понимание — иное, понимание собственности.

Самому художнику, когда произведение рождено — оно глубоко чуждо. Он начинает его чувствовать своим лишь тогд<а>, когда начинает со стороны понимать его.

Бытие художествен<ного> произведения слагается, с одной стороны, из творчества, с другой, из понимания.

Созданное, но еще никем не понятое искусство еще не начало существовать, потому что оно творится не на бумаге, не на полотне, а только в глубине души, и всегда вновь и вновь. Классические произведения одеты в одежды понимания, под которыми исчезает первоначальное творчество совершенно.

Перемена одежды понимания в известную эпоху является новым преобразованием данного произведения.

Этой собственности понимания никто не может отнять никогда. Собственности на творчество не существует, т<ак> к<ак> весь его смысл быть розданным всем.

Причина разрозненности и бедности нашего искусства <в> то<м>, что это искусство *имен*. Они мешают совместной работе, замыкая каждого в отдельные загородки. Публика, не понимающая смысла и хода творчества, забавляет<ся> уличение<м> в кражах — эта рифма взята у такого-то, эта строчка похожа на такую-то, не понимая, что пред ней происходят органические процессы усвоения и роста: не мудрено, что в такой атмосфере могут вырастать лишь тощие деревца.

Нормальная литературная работа такова: появилось такое-то стихотворение, положим, Брюсова. Я беру его, чтобы написать еще лучше. Чтобы усовершенствовать. Жуковский исправлял стихи Пушкина, и хорошо исправлял. Напомню, что Кар<л> Маркс исправил стих Гейне.

Все дело в том, что те, которые пишут о плагиатах, — это журналисты или честные литературн<ые> работники, которые никогда не имели ничего общего с художеств<енным> творчеством. Они обрабатывали материи (sic!). У них есть своя ремесленная техника: все должно быть помечено <—> что и откуда. Они правы. Но они обрабатывают и не имеют понятия, что такое претворение. В Св. Потире происходит претворение вина в кровь Христову. Вино наружно остается вином. Что же это <?> Плагиат Христа у виноградной грозди?

Творчество художественное не меньше таинство. Вино мира претворяется в кровь, которая проливается за всех.

Допускаю, что художник может с буквальной точностью повторить известную фразу или страницу, но уже то, что он ее повторил, что он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл, новую пронзительность. Я говорю о художниках, а не о ремесленниках. Если бы Пушкин настолько бы проникся, положим, таким-то произведением Жуковского, что от своего имени огласил его, то не получило ли бы оно этим совершенно нового смысла и не стало ли бы пушкин<ским?>» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 261. Л. 23—24; опубл. с разночтениями в кн.: *Волошин Максимилиан*. Записные книжки. М., 2000. С. 149—152).

Известно, что по окончании работы над статьей о плагиате Волошин предложил ее в некое издание. Однако ни осенью 1909 года, ни в начале 1910-го она так и не появилась в печати. 4 апреля 1910 года он писал Ремизову из Коктебеля: «Алексей Михайлович, у меня так и остались те материалы, которые Вы мне дали для моей не увидавшей света статьи о плагиате. Выслать мне Вам их? Рукопись этой статьи моей так и исчезла. Я писал Галичу (она у него), чтобы он выслал. Но разве от него толку добьешься когда-нибудь? Может, если увидите его, Алексей Михайлович, то воздействуйте на него в этом отношении — чтобы вернул. Потому что я бы ее переработал и напечатал бы. Теперь с обвинением в плагиате Соло-

губа еще материалу прибавилось» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 11). Упомянутый здесь Галич — псевдоним приват-доцента философии Санкт-Петербургского университета, физика и журналиста Леонида Евгеньевича Габриловича (1878—1953), который в конце 1900-х годов сотрудничал в газете «Речь», а также в «Русской мысли» и других периодических изданиях. В ответном письме от 18 апреля 1910 года Ремизов сообщал Волошину: «Габриловича я не видал. <...> А потом мне неловко о себе статью просить» — и предлагал отрядить для переговоров с ним художника Вениамина Павловича Белкина (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 28; см. также: *Купченко В. П.* Указ. соч. С. 246—247). Однако, скорее всего, ни сам автор, ни «герой» волошинской статьи дальнейших шагов к ее разысканию предпринимать не стали. По крайней мере, на этом следы рукописи обрываются.

Публикуемый автограф представляет собой черновик с обильной авторской правкой на разрозненных листах разного формата, заключенных в обложку из сложенного вдвое листа писчей бумаги формата А4, на которой синим карандашом выведено название: О Плагiate (в оригинале оно подчеркнуто). Записи сделаны по большей части простым карандашом либо чернилами черного цвета. Черновой характер рукописи побудил меня частично привести в квадратных скобках зачеркнутые Волошиным слова и выражения в тех случаях, когда они придают тексту дополнительные смысловые оттенки. Если чтение того или иного слова является предположительным, после него в круглых скобках ставится вопросительный знак. Волошинские черновые автографы отличаются большим количеством описок, грамматических ошибок, а также произвольной расстановкой или пропуском знаков препинания, которые исправляются в соответствии с современными языковыми нормами без специальных оговорок. Очевидные лакуны в тексте восстанавливаются в угловых скобках. Иногда фраза внезапно обрывается. Такие места специально оговариваются в круглых скобках. Слова, выделенные курсивом, подчеркнуты Волошиным. Ему же принадлежат разделительные линейки. Так как рукопись состоит из десяти несброшюрованных листов и лишь в одном случае (Л. 8—9) Волошин сам нумерует отрывки, указывая на их последовательность, вопрос о композиции статьи остается открытым. Я руководствовалась той нумерацией, которая, вероятно, принадлежит обработавшему этот текст сотруднику архива, тем более что в целом она отвечает логике повествования. Только один лист (4—4 об.), очевидно, был случайно перевернут и потому пронумерован неправильно. Моя уверенность в этом подкрепляется и чтением В. П. Купченко. Пользуясь случаем, хочу выразить признательность вдове ученого Р. П. Хрулевой, которая предоставила в мое распоряжение материалы из его личного архива. Благодарю Н. Ю. Меньшенину, П. Р. Заборова, А. В. Лаврова и Г. В. Обатнина за помощь при чтении и комментировании волошинского текста.

¹ Подразумевается известный факт биографии французского писателя Огюста Вилье де Лиль-Адана (1838—1889), творчеством которого Волошин восхищался на протяжении всей своей жизни, считая его одним из величайших гениев. Осенью 1909 года, в период работы над статьей о плагиате, он как раз завершил перевод трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и статью о нем, вошедшую затем в книгу «Лики творчества» под названием «Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана “Аксель” и трагедия его собственной жизни)» (подробнее об этом см.: *Волошин М. Лики творчества*. Л., 1988. С. 601, 604; примеч. А.М. Березкина). В этой статье Волошин, в частности, отмечал, что «музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление» (Там же. С. 11), и цитировал некролог А. Франса «Вилье де Лиль-Адан», помещенный в газете «Le Temps» 25 августа 1889 года: «По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он (Вилье. — *И.Д.*) расточал потоки пурпура и золота» (Там же. С. 27). На уникальные импровизаторские способности Лиль-Адана неизменно указывали и другие современники, например Реми де Гурмон: «...он (Вилье. — *И.Д.*) любил мыслить вслух. Грезы, рассказанные по мере того, как они возникали, получали внешнюю жизнь, более длительную и более ощутительную. Что до состава аудитории, он не очень об нем заботился, только бы были слушатели» (*Гурмон Р. де*. Страницы из записной книжки о Вилье де Лиль-Адане // *Весы*. 1906. № 6. С. 48). О том же пишут и нынешние исследователи его творчества. Ср., например: «Литературный и музыкальный талант Вилье внешне проявлялся в блестящих импровизациях, в основе которых часто лежал завершённый текст, однако дополнявшийся пространственными вставками и мимической инсценировкой» (*Балашов Н.И.* Творчество Вилье де Лиль-Адана в перспективе развития общедемократических направлений французской литературы XX века // *Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы*. М., 1975. С. 176; в этом издании на с. 149—166 впервые опубликован фрагмент волошинского перевода «Акселя» — первая часть трагедии в сокращённом виде; полный текст этого перевода, подготовленный П.Р. Заборовым, см.: Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 2003. Вып. 3. С. 3—108).

² Инцидент между И.А. Гончаровым и И.С. Тургеневым состоялся в следующем. Вернувшись в 1855 году из кругосветного плавания на фрегате «Паллада» в Петербург, Гончаров настолько сблизился с Тургеневым, что обменивался с ним как неопубликованными произведениями, так и планами едва задуманных. В частности, не позже 1857 года он сообщил Тургеневу программу будущего романа «Обрыв», а тот в 1858 году прочел ему «Дворянское гнездо» и пересказал содержание романа «Накануне». Гончаров сразу же указал Тургеневу на смутившее его сюжетное сходство «Дворянского гнезда» и «Обрыва», с чем тот якобы согласился и даже исключил из текста один эпизод. Это успокоило Гончарова, однако когда тургеневский роман вышел в свет, он вновь высказал свои претензии.

Весной 1859 года писатели обменялись посланиями, после чего конфликт временно утас. В марте 1860 года, обнаружив следы плагиата и в только что вышедшем романе «Накануне», Гончаров опять написал Тургеневу, который на этот раз потребовал третейского суда. Разбирательство происходило в квартире Гончарова 29 марта 1860 года. Арбитрами в споре выступили равно доброжелательные к обеим сторонам С.С. Дудышкин, А.В. Дружинин и П.В. Анненков. Эксперты пришли к заключению, что «произведения Тургенева и Гончарова, как возникшие на одной и той же русской почве — должны были тем самым иметь несколько схожих положений, случайно совпадать в некоторых мыслях и выражениях, что оправдывает и извиняет обе стороны» (цит. по: *Анненков П. Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым. 1856—1862 // Вестник Европы. 1885. № 3. С. 40*). Этот вердикт удовлетворил Гончарова. Напротив, Тургенев решил прекратить с ним какие-либо отношения. В 1864 году на похоронах А. В. Дружинина они все же были восстановлены, но впредь никогда не носили столь же дружеский характер. Волошин не случайно упоминает именно этот эпизод полувековой давности. В 1909 году он вновь попал на страницы русской прессы. М. Суперанский поместил в декабрьском (12-м) номере «Вестника Европы» за 1908 год обширную статью «Ив. Ал. Гончаров и новые материалы для его биографии», в которой подробно изложил историю давнего конфликта и в заключение опубликовал подразумеваемое Волошиным «старое письмо» Тургенева Гончарову от 14 марта 1864 года с выражением радости по поводу возобновления дружеских отношений после окончания возникшего между ними недоразумения (с. 455—460). 28 января 1909 года, то есть в тот самый момент, когда Волошин приехал в Петербург из Берлина, в «Биржевых ведомостях» появился пересказ этого эпизода со ссылкой на статью Суперанского. Характерно, что автор заметки, скрывшийся за псевдонимом *Обозреватель*, которым около этого времени пользовались сразу несколько журналистов, преподнес утверждение Тургенева, будто Гончаров просто-напросто завидует успеху его романов, как бесспорный факт: «Оказывается, крупные личные столкновения возникали не только между второстепенными писателями, у которых чувство зависти к успеху другого представляется более или менее понятным, но и между первоклассными корифеями нашей литературы» (*Обозреватель*. Третейский суд между Гончаровым и Тургеневым // *Биржевые ведомости*. 1909. 28 янв. (10 фев.). № 10930. С. 2). Подобного рода низменные мотивации газетчики, как правило, усматривали и в поведении обвиняемых ими в плагиате модернистов, в том числе и Ремизова. Наконец, в том же 1909 году в Петербурге вышли в свет отдельным изданием «Литературные воспоминания» П.В. Анненкова с описанием конфликта между Гончаровым и Тургеневым, которые, скорее всего, также попали в поле зрения Волошина.

³ Волошин ошибается. Уже 20 мая 1860 года, вскоре после третейского суда между Гончаровым и Тургеневым (см. об этом в примеч. 2), на пер-

вой странице сатирического журнала «Искра» (№ 19) было помещено стихотворение Д.Д. Минаева (под псевдонимом Обличительный Поэт) «Парнасский приговор», где имена участников конфликта не назывались, однако даже далекие от литературных кругов читатели без труда могли понять, о ком и о чем идет речь. М. Суперанский также отмечал в своей работе: «Возникшие между двумя знаменитыми писателями недоразумения и вызванный ими третейский суд породили много толков в литературной среде того времени. Некоторые из циркулировавших в обществе слухов попали со временем и в печать, причем в последней нашли себе место и совершенно неверные сообщения» (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 458).

⁴ Изобличающая Ремизова в плагиате статья «Писатель или списыватель?» за подписью Мих. Мироя появилась в вечернем выпуске петербургской газеты «Биржевые ведомости» 16 июня 1909 года (№ 11160. С. 5—6). Данное здесь лапидарное определение писателя как «известного сказочника-фольклориста и в то же время тонкого и оригинального поэта» ранее было развернуто Волошиным в очерке-фельетоне о первой ремизовской книге «Посолонь» (1907), опубликованном в газете «Русь» 5 апреля 1907 года, а затем включенном в книгу «Лики творчества» (см.: *Волошин М. Лики творчества*. С. 508—515, 753—755; примеч. С.С. Гречишкина). Осенью 1909 года Волошин вернулся к этой теме в рецензии на «Сорочьи сказки» А.Н. Толстого, которые сравнивались им со сказками Ремизова и Сологуба (см.: *Аполлон*. 1909. № 3. С. 24; разд. «Хроника»).

⁵ Ранее параллель между рассказом Л.Н. Андреева «Елеазар» и популярной в литературной среде поэмой Леона Дьеркса (1838—1912) «Лазарь» («Lazarre»; в 1899 году ее перевел Евг. Деген, а позже В.Я. Брюсов) Волошин проводил в рецензии на это произведение русского писателя, опубликованной в газете «Русь» 16 февраля 1907 года и впоследствии вошедшей в книгу «Лики творчества» (подробнее об этом см.: *Волошин М. Лики творчества*. С. 451—452, 734—736; примеч. Л.А. Иезуитовой). Правда, вопреки высказываемому далее утверждению, будто Андреев не читал Дьеркса, здесь он, напротив, настаивал на том, что автор «Елеазара» сознательно развивает мотивы этой поэмы, не сомневаясь в его осведомленности. Ср. также запись в «черной» рабочей тетради, где параллель Дьеркс — Андреев определена как «вдохновение чем-нибудь» (см. преамбулу к наст. комментарию). Сам факт, что спустя два с лишним года Волошин вновь размышляет именно над этим рассказом Андреева, далеко не случаен. На рубеже 1900—1910-х годов писатели символистского круга проявляли особый интерес к ключевым образам мировой культуры. Так, например, прочитав ремизовскую «Трагедию о Иуде принце Искаротском», Волошин, который продолжал работать над статьей «Евангелие от Иуды», писал автору 19 января 1909 года из Парижа: «Иуда мне представляется темой, равной Каину и Фаусту. И хочется, чтобы каждый нашел своего Иуду. Как каждый должен написать своего Прометея, своего Фауста» (РНБ. Ф. 634.

Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 10). Известно, что эта тема была предметом их многочисленных разговоров в Петербурге (подробнее о том, как складывались отношения двух писателей, см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения. М., 1981. С. 92—104; с восстановлением некоторых редакторских сокращений перепечатано в книге: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб., 2004. С. 131—145). Следы интереса к ней Ремизова обнаруживаются и в его «Письме в редакцию», где «Фауст» и «Божественная комедия» упомянуты как произведения, созданные в результате «коллективного преемственного творчества не одного, а ряда поколений» (цит. по: Русские ведомости. 1909. 6 сент. № 205. С. 5).

⁶ *Волин Ю.* Заметки. 137 // Южный край (Харьков). 1909. 21 июня (4 июля). № 9718. С. 3. Здесь и далее цитаты, выписанные Волошиным, имеют незначительные разночтения с оригиналом.

⁷ Мих. Миров приводит в своей статье параллельные места в сказках Ремизова и в фольклорных текстах-источниках из сборника Н.Е. Ончукова «Северные сказки» (СПб., 1908).

⁸ Та же мысль содержится в заключительном пассаже дневниковой записи Волошина из Записной книжки II (см. преамбулу к наст. комментарию). Частично он цитируется и в конце следующего абзаца.

⁹ Византийская императрица Евдокия Элия Афинанда (400—460) — дочь афинского учителя риторики Леонтия, известная своей красотой и ученостью. Прибыла в Константинополь по делу о наследстве и полюбилась сестре императора Феодосия II Пульхерии, которая обратила ее в православие и устроила брак со своим братом. Евдокии приписывается ряд сочинений, в том числе «Ὀμνροῦχῆτρα» — изложение священной истории, преимущественно земной жизни Христа, написанное гекзаметром.

¹⁰ Как в данном случае (*фр.*)

¹¹ На это Волошину указал сам Ремизов. В письме от 3 октября 1909 года, к которому были приложены материалы для волошинской статьи о плагиате, он сообщил: «Посылаю Вам письмо в “Бирж<евых> Вед<омостях>”. На левой стр<анице> я выписал то, что Миров не привел» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 19). Кроме того, среди присланных Волошину газетных вырезок находились статья М.М. Пришвина «Плагиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию)» и «Письмо в редакцию» самого Ремизова, где разоблачалась эта уловка Мих. Мирова. Так, Пришвин писал: «Иллюзия тождества достигается автором заметки просто: он выпускает то, что добавлено г. Ремизовым. <...> Работа художника (над пересказом произведения народной поэзии. — *И.Д.*) может состоять в прибавлении т о л ь к о о д н о й мастерской черты, в развитии о д н о й подробности. Вот эти-то мастерские штрихи умышленно и опускаются в названной заметке» — и далее приводил для примера ремизовскую вставку, пропущенную Мих. Мировым при цитировании сказки «Мышонок» (Слово. 1909. 21 июня (4 июля). № 833. С. 5). Ремизов в свою очередь, от-

мечал: «Автор письма в редакцию *Биржевых Ведомостей*, добросовестно выписав текст из этих сказок, совпадающий с текстом народных сказок, <...> и опустив в “Мышонке” мне принадлежащую характеристику действующих в сказке старика и старухи, а в “Небо пало” — мне принадлежащую сентенцию, — лисицыну мудрость, — именно как раз то, что составляло цель моего пересказа, вывел против меня обвинение в плагиате» (Русские ведомости. 1909. 6 сент. № 205. С. 5).

¹² Фулье-Тенвиль Антуан-Кентин (Fouquier-Tenville Antoine-Quentin; 1746—1795) — деятель Великой французской революции, один из символов революционного террора. Происходил из семьи мелкого землевладельца. До начала революции занимался разнообразной юридической практикой. После падения монархии по протекции дальнего родственника, назначенного генеральным секретарем Министерства юстиции, стал чиновником уголовного суда. В марте 1793 года на заседании Конвента был избран общественным обвинителем революционного трибунала. По его настоянию без каких-либо доказанных обвинений, которые, как правило, основывались на выдуманных самим Фулье-Тенвилем преступных деяниях, намерениях и даже мыслях подсудимых, были казнены более двух тысяч человек, в том числе Мария-Антуанетта, Кюстин, жирондисты, Дантон и дантонисты, эбертисты, а также некогда протезировавший его родственник Камилл Демулен. Фулье-Тенвиль называл себя «топором» и во время процесса над участниками сфабрикованного им в июне 1794 года «тюремного заговора» приказал поставить в зале суда гильотину. После переворота 9 термидора его жертвами стали Робеспьер, Сен-Жюст и др. Несмотря на то что Фулье-Тенвиль перешел на сторону врагов Робеспьера, 14 термидора 1794 года он был арестован, через несколько месяцев судим и 7 мая 1795 года казнен. Будучи жестоким и беспринципным карьеристом, Фулье-Тенвиль отличался неподкупностью и взятки не брал. Вероятно, поэтому, не без иронии характеризуя передергивания фактов в статье Мих. Мирова как поступок «честного и убежденного в своей правоте человека», Волошин упоминает именно его имя.

¹³ В рукописи: Дюма. Однако это очевидная описка, так как в данном контексте речь не может идти о генерале Матье Дюма (1753—1837). Скорее всего, Волошин имел в виду председателя уголовного трибунала Паррижа Адриана Дюпора (1759—1798).

¹⁴ В письме к Волошину от 3 октября 1909 года Ремизов подчеркивал беспрецедентность масштабов этой газетной травли, сознательно расширяя их за счет слухов. Он писал: «Вы найдете также и некоторые заметки, те, что я достал. Но всех то я не имею. Андрей Белый рассказывал мне, что в “Голосе Москвы” было несколько статей очень ругательных, а одна статья о “Эллисе и Ремизове”. Иванов-Разумник рассказывал, что в “Одесских Газетах” (sic!) были заметки тоже ругательные, и в “Русском Слове”, и в “Раннем Утре”. Один критик (заметчик), как передавали мне, какой-то Скиталец (только не Петров), предлагал выгнать меня из лите-

ратуры в три шеи. В “Осе” была карикатура». И для большего впечатления изобразил «московские сцены», свидетельствующие об общественном резонансе этого дела: «В Москве большие были споры: на Бирже, на Ильинке, в Таганке в трактире Иванова и в нескольких пивных. Делились на партии и друг с другом уж цапались. Это надо рассказать Вам сцены» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 19). Впоследствии этот заключительный пассаж письма был переработан и включен в мемуарную книгу Ремизова «Петербургский буерак».

¹⁵ Ошибка Волошина. На самом деле цитируется пассаж из анонимной заметки, помещенной в «Петербургской газете» 18 июня 1909 года (№ 164. С. 3; рубрика «Злободневные разговоры»).

¹⁶ Новое время. 1909. 20 июня (3 июля). № 11950. С. 3; разд. «Среди газет и журналов». Это анонимное сообщение без названия. Слова «модернисты» и «народным» взяты здесь в кавычки. В рукописи слева на свободном поле рядом с этой цитатой Волошин приписал: «(цитата)».

¹⁷ *Лидер* [М.А. Ашкенази]. В защиту А. Ремизова // Будильник. 1909. № 24 (28 июня). С. 4.

¹⁸ Заметка в «Будильнике» открывалась упоминанием о давнем скандале с обвинением в плагиате известной поэтессы, переводчицы, прозаика и драматурга Ольги Николаевны Чюминой. История состояла в следующем. В апреле 1900 года некто П. Березин уличил ее в том, что в своем романе «За грехи отцов» она воспользовалась сюжетом и даже последовательностью сцен романа А. Гунтрама «Братоубийца», заменив лишь немецкие имена на русские (Новое время. 1900. 30 апр. № 8682. С. 5). В ответном «Письме в редакцию» Чюмина, среди прочего, ссылаясь на редкость своих опытов в этом жанре, заметила, что не считает себя романисткой и потому была рада «опереться о сюжет уже готовый, стараясь развить его психологическую сторону» (Новое время. 1900. 4 мая. № 8686. С. 4). В обсуждении этого инцидента приняли участие такие известные литераторы, как Л.Н. Андреев и А.В. Амфитеатров. Последний обратил внимание на изобретенный Чюминой «прелестный новый оборот» «опереться на сюжет» и сочинил по его поводу четверостишие: «Вот взошла луна златая. / Тише... чу! Гитары звон, / И испанка молодая / Оперлася о... сюжет» (Россия. 1900. 8 мая. № 371. С. 3), которое также цитировалось в «Будильнике». Скорее всего, Волошин выделил пассаж, посвященный Чюминой, потому что спустя два месяца после этого упоминания, 26 августа 1909 года она скончалась, и на протяжении осени печать была заполнена некрологами.

¹⁹ *Musca* [Ф.Г. Мускатблит]. Две памяти. I. Короткая. II. Долгая // Раннее утро. 1909. 18 июня. № 138. С. 3.

²⁰ См. примеч. 6.

²¹ *А—ндр.* О том, о сем и прочем // Жало (Харьков). 1909. № 27 (5—11 июля). С. 2. Слова в скобках — «повесть о воровстве по М. Мирову» — принадлежат Волошину.

²² Волошин цитирует фрагменты из статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”», которая была написана в связи с публичным обвинением Альфонса Доде неким молодым поэтом Морисом Монтегю в том, что тот заимствовал сюжет своей пьесы «Препятствие» (впервые была представлена на сцене театра Жимназ 27 декабря 1890 года) из его драмы в стихах «Безумный», напечатанной еще в 1880 году. Эта статья была опубликована Франсом в газете «Le Temps» 4 января 1891 года, а затем вошла в четвертый из сборников его статей под общим названием «Литературная жизнь» (1892). Волошин читал этот текст в оригинале и дает здесь его вольный перевод на русский язык. Ср. те же цитаты в переводе Э.Я. Гуревича: «Наши современники крайне шепетилы в этом вопросе, и в наши дни нужно считать большой удачей, если какой-нибудь знаменитый писатель не подвергается хотя бы раз в год обвинению в краже чужих идей. <...> Но поиски плагиата всегда ведут дальше, чем думают и хотят» (Франс А. Апология плагиата. «Безумный» и «Препятствие» // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 280). Историю, случившуюся с французским пейзажистом и графиком Анри Гарпиньи (или Арпиньи; 1818—1916), которая лишь обозначена у Волошина, Франс излагает следующим образом: «Вы знаете пейзажиста, который своей мочуей старостью напоминает дубы на его картинах. Его зовут Арпиньи — это Микеланджело деревьев. Однажды он встретил в какой-то деревне в Солони молодого художника-любителя, который сказал ему тоном одновременно и робким и настойчивым: “Знаете, мэтр, эту местность я оставляю за собой”. Добрый Арпиньи ничего не ответил и улыбнулся своей улыбкой Геркулеса» (Там же. С. 281). Ср. также: «Наши современные писатели вбили себе в голову, что идея может быть чьей-нибудь исключительной собственностью» (Там же); «...мне кажется, что старые представления на этот счет были правильнее новых, ибо они были более бескорыстны, более возвышенны и более соответствовали интересам Республики словесности» (Там же. С. 282).

²³ Подразумеваются следующие громкие судебные процессы «в защиту общественной морали». Когда в начале 1857 года в журнале «Revue de Paris» был напечатан роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», имперский прокурор, который счел книгу безнравственной, привлек к суду автора, издателя и типографа. Суд длился с 31 января по 7 февраля 1857 года и завершился полным оправданием всех обвиняемых. Вскоре роман вышел отдельным изданием, где в специальном приложении были помещены постановление суда, а также речи прокурора и защитника. Летом того же 1857 года был арестован тираж первого издания книги Шарля Бодлера «Цветы зла». Первоначально остракизму подверглись тринадцать стихотворений, в которых обвинение усматривало антиклерикальные мотивы (их удалось дезавуировать в процессе следствия), цинизм, садизм и сексуальную патологию. Однако, во многом благодаря правильно выбранной автором стратегии поведения, по решению суда изъятию были под-

вергнуты лишь шесть текстов, причем сама книга подлежала обязательному переизданию с заменой запрещенных стихотворений новыми. Кроме того, на Бодлера и его издателя был наложен штраф. Второе издание вышло в свет в 1861 году и включало не шесть, а тридцать пять новых произведений, что допускалось судебным приговором. Спустя десять лет, в 1867 году был опубликован роман Эдмона де Гонкура «Девка Элиза». На этот раз судебный процесс был направлен против Альфреда Барбу, который написал сатиру на гонкуровский роман и в предисловии резко осудил его за безнравственность, приведя обширные цитаты. Суд в целом встал на сторону Барбу, однако все же расценил его поведение как недопустимое и приговорил к штрафу.

²⁴ Имеется в виду полемика вокруг «порнографического элемента» в современной литературе, в ходе которой, наряду с произведениями М.П. Арцыбашева, А.П. Каменского, Ф. Сологуба, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и других авторов, особого внимания критиков удостоился роман М.А. Кузмина «Крылья» (1905; впервые опубликован в конце 1906 года; отдельным изданием вышел в 1907 году). Обсуждение этой темы продолжалось в русской печати на протяжении нескольких лет, и к концу 1900-х годов общественный интерес к ней достиг своей наивысшей точки. О том, сколь велика была тогда популярность у публики произведений, в которых затрагивается проблематика пола, свидетельствуют, в частности, вышедшие в 1909 году в Петербурге книги Г.С. Новополина «Порнографический элемент в русской литературе» и Петра Пильского «Проблема пола, половые авторы и половой герой», где, среди прочего, значительное место отведено разбору кузминского романа. Волошин принял живое участие в этой полемике. Так, он защищал Кузмина и Зиновьеву-Аннибал от нападок «блюстителей общественной нравственности» в статье «Похвала моралистам» (Русь. 1908. 9 (22) апр. № 99. С. 3). Ему принадлежит и комплиментарная рецензия в той же «Руси» (1908. 17 (30) апр. № 105. С. 5) на порнографическую повесть Ремизова «Что есть табак» (1908). В письме к последнему от 12 июля 1908 года из Парижа, подраумывая возникшие в связи с сотрудничеством в этой газете казусы, Волошин иронически замечал: «Приятно сознавать, что репутация моя постепенно складывается и определяется в литературе: теперь я уж не только человек весьма сведущий в области порнографической литературы, но еще, кроме того, и кое-что понимающий в банковских делах. Это очень лестно» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 7—7 об.).

²⁵ Ср. рассуждения на ту же тему в дневниковой записи Волошина из Записной книжки II (см. преамбулу к наст. комментарию).

²⁶ Этот пассаж, как и некоторые звучащие далее мысли Волошина, перекликается со следующим суждением А. Франса из ранее уже цитировавшейся статьи «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”»: «...то, что в литературе называется идеей, является в настоящее время покупной стоимостью. Не так обстояло дело в былые времена. Сейчас

писатель заинтересован в закреплении за собою драматического сюжета, романической комбинации, ибо они могут принести ему, даже если он посредственный писатель, тридцать тысяч, сто тысяч франков и больше. К несчастью, количество этих сюжетов и комбинаций более ограничено, чем кажется. Совпадения часты и неизбежны. Да может ли быть иначе, когда оперируют человеческими страстями? Они немногочисленны. Голод и любовь движут миром, и, хотим ли мы этого, или нет, существуют только два пола. Чем значительнее, искреннее, выше и правдивее искусство, тем допускаемые им комбинации становятся проще, обыденнее и безразличнее. Ценность придает им гений писателя. Взять у какого-нибудь поэта его сюжет — значит попросту воспользоваться дешевой и всем доступной темой» (Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 283—284).

²⁷ Создание грандиозного средневекового собора, которое нередко растягивалось на несколько веков и было плодом гениального архитектурного замысла в соединении с «коллективным преемственным творчеством не одного, а ряда поколений» строителей, скульпторов и художников, стало устойчивой метафорой творческого процесса не только для самого Волошина. Осенью 1909 года в другой статье, посвященной творчеству Вилье де Лиль-Адана, он сравнил с готическим собором замысел трагедии «Аксель» (см.: *Волошин М.* Лики творчества. С. 12—13; подробнее об этой статье см. в примеч. 1). К тому же образу, возможно, под влиянием бесед с Волошиным, обращается и Ремизов, когда рассуждает в «Письме в редакцию» о путях воссоздания народного мифа: «Только так, коллективным преемственным творчеством создастся произведение, как создавались мировые великие храмы, мировые великие картины, как написались бессмертная «Божественная комедия» и «Фауст»» (Русские ведомости. 1909. 6 сент. № 205. С. 5). Наконец, тем же сравнением пользуется Анатоль Франс. В статье «Апология плагиата. «Безумный» и «Препятствие»» он пишет: «Мы безрассудно приписываем себе творческие достоинства, которых не было даже у величайших гениев. Ибо то, что они внесли в общую сокровищницу, хотя и чрезвычайно ценно, все же ничтожно в сравнении с тем, что они сами получили от человечества. Индивидуализм, раздутый до той степени, в какой мы его наблюдаем в наши дни, — опасное зло. И невольно обращаешься мыслью к тем временам, когда искусство не было личным делом, когда художник не имел имени и жил только одним стремлением — сделать хорошо, когда каждый принимал участие в воздвижении огромного собора с единственным намерением — гармонично вознести к небу единоклубную мысль века» (Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 286). Любопытно, что Франс противопоставляет здесь анонимное творчество средневекового мастера индивидуализму современного художника. И то же самое делает в своем «Письме в редакцию» Ремизов, хотя, в отличие от Волошина, его знакомство с этим текстом отнюдь не очевидно.

²⁸ *Иванов В.* Споры // Весы. 1908. № 8. С. 82 (разд. I: «О гении»). Это собрание афоризмов вошло затем в книгу Иванова «По звездам» (СПб., 1909).

²⁹ Ср. зафиксированные В.В. Смиренским высказывания Ф. Сологуба, которые, хотя и относятся к середине 1920-х годов, несут на себе отчетливый отпечаток дискуссий о плагиате на рубеже 1900—1910-х годов: «Новым Пушкиным будет только такой поэт, который беззастенчиво и нагло оборвет всех своих современников и предтеч» («О новом Пушкине»), «Вся наша русская литература — сплошной плагиат. А если бы это было и не так: у нас не было бы ни Шекспира, ни Гёте, которые, как известно, — всегда работали на чужих материалах» («О плагиате»), «Гениальные поэты только и занимаются подражанием и перепевом. А оригинальные образы и формы — создают слабые поэты. И это — естественно. Зачем человеку — как грибу питаться неорганическими соединениями, над чем-то думать, что-то изобретать? Надо обирать предшествующих поэтов — самым бессовестным образом» («О гениальных поэтах») (*Смиренский В.В. Воспоминания о Федоре Сологубе / Вступит. статья, публ. и коммент. И.С. Тимченко // Незданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 404, 405, 407.*)

³⁰ Широко известный факт из творческой биографии Шекспира, свидетельствующий о его связи со средневековой литературной традицией, для которой анонимность текста была нормой. Идея оригинального авторства и порожденное ею представление о плагиате окончательно сформировались лишь к концу XVII века, то есть уже в постшекспировскую эпоху. Поэтому, как пишет, к примеру, одна из современных исследовательниц проблемы плагиата, Шекспир «брал сюжеты и характеры для своих пьес где только ему заблагорассудится, редко ссылаясь на источники, также мало беспокоился об охране собственного авторства: любой современник мог напечатать его сочинения — разумеется, не платя никаких авторских гонораров» (*Клепикова Е. Плагиат: преступление без наказания // Иностранная литература. 1990. № 9. С. 198.*)

³¹ Волошин передает здесь основную мысль статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. Мольер и Скаррон», опубликованной в газете «Le Temps» 11 января 1891 года, а затем включенной в четвертый выпуск сборника «Литературная жизнь» (1892). Эта статья была написана в pendant к первой «Апологии...» (см. примеч. 22) после знакомства с заметкой П. д'Англоса об источниках комедий Мольера и «Трагикомических новелл» Поля Скаррона, в которой содержался богатый материал, позволявший Франсу расширить аргументацию своей позиции по вопросу о плагиате. В заключение он отмечал, что исследование д'Англоса «ставило себе целью вернуть несчастному Скаррону то добро, которое взял у него Мольер, но при этом выяснилось, что, когда Скаррон подвергся ограблению, он нес чужой багаж», то есть заимствовал сюжеты и образы из испанской литературы, и завершал статью сентенцией, следы которой нетрудно обнаружить в волошинском черновике: «Что же касается Мольера, то все, что он берет, тотчас же становится его собственностью, потому что он ставит на это свою печать» (цит. по: *Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 296.*)

³² Источник предполагаемой цитаты из Теофиля Готье, пересказ которой Волошин дает далее, обнаружить не удалось.

³³ Скорее всего, Волошин подразумевает следующий афоризм Блеза Паскаля, «Мысли» («Pensées») которого он, вне всякого сомнения, читал во французском оригинале: «Иные авторы, говоря о своих трудах, употребляют выражения: моя книга, мои комментарии, моя история и т.д. Так и кажется, что это буржуа, имеющие собственный дом и постоянно твердящие: “в моем собственном доме”. Им лучше было бы говорить: наша книга, наш комментарий и т.д., так как обыкновенно тут больше чужого добра, чем их собственного» (цит. по: *Паскаль Б. Мысли*. СПб., 1888. С. 239. № ХCV; перевод П.Д. Первова). Ср. также другую «мысль» Паскаля, не менее созвучную мыслям Волошина: «Пусть не говорят, что я ничего не сказал нового: расположение материала ново. Когда играют в мяч, то тот и другой из играющих играет одним и тем же мячом, но один его бросает лучше другого. Мне также хотелось бы, чтобы обо мне говорили, что я воспользовался прежними выражениями. Если одни и те же мысли не образуют, вследствие различного расположения, различного материала речи, зато одни и те же слова, вследствие различного расположения, образуют различные мысли» (Там же. С. 101. № IX).

³⁴ Волошин цитирует афоризм № 180 (Kollektivgeist) из книги Фридриха Ницше «Человеческое, слишком человеческое» («Menschliches, Allzumenschliches», 1878) в собственном не совсем точном переводе. В частности, он пишет «каждый писатель», в то время как у немецкого философа речь идет о «хорошем писателе» («ein guter Schriftsteller»). Ср.: «Kollektivgeist. — Ein guter Schriftsteller hat nicht nur seinen eignen Geist, sondern auch noch den Geist seiner Freunde» (Nietzsche's Werke. Erste Abteilung. Band II: Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Leipzig, 1899. S. 181. № 180). Между тем в начале 1900-х годов Волошин читал Ницше не только по-немецки, но и по-французски (подробнее об этом см.: *Купченко В. П.* Указ. соч. С. 83, 98). Поэтому, возможно, здесь, как и в одной из его рабочих тетрадей, перевод сделан не с оригинала, а с французского издания, которое находилось в волошинской библиотеке (см. об этом: Там же. С. 195).

³⁵ Ср. ту же мысль в статье Анатоля Франса «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”»: «Тот, кто озабочен только судьбой литературы, <...> знает: ни один здравомыслящий человек не может похвастать, что он думает нечто такое, чего другой человек уже не думал до него. Он знает: мысли принадлежат всем и нельзя говорить: “Эта мысль моя”, подобно тому, как бедные дети, о которых упоминает Паскаль, говорили: “Эта собака моя”. Наконец, он знает, что мысль ценна лишь по своей форме и что придавать новую форму старой мысли — это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество» (Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 286). Обращает на себя внимание, что Франс подразумевает здесь ту же самую «мысль» Паскаля, которую собирался процитировать Волошин в своей статье о плагиате (см. примеч. 33). Разночтение же с приведенной выше цитатой (в одном случае фигурируют дети, а

в другом буржуа) объясняется характером этого сочинения философа. Как известно, «Мысли» являются набросками к незавершенному полемическому труду. К тому же они были опубликованы лишь в 1669 году, через семь лет после смерти автора. Кроме того, следует принять во внимание, что, как писал Реми де Гурмон: «У Паскаля есть отделанные страницы, которые прекрасны; есть также страницы, написанные сразу, которые прекрасны. Мысль иногда идет быстрее, чем самая проворная рука или самая послушная память: отсюда неясности. Приходится начинать сначала, вновь строить то, что развалилось за отсутствием подпорок... Или мысль течет лениво и логическое соединение ее частей производится с трудом...» (*Ещбоев С.* [С.А. Поляков]. Риторика. Цитаты из статьи Реми де Гурмона. *Mercur de France, Mars 1904 // Весы. 1904. № 4. С. 31*). Поэтому неудивительно, что вопрос о композиции и составе этой книги до сих пор остается открытым, а отдельные афоризмы публикуются в разных изданиях в иных вариантах.