

*Владимир Колганов*

# АНТОЛОГИЯ ПЛАГИАТА

ОТ ИСКУССТВА  
ДО ПОЛИТИКИ

2020

16+

# Владимир Алексеевич Колганов

## Антология плагиата: от искусства до политики

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=56554005](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=56554005)*

*SelfPub; 2023*

*ISBN 978-5-532-05111-9*

### Аннотация

В книге предпринят анализ случаев плагиата в США, Германии, Франции и России. Главы с первой по девятую посвящены литературе. Главы с десятой по тринадцатую – живописи, кино, театру и музыке. Главы с четырнадцатой по шестнадцатую – науке. Глава семнадцатая – промышленности. Глава восемнадцатая – политике. В последних двух главах речь идёт о психологии плагиаторов. Не следует считать, что все герои этой книги являются отъявленными плагиаторами. Напротив, автор попытался доказать, что некоторые обличители изрядно переусердствовали в борьбе за чистоту науки и искусства.

# Содержание

Глава 1. Вводная	4
Глава 2. Панихида по автору	10
Глава 3. Все не без греха	23
Глава 4. Когда тайное стало явным	43
Глава 5. Склонность к воровству	59
Конец ознакомительного фрагмента.	63

# Владимир Колганов

## Антология плагиата: от искусства до политики

### Глава 1. Вводная

Как известно, плагиат – это умышленное использование чужих идей, произведений и разработок, которые преподносятся общественности, как результат собственного труда без ссылок на реальных авторов. Однако вряд ли можно обвинить в незаконном использовании чужих идей полководца, который, планируя наступательную операцию, не заявил во всеуслышание о том, какой именно тактический приём он собирается применить из арсенала Александра Суворова, Наполеона Бонапарта или Гельмута фон Мольтке. Причина в том, что плагиат в военном деле – это норма, одно из условий грядущего успеха, в то время как оригинальные решения не гарантируют нужный результат. Риск должен быть основан на опыте предшественников – только тогда он принесёт удачу.

Крайне трудно избежать заимствований в исторических трудах и в журналистике, где неизбежно использование всем известных материалов – можно изложить факты своими сло-

вами, но это не защитит от обвинений в компиляторстве. Античные историки не стеснялись заимствовать друг у друга, причём нередко излагали факты, не утруждая себя ссылками на первоисточники. В России самым первым компилятором был Нестор, которого считают автором «Повести временных лет», написанной в начале XII века. Какими источниками он пользовался, это осталось неизвестно, но можно предположить, что описание некоторых событий IX-X веков основано на трудах византийских историков.

Примерно такая же ситуация сложилась при разработке технических изделий, поскольку как можно обойтись без использования идей другого автора, если он нашёл оптимальное решение. В конце концов, такое заимствование предпринято в интересах массы потребителей, тем более что изделие, обладающее стопроцентной новизной – это из области фантастики. Проблема только в том, чтобы уйти от обвинений в плагиате.

Казалось бы, иначе дело обстоит в искусстве, где только оригинальная идея способна принести заслуженную славу, если конечно оригинальности сопутствует талантливое воплощение идеи. Однако если присмотреться повнимательнее, под внешним обаянием новизны можно обнаружить вполне реальный источник «новаторства» художника, известный с незапамятных времён. В качестве оправдания нередко заявляют, будто число классических сюжетов ограничено, хотя на самом деле есть бесчисленное множество са-

мых разнообразных вариаций. Так или иначе, но взаимное влияние творчества различных авторов настолько велико, что довольно часто оригинальность оказывается лишь комбинацией известных образов, идей и описаний. Вот и Томас Мэллон (Thomas Mallon), автор книги «Stolen Words: Forays Into the Origins and Ravages of Plagiarism» (Украденные слова: происхождение и опустошительные набеги плагиаторов), утверждал, что «наше воображение – это только беспорядочная смесь того, что мы видим и слышим; творчество больше связано со смешением, чем с созиданием».

Итак, журналисты пишут статьи, перерабатывая чужие тексты. Студенты списывают со шпаргалок на экзамене. Церковные проповедники говорят с амвона одни и те же прекрасные слова, перефразируя то, что много лет назад было написано в Библии. Драматурги и писатели заимствуют идеи, сюжеты и метафоры. Даже составители кроссвордов воруют друг у друга в надежде, что никто не обратит внимания на такое «баловство».

Тут самое время обратиться к Гражданскому кодексу РФ, который помимо всего прочего призван охранять интеллектуальные права на произведения науки, литературы и искусства. Вот что написано в четвёртой части кодекса:

5. Авторские права не распространяются на идеи, концепции, принципы, методы, процессы, системы, способы, решения технических, организационных или иных задач, открытия, факты, языки программирования, геологическую ин-

формацию о недрах.

6. Не являются объектами авторских прав:

1) официальные документы государственных органов и органов местного самоуправления муниципальных образований, в том числе законы, другие нормативные акты, судебные решения, иные материалы законодательного, административного и судебного характера, официальные документы международных организаций, а также их официальные переводы;

2) государственные символы и знаки (флаги, гербы, ордена, денежные знаки и тому подобное), а также символы и знаки муниципальных образований;

3) произведения народного творчества (фольклор), не имеющие конкретных авторов;

4) сообщения о событиях и фактах, имеющие исключительно информационный характер (сообщения о новостях дня, программы телепередач, расписания движения транспортных средств и тому подобное).

7. Авторские права распространяются на часть произведения, на его название, на персонаж произведения, если по своему характеру они могут быть признаны самостоятельным результатом творческого труда автора и отвечают требованиям, установленным [пунктом 3](#) настоящей статьи.

Эта обширная цитата будет очень кстати, когда речь пойдёт о том, как квалифицировать некоторые факты – то ли реальный плагиат, то ли вполне допустимое заимствование.

Всё дело в том, что среди защитников свободы творчества стали популярны такие термины, как «художественное заимствование идеи», реминисценция, подражание и сэмплинг. Иными словами, если очень хочется, то можно красть, но делать это надо с умом – так, чтобы не подкопались. Можно безнаказанно заимствовать сюжет чужого произведения, характеры героев, но надо так всё переработать, чтобы ни у кого и мысли не возникло, что это плагиат. Тем более, что Гражданский кодекс такой вид заимствования не запрещает. Если нельзя украсть мелодию, тогда на помощь приходит этот самый сэмплинг – достаточно взять лишь по чуть-чуть из нескольких мелодий, и даже самый дотошный дознаватель не упрекнёт вас в плагиате. Этот метод весьма эффективен и в живописи, и в дизайне – изображение собирают по кусочкам, кое-что подправляют и вот вам результат, в который вложен немалый труд, но в основном другими авторами.

Однако вот что удивительно – когда возникает необходимость оправдать заимствование результатов чужого творческого труда, защитники плагиаторов проявляют редкую изобретательность. Ещё лет триста назад один европейский «мыслитель» нашёл такое оправдание литературному воровству: мы пришли в этот мир слишком поздно, чтобы произвести что-то новое. Хотелось бы ответить автору подобных умозаключений: не судите по себе.

Гораздо изощрённее создатели кинофильмов – вместо того, чтобы признаться в собственной интеллектуальной немо-

щи, они нередко оправдывают явное заимствование сюжетов, характеров и даже мизансцен тем, что якобы произвели на свет римейк или пародию. Что уж говорить про интернет, где на десятках сайтов можно встретить один и тот же текст без ссылки на истинного автора.

Но что же будет, если поставить непроницаемый заслон на пути закамouflированного плагиата? Увы, в десятки раз уменьшится число новых книг и кинофильмов, в науке резко сократится число новоизбранных кандидатов и докторов наук, ну а промышленные компании станут насмерть биться за талантливого программиста, конструктора или дизайнера. Понятно, что подобная перспектива устроит лишь немногих, так что оборотистые бездари могут спать спокойно.

## Глава 2. Панихида по автору

В 1967 году литературный критик Ролан Барт написал статью под интригующим названием «Смерть автора». Вот суть его рассуждений:

«Если о чём-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность <...>, то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо».

Иными словами, если речь идёт о повествовании, рассказе о событиях без какого-либо назидания со стороны рассказчика, термин «плагиат» оказывается совершенно ни при чём. Рассказчики могут использовать схожие слова и даже фразы, и никого из них нельзя назвать автором в строго юридическом смысле этого понятия, ну а само творение следует признать всеобщим достоянием.

Стоит принять эти утверждения всерьёз, как тысячи поэтов, драматургов и писателей вздохнут наконец-то с облегчением, избавившись от неприятной приставки «плагиатор». Можно будет даже простить Василия Журавлёва, который то ли по оплошности, то ли по незнанию присвоил себе раннее стихотворение Ахматовой. Всё дело в том, что в соответствии с «теорией» Барта любой писака (скриптор) получит право заимствовать сюжет и целые абзацы из чужого текста, если у него не было намерения оказать «прямое

воздействие на действительность». Найдётся ли суд, который сумеет опровергнуть подобный аргумент?

На самом деле, «смерть автора» случается сплошь и рядом, если он использует в своём произведении чужие идеи и чужой текст, не привнося ничего самобытного, оригинального. Такого автора нет – этого всего лишь фантом, обозначенный на обложке книги. Без заимствований его текст теряет всю свою привлекательность, примерно как портрет Моны Лизы, лишённой своего лица. Если же пропадает лишь какая-то второстепенная деталь воображаемого портрета, то и пусть с ним – вряд ли стоит поднимать скандал из-за такого пустяка.

Столь же сомнительно утверждение Ролана Барта, будто текст – это «ткань из цитат», взятых из «бесчисленных центров культуры». По сути, это завуалированное оправдание плагиата. Барт прав лишь в том, что любое произведение искусства следовало бы воспринимать вне зависимости от личности его создателя. Действительно, только в этом случае можно рассчитывать на объективную оценку результатов творчества. Увы, в нашем мире всё не так – нередко личность автора способна заслонить убожество его творения.

С давних пор авторитет создателя литературного произведения обеспечивал ему защиту от обвинений в плагиате. Знаток античной литературы Авл Геллий утверждал, что «Вергилий подражал Лукрецию не только в отдельных словах, но почти в целых стихах и во многих местах». По

мнению литературоведов, в «Энеиде» Вергилия есть немало слов, отдельных выражений, сцен и образов, заимствованных из «Одиссеи» Гомера. И вместе с тем, из-под пера Вергилия выходило нечто новое, своим появлением отчасти обязанное духу соперничества, желанию автора создать произведение, которое было бы значительно лучше творений всех предшественников. Вот и в «Георгике» Вергилий заимствовал у древнегреческих авторов – от Аристотеля до Эратосфена. И тем не менее, он был признан классиком древнеримской литературы.

Почему же древние авторы так вольно распоряжались чужими текстами? Дело в том, что понятие «авторское право» возникло только в XVIII веке, а до тех пор авторство писателя мог узаконить лишь монарх, запрещающий именованным указом печатать сочинение автора без его согласия. Далеко не все удаивались такой чести, но Жан-Батист Мольер наверняка бы воспользовался подобной привилегией, если бы в ней была необходимость. Однако покровительство Людовика XIV не только защищало его творчество от злонамеренных людей, но и позволяло весьма свободно обращаться с чужими идея и сюжетами. Так Мольер, ничуть не смущаясь, почти дословно использовал в «Fourberies de Scapin» (Проделки Скапена) сцену из комедии Сирано де Бержерака, при этом на все упрёки отвечал фразой: «Je prends mon bien o ù je le trouve» (Я беру своё добро всюду, где его нахожу).

Анатоль Франс в одной из своих статей писал:

«Этот великий человек брал у всех современных писателей, так же как у древних – у римлян, у испанцев, итальянцев и даже французов. Он, не стесняясь, заимствовал у Сирано и у Буаробера, у бедного Скаррона и у Арлекина».

Пытаясь оправдать Мольера, Анатоль Франс ссылается на то, что количество «сюжетов и комбинаций более ограничено, чем кажется», а потому:

«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».

В качестве примера Анатоль Франс ссылается на историю создания комедии «Тартюф»:

«Зрители 1664 года, вероятно, смутно припоминали, что уже где-то видели это – должно быть, у Скаррона <...>. В городе и даже при дворе было небольшое число любителей литературы, которые признавали, что, кажется, читали в сборнике трагикомических рассказов, выпущенном калекой ещё при жизни, какую-то испанскую историйку под названием "Лицемеры", в которой некий Монтюфар поступает и разговаривает точь-в-точь, как Тартюф... Даже в именах есть некоторое сходство».

На самом деле, Поль Скаррон позаимствовал этот рас-

сказ у испанского писателя Алонсо Херонимо де Салас Барбадилло, присвоив себе отрывок из новеллы «Hija de Celestina» (Дочь Селестины) в переводе на французский язык. Увы, Анатолий Франс, как ни старался, так и не сумел вернуть «несчастному Скаррону то добро, которое взял у него Мольер».

Не собиравшись возвращать «награбленное» и Уильям Шекспир – на все претензии о заимствовании он отвечал весьма цинично: «Это девка, которую я нашёл в грязи и ввёл в высший свет». Одной из таких «девок» был сюжет трагедии «Отелло», основой для которого стал рассказ «Un Capitano Moro» (Мавританский капитан) итальянского писателя Джованни Баттиста Джиральди ([Giovanni Battista Giraldi](#)), опубликованный за полвека до «Отелло».

Пьеса «Ромео и Джульетта» также написана под влиянием итальянского автора – сюжет позаимствован из новеллы Матео Банделло. Однако на Британские острова эта история попала благодаря Артуру Бруку, который воспроизвёл её в поэме «The Tragic Story of Romeus and Juliet» (Трагическая история Ромео и Джульетты). А вот сюжет трагедии «Антоний и Клеопатра» основан на жизнеописании древнеримского политика Марка Антония. Источником послужили «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, переведённые сначала на французский язык, а затем и на английский. Поскольку Плутарх писал биографию реальной личности, Шекспира в плагиате никак невозможно обвинить – он лишь восполь-

зовался историческим трактатом Плутарха для получения нужной ему информации. Столь же безосновательны утверждения, будто «Сон в летнюю ночь», «Генрих VI» и «Двенадцатая ночь» незаконно появились на свет, поскольку их сюжеты не вполне оригинальны.

Казалось бы, можно утверждать, что Шекспир при жизни избежал обвинений в воровстве чужих сюжетов только потому, что закон о защите авторских прав появился через сто лет после его смерти. Это так называемый «Статут королевы Анны» – «An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned» (Акт о поощрении учёности путём наделения авторов и покупателей правами на копирование печатных книг на нижеуказанный период времени). Согласно этому закону, автор сохранял права на своё произведение в течение 14 лет и мог продлить такое положение ещё на такой же срок. В течение этого времени автор мог продать своё произведение издателю, а затем оно переходило в разряд общедоступных. Однако в этом законе нет ни слова о заимствовании сюжетов, так что при любом раскладе Шекспира можно обвинить лишь в нечистоплотности, да и то при большом желании.

В свою очередь, и сам Шекспир стал объектом «воровства». Вскоре после смерти Гёте его секретарь Иоганн Эккерман опубликовал трёхтомник под названием «Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823-32» (Раз-

говоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823-32 гг.) Гёте, если верить воспоминаниям Эккермана, самолично признал, что позаимствовал у Шекспира песню Мефистофеля.

В «Фаусте» (перевод Николая Холодковского), в сцене перед домом Гретхен, Мефистофель поёт песню, в которой есть такие слова:

Не жди, не верь:  
Войдёшь теперь  
Девицей в дверь,  
А выйдешь не девицей!

В «Гамлете» (перевод Михаила Лозинского) Офелия поёт такую песню:

Завтра Валентинов день,  
И с утренним лучом  
Я Валентиною твоей  
Жду под твоим окном.  
Он встал на зов, был вмиг готов,  
Затворы с двери снял;  
Впускал к себе он деву в дом,  
Не деву отпускал.

Как видим, сколь-нибудь существенного заимствования здесь нет – всего лишь пара строк, близких по своему смыслу. Это даже не метафора, а констатация факта – ведь никому не придёт в голову считать заимствованием, например, такую фразу, которая может встречаться в сочинениях разных авторов: он вошёл в комнату совершенно спокойный,

а вышел оттуда взбешённый. Если такое совпадение называть плагиатом, тогда в литературном воровстве можно обвинить чуть ли не всю писательскую братию. Впрочем, Гёте дал вполне убедительное объяснение подобным случаям заимствования:

«Мысль ведь, собственно, врождённое достояние каждого, всё сводится к её использованию, к её обработке, и тут, понятно, меньше поводов для зависти. Одна мысль может лечь в основу сотен эпитграмм, сотен мелких стихотворений, и вопрос лишь в том, кто из поэтов облек её в наилучшую, наикрасивейшую форму».

Мишель де Монтень (Michel de Montaigne), французский писатель и философ эпохи Возрождения, также находил оправдание заимствованиям, но объяснял это несколько иначе:

«Ведь я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума».

Однако подобные аргументы убеждали далеко не всех. Томас Черчъярд (Thomas Churchyard), малоизвестный писатель XVI века, немало сил потратил на защиту своих авторских прав, обвиняя многих из своих коллег в воровстве его сюжетов. Объектом подобных обвинений стал немецкий поэт XVIII века Готхольд Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing) – уже после его смерти на свет появилась книга, посвящённая обвинениям в литературном плагиате (Paul Albrecht,

«Leszing's Plagate»).

В отличие от Крылова, который переделывал басни Эзопа, Лафонтена и Федра на русский манер, не изменяя их смысла, Лессинг искажил сюжет всем известной басни Лафонтена о вороне, лисе и сыре, заменив сыр на кусок отравленного мяса. Согласно его версии, лиса, съев отравленное мясо, сохла, что якобы послужило доказательством того, что ворона вовсе не настолько глупа, как следует из басни Лафонтена. Конечно, Паулю Альбрехту виднее, однако приведённый пример можно квалифицировать лишь как не вполне удачную пародию.

Заимствования, как известно, не являются исключительной привилегией профессиональных писателей, поэтов и драматургов. Бенджамин Франклин (Benjamin Franklin), которого считают одним из отцов-основателей Соединённых Штатов, в течение двадцати пяти лет, с 1732 по 1758 год, ежегодно выпускал юмористический «Poor Richard's Almanack» (Альманах бедного Ричарда), тираж которого достигал десяти тысяч экземпляров. Как было принято тогда в аналогичных изданиях, альманах содержал самые разнообразные сведения, которые могут быть интересны читателю: календарь, кое-что об астрономии и демографии, астрологический прогноз, а кроме этого – стихи, афоризмы и пословицы. Свои тексты Франклин подписывал псевдонимом – «Бедный Ричард» или «Ричардс Сондерс». Однако, как выяснилось недавно, идею Франклин позаимствовал у

своего брата, который выпускал аналогичный альманах под названием «Poor Robin's Almanack», а тот в свою очередь взял за основу аналогичное издание, которое было популярно в Лондоне XVII века. Более того, множество шуток и поговорок Бенджамин Франклин позаимствовал из сатирических памфлетов Джонатана Свифта, частично их переработав. Так, например, в памфлетах Свифта некий Исаак Бикерстафф постоянно спорит с издателем альманаха Джоном Партриджем, а в альманахе Франклина встречается аналогичный сюжет – спор с издателем конкурирующего альманаха. Свифт начал публиковать памфлеты с 1708 года, так что если кто и заимствовал, то явно не Свифт у Бенджамина Франклина. Впрочем, Франклин не считал заимствование предосудительным – по его мнению, слегка изменённые тексты способны доставить публике наслаждение хотя бы тем, что вызывают из памяти знакомые изречения, которые бывает весьма занятно сравнить со словами его «Ричарда».

Бенджамина Франклина можно понять – политическая деятельность и научные исследования отбирали слишком много времени, тут уж не до шуток, а ведь читателей альманаха надо было чем-то развлекать. Вот и пришлось заимствовать чужие тексты. Совершенно иные причины лежали в основе увлечения литературным воровством Сэмюэля Кольриджа (Samuel Taylor Coleridge), английского поэта и философа конца XVIII и начала XIX века. К его поэтическому творчеству никто не предъявлял претензий, хотя сам поэт при-

знался, что без заимствований обойтись не мог. Вот что он написал в предисловии к поэме «Кристабель»:

«Коль скоро речь зайдёт о данной поэме – знаменитые поэты, в подражании которым меня могут заподозрить, ссылаясь на отдельные места, или тон, или дух всей поэмы, одними из первых снимут с меня это обвинение, и в случае каких-либо разительных совпадений разрешат мне обратиться к ним с этим четверостишием, скверно переведённым со средневековой латыни:

Оно и ваше и моё;  
Но, коль творец един,  
Моим пусть будет, ибо я  
Беднейший из двоих».

Однако объектом обвинения стали не стихи, а философский трактат под названием «Литературная биография» (*Biographia Literaria*), в котором Кольридж попытался разработать теорию поэтического воображения на основе немецкого учения о различных типах гениальности. В 1969 году Джованни Орсини написал о влиянии немецкой философии на Кольриджа в книге «*Coleridge and German Idealism: A Study in the History of Philosophy with unpublished materials from Coleridge's manuscripts*» (Кольридж и немецкий идеализм). А в 1971 году вышла в свет книга Нормана Фрумана (*Norman Fruman*) «*Coleridge, the Damaged Archangel*» (Кольридж, или Ущербный архангел), в которой автор привёл доказательства плагиата – многие положе-

ния своей теории Кольридж заимствовал у современников, немецких философов Шеллинга и Шлегеля, используя целиком отрывки из их произведений. Фруман попытался объяснить причины такой нечистоплотности:

«Интеллектуальная нечестность в гениальном человеке кажется странной, как и мелочная жадность человека с большим богатством. <...> Причины столь глубоких интеллектуальных устремлений Кольриджа достаточно понятны: прежде всего, они были вызваны желанием добиться признания своих талантов и обеспечить себе репутацию обладателя универсальных знаний».

Ни Шеллинг, ни Шлегель не выдвигали никаких обвинений в плагиате – видимо, они даже не читали философский трактат Кольриджа. А вот Гёте не пренебрёг чтением сочинений Вальтера Скотта и обнаружил кое-что знакомое. Так, Эми Робсарт из романа «Кенильворт» любит нарядам и орденом возлюбленного, что очень уж напоминает сцену с Клерхен из пьесы Гёте под названием «Эгмонт». Ну а в романе «Певерил Пик» образ Фенеллы также наводит на мысль о плагиате. Впрочем, Вальтер Скотт сам признаёт это в предисловии к роману:

«Характер Фенеллы, который своим своеобразием произвел благоприятное впечатление на публику, далеко не оригинален. Мысль о подобном существе внушил мне очаровательный силуэт Миньоны из "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (Годы учения Вильгельма Мейстера). Однако ко-

пия весьма отличается от своего великого оригинала; далее, меня нельзя обвинить и в том, будто я заимствовал что-либо, кроме общего замысла, у писателя, составляющего гордость своего отечества и образец для писателей других стран, которые должны почитать за великую для себя честь, если они хоть чем-нибудь ему обязаны».

Видимо, упоминание о такой «великой чести», как заимствование у «писателя, составляющего гордость своего отечества», вызвало ответные чувства в душе Гёте, и он простил столь совестливого подражателя. Если верить Иоганну Эккерману, автору воспоминаний «Разговоры с Гёте», то автор знаменитого «Фауста» так прокомментировал ситуацию с малоизвестным «Кенильвортом»:

«Вальтер Скотт заимствовал одну сцену из моего "Эгмонта", на что имел полное право, а так как обошёлся он с ней очень умно, то заслуживает только похвалы. В одном из своих романов он почти что повторил характер моей Миньоны; но было ли это сделано так уж умно – осталось под вопросом!»

Тут есть некое противоречие – то ли всё сделано умно, то ли остаётся некое сомнение. Скорее всего, похвала Гёте относится к той форме, в которой Вальтер Скотт выразил почтение классику мировой литературы. Вот так и надо поступать, если появляется желание что-либо украсть – тогда кражу при желании можно рассматривать как лесть.

## Глава 3. Все не без греха

Не избежал обвинений в плагиате и Александр Пушкин. В начале 1830 года издатель «Северной пчелы» Фаддей Булгарин опубликовал рецензию на седьмую главу «Евгения Онегина». Он заявил, что описание московской жизни Пушкин взял из его романа «Иван Выжигин», написанного в 1829 году. Известно, что седьмую главу Пушкин закончил годом раньше, поэтому его друзья сочли необходимым защитить поэта от злостной клеветы. В ответ на рецензию Булгарина «Литературная газета» напечатала отзыв на его роман. Текст сочинил Дельвиг, однако не решился поставить свою подпись, поэтому вполне логично, что своим обидчиком Булгарин посчитал Пушкина. Через несколько дней в «Северной пчеле», которую издавал Булгарин, был напечатан «Анекдот», основой его стал выдуманный автором конфликт двух французов – драматурга Гофмана и некоего безымянного поэта. Вот несколько строк из этой статьи:

«Какой-то французский стихотворец <...> от стихов хватился за критику, и разобрал новое сочинение Гофмана самым бесстыдным образом. Чтобы уронить Гофмана в мнении французов, злой человек упрекнул автора, что он не природный француз и представляет в комедиях своих странности французов с умыслом, для возвышения своих земляков, немцев».

Намёк на Булгарина, по происхождению не русского, и на поэзию Пушкина был достаточно прозрачным. Читатели «Северной пчелы» были довольны.

Конфликт продолжился в следующем году, когда критики стали упрекать Пушкина в том, что он в «Борисе Годунове» многое почерпнул из «Кромвеля» Виктора Гюго. Высказывалось и предположение, что Пушкин якобы заимствовал имя героя «Пиковой дамы» из рассказа Оноре де Бальзака «Красная гостиница», опубликованного в 1831 году в «Ревю де Пари». Действительно, у Бальзака – Герман, а у Пушкина – Германн. Такое обвинение может вызвать лишь усмешку, однако куда серьёзнее обстоит дело с заимствованием из повести Виктора Гюго «Последний день приговорённого к смерти». Герой этой повести ведёт во сне разговор с таинственной старухой, там есть такие слова: «Я снова принялся допрашивать её – она не отвечала, не двигалась, не глядела». Герой повести Пушкина также ведёт допрос, пытаясь заставить старую графиню выдать ему секрет трёх карт. Здесь явное заимствование и образа старухи, и сцены разговора с ней. Оправданием Пушкину может служить лишь то, что его повесть стала основой для либретто знаменитой оперы Петра Чайковского, которая до сих пор остаётся в репертуаре российских театров.

В 1909 году Валерий Брюсов в статье «Медный всадник» указал на то, что во «Вступлении» к одноимённой «петербургской повести» Пушкин использовал мысли из статьи Ба-

тюшкова «Прогулка в Академию художеств». Вот что написано у Батюшкова:

«Воображение моё, представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные. <...> Великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал – и Петербург возник из дикого болота».

По мнению Брюсова, «стихи "Вступления" повторяют некоторые выражения этого места почти буквально». Брюсов утверждает, что в «Медном Всаднике» заметно влияние двух сатир Адама Мицкевича, «Przedmiescica stolicy» и «Petersburg», а сам образ ожившей статуи Пушкин мог позаимствовать из устного рассказа графа Михаила Виельгорского о чудесном сне, в котором некий майор во времена Александра I видел Медного всадника, скачущего по улицам Петербурга. Впрочем, и сам Пушкин не отрицал, что при создании своей повести в стихах использовал многие источники, в том числе произведения Мицкевича.

Всем перечисленным здесь обвинениям в заимствованиях не стоит удивляться. Если учесть, как много замечательных стихов Пушкин написал за свою короткую жизнь, следует понять, что черпать сюжеты исключительно из жизни он не мог, и приходилось частично использовать мотивы чужих произведений. Здесь самое время перефразировать

приведённое выше изречение, приписываемое Гёте: Пушкин «имел полное право» кое-что заимствовать, поскольку обошёлся с этим материалом «очень умно», и за это «заслуживает только похвалы». Хотя в похвале Гёте он, пожалуй, не нуждается.

В отличие от Пушкина, лорд Байрон удостоился внимания Иоганна Гёте. В ответ на замечание своего секретаря по поводу утверждения Байрона, будто в «Фаусте» обнаруживаются следы плагиата, Гёте спокойно заявил (И.П. Эккерман, «Разговоры с Гёте», 1825):

«Я, признаться, даже и не читал большинства произведений, о которых говорит лорд Байрон, и уж тем более о них не думал, когда писал "Фауста". Но лорд Байрон велик лишь в своём поэтическом творчестве, а когда пускается в размышления – сущий ребёнок. Он и себя-то не умеет отстоять против неразумных нападков своих соотечественников; ему следовало бы хорошенько отчитать их».

Гёте имел в виду нападки английских критиков, которые усмотрели в поэме «Манфред» Байрона некое сходство с пьесой «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» Кристофера Марло, написанной ещё в XVI веке. Высказывалось также мнение, что Байрон начитался Гёте. В своё оправдание Байрон писал своему издателю:

«Я никогда не читал и, кажется, не видел "Фауста" Марло <...>, но я слышал, в устном переводе мистера Льюиса, несколько сцен из "Фауста" Гёте <...> – и это всё, что

мне известно из истории этого волшебника <.>.. Эсхиловым "Прометеем" я в мальчишеские годы глубоко восхищался... "Прометей" всегда так занимал мои мысли, что мне легко представить себе его влияние на всё, что я написал».

Занятно, что в основном оправдания Гёте и Байрона совпадают – всё сводится к тому, что «не читал». Такое вполне можно допустить, поскольку есть мнение, будто идеи иногда витают в воздухе. Что же касается заимствований Байрона у других авторов, то вот мнение Гёте:

«Что я написал – то моё, вот что он должен был бы сказать им, а откуда я это взял, из жизни или из книги, ничего не касается, важно – что я хорошо управился с материалом! <...> "Преображенный урод" лорда Байрона – продолженный Мефистофель, и это хорошо! Пожелай он для оригинальности дальше отойти от уже существовавшего образа, вышло бы хуже».

Писателей, использующих известные сюжеты, часто упрекают в отсутствии воображения. Подобные упрёки можно встретить и в критических статьях о Стендале – к примеру, в «Пармской обители» он использовал материалы из старых итальянских газет, а сюжет «Красного и чёрного» частично почерпнул из судебной хроники. На самом деле события реальной жизни являются основой для творчества писателя, и не столь важно, как он с ними познакомился – сам был участником либо свидетелем неких драматических коллизий или прочитал о них в газете.

Совсем иначе следует оценивать исторические труды Стендаля, посвящённые известным живописцам и музыкантам. В книге «История живописи в Италии» использованы материалы из обширного труда Луиджи Ланци под названием «*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fino presso al fine del VIII secolo*» (Картины Италии из эпохи Возрождения изящных искусств до конца VIII века). Как бы оправдываясь, Стендаль писал, что «большой литературный труд этого бедного Ланци подготовил основание для заимствований из него».

Стендаля упрекали и в «краже» псевдонима. Его подлинное имя – Мари-Анри Бейль (Marie-Henri Beyle), а в качестве псевдонима он использовал название города Stendal, расположенного в земле Саксония-Анхальт, где родился Иоганн Винкельман, основоположник современных представлений об античном искусстве. Есть версия, что Стендаль завидовал его славе и вот таким образом решил «примазаться». Скорее всего, название этого городка приглянулось Анри Бейлю во время путешествия по Германии.

В самом начале своей литературной деятельности Анри Бейль использовал псевдоним Луи Александр Сезар Бомбе, или просто Бомбе, – в то время он писал о чём угодно, но только не о том, что позже принесло ему заслуженную славу. Книга «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио» по своему содержанию местами напоминает сборник исторических анекдотов. Понятно, что воображение писателя здесь

явно ни при чём, поскольку факты приходится заимствовать из других источников. К примеру, жизнеописание Моцарта, согласно признанию самого Стендаля, является вольным переводом книги Шлихтегролля, Нимечека и Рохлица «Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками». На самом деле, как выяснили литературоведы, Стендаль по большей части использовал книги других авторов, которые кое-что заимствовали у Шлихтегролля. Впрочем, это тот самый случай, когда факты могут кочевать из книги в книгу на вполне законных основаниях – главное, чтобы читатель был доволен.

Куда более интересна история создания жизнеописания Гайдна, ставшая причиной обвинений Стендаля в плагиате. По мнению Ромена Роллана, двести страниц книги Стендаля идентичны содержанию книги итальянского писателя Джузеппе Карпани «Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn», вышедшей в свет за два года до публикации «сочинения» Стендаля, причём заимствованы две трети книги Карпани, объём которой составил 298 страниц.

Несмотря на то, что Бомбе присвоил себе только перевод с итальянского, Карпани был взбешён подобной наглостью. В защиту его авторства выступили друзья, опубликовавшие открытое письмо:

«Мы, нижеподписавшиеся, увидев напечатанной книгу Луи Александра Сезара Бомбе о знаменитом композиторе

Гайдне (Париж, Дидо-старший, 1814), где говорится, что он автор, хотя на самом деле он лишь фактически перевёл сочинение о Гайдне господина Джузеппе Карпани из Милана, настоящим заявляем, что мы никогда не видели и не знали в Вене вышеупомянутого Луи Александра Сезара Бомбе. Несмотря на ложные утверждения, содержащиеся в книге на страницах 15, 16 и других, мы никогда не давали ему никаких сведений о знаменитом композиторе Гайдне. Напротив, мы удостоверяем, что давали информацию вышеназванному господину Карпани, когда он писал свою книгу о жизни Гайдна, опубликованную в 1812 году в Милане».

Стефан Цвейг в книге «Стендаль и его творческая деятельность» довольно жёстко высказался о литературных опытах тридцатилетнего Стендаля:

«В 1814 году, испытывая денежные затруднения и досаду, что приходится продавать своих лошадей, он наскоро, под чужим именем, выпускает книгу "Жизнь Гайдна", вернее говоря, он нагло обкрадывает автора этой книги, несчастного итальянца Карпани, который затем мечет громы и молнии по адресу неведомого г-на Бомбе, ограбившего его так неожиданно. Потом он компилирует историю итальянской живописи, опять-таки по чужим книгам, сдабривая её несколькими анекдотами, частью потому, что это дает деньги, частью находя удовольствие в работе пером и в одурачивании людей при помощи всяческих псевдонимов».

Голод не тётка – сын небогатого адвоката, вернувшись до-

мой после участия в русской кампании Наполеона, так и не смог поначалу найти иной способ заработать на жизнь, кроме литературного плагиата. Прошло несколько лет, прежде чем Стендаль понял, что средством заработка может стать подлинное творчество, основанное на воображении, собственных переживаниях и понимании психологии людей.

Если Стендаль удостоился звания плагиатора в самом начале своей литературной карьеры, то Эдгар По был обвинён в заимствовании уже будучи известным автором детективных рассказов. Поводом для обвинений стала «Первая книга конхиолога, или Система раковинных моллюсков, классифицированных специально для использования в школах», на обложке которой стояло имя Эдгара По. «Автором» он стал случайно – ему предложили поставить своё имя на дешёвом издании книги Томаса Уайтта, дабы не отвратить читателей от покупки дорогого издания этой книги, снабжённого цветными иллюстрациями. Как выяснил американский зоолог и историк науки Стивен Джей Гоулд, две страницы предисловия написаны самим Эдгаром По. Кроме того, там есть много материалов из книги британского капитана Томаса Брауна «Учебник конхиологии» и дорогого издания книги «Первая книга конхиолога», написанной Уайттом. Однако выяснилось, что и Уайтт немало материалов заимствовал из книги капитана Брауна. Так что если обвинять Эдгара По в плагиате, то рядом с ним на скамью подсудимых следует посадить Уайтта. Сам Эдгар По оправдывался тем, что книги для

школы всегда полны заимствований.

Как легко догадаться, плагиаторы делятся на удачливых и неудачливых. Стендаль так и не смог разбогатеть на исторических трудах, а вот Эдгар По и вовсе крохи получил за своё имя на обложке книги – по слухам, всего 50 долларов. Совсем иначе распорядился своим именем Александр Дюма – получив известность благодаря историческим романам, он создал доходное предприятие по производству литературных произведений, которое можно было бы условно назвать «фабрикой плагиата», хотя сам он предпочитал термин «адаптация». Одним из работников этой фабрики, иначе говоря, «литературным негром», стал Огюст Маке. Он предложил Дюма набросок авантюрного романа из эпохи регентства, и после того, как метр поработал над этой рукописью, роман, получивший название *Le Chevalier d'Harmental*, решено было опубликовать в газете *La Presse* – в то время французские газеты для привлечения читателей практиковали публикацию романов с продолжением. Однако издатель газеты посчитал, что упоминание имени Маке снизит интерес к этому роману. С тех пор так и повелось – Маке придумывал сюжеты, писал предварительный текст, а роман, доработанный Дюма, выходил в свет под его именем, после чего Маке получал вознаграждение за свои труды. Плодом такого сотрудничества явились «Три мушкетёра», «Граф Монте-Кристо», «Королева Марго» и ещё полтора десятка романов. Дюма мастерски владел литературным слогом, и для

него не составляло особого труда переработать чужой текст так, чтобы он идеально соответствовал потребностям его читателей.

Точно так же Дюма поступал с произведениями зарубежных авторов, неизвестных французским книголюбам. В 1958 году Дюма приехал в Россию, где познакомился с Дмитрием Григоровичем, хорошо владевшим французским языком. За десять месяцев Дюма успел посетить немало российских городов – от Петербурга до Тифлиса. Этому путешествию он посвятил четырёхтомный труд «Путевые впечатления. В России», опубликованный в еженедельном журнале *Le Monte-Cristo*. Помимо красот Петербурга, Москвы и Закавказья внимание французского писателя привлекли книги российских поэтов и писателей. Дмитрий Григорович перевёл по просьбе Дюма стихи Пушкина, Вяземского и Некрасова. В руки Дюма также попали переводы романа Лажечникова «Ледяной дом» и трёх романов Александра Бестужева, который публиковался под псевдонимом Марлинский – «Фрегат Надежда», «Мулла-Нур» и «Аммалат-бек». И вот вскоре после возвращения Дюма на родину в журнале *Le Monte-Cristo* стали появляться произведения с оригинальными названиями – «*La Princesse Flora*» (Княгиня Флора), «*Boule de neige*» (Снежный ком) и «*Sultanetta*» (Султанетта). В этих произведениях русский читатель, знакомый с французским языком, мог без труда обнаружить сходство с сюжетами романов Бестужева-Марлинского. Аналогичная

коллизия произошла с повестью Пушкина «Выстрел», французская версия которой называлась «Le Coup de feu», и с романом Ивана Лажечникова «Ледяной дом» – во Франции его вольный перевод стал известен как роман Дюма под названием «La Maison de glace».

Что касается «адаптации» романа Вальтера Скотта «Айвенго», то во Франции, похоже, до сих пор не могут разобраться с авторством его французской версии, написанной Дюма. В начале XIX века на обложке книги, изданной в Le Vasseur et Cie, значилось: «Ivanhoé – Le Prince des voleurs – Robin Hood», а в качестве автора был указан Александр Дюма. В 1968 году книга вышла в издательстве Éditions Rencontre под названием «Ivanhoé : Elvanhooe», где автором был указан Вальтер Скотт, а вот Дюма значился только переводчиком. Но в 2008 году издательство Bartillat выпустило ту же книгу, где снова автором назвали Дюма.

А вот что Дмитрий Григорович писал в «Литературных воспоминаниях» о сотрудниках «фабрики» Дюма:

«Г-н Оже принадлежал к группе сотрудников Дюма: гг. маркизу де Шервиль, Бенедикту Ревуаль, Маке и другим, доказывавшим только размер таланта их патрона, умевшего придать их рукописям огонь, живость, интерес; работая уже от себя собственно, сотрудники эти оказывались крайне бесцветными и не имели никакого успеха».

Завистники и недоброжелатели не могли смириться с подобной ситуацией. Ещё в 1845 году был опубликован пам-

флет журналиста Эжена де Мирекура, в котором Дюма обвинялся в плагиате. Писатель подал в суд и выиграл процесс – основанием для снятия обвинения послужило то обстоятельство, что «литературные негры», работавшие на Дюма, так и не смогли доказать, что могут написать нечто сравнимое по мастерству с тем, что выходило из-под пера их работодателя.

Эмиль Золя тоже не избежал подозрений в плагиате. Эжен де Гонкур вспоминал о том, как Золя отреагировал на предположение, будто в финале «Отверженных» Виктора Гюго ощущается влияние Бальзака:

«Золя, храня свой полубрюзгливый-полускучающий вид, бросил в мою сторону: "А разве все мы не происходим один от другого?" – "Более или менее, мой милый", – ответил я. Черт возьми, я понимаю, ему выгодно, чтобы это положение было бесспорным, – ему, который написал "Западню" после "Жермини Ласерте", а "Проступок аббата Муре" – после "Госпожи Жервезе"... Но сколько он ни ищи, ему не найти книг, являвшихся родителями моих книг, какими мои стали для его собственных! Право, Золя – весьма любопытная фигура!»

Итак, Дюма использовал рукописи малоизвестных литераторов, причём оплачивал их работу, а Золя кое-что заимствовал, не спрашивая разрешения у авторов. Но можно ли их обоих в чём-то упрекать, если читатель был вполне доволен?

А вот что отвечал Золя своим хулителям:

«До сих пор меня обвиняли во лжи, которую я допустил в "Западне", теперь меня хотят поразить громом, потому что заметили, как я опираюсь на очень серьёзные документы. Все мои романы написаны этим методом; я окружаю себя библиотекой, горой заметок, прежде чем взяться за перо. Ищите плагиат в моих предшествующих работах, и вы сделаете великолепные открытия».

Немало открытий можно сделать, читая ранние произведения Бальзака. Работая над «Кромвелем», он переработал фрагменты из трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде» Еврипида и написанной на основе аналогичного сюжета «Ифигении» Расина, но в основном заимствовал из «Цинны» Корнеля. Британский писатель Робб Грэм в книге «Жизнь Бальзака» пытался оправдать своего героя:

«Несправедливо обвинять Бальзака, как это сделали многие, в краже отдельных строк у других драматургов. К тогдашней драматургии термин "плагиат" практически неприменим. Драма, как в наши дни поп-музыка, тогда по большей части состояла в перелицовке уже существующего. Со свойственной ему практичностью и даром мимикрии новичок Бальзак распознал этот жанр во всей его полноте. Совершенная оригинальность не считалась добродетелью, и не зазорно было заимствовать удачные чужие строки».

Грэм цитирует отрывок из записки под названием «Заимствования для "Кромвеля"», приложенной к рукописи пьесы

Бальзака:

«Этот стих я без зазрения совести утащил у Расина, который утащил его у Корнеля, который утащил его у Ротру, который, возможно, позаимствовал его ещё у кого-нибудь».

Иного рода заимствование использовала Жорж Санд – сцена из пьесы Санд по её же роману «Маркиз де Вильмер» была написана Александром Дюма-сыном. Однако всё было сделано «полюбовно», так что писательницу не в чем упрекнуть.

Если Корнель не смог обвинить Бальзака в плагиате, поскольку их разделяли два столетия, то совершенно иначе дело обстояло в конфликте между Гончаровым и Тургеневым. В одной из бесед Иван Александрович имел неосторожность поделиться с Иваном Сергеевичем замыслом своего нового романа, который позже получил название «Обрыв». Каково же было удивление Гончарова, когда через несколько лет он обнаружил в «Дворянском гнезде» Тургенева те же образы, тех же персонажей, о которых он так подробно рассказал когда-то своему приятелю. В Лаврецком он узнал своего Райского, а в Лизе Калитиной – собственную Варю. Понятно, что Гончаров был возмущён – «ограбленный» писатель потребовал у «вора» убрать из романа несколько сцен, которые явно свидетельствовали о плагиате. Как ни странно, Тургенев подчинился, хотя юридических оснований для обвинения в плагиате не было – роман «Обрыв» был опубликован только через десять лет. По-видимому, причиной та-

кой «кротости» со стороны Тургенева стало не раскаяние, но прежде всего должность Гончарова – он занимал место цензора в Петербургском цензурном комитете.

Прошло всего два года, и конфликт вспыхнул с новой силой – теперь Гончаров предъявил аналогичные претензии к роману Тургенева «Накануне», куда его Райский и Варя перенесли под чужими именами. На этот раз дело дошло до «третейского литературного суда», который вынес «соломоново решение» – никто из писателей в заимствовании не виноват, поскольку имело место всего лишь совпадение. Предательство приятеля так подействовало на Гончарова, что после «Обрыва» он уже не писал никаких романов.

Фёдор Михайлович Достоевский не конфликтовал с Алексеем Константиновичем Толстым – конфликт возник в умах литературных критиков. Было подмечено, что характер царя Фёдора из одноимённой пьесы Толстого уж очень напоминает князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот». Вот мнение Исаака Ямпольского, изложенное в «Заметках историка литературы»:

«И Фёдор Иоаннович, и князь Мышкин – последние в роду; оба люди больные, физически слабые; многие считают первого "идиотом" второго – "младенцем", о нём говорят, что он "и плотью слаб и духом", оба хотят "всех согласить, всё сгладить"; оба страшатся мира, в котором нет правды, и хотят обновить его, изменить людей, не прибегая к насилию, деятельным добром... Знакомясь с характеристиками Федо-

ра Иоанновича в статьях и рецензиях современников, ловишь себя на мысли, что думаешь не о нём, а о князе Мышкине, и наоборот: читая о Мышкине, мысленно обращаешься к Федору Иоанновичу».

Оба произведения были опубликованы в 1868 году, но Толстой начал писать пьесу в 1864 году, а Достоевский первые наброски сделал тремя годами позже. В принципе, совпадение характеров ни о чём не говорит, поскольку толчок к созданию образа главного героя могли дать какие-то события, известные обоим авторам, либо прочитанная ими книга, которая могла навести на одну и ту же мысль. Вместе с тем, нельзя исключить и такую возможность: Толстой мог изложить свой замысел кому-то, кто встречался или состоял в переписке с Достоевским. Известно, что первый вариант пьесы, написанный в 1865-66 годах, Толстой читал своим знакомым и друзьям. Причём характер царя Фёдора был к этому времени уже вполне закончен, а доработке затем подверглась лишь историческая канва и прочие детали. Так что весть об оригинальном замысле Толстого вполне могла дойти и до Женева, где жил в то время Достоевский.

А вот что Фёдор Михайлович написал поэту Аполлону Майкову в декабре 1867 года:

«Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из неё сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю её. Идея эта – изобразить вполне прекрасного человека.

Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в некотором, а надобен полный. Только отчаянное положение моё принудило меня взять эту невыношенную мысль. <...> Из четырёх героев – два обозначены в душе у меня крепко, один ещё совершенно не обозначился, а четвёртый, то есть главный, то есть первый герой, – чрезвычайно слаб».

Уже в феврале следующего года Достоевский сообщил Майкову, что отослал вторую часть «Идиота» в журнал «Русский вестник» Михаила Каткова. В цитируемом письме обращает на себя внимание ссылка на отчаянное положение, вызванное недостатком денег. В такой ситуации можно и позаимствовать чужой образ, тем более что результат говорит сам за себя – это всемирная слава романа «Идиот», рядом с которым литературные достоинства пьесы Толстого воспринимаются как нечто весьма второстепенное и незначительное, несмотря на удачно найденный образ слабохарактерного царя Фёдора.

Как видим, бывает так, что очень трудно определить, кто у кого списал. В одной из своих статей Анатолий Франс описал подобный случай:

«В наши дни нужно считать большой удачей, если какой-нибудь знаменитый писатель не подвергается хотя бы раз в год обвинению в краже чужих идей. Эта неприятность,

от которой не были избавлены в свое время ни г-н Эмиль Золя, ни г-н Викториен Сарду, недавно случилась с г-ном Альфонсом Доде. Некий молодой поэт, г-н Морис Монтегю, вообразил себе, что основной сюжет "Препятствия" заимствован из его драмы в стихах "Безумный", напечатанной в 1880 году, и написал об этом в газетах. <...> Но поиски плагиата всегда ведут дальше, чем думают и хотят. Тот сюжет, который г-н Морис Монтегю от чистого сердца полагал своей собственностью, был обнаружен потом в одной новелле г-на Армана де Понмартена, название которой мне неизвестно, в "Роковом наследстве" г-на Жюля Дорнэ, в "Последнем герцоге Аллиали" Ксавье де Монтепена и в одном романе Жоржа Праделя».

Анатоль Франс описывает и другой аналогичный случай. Жана Ришпена, французского поэта, обвинили в том, что он украл балладу у германского поэта Фридриха Рюккерта. Но оказалось, что оба воспользовались сюжетом восточной сказки, автор которой остался неизвестен.

Надо признать, что ситуация складывается почти безвыходная. Если писатель хочет обезопасить себя от обвинений в плагиате, он будет вынужден прочитать всё, что написано за прошедшие века – с тех пор, как на Земле возникла письменность. Представить себе такое невозможно, поэтому лучшие умы человечества искали способ, как выйти из этой ситуации. Анатоль Франс упоминает некоего школьного учителя, который ещё в XVII веке написал трактат, где утверждал,

что каждый человек должен иметь «право присваивать себе чужое добро в области интеллектуального творчества». Конечно, за такое могут и канделябрами побить, но всё же должен быть какой-то выход – писатель не может никому позволить наживаться за свой счёт. Разве что он сам закоренелый плагиатор.

## Глава 4. Когда тайное стало явным

В течение ста двадцати лет от обвинений в плагиате был застрахован Редьярд Киплинг, автор знаменитой «Книги джунглей», где рассказана история приключений Маугли, мальчика, выросшего среди волков. Ну кто осмелится поставить под сомнение авторство писателя, удостоенного Нобелевской премии по литературе? Но вот в 2013 году среди неразобранных книг в букинистическом магазине было найдено письмо Киплинга, адресованное некой женщине. В нём есть такие слова, которые относятся к истории создания «Книги джунглей»:

«Чрезвычайно вероятно, что я прибег к заимствованиям, однако теперь не помню, чьи именно истории я украл».

Письмо было написано меньше чем через год после опубликования «Книги джунглей», так что возникают закономерные вопросы. То ли письмо является подделкой, то ли писатель, которому было всего лишь тридцать лет, решил кого-то разыграть. Однако невозможно поверить, чтобы человек в расцвете сил лишился памяти и забыл, у кого позаимствовал эти истории про Маугли.

А вот Джек Лондон не желал признаваться в плагиате, даже когда в газете *New York World* был обнародован сравнительный анализ его рассказа «*Love of Life*» (Любовь к жизни) и научно-популярной статьи Августа Биддла и Дж. К.

Макдональда под названием «Lost in the Land of the Midnight Sun» (Потерянный на земле полуночного солнца). Оказалось, что восемнадцать отрывков из рассказа Джека Лондона почти дословно заимствованы из указанной статьи.

Ещё одним основанием для обвинений в плагиате стало содержание романа «The Iron Heel» (Железная пята). В главе под названием «Видение епископа» приведена речь, которую Джек Лондон позаимствовал из иронического эссе Фрэнка Харриса «The Bishop of London and Public Morality» (Епископ Лондона и общественная мораль). Харрис потребовал от издателя 1/60 роялти, полученного Джеком Лондоном за роман, однако писатель настаивал на том, что был уверен, будто эта речь епископа не вымысел, а исторический документ, который Харрис процитировал в своей статье. Проблемы возникли и после опубликования книги «The Call of The Wild» (Зов дикой природы), которая в значительной степени является переработкой научно-популярной книги миссионера и писателя Эгертона Янга «My Dogs in the Northland» (Мои собаки в Северной Америке).

Видимо, всё дело в том, что собственных впечатлений от жизни на Юконе во времена «золотой лихорадки» было недостаточно для того, чтобы зарабатывать на жизнь писательским трудом. Вот и пришлось Джеку Лондону заимствовать там и сям в надежде, что никто не заметит «воровства». Уже на излёте своей жизни он нашёл способ, как избежать обвинений в плагиате – купил сюжет у Синклера Льюиса, в

то время малоизвестного писателя. Увы, так и не успел воспользоваться им.

Герберт Уэллс прославил своё имя созданием научно-фантастических романов, в которых предсказал многое из того, что позже стало реальностью благодаря труду учёных. Будучи уже в зрелом возрасте он загорелся идеей переустройства общества с помощью создания правдивой истории человечества. За очень короткое время он написал «An Outline of History: The Whole Story of Man» (Очерк истории: полная история человечества) и «A Short History of the World» (Краткая история мира). Эти книги принесли ему весьма значительный доход (25-процентные роялти на более чем два миллиона копий за первые несколько лет), но вместе с тем и массу неприятностей. Вскоре после выхода в свет «Очерка истории» пожилая канадка Флоренс Дикс обвинила Уэллса в плагиате. Как выяснилось, ещё за два года до публикации этой книги Дикс направила в отделение британского издательства Macmillan & Co, располагавшееся в Торонто, рукопись под названием «The Web of the World's Romance» (Паутина всемирного вымысла). К тому времени, когда книга Уэллса появилась на полках магазинов, Дикс получила от издательства отказ, и с тех пор другие издательства отказывали в публикации её труда на том основании, что содержание рукописи во многом напоминает книгу Уэллса. Дикс подала на Уэллса в суд, но его адвокаты сумели доказать, что в работе над книгой принимал участие целый

штат сотрудников Уэллса и несколько учёных, выступавших в роли консультантов. Так что вроде бы не было никакого смысла заимствовать что-то у Флоренс Дикс.

А в 2001 году канадский историк А.Б. Мак-Киллоп опубликовал книгу «The Spinster and the Prophet: H.G. Wells, Florence Deeks, and the Case of the Plagiarized Text» (Старая дева и пророк: Г.Г. Уэллс, Флоренс Дикс и случай с плагиатом). В качестве доказательств плагиата были приведены многочисленные факты совпадения фраз и неточностей в использовании названий. К примеру, и в книге Уэллса, и в рукописи Дикс присутствуют весьма краткие описания истории Индии и Японии. Из рассказа об истории США исчезли пятьдесят лет между войной за независимость и провозглашением доктрины Монро. Египетский фараон Хатшепсут назван устаревшим именем Хатасу. Оба автора написали, что финикийцы для торговли использовали сухопутный путь, хотя на самом деле товары транспортировались морем. Оба автора привели ошибочную дату основания Священной Римской империи.

Всё это довольно странно, поскольку Уэллс утверждал, что в работе ему помогали известные учёные – востоковед, историк и юрист. Но есть, казалось бы, весомый аргумент в пользу отсутствия плагиата. Дело в том, что Дикс писала историю с позиций феминистки, подчёркивая значительную роль женщин в мировой истории, в то время как в книге Уэллса отсутствуют упоминания о женщинах. Однако в этом

можно усмотреть и явную нарочитость в стремлении избежать обвинений в «воровстве».

Надо учесть, что Уэллс написал книгу за весьма короткий срок, при этом сотрудничал с тем же издательством, в которое отправила свою рукопись Дикс. Скорее всего, Уэллс использовал эту рукопись, предоставленную ему издательством, но тщательно переработал текст в соответствии с собственными представлениями о путях совершенствования человеческого общества. Конечно, такой метод работы нельзя назвать «полноценным» плагиатом, но зачем же обижать немолодую женщину? Что подделаешь – издательство не смогло бы получить значительных доходов от издания книги никому не ведомого автора.

Когда речь заходит о таких писателях, как Владимир Набоков и Франц Кафка, подобные аргументы не проходят, поскольку любое издательство с радостью опубликует книги этих авторов, даже если они по содержанию подозрительно похожи. В качестве примера можно привести романы «Приглашение на казнь» Набокова и «Процесс» Кафки. Сюжетная близость этих произведений вызывала, по меньшей мере, недоумение у критиков. В предисловии к американскому изданию Набоков написал:

«Рецензенты из эмигрантов были в недоумении, но книга им понравилась, и они вообразили, что разглядели в ней "кафкианский элемент", не подозревая, что я не знаю по-немецки, совершенно несведущ в современной немецкой

словесности и в то время не читал ещё ни французских, ни английских переводов сочинений Кафки. Какие-то стилистические сочленения между этой книгой и, допустим, моими ранними рассказами (или более поздним романом "Под знаком незаконнорожденных") несомненно существуют; но никак не между нею и "Замком" или "Процессом"».

Набоков прав, но только в том, что до выхода в свет его романа он не читал «Процесс» на английском или французском языках. Действительно, роман Набокова был опубликован в 1936 году, а «Процесс» в переводе на английский язык – только через год. Французский же перевод вышел в свет гораздо позже. Однако в самом ли деле Набоков не мог прочитать книгу на немецком языке? Вот что написано в книге Брайана Бойда «Владимир Набоков: русские годы»:

«В январе 1911 года В.Д. Набоков записал своих сыновей – старшему было почти двенадцать, а младшему – одиннадцать – в Тенишевское училище, частную школу, основанную в 1900 году князем Вячеславом Тенишевым. <...> Поскольку тенишевцы изучали лишь современные языки, Набоков, который уже знал французский и английский не хуже русского, не изведal притягательной силы языков древних. Английский не входил в школьную программу, зато немецким Набоков занимался в училище ежегодно. Уроки французского, даже в продвинутой группе, были для него непереносимо скучными и простыми, и – как это ни странно – его свободное владение тремя языками находило выход лишь

на уроках русского, где французские или английские фразы первыми приходили ему на ум и просачивались в сочинения, за что его обвиняли в "надменном щегольстве"».

Итак, Набоков свободно владел русским, французским и английским языками, однако несколько лет «вынужден» был изучать немецкий, поскольку он входил в программу тенишевского училища. Отсюда следует, что Набоков вряд ли сумел бы написать книгу на немецком, но прочесть «Процесс» – это не составило бы для него особого труда, поскольку язык произведений Кафки не так уж сложен для перевода. Вот что Набоков написал о рассказе «Преображение»:

«Обратите внимание на стиль Кафки. Ясность его речи, точная и строгая интонация разительно контрастируют с кошмарным содержанием рассказа. Его резкое, черно-белое письмо не украшено никакими поэтическими метафорами. Прозрачность его языка подчеркивает сумрачное богатство его фантазии».

Среди «пострадавших» был и Томас Манн. Литературоведы уверяют, что одну из сюжетных линий романа «Защита Лужина» Набоков позаимствовал из рассказа «Смерть в Венеции», а в романе «Ада» обнаруживается сходство с началом романа «Избранник» того же Томаса Манна.

В список свидетелей обвинения можно было бы включить и Достоевского. На этом настаивал Жан-Поль Сартр:

«Он очень талантливый писатель – но писатель-поскребыш [в другом переводе: дитя былого; здесь Сартр наме-

кает на паразитирование, постоянное заимствование чужих идей]. <...> Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит – как, впрочем, и в искусство романа вообще. Он открыто пользуется приёмами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов: "Так ли всё это было?"»

Сартру вторит Глеб Струве в книге «Русская литература в изгнании»:

«В этих книгах до конца, как на ладони, раскрывается вся писательская суть Сирина [литературный псевдоним Набокова]. "Машенька" и "Возвращение Чорба" написаны до счастливо найденной Сириным идеи перелицовывать на удивление соотечественникам "наилучшие заграничные образцы", и писательская его природа, не замаскированная заимствованной у других стилистикой, обнажена в этих книгах во всей своей отталкивающей непривлекательности».

Практика заимствований подтверждается и той быстротой, с которой Набоков писал страницу за страницей:

«Удивляла, даже поражала прежде всего плодовитость Сирина, та легкость, с которой он "пёк" роман за романом. Между 1930 годом, когда вышло отдельное издание "Защиты Лужина" (переведенной вскоре на французский язык), и 1940, когда Сирин покинул Европу, чтобы вскоре почти перестать быть русским писателем (и стать американским), им было напечатано шесть романов, ряд рассказов и две пьесы».

В отличие от других исследователей творчества Набокова, Глеб Струве утверждал, что в «Приглашении на казнь» заметно влияние Андрея Белого: «это влияние идёт в плане пародийном». А в романе «Под знаком новорожденных» Роберт Роупер усмотрел заимствования из Мелвилла.

Если с истоками «Приглашения на казнь» исследователи кое-как разобрались, то по поводу «Лолиты» было высказано множество взаимоисключающих предположений. Немецкий литературовед Михаэль Маар полагал, что основу сюжета своего романа Набоков мог заимствовать из одноимённого рассказа Хайнца фон Лихберга, опубликованного в 1916 году – там немолодой мужчина влюбляется в девочку-подростка, чьё имя совпадает с именем героини романа Набокова. Рассказ был опубликован в сборнике «Проклятая Джоконда», но авторство его принадлежит Хайнцу фон Эшwege (Лихберг – это литературный псевдоним). В свою очередь американский историк русской литературы Саймон Карлинский полагал, что роман «Лолита» основан на сексуальных мемуарах «Исповедь Виктора Х., русского педофила», изданного в серии «Этюды сексуальной психологии» – особенно это влияние заметно в биографии Губерта Гумберта.

Тем не менее, заимствование имени героини и темы педофилии никак нельзя считать «литературным преступлением». Совсем другое дело, если в произведениях двух авторов обнаруживаются более существенные совпадения. В девятой главе второй части романа «Бесы» Достоевского изложена

исповедь Ставрогина, где есть описание следующей сцены:

«Матрёша сидела в своей коморке, на скамеечке, ко мне спиной, и что-то копалась с иголкой. <...> Я взял её руку и поцеловал, принагнул её опять на скамейку и стал смотреть ей в глаза. То, что я поцеловал её руку, вдруг рассмешило её, как дитю, но только на одну секунду, потому что она стремительно вскочила в другой раз и уже в таком испуге, что судорога прошла по лицу. Она смотрела на меня до ужаса неподвижными глазами, а губы стали двигаться, чтобы заплакать, но всё-таки не закричала. Я опять поцеловал у ней руку и взял её к себе на колени. Тут вдруг она вся отдёргнулась и улыбнулась как от стыда, но какою-то кривою улыбкой. Всё лицо её вспыхнуло стыдом. Я что-то всё ей шептал и смеялся. Наконец, вдруг случилась такая странность, которую я никогда не забуду и которая привела меня в удивление: девочка обхватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама. Лицо её выражало совершенное восхищение. Я встал почти в негодовании – так это было мне неприятно в таком маленьком существе, от жалости, которую я вдруг почувствовал...»

А вот отрывок из «Лолиты»:

«Вчера вечером мы сидели на открытой веранде – Гейзи-ха, Лолита и я. <...> Между тем я остро ощущал близость Ло, и пока я говорил и жестикулировал в милосердной темноте, я пользовался невидимыми этими жестами, чтобы тронуть то руку её, то плечо, то куклу-балерину из шерсти и ки-

сеи, которую она тормошила и всё сажала ко мне на колени; и наконец, когда я полностью опутал мою жаром пышущую душеньку этой сетью бесплотных ласок, я посмел погладить её по ноге, по крыжовенным волоскам вдоль голени, и я смеялся собственным шуткам, и трепетал, и таил трепет, и раза два ощутил беглыми губами тепло её близких кудрей, тыкаясь к ней со смешными апарте в быстрых скобках и лаская её игрушку. Она тоже очень много ёрзала, так что в конце концов мать ей резко сказала перестать возиться, а её куклу вдруг швырнула в темноту, и я всё похохатывал и обращался к Гейзихе через ноги Ло, причем моя рука ползла вверх по худенькой спине нимфетки, нащупывая её кожу сквозь ткань мальчишеской рубашки».

Понятно, что никто не посмеет обвинить Набокова в примитивном плагиате, однако совпадение описанных выше ощущений и даже последовательности некоторых действий наталкивают на подозрение о том, что Набоков писал, как минимум, под влиянием этой сцены из «Бесов». Но более вероятно, что попросту пересказал её по-своему. К счастью, он не оправдывался тем, что не читал девятой главы – глава «У Тихона» была исключена из первого издания «Бесов» по требованию цензуры, но полный текст романа был опубликован ещё в начале 20-х годов прошлого столетия.

Иногда бывает так, что совпадают полностью или частично названия произведений разных авторов. К примеру, седьмая глава повести «Три толстяка» Юрия Олеши называется

«Ночь странной куклы», что вызывает из памяти название одной из глав повести Герберта Уэллса «Чудесное превращение». Вот что писал по этому поводу Филипп Гопп в книге «Воспоминания о Юрии Олеше»:

«Олеша раскрыл передо мной повесть Герберта Уэллса "Чудесное посещение". Первая глава называлась "Ночь странной птицы". Потом взял с полки книгу "Три толстяка" и показал в ней седьмую главу – "Ночь странной куклы".

– Видите? Но ведь ничего общего, кроме сходства в названии глав, не имеют мои "Три толстяка" с повестью Уэллса, – сказал Олеша. – Эта повесть прошла через какую-то волшебную лабораторию в моем мозгу, машину превращений».

Другое объяснение подобному эффекту Олеша дал в книге «Ни дня без строчки»:

«У Жюля Ренара есть маленькие композиции о животных и вообще о природе, очень похожие на мои. Когда-то я, описывая какое-то свое бегство, говорил о том, как прикладываю лицо к дереву – к лицу брата, писал я; и дальше говорил, что это лицо длинное, в морщинах и что по нему бегают муравьи. <...> У Ренара похоже о деревьях: семья деревьев, она примет его к себе, признает его своим. <...> Кое-что он уже умеет: смотреть на облака, молчать. Мне всегда казалась доказанной неделимость мира в отношении искусства. В разных концах мира одно и то же приходит в голову».

Конечно, одна и та же идея может прийти в голову самым разным людям, но среди писателей такое случается не часто.

Можно было бы предположить, что один и тот же сюжет антиутопии пришёл одновременно в голову нескольким авторам, но дело в том, что роман «Мы» Евгения Замятина впервые опубликован на английском языке в 1925 году, роман Олдоса Хаксли «Brave New World» (Дивный новый мир) – в 1932-м, а роман «1984» Джорджа Оруэлла – в 1949-м. Так что понятно, кто у кого позаимствовал сюжетную основу, хотя прямого плагиата здесь, конечно, нет. В меньшей степени это относится к роману Оруэлла, поскольку в нём продолжена тема, начатая в «Animal Farm: A Fairy Story» (Скотный двор). Вот что Оруэлл писал Глебу Струве в феврале 1944 года:

«Вы меня заинтересовали романом "Мы", о котором я раньше не слышал. Такого рода книги меня очень интересуют, и я даже делаю наброски для подобной книги, которую раньше или позже напишу».

Немудрено, что Оруэлл использовал наиболее удачные находки Евгения Замятина. Так «Единое Государство» из романа Замятина становится «Океанией» в романе Оруэлла, «Благодетель» превращается в «Старшего Брата», а операция по удалению «центра фантазии» заменяется «промывкой мозгов». Тем удивительнее, что за три года до публикации своего романа Оруэлл в рецензии на книгу Хаксли обвиняет его, по сути дела, в плагиате:

«Первое, что бросается в глаза при чтении "Мы", – факт, я думаю, до сих пор не замеченный, – что роман Олдоса Хакс-

ли "О дивный новый мир", видимо, отчасти обязан своим появлением этой книге. Оба произведения рассказывают о бунте природного человеческого духа против рационального, механизированного, бесчувственного мира, в обоих произведениях действие перенесено на шестьсот лет вперед. <...> Сходство с романом "О дивный новый мир" разительное».

Замятину, Хаксли и Оруэллу не повезло – антиутопии на Нобелевскую премию не потянули. Гораздо удачливее был Томас Элиот – его поэзия получила достойную оценку в 1948 году. Но позже было обнаружено, что в его популярном стихотворении «The Waste Land» (Бесплодная земля), опубликованном в 1922 году, полным-полно заимствований из поэтических произведений других поэтов. В частности, у Мэдисона Казеина (Madison Casein) было стихотворение под таким же названием. В ответ на обвинения в плагиате нобелевский лауреат приводил такие оправдания:

«Незрелые поэты подражают, зрелые поэты воруют. Плохие поэты уничтожают то, что они берут, а хорошие поэты превращают его в нечто лучшее или, по крайней мере, что-то другое».

Примерно так рассуждали Шекспир, Мольер и многие другие литераторы прошлых лет. Однако в XX веке такие оправдания звучат неубедительно – так ведь любое новое произведение может превратиться в «попурри», составленное из отрывков чужих романов и стихов.

Английский писатель Грэм Свифт (Graham Swift ) то-

же попал в неприятную ситуацию – в 1996 году его наградили британской Букеровской премией за роман «Last Orders» (Последние распоряжения), однако уже через полгода Свифта обвинили в подражании. Как выяснилось, он многое заимствовал из романа Уильяма Фолкнера «As I lay Dying» (Когда я умирала), опубликованного ещё в 1930 году. Об этом написал австралийский академик Джон Фроу в Australian Review of Books:

«Простой факт заключается в том, что роман "Последние распоряжения", в его сюжете и формальной структуре, почти идентичен роману Фолкнера. <...> Это не просто доказать, но заимствование (если это правильное слово) является значительным».

А вот как Свифт отвечал на обвинения:

«Я восхищаюсь Фолкнером, и между повествованием есть очевидное сходство, хотя у меня есть урна с прахом, а у Фолкнера гниющий труп, да и сюжет явно отличается».

Кое-кто из жюри Букеровской премии пожалел о своём решении, но было уже поздно.

Итальянский поэт Эудженио Монтале наградами и почестями тоже не был обделён. В 1967 году за заслуги перед итальянской культурой он получил звание пожизненного сенатора, а через восемь лет ему была присуждена Нобелевская премия по литературе. Вместе с тем, Монтале был известен как блестящий и весьма плодовитый публицист – десятки его статей публиковались в итальянских газетах и журналах еже-

годно.

Однако через десять лет после смерти Монтале неожиданно выяснилось, что для написания статей он нанял «литературного негра», которому отдавал часть своего гонорара. Этим «негром» оказался американец Генри Фурст (Henry Furst), когда-то служивший секретарём у Габриеле Д'Аннунцио. Фурст свободно владел английским, французским, немецким и итальянским языками, так что для него не составляло особого труда написать рецензии на новые произведения зарубежных авторов. Монтале уговорил Фурста согласиться на эту авантюру, сославшись на безденежье, и тот не мог отказать своему приятелю. Свою просьбу будущий нобелевский лауреат сопровождал условием:

«Не показывайте слишком много знаний об английской и американской литературе. Вы должны показать среднее знание, которое может быть приписано мне».

После того, как раскрылся этот подлог, возникло новое подозрение. А что если вовсе не Монтале был автором переводов Шекспира и других поэтов прошлых лет? Во всяком случае, можно предположить, что Фурст в этом деле был соавтором. Вот так время может нанести удар по репутации любого автора.

## Глава 5. Склонность к воровству

В 1965 году поэт Василий Журавлёв попал в неприятную историю. Журнал «Октябрь» опубликовал стихи под его фамилией, которые начинались следующими словами: «Перед весной бывают дни такие...» Людям, знакомым с поэзией Анны Ахматовой, сразу приходит на ум её стихотворение, написанное в 1915 году и начинающееся с такой же фразы. Отличие состоит лишь в двух строках – у Ахматовой «шумят деревья весело-сухие», а Журавлёву, видимо, деревья ни к чему, и он написал «шумят в саду кустарники нагие». Всё бы ничего, у Журавлёва получилось даже поэтичнее, но вот другая строка изменена так, что возникает сомнение в психическом здоровье автора: «идёшь и дома своего не узнаёшь» он заменил на «идёшь и сам себя не узнаёшь».

Есть версия, что виноват во всём «литературный негр», обязанности которого исполнял поэт Юрий Влодов. Якобы он подсунул Журавлёву слегка подправленное стихотворение Ахматовой за то, что прижимистый работодатель не расплатился с ним за написанные для него стихи. Всё, что осталось Журавлёву, это публично признать свою оплошность – будто бы не разобрался в черновиках, среди которых оказались и стихи Ахматовой. Однако авторитет был утрачен навсегда.

Как ни странно, после аналогичного конфуза авторитет

британского прозаика Дональда Томаса не был поколеблен ни на йоту. Дело в том, что в свой роман «The White Hotel» (Белый отель) он вставил отрывок из романа «Бабий яр» Анатолия Кузнецова, в 1969 году бежавшего на Запад. Этот отрывок представляет собой рассказ очевидца расстрела евреев в урочище близ Киева в 1941 году. Кузнецов был свидетелем того, что происходило во время германской оккупации, поэтому его авторство не должно вызывать никаких сомнений. Роман Дональда Томас вышел в свет через год после смерти Кузнецова, и только в марте 1982 года еженедельник Times опубликовал письмо, в котором утверждалось, что несколько отрывков из романа «Белый отель» более или менее дословно соответствуют тексту книги Кузнецова. На это обвинение Дональд Томас ответил, что он в долгу перед Кузнецовым. Но о прямом заимствовании не было сказано ни слова.

Однако через полгода разгорелся новый скандал – на этот раз речь шла о переводах стихов Пушкина, выполненных Томасом. Американский профессор Симон Карлинский написал рецензию на эти переводы, где указал, что они в значительной степени являются переработанным вариантом работ других переводчиков – Вальтера Арндта и Джона Фенелла. Сходство переводов настолько велико, что в них повторяются неверно истолкованные русские слова и идиомы.

Видимо, склонность к плагиату у некоторых писателей в крови. Но вот как отреагировали на разразившийся скандал

британские критики и писатели, участники симпозиума под названием «Плагиат». Присутствующие пришли к общему согласию, заявив, что в наше время прямой плагиат крайне редок – гораздо чаще автор бессознательно присваивает или случайно заимствует чужой текст. Мораль сей басни такова. можете по-прежнему воровать, а мы вас как-нибудь прикроем.

Эдуард Тополь прикрывал своего приятеля, сколько мог – по крайней мере, так он интерпретирует события, ставшие поводом для конфликта. Всё началось в 1980 году, когда писатель-эмигрант решил помочь другому эмигранту, Фридриху Незнанскому, поставив его имя рядом со своим на обложке книги «Журналист для Брежнева», а затем и на обложке следующей книги, «Красная площадь». Однако помощь, задуманная всего лишь как моральная поддержка, со временем материализовалась, поскольку книга «Журналист для Брежнева» стала бестселлером и продавалась с успехом во многих странах мира. Незнанский не преминул воспользоваться этим подарком и стал писать детективные романы, утверждая, что стал автором бестселлера вовсе не случайно. По мнению Тополя, в этом деле участвовала бригада «литературных негров», которая в конце 90-х годов сочинила для Незнанского с полсотни приключенческих романов.

Однако и Тополь не всегда был честен – в своей «жалобе», направленной в редакцию газеты «Совершенно секретно», он написал, что Незнанский прежде работал адвокатом.

На самом деле, бывший «соавтор» пятнадцать лет прослужил в прокуратуре, прежде чем подать в адвокаты – он, несомненно, был кладезем интересной информации, чем и воспользовался Тополь. Так что немалый вклад Незнанского есть в тех книгах, которые стали камнем преткновения, хотя написание текста можно целиком считать заслугой Тополя.

Конфликт возник после того, как Незнанский разбогател на детективных поделках. А к этим доходам добавились ещё и гонорары за переиздание и экранизацию двух совместных романов. Судя по всему, Тополь стал завидовать коммерческому успеху Незнанского и попытался через суд добиться признания своего единоличного авторства. Судебная тяжба длилась несколько лет, был проведён ряд экспертиз с целью установления подлинного автора текстов. Только в 2004 году Эдуард Тополь добился своего. С души, конечно, отлегло, но, в сущности, было уже поздно – Незнанский получил своё, причём в валюте.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.