

## О ПЛАГИАТЕ

Плагиат ...

Это понятие ещё 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 ещё иногда неосторожно расточают свои идеи в беседах. Опытные знают им цену. То, что Вилье расплескивал в своих импровизациях по кафе ноту <?> своего гения,<sup>1</sup> 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. Словом, положение в литературе немного напоминает русские эмигрантские колонии за границей, где все друг друга подозревают в шпионстве.

Русская словесность ещё не вступила в этот период острой борьбы за право собственности в области идей. За исключительные привилегии фабричных марок, каковыми всё больше и больше становятся литературные имена, наши писатели ещё не обвиняют друг друга во взаимном воровстве [по крайней мере печатно]. Правда из старых писем мы знаем, что, например, Гончаров обвинял Тургенева в том, что тот обокрал его, т.к. Гончаров замышлял роман, героиня которого должна была уйти в монастырь.<sup>2</sup> Но такие обвинения обычно остаются в кругу разговоров и не выносятся

---

<sup>1</sup> Подразумевается известный факт биографии Огюста Вилье де Лиль-Адана, отражённый в статье Волошина о нём «Апофеоз мечты» (1912); здесь он отмечал, что «музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление, и цитировал некролог А. Франса «Вилье де Лиль-Адан», помещённый в газете «Le Temps» 25 авг. 1889: «По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он (Вилье. – *Ред.*) расточал потоки пурпура и золота» (Т. 3 наст. изд. С. 7, 31). На уникальные импровизаторские способности Лиль-Адана неизменно указывали и другие современники, например, Реми де Гурмон: «... он любил мыслить вслух. Грёзы, рассказанные по мере того, как они возникали, получали внешнюю жизнь, более длительную и более ощутительную. Что до состава аудитории, он не очень о нём заботился, только бы были слушатели» (*Гурмон Р. де*. Страницы из записной книжки о Вилье де Лиль-Адане // *Весы*. 1906. № 6. С. 48).

<sup>2</sup> Сблизившись с И. С. Тургеневым в середине 1850-х, И. А. Гончаров обменивался с ним как неопубликованными произведениями, так и планами задуманных: в частности, не позже 1857 он сообщил Тургеневу программу будущего романа «Обрыв», а тот в 1858 прочёл 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 о свет, он вновь высказал свои претензии. Весной 1859 писатели обменялись посланиями, после чего конфликт временно угас. В марте 1860, обнаружив следы плагиата и в только что вышедшем романе «Накануне», Гончаров опять написал Тургеневу, который на этот раз потребовал

в печать.<sup>3</sup> 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 произошёл [характерный] интересный в этом отношении факт. В Биржевых Ведомостях появилось обвинение в плагиате Алексея Ремизова – известного сказочника-фольклориста и в то же время тонкого и оригинального поэта (Писа-

---

третьейского суда, состоявшегося в квартире Гончарова 29 марта 1860: 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 на похоронах А. В. Дружинина они все же были восстановлены, но впредь никогда не носили прежнего дружеского характера. Ко времени, когда Волошин работал над статьёй, эта история вновь попала на страницы русской прессы. М. Ф. Суперанский в обширной статье «Ив. Ал. Гончаров и новые материалы для его биографии» подробно изложил историю давнего конфликта и в заключение опубликовал подразумеваемое Волошиным «старое письмо» Тургенева Гончарову от 14 марта 1864 с выражением радости по поводу возобновления дружеских отношений после окончания возникшего между ними недоразумения (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 455-460). 28 янв. 1909, т.е. 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 неустановленный автор заметки преподнёс 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. Утр. вып. 1909. № 10930. 28 янв. (10 фев.). С. 2). Наконец, в том же 1909 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.

<sup>3</sup> Применительно к конфликту между Гончаровым и Тургеневым Волошин ошибается: уже 20 мая 1860, вскоре после третейского суда между Гончаровым и Тургеневым, на первой 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 чём идет речь. М. Ф. 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, причём в последней нашли себе место и совершенно неверные сообщения» (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 458).

тель или списыватель?), подписанное Мих. Мирковым.<sup>4</sup> 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> литерату<ре>.

Плагиат недоказуем: совпадения идей и слов так часты, что даже полное тождество не может ещё 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 чём литературная честность? в том ли, чтобы, встретивши такое совпадение, отказаться от своей формулы? Нет. Напротив. Утвердиться в ней. Ибо совпадение доказывает, что она уже висит в воздухе. Раз есть двое, сказавших её 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 произошёл, а где-нибудь в посмертных заметках, в истории своих книг.

---

Это требование полной самостоятельности ведёт 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 Дьёркса совпадают.<sup>5</sup> На этом можно было при желании создать великолепное обвинение в плагиате. Но Л. Андр<еев> не читал Дьёркса, об этом свидетель<ствует> самое совпадение. Это просочилось независимо от текста Дьёркса. 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.

---

<sup>4</sup> Изобличающая Ремизова в плагиате статья «Писатель или списыватель?» за подписью Мих. Миров появилась в вечернем выпуске «Биржевых Ведомостей» 16 июня 1909 (№ 11160. С. 5-6). Данное здесь лапидарное определение писателя ранее было развёрнуто Волошиным в очерке-фельетоне о первой ремизовской книге «Посолонь (1907). См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. с. 53-63.

<sup>5</sup> Ранее параллель между рассказом Л. Н. Андреева «Елеазар» и популярной в литературной среде поэмой Леона Дьёркса «Лазарь» ( «Lazare»; в 1899 её перевел Евг. Деген, а позже В. Я. Брюсов) Волошин проводил в статье о «Елеазаре» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 45-48). Правда, вопреки высказываемому далее утверждению, будто Андреев не читал Дьёркса, здесь он, напротив, настаивал на том, что автор «Елеазара» сознательно развивает мотивы поэмы Дьёркса. Ср. также указание на параллель Дьёркс-Андреев в записи из «чёрной» рабочей тетради (С. 938 наст. тома).

Южн<ый> Край жалуется<sup>6</sup>:

«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 уввы! – уже напечатанные единожды произведения. Опытный редактор узнаёт плагиаторов по лицу. Это большею частью очень навязчивые и наивные господа, которым манёвр удаётся очень редко. Но кто заподозрит в плагиате писателя с именем».

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<sup>7</sup> Мих. Мировы<м>, для всех остаётся фактом неопровержи<мым>.

У нас так мало занимаются теологией, что совсем не знают то, что искусным подбором цитат можно доказать всё, что угодно.<sup>8</sup> В<с>е ереси основываются на одних и тех же текстах в различных сочетаниях.

Византийск<ая> Императрица Евдокия, при помощи одних гекзаметров Гомера, не прибавляя ни слова от себя, написала Жизнь Христа.<sup>9</sup> 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.

---

<sup>6</sup> Заметки. 137 // Южный край (Харьков). 1909. № 9718. 21 июня (4 июля). С. 3. Здесь и далее цитаты, выписанные Волошиным, содержат незначительные неточности по сравнению с оригиналом.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> Та же мысль содержится в заключительном пассаже дневниковой записи Волошина из Записной книжки 11 (см. преамбулу к наст. коммент.). Частично он цитируется и в конце следующего абзаца.

<sup>9</sup> Византийская императрица Евдокия Элия Афинаида - дочь афинского учителя риторики Леонтия, известная своей красотой и учёностью; ей приписывается ряд сочинений, в том числе «Ὀμῆροϋεντρα» - изложение священной истории, преимущественно земной жизни Христа, написанное гекзаметром.

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

А между тем *c'est le cas* (как в данном случае (*фр.*)) – Мирю 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. Мирю, приводя параллельные тексты народ<ной> сказки и Ремизова, пропустил все различествующие фразы и оставил только тождественные.<sup>10</sup>

Так могут поступать только очень честные и убежденные в своей правоте люди. Так поступали Фукие-Тенвилль<sup>11</sup> и Дю<пор><sup>12</sup> <?> в революционных трибуналах. Это

<sup>10</sup> На это Волошину указал сам Ремизов. В письме от 3 окт. 1909, к которому были приложены материалы для волошинской статьи о плагиате, он сообщал: ~посылаю Вам письмо в "Бирж<евых> Вед<омостях>". На левой стр<анице> я выписал то, что Мирю не привёл» (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 уловка Мих. Мирюва. Так, Пришвин писал: «Иллюзия тождества достигается автором заметки просто: он выпускает то, что добавлено г. Ремизовым. < ... > Работа художника может состоять в прибавлении *только одной* мастерской черты, в развитии одной подробности. Вот эти-то мастерские штрихи умышленно и опускаются в названной заметке», и далее приводил для примера ремизовскую вставку, пропущенную Мих. Мирювым при цитировании сказки «Мышонок» (Слово. 1909. № 833. 21 июня (4 июля). С. 5). Ремизов в свою очередь отмечал: «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. № 205. 6 сент. С. 5).

<sup>11</sup> Антуан Кентин Фукие-Тенвилль был одним из символов революционного террора. В марте 1793 на заседании Конвента избран общественным обвинителем революционного трибунала. По его настоянию без каких-либо доказанных обвинений, которые, как правило, основывались на выдуманных самим Фукие-Тенвилем преступных деяниях, намерениях и даже мыслях подсудимых, были казнены более двух тысяч человек, в том числе Мария-Антуанетта, Кюстин, жирондисты, Дантон и дантонисты, обертисты, а также некогда протезировавший его родственник Камилл Демулен. Фукие-Тенвилль называл себя «топором» и во время процесса над участниками сфабрикованного им в июне 1794 «тюремного заговора» приказал поставить в зале суда гильотину. После переворота 9 термидора его жертвами стали Робеспьер, Сен-Жюст и др. Несмотря на то, что Фукие-Тенвилль перешёл на сторону врагов Робеспьера, 14 термидора он был арестован, через несколько месяцев судим и 7 мая 1795 казнён. Будучи жестоким и беспринципным карьеристом, Фукие-Тенвилль отличался неподкупностью и взяток не брал. Вероятно, поэтому, не без иронии характеризуя передергивания фактов в статье Мих. Мирюва как поступок «честного и убежденного в своей правоте человека», Волошин упоминает именно его имя.

<sup>12</sup> 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 Парижа Адриана Дюпора (1759-1798).

очень опасная и дерзкая игра, потому что, если неполная уверенность в своей справедливости, то кажды<й> назовёт это со стороны передержкой, шулерством, и т. д.

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

Во всех газетах поднялся вопль.<sup>13</sup>

«Весёленький скандалчик вышел с "известным" писателем из молодых Ал. Ремизовым ... Попался в плагиате. Оказалось, что просто-напросто списал буква в букву две народные сказки и выдал за свои» (Русское Слово № 137).<sup>14</sup>

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

(Новое Время № 11950)<sup>15</sup>

«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, сошёлся 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 чёрт знает какие силы иметь, чтобы не почувствовать потребности "опереться на сюжет"» (Будильник № 24).<sup>16</sup> (Раньше было несколько замечаний по поводу другой воровки – Ольги Чюминой, которая, пойманная

---

<sup>13</sup> В письме к Волошину от 3 окт. 1909 Ремизов подчеркивал беспрецедентность масштабов этой газетной травли, сознательно расширяя их за счёт слухов: «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 литературы 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 включён в мемуарную книгу Ремизова «Петербургский буерак».

<sup>14</sup> Ошибка Волошина. На самом деле цитируется пассаж из анонимной заметки, помещенной в «Петербургской Газете» 18 июня 1909 (№ 164. С. 3; рубрика «Злободневные разговоры»).

<sup>15</sup> Новое Время. 1909. № 11950. 20 июня (3 июля). С. 3; раздел «Среди газет и журналов» (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».

<sup>16</sup> Лидер <М.А. Ашкенази>. В защиту А. Ремизова//Будильник. 1909. № 24. 28 июня. С. 4.

честным городовым на месте преступления, пробовала защищаться тем, что она не спланировала, а «оперлась на сюжет». <sup>17</sup>)

«Прелестные сказки! Безыскусственные, как песнь ребёнка. Поэтически<е,> как утрен<н>я заря. Душистые, как "ландыш серебристый". Оказалось, что обе ... списаны. Слово в слово. Дёшево и сердито. Плагиаторы всех стран соединяйтесь!» (Раннее утро № 138).

«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).

«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». <sup>18</sup>

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 ведёт всегда значительно [дальше] глубже, чем бы мы предполагали и хотели.

Гарпиньи и молодой художник.

Наши современные писатели забрали себе в голову мысль, что идея может быть чьею-нибудь собственностью ... Я думаю, что старые взгляды на этот предмет лучше

<sup>17</sup> Заметка в «Будильнике» открывалась упоминанием о давнем скандале с обвинением в плагиате известной поэтессы, переводчицы, прозаика и драматурга О.Н. Чюминой. В апреле 1900 некто П. Березин уличил её в том, что в своём романе «За грехи отцов» она воспользовалась сюжетом и даже последовательностью сцен романа А. Гунтрама «Братоубийца», заменив лишь немецкие имена на русские (Новое Время. 1900. № 8682. 30 апр. С. 5). В ответном «Письме в редакцию» Чюмина, среди прочего, ссылаясь на редкость своих опытов в указанном жанре, заметила, что не считает себя романисткой и потому была рада «опереться о сюжет уже готовый, стараясь развить его психологическую сторону» (Новое Время. 1900. № 8686. 4 мая. С. 4). В обсуждении этого инцидента приняли участие Л.Н. Андреев и А.В. Амфитеатров. Последний обратил внимание на изобретённый Чюминой «прелестный новый оборот» «опереться на сюжет» и сочинил по его поводу четверостишие: «Вот взошла луна золотая. / Тише ... чу! Гитары звон, / И испанка молодая / Оперлася о ... сюжет» (Россия. 1900. № 371. 8 мая. С. 3), которое также цитировалось в «Будильнике». Скорее всего, Волошин выделил пассаж, посвящённый Чюминой, потому, что спустя два месяца после этого упоминания, 26 авг. 1909, она скончалась, и на протяжении осени печать была заполнена некрологами.

<sup>18</sup> О том, о сём и прочем // Жало (Харьков). 1909. № 27. 5-11 июля. С. 2. Слова в скобках («повесть о воровстве по М. Мирову») принадлежат Волошину.

нынешних, т<ак> к<ак> они более бескорыстны, более высоки и более согласны с интересами литературы.<sup>19</sup>

Закон всегда один – когда общественное мнение начинает возмущаться против порнографии, то обвиняет не кого-нибудь, а Флобера или Бодлера или Гонкуров,<sup>20</sup> а у нас Кузмина<sup>21</sup>. Когда начинают искать плагиаторов – то честнейш<его> и щепетильн<ейшего> Ремизова. Это самосуд обществен<ного> мнения.

---

<sup>19</sup> Волошин цитирует фрагменты из статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. "Безумный" и "Препятствие"», которая была написана в связи с публичным обвинением Альфонса Доде молодым поэтом Морисом Монтегю в том, что тот заимствовал сюжет своей пьесы «Препятствие» (впервые представленной на сцене театра Жимназ 27 дек. 1890) из его драмы в стихах «Безумный», напечатанной ещё в 1880. Эта статья была опубликована Франсом в газете «Le Temps» 4 янв. 1891, а затем вошла в четвёртый из сборников его статей под общим названием «Литературная жизнь» (1892). Волошин даёт здесь свой вольный перевод. Ср. те же цитаты в переводе Э.Я. Гуревича: «Наши современники крайне щепетильны 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. Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 280). Историю, случившуюся с французским пейзажистом и графиком Анри Гарпиньи (или Арпиньи; 1818-1916), Франс излагает в той же статье: «Вы знаете пейзажиста, который своей могучей 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).

<sup>20</sup> Подразумеваются громкие судебные процессы «В защиту общественной морали». Когда в начале 1857 в журнале «Revue de Paris» был напечатан роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», имперский прокурор, который счел книгу безнравственной, привлёк к суду автора, издателя и типографа. Суд длился с 31 янв. по 7 февр. 1857 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 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 подвергнуты 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 и включало не шесть, а тридцать пять новых произведений, что допускалось судебным приговором. Спустя десять лет, в 1867, 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.

<sup>21</sup> Имеется в виду полемика вокруг «Порнографического элемента» в современной литературе, в ходе которой особого внимания критиков удостоился роман М.А. Кузмина «Крылья». Подробнее см. в коммент. к статье «Венок из фиговых листьев» (С. 821 наст. тома).

Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слова, может быть своим. Но его никак не украдёшь. А украденное оно само уличит своим несоответствием.

---

Вполне понятно – журнализм есть ремесло давать отчёт о чужих мнениях. В таком ремесле необходима научная точность – это слова такого-то, а это такого-то, иначе произойдёт путаница. Но журнализм и поэзия – явления мало схожие и в приёмах различествующие. Поэтому журналисты (*На этом текст обрывается.*)

---

Если так, если уже неотвратима та эволюция, которая заставляет нас против воли снабжать произведение фабричным клеймом своего имени, то будем последовательны до конца. Установи 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 отказать<ся> от изысканий в этой области. А то вводится в искусство принцип деловой жизни <?>, а вместе с тем требования остаются как к божественному откровению, 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?<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Этот пассаж, как и некоторые звучащие далее мысли Волошина, перекликается с суждением А. Франса из цитированной выше 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 придаёт им гений писателя. Взять у какого-нибудь поэта его сюжет – значит попросту воспользоваться дешевой и всё доступной темой» (Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 283-284).

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

Кажется, что Достоевский кинул так много совершенно нового материала. Он не изобрёл его. Он наткнулся на россыпи, которые скрыты в русском духе. Он имел дело с ещё не обработанным материалом, но все же готовым, и сделал только дело гения – спаял единым духом в один комок. Гений это только спайка. А не элементы, приводящие в состав (*На этом текст обрывается.*)

---

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

Тождественно ли литературное имя с фабричной маркой? Оно постепенно «ею» становится. Но это ничего общего не имеет с искусством. Не надо имён. 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 как требует одинакового литературного невежества как со стороны плагиатора, так и со стороны редактора. Первый должен быть достаточно самоуверен в своём невежестве, чтобы допустить общее невежество и безнаказанность, второй должен находить не на высоте своих литературных познаний, чтобы не узнать сразу произведение, так как от редактора прежде всего требуется универсальность познаний.

Этот 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. Всё это является прямым нарушением различных прав литературной собственности, подсудным гражданским законам.

Но раз только дело идёт 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 произведение целиком – общая концепция и общее осуществление его. Это как план здания – он может принадлежать 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 соборы,<sup>23</sup> 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.е. того, кто, явившись последним, одним дыханьем обобщает и соединяет в своем «творении» все накопленные тысячами художников материалы – причём материалом ему служат и души, и формы, и реализации. Гением же ещё чаще мы называем индивидуальность, гениальный темперамент, свойство души. Часто и то, <и> другое соединяется в одном человеке. Тем не менее мы можем указать иногда случаи, когда роль гения бывала выполнена людьми вовсе не гениальными, и ещё чаще гениев по темпераменту и силе мысли, которые вовсе не исполнили никакой исторической роли. Исполняя слова Вячесла<ва> Иванов<а>: «Не гений плодоносен в художнике, а талант. Гений огонь, – а огонь бесплоден».<sup>24</sup>

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

Если же мы подойдём к такому имени с точки зрения писателя, то при анализе его творения мы, обладая большей или меньшей литературной эрудицией, начнём

---

<sup>23</sup> Создание грандиозного средневекового собора, которое нередко растягивалось на несколько веков и было плодом преемственного творчества ряда поколений строителей, скульпторов и художников, ставшее для Волошина устойчивой метафорой творческого процесса, было осмыслено и Анатодем Франсом в статье «Апология плагиата. "Безумный" и "Препятствие"»: «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 единодушную мысль века» (Франс А. Собр. соч. т. 8. с. 286).

<sup>24</sup> *Иванов Вяч.* Спорады //Весы. 1908. № 8. С. 82 (раздел I. «О гении»). Это собрание афоризмов вошло затем в книгу Иванова «По звёздам» (СПб.: Оры, 1909).

выделять из него составные части материала, которые он вобрал в себя, то мы найдём этот материал далеко не однообразно и окончательно претворённым, мы найдём 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 свойством 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.е. больше всего основана на комбинациях элементов. Они непосредственно обращаются 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. Несравненно нелепее переделка драм в романы, как это теперь часто бывает. Мы знаем у Шекспира страницы итальянских хроник и плохих драм его предшественников. У Мольера целые сцены взяты из Скаррон<a>, а Скаррон в свою очередь пользовался испанскими авторами, а испанские авторы<sup>25</sup> ... Словом, чем глубже будут наши знания литературы, тем менее надежды будет у нас достичь первоисточника.

В чем же суть <?> Предоставляю слово Теофилю Готье<sup>26</sup> ...

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 её, а напротив последние, которые придали ей наиболее окончательную форму. Но кто поручится за то, что за ними не придёт ещё некто, кто скажет её опять, и она станет его. Словом, нет собственности на мысль. Паскаль – наша мысль<sup>27</sup> (*На этом текст обрывается.*)

<sup>25</sup> Волошин передает здесь основную мысль статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. Мольер и Скаррон», опубликованной в газете «Le Temps» 11 янв. 1891, а затем включенной в четвертый выпуск сборника «Литературная жизнь» (1892). Эта статья была написана в pendant к первой «Апологии ...» (см. примеч. 21) после знакомства с заметкой П. д'Англоса об источниках комедий Мольера и «Трагикомических новелл» Поля Скаррона, в которой содержался богатый материал, позволивший Франсу расширить аргументацию своей позиции по вопросу о плагиате. Франс 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 нёс чужой багаж», т. е. заимствовал сюжеты и образы из испанской литературы, и завершал статью сентенцией, следы которой нетрудно обнаружить в волошинском черновике: «Что же касается Мольера, то всё, что он берёт, тотчас же становится его собственностью, потому что он ставит на это свою печать» (Франс А. Собр. соч. Т. 8. С. 296).

<sup>26</sup> Источник предполагаемой цитаты из Теофиля Готье обнаружить не удалось.

<sup>27</sup> Скорее всего, Волошин подразумевает следующий афоризм Блеза Паскаля из книги «Мысли» («Pensées»), которую 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 моём

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

То, что делают гении в больших размерах, то же делают все художники более или менее талантливые. Вся работа искусства идёт синтетически и заключается в спаивании различных элементов в горне своего я, огнём своей индивидуальности.

Тут главное противоречие между плагиатом и творчеством. Права собственности сводятся к *(На этом текст обрывается.)*

Ницше говорил: «Каждый писатель пользуется не только своим умом, но и умом всех своих друзей»<sup>28</sup>.

Нет собственности мысли. Есть только собственность формы.<sup>29</sup> 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]

**Печатается по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 385).**

---

собственном доме". Им лучше было бы говорить: наша книга, наш комментарий и т. д., так как обыкновенно тут больше чужого добра, чем их собственного» (Паскаль Б. Мысли. СПб., 1888. С. 239. № ХСV, перевод П. Д. Первова). Ср. другое высказывание Паскаля, не менее созвучное 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).

<sup>28</sup> 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 идёт о «хорошем писателе» («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). В начале 1900-х Волошин читал Ницше не только по-немецки, но и по-французски (см.: Труды и дни. 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).

<sup>29</sup> 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, по всей вероятности, приводил Волошин в своей статье о плагиате.

## Комментарии

Впервые – История и повествование / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. Хельсинки; Москва: Новое литературное обозрение, 2006. С. 292-316 / Публ. и коммент. И. Ф. Даниловой. Опубликовано как приложение к статье И.Ф. Даниловой «Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала)» (С. 279-291), в которой анализируется история обвинения А.М. Ремизова летом 1909 в плагиате. Подробное её освещение см. также в подготовленной Е. Р. Обатниной публикации писем М. М. Пришвина к А. М. Ремизову, в приложении к которой перепечатаны «письмо в редакцию» Пришвина («Плагиатор ли А. Ремизов?»), опубликованное 21 июня 1909 в газете «Слово», и «Письмо в редакцию» Ремизова, опубликованное в «Русских Ведомостях» 6 сент. 1909 (Русская литература. 1995. № 3. с. 159-160, 168-172, 204-209).

Летом 1909, когда в Петербурге разразился скандал с обвинением Ремизова в плагиате, Волошин находился о Коктебеле, однако из Крыма он пристально следил за тем, как развивались события вокруг возникшего инцидента (Ремизов был обвинён в «гимназическом списывании» двух фольклорных сказок из сборника Н.Е. Ончукова «Северные сказки» (1908) и публикации их за собственной подписью), и размышлял над темой своей будущей статьи. Об этом свидетельствует, в частности, следующая запись дневникового характера, сделанная, судя по контексту, осенью 1909: «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 <лнрзб>" 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 возмущён "нравами новой литературы".

Я защищал Ремизова, но защищал лишь а ргіогі, 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 раздаётся 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 художник<ами>, и тогда получишь настоящую обработку.

Литературные же ремесленники газет, для которых слово – простой инструмент <1нрзб>, те, которые не знают ничего, кроме "клише", привыкли почтительно обращаться с каждой группой слов, принадлежащих другому, заключая её в предохранительные кавычки. Кавычки – это необходимая этика профессии (горе, если они начинаю<т> пересказывать чужие мысли своими словами).

Что же касается диаболоческой диалектики цитат – они слишком мало искушены в теологической практике, чтобы иметь возможность наделать <нрзб> много зла. Дальше наивных передержек их иску<ство не идет>» (Волошин М. А. Записная книжка II // ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 464, л. 8-11).

Спустя ровно месяц после приезда в Петербург, 5 окт. 1909 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"» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 25 об.). Как показывает текст черновика, он действительно воспользовался присланными материалами, среди которых были опубликованная 16 июня 1909 «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 привёл 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 Волошин работал над статьей (см.: Труды и дни. С. 231). К числу первоначальных набросков принадлежит своеобразный план-конспект будущего текста, занесённый 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:

«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<sup>н</sup>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 является выдумкой, это лишь точное наблюдение, не больше. Всё, что сосредоточено для нас в великих именах, – это конечная обработка: Шекспир, Данте, Мольер такие же мифы, как Гомер (см. Ан<sup>а</sup>т<sup>оль</sup> Фр<sup>анс</sup> и Р<sup>еми де</sup> Гурм<sup>он</sup>).

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 всё является только материалом. Этот материал в нашей душе, не вне её. Как он туда попал, мы не имеем права спрашивать.

Плагиат следствие идеи собствен<sup>ности</sup>. 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<sup>ении</sup>. Какая же это собственность, которая для своей [реализации] ценности должна быть раздана всем? Фабричные марки имён, поставлен<sup>ные</sup> на идеи, быстро стираются.

Творчество не имеет ничего общего с идеей собствен<sup>ности</sup>. Понимание – иное, понимание собствен<sup>ность</sup>.

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

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

Созданное, но ещё никем не понятое искусство ещё 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 *имён*. 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 ещё лучше. Чтобы усовершенствовать. Жуковский исправлял стихи Пушкина, и хорошо исправлял. Напомню, что Кар<л> Маркс исправил стих Гейне.

Всё 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: всё 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 остаётся вином. Что же это<?>. Плагиат Христа у виноградной грозди?

Творчество художественное не меньшее 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 её повторил, что он её сказал от своего имени, придаёт 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; опубликовано В.П. Купченко с разночтениями в кн.: *Волошин Максимилиан*. Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 149-152).

Известно, что по окончании работы над статьей о плагиате Волошин предложил её в некое издание. Однако ни осенью 1909, ни в начале 1910-го она так и не появилась в печати. 4 апр. 1910 Волошин писал Ремизову из Коктебеля: « ... 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 добьёшься когда-нибудь? Может, если увидите его, Алексей Михайлович, то воздействуйте на него в этом отношении – чтобы

вернул. Потому что я бы её переработал и напечатал бы. Теперь с обвинением в плагиате Сологуба ещё 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 сотрудничал в газете «Речь», а также в «Русской Мысли» и других периодических изданиях. В ответном письме от 18 апр. 1910 Ремизов сообщал Волошину: «Габриловича я не видал.< ... > А потом мне неловко о себе статью просить, – и предлагал отрядить для переговоров с Габриловичем художника Вениамина Павловича Белкина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 28; см. также: Труды и дни. С. 246-247). Однако, скорее всего, ни сам автор, ни «герой» волошинской статьи дальнейших шагов к её разысканию предпринимать не стали. Беловой текст статьи «О плагиате» остаётся невыявленным, вероятнее всего, он утрачен.

Публикуемый автограф представляет собой черновик с обильной авторской правкой на разрозненных листах разного формата, заключённых в обложку из сложенного вдвое листа, на которой синим карандашом выведено и подчеркнуто название: «О Плагиате». Записи сделаны по большей части простым карандашом либо чернилами чёрного цвета. Черновой характер рукописи побуждает частично привести в квадратных скобках зачеркнутые Волошиным слова и выражения в тех случаях, когда они придают тексту дополнительные смысловые оттенки. Волошиным обозначены разделительные линейки. Рукопись состоит из десяти несброшюрованных листов и лишь в одном случае (л. 8-9) Волошин сам нумерует отрывки, указывая на их последовательность, поэтому вопрос о композиции статьи остаётся открытым. Нумерация листов, установленная при обработке архива, в целом отвечает логике повествования (только один лист 4-4 об., очевидно, был случайно перевернут и потому пронумерован неправильно) и, возможно, соответствует раскладке листов, проделанной самим Волошиным, поэтому она была принята за основу при выстраивании связного текста.