

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

### О ВИДАХ ЦЕНТОНА: ОПЫТ ТИПОЛОГИИ<sup>1</sup>

© 2014 г. В. П. Москвин

Рассмотрены исторические истоки центона и его соотношение со смежными феноменами, составлен свод правил производства центона как компилятивного жанра, проанализированы условия его успеха, изучен вопрос об отношении центона к стихотворной и прозаической формам речи. Разработаны инструментальная (по приёмам производства центона), функциональная (по целям, с которыми данный жанр используется), количественная (по числу привлекаемых авторов и текстов) и интенциональная типология центонов (по мотивам, с которыми тексты-источники центона привлекаются его составителем).

The historical origins of cento and its relations to adjacent phenomena are examined; the set of rules for composing, cento as a compilation genre is offered; the conditions for its successfulness are analyzed; the relationship of cento to verse and prosaic speech forms is scrutinized. The following typologies of centos are worked out: the instrumental (considering the contrivances of cento composition), the functional (considering the goals of the genre's employment), the quantitative (considering the number of authors and texts used), and the intentional (considering the compiler's motives for choosing the source texts).

*Ключевые слова:* центон, стихотворная речь, цитирование, аппликация, интертекстуальность, прецедентность.

*Key words:* cento, versified speech, citation, application, intertextuality, precedent-setting.

Одним из наиболее известных и вместе с тем наименее изученных жанров интертекста представляется центон, с устройством, правилами составления, историческим развитием и типологией которого связано немало вопросов.

Под центоном принято понимать стихотворный коллаж, составленный из фрагментов одного или ряда текстов. В соответствии с предписаниями античной поэтики, в роли таких фрагментов могут выступить: а) полустихие, б) стих, в) полустороннее стихие. Децим Магн Авсоний (IV в. н.э.), сформулировавший это правило, полагал, что посколь-

ку сочинение центона представляет собой игру (“*ludus*”), соревнование (“*aemulatio*”, “*contentio*”), то использование фрагментов, превышающих размеры полустороннего стихия, делает задачу автора слишком простой для выполнения, и составление центона теряет смысл: “взять два стиха сряду будет неловкостью, три – непозволительным промахом (*merae pugae*)” [1, с. 569–570]. В том, что данное правило не всегда соблюдается, убеждает следующий приводимый А.П. Квятковским “анонимный центон, составленный из стихов разных басен Крылова” [2, с. 332]:

В июне, в самый зной, в полуденную пору,  
Сыпучими песками в гору, (“Обоз”)  
Из дальних странствий возвратясь, (“Лжец”)  
По улицам слона водили,  
Как видно, напоказ, –  
Известно, что слоны в диковинку у нас, –  
Так за слоном толпы зевак ходили... (“Слон и Моська”)

По нашим наблюдениям, инструментами создания центона служат две фигуры интертекста<sup>2</sup>:

1. Аппликация – приём, состоящий в использовании фрагментов чужого текста в качестве “строительных блоков” для собственного произведения без указания на источник заимствования. Пример аппликативного центона – следующие стихи, составленные на основе текстов Баратынского (ср.: “Её лица необщим выраженьем”), Пастернака и Пушкина:

<sup>1</sup> Статья печатается при поддержке гранта РГНФ (№ 13-04-00381 “Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов”).

<sup>2</sup> См. разделы “Аппликация” и “Цитирование” в кн.: [3, с. 81–96].

С необщим выраженьем рожи  
Я скромно кланяюсь прохожим.  
Но сложное понятней им.  
А мы... Ничем мы не блестим.

*Тимур Кибиров. Вступительный центон*

Центон данного инструментального типа бывает подобен аллюзии или намёку, расшифровка (“отгадка”) которых, предполагающая прецедентную компетентность адресата, “приносит немалое удовольствие” [4, с. iii].

2. Цитирование – приём, состоящий в воспроизведении фрагмента какого-либо текста, сопро-

вождаемом ссылкой на источник. В цитатном центоне указаны источники заимствований – либо в скобках справа, либо, как в старинных изданиях, маргинальными аббревиатурами, или сиглами (ср. лат. *siglum* ‘аббревиатура’), либо иным способом:

Державин: Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный  
Ломоносов: Превыше пирамид и крепче меди  
Державин: А мой металлов твёрже он и выше пирамид  
Ломоносов: Взгордися праведной заслугой, муза  
Державин: А ты, моя, гордись заслугой справедливой  
Ломоносов: И увенчай главу дельфийским лавром  
Державин: Нет, ты чело венчай зарёй бессмертья

*Мих. Сухотин. Литературные памятники*

Определение центона связывает его с заимствованиями “у памятных поэтов (roctarum monumentis)” [5, с. ij]. Однако источники таких заимствований не

всегда “памятны” для адресата, что делает интерпретацию текста менее адекватной и результативной. Цитатный центон снимает эту проблему, ср.:

Доля печальная, жизнь одинокая,	(Апухтин)
Сумерки бледные сердца мятежного...	(Фофанов)
Вырыта заступом яма глубокая,	(Никитин)
Небо нависло – уныло-безбрежное.	(Брюсов)
Что же находим мы? В чувствах – страдания,	(Апухтин)
Сжавшие сердце мне многолюбивое.	(Северянин)
Как ещё можешь сдержать ты рыдания!	(Некрасов)
Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая...	(Никитин)
... можно продолжить так до бесконечности.	

*Ирина Розенблюм. Дактилический жалобный центон*

Центон представляет собой демонстративно открытое заимствование, ибо: 1) “его форма нам знакома, поскольку состоит полностью или почти полностью из стихов или полустихий, заимствованных у известных поэтов” [6, с. 153]; 2) в цитатном центоне указаны источники заимствований. С учётом данных двух немаловажных факторов целесообразно рассматривать центон как “вид невинного плагиата” [7, с. 12], жанр плагиата, “примитивный способ дословного использования чужой собственности” [8, с. 193], “скрытый плагиат”, результат “неадекватного копирования” [9, с. 271]. Заметим: ещё Сенека Старший (ок. 54 до н.э. – 39 н.э.) указал на то, что в подобных случаях заимствование производится “non surripienti

causa, sed palam imitandi” ‘не хищения, но открытой (курсив наш. – В.М.) имитации ради’ [10, с. 28].

Сложен вопрос о таксономическом статусе центона. Существует мнение, что “центон – это не жанр, а литературная техника, которая может быть использована в различных жанрах: поэме, эпиграме” [11, с. 117] etc. С этой точки зрения можно было бы различать: 1) центонный стиль (лат. *mos centonarius*, англ. *cento style*, нем. *Cento-Stil* или *Centostil*); 2) центон – текст определённого жанра, составленный в данном стиле. Если считать жанрами “относительно устойчивые тематические, композиционные и

стилистические типы высказываний” [12, с. 164], то в тематическом и композиционном отношениях центоны слишком разнородны, чтобы подходить под эту дефиницию. Вместе с тем, если полагать, что жанрообразующей силой может обладать и отдельный стилистический приём (так, аллегория лежит в основе жанров басни и притчи, инверсия – в основе перевёртыша, аппликация и цитирование – в основе двух инструментальных типов центона, рассмотренных выше), то это вполне оправдывает традиционную трактовку центона как жанра.

Центонный стиль восходит к греческой поэтике, о чём, в частности, свидетельствует этимология термина *центон*, ср. греч. *κέντρον* ‘игла, шитьё’, перен. ‘центон’. По одной версии, от разговорного варианта *κέντρον* [13, с. 1930], по другой – “через заимствование с отбрасыванием *ρ*” [14, с. 187] появилось латинское слово *cento*, род. *centonis* ‘одежда, одеяло, попона, сшитые из обносков’ (ср. *mimi centuculus* ‘платье шута’), перен. ‘центон’. Последний похож на одежду, сшитую из разнородных кусков ткани; “в силу этого сходства центоном называют стихотворный жанр (*carminis genus*), который скроен из разных

стихотворений и стихотворных фрагментов, извлечённых из разных контекстов” [15, с. 1109]. Первое употребление термина *cento* находим в тексте латиноязычного богослова Квинта Тертуллиана (II–III в. н.э.). Рассуждая о “еретическом искажении Библии вергилиоцентонами и гомероцентонами”, он пишет: “Гомероцентонами именовать должно собственные произведения, из песен Гомера центонным способом (*more centonario*) в единое целое из множества частей скроенные” [16, с. 90]. Известно, что «практика “центонов” более характерна для латиноязычной, нежели для грекоязычной поэзии» [17, с. 152]: одних только вергилианских центонов III–VI вв. до нас дошло 16; тем не менее, латинский центон, через вергилиоцентон, жанровым образцом для которого послужил гомероцентон, восходит к древнегреческому [18, с. XV–XVI]. В подтверждение данного тезиса приводят:

1. Анализируемое александрийским грамматиком Дионисием Фракийским (ок. 170–90 до н.э.) шестистишие о нимфе Эхо и Пане, строки которого “извлечены из разных мест (*διαφόρων τόπων*) песен Гомера” [19, с. 316]:

Од. 8:306 Зевс, наш родитель, и все вы, блаженные, вечные боги,  
Од. 8:307 Вот посмотрите на это смешное и гнусное дело:  
Ил. 6:165 Он насладиться любовью со мной захотел, с нехотящей,  
Ил. 4:109 Роги его от главы на шестнадцать ладоней вздымались;  
Ил. 5:429 Он, занимаясь делами приятными сладостных браков,  
Ил. 15:271 Гонит упорно меня,\* словно рогатую лань или дикую козу. Ил. 15:270

2. Критикуемый епископом лионским св. Иренеем (II в. н.э.) древнегреческий центон, “составленный из гомеровских стихов” и повествующий “о приключениях Геракла, спустившегося в Аид” [20, с. 114].

Малочисленность древнегреческих центонов объясняется тем, что в эпоху Солона (640–559 до н.э.) был принят закон (“*lex Soloni*”), “запрещающий менять порядок следования стихов в песнях Гомера, после чего рапсоды уже не сочиняли центонов” [21, с. 356]; до этого рапсоды, “по случаю свадьбы или иного праздника”, “сшивали (*συρράλτουτες*) части гомеровских поэм так, как им было угодно” [22, с. 6]. Здесь отметим, что рапсодов и центонистов, даже вслед за Евстафием Фессалонийским и Дионисием Фракийским, который именуется приведённый им текст сначала “рапсодией”, а затем “центоном (*κέντρον*)”, не следует отождествлять: рапсоды (“сшиватели песен”, ср. *ράπτειν* ‘сшивать’ и *ωδή* ‘песнь’) комбинировали песни и, как правило, крупные тематические фрагменты (“последовательности

эпизодов”), центонисты же – преимущественно мелкие: “стихи и полустихия” [23, с. 4].

Центон нередко ограничивают сферой комического, трактуя как род литературной игры и помещая в один ряд с акростихом, эхо-стихом, фигурными, макароническими, протеическими стихами, буриме и прочими “сложными безделушками” и “литературными фривольностями” [24, с. 4]. Считается, что центон, “с одной стороны, подчиняется некоей норме, с другой – нарушает её через комическое осмеяние” [25, с. 21]. Вместе с тем известно, что в эпоху античности и средневековья были распространены весьма лёгкие от игровой речи погребальные (*cento funebris*), а также дидактические центоны, в частности этические (*cento ethicus*) и христианские (*cento christianus*). Пример последнего – поэма “*Aeneis sacra*” ‘Священная Энеида’ о жизни Иисуса и деяниях великомучеников, составленная каноником Этьенном де Плёрре из стихов и полустихий поэм Вергилия “Энеида” и “Георгики” [26, с. 12]:

## Proditio a Iuda facta

- 6 æ. 621 Vendidit hic auro patriam, dominumque potentem  
 5 æ. 130 Constituit signum,\* & seuo sic pectore fatur: 12 æ. 888  
 1 æ. 691 Cum dabit amplexus, atque oscula dulcia figet,  
 2 æ. 377 Festinate viri\* collo dare brachia circum. 6 æ. 700  
 4 æ. 136 Tandem progreditur magna stipante caterua:  
 12 æ. 278 Pars gladios stringunt manibus, pars missile ferrum...

## Предательство Иуды

- 6 Эн. 621 Этот над родиной власть продал за золото тирану,  
 5 Эн. 130 Мету воздвиг,\* и молвит с сердцем суровым: 12 Эн. 888  
 1 Эн. 691 Только обнимет тебя, поцелуй тебе сладкий подарит, –  
 2 Эн. 377 Поторопитесь, друзья\*, и сжимает в объятьях. 6 Эн. 700  
 4 Эн. 136 Вот собираются черни великие толпы  
 12 Эн. 278 Эти руками сжимают мечи, те – копий железо...

С учётом указанного факта вряд ли целесообразно сводить всё разнообразие функций центона к одной – игровой или комической.

По числу привлекаемых авторов центоны подразделяются на два типа:

1. Включающие фрагменты произведений разных авторов.

2. Составляемые с привлечением текстов одного автора; таковыми, в частности, являются гомеровцентоны, вергилиоцентоны, овидиоцентоны. По числу используемых произведений этот тип делится на два подтипа:

а) составляемые на основе одного произведения данного автора, например “Илиады” Гомера или “Энеиды” Вергилия (приём, с помощью которого данный подтип производится, именуют *рекомпозицией*);

б) составляемые на основе ряда текстов одного автора. Таковым, в частности, является состоящий из 2343 стихов “Илиады” и “Одиссеи” гомеровцентон византийской императрицы Евдокии Августы (401–449 н.э.):

- Слушайте, сонмы несметные наших друзей и соседей! 17 Ил. 220  
 Смертный, себя насыщающий хлебом, сравниться не может 8 Од. 222  
 Всем, как живущим к востоку, где Эос и Гелиос всходят, 13 Од. 240  
 Так и живущим на запад, где область туманная ночи, 13 Од. 241  
 Я вам поведаю, что мне в персях сердце внушает... [27, с. 1] 8 Ил. 6

Поэма повествует о сотворении мира, искушении и падении человека, о рождении, жизни, смерти, воскресении и вознесении Христа, т.е. “стихи Гомера подчинены Евдокией выражению библейской тематики” [28, с. 10].

Античные и средневековые, а вслед за ними и многие учёные Нового времени ограничивают текстуальную основу центона произведениями Вергилия и Гомера. Так, испанский богослов Исидор Гиспалис (570–636) даёт следующее определение: “Centones apud Grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri seu Vergilii ad propria opera more centonario ex multis hic inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae” ‘Центоны, как их грамматиками обыкновенно именуют, суть собственные произведения, из песен Гомера или Вергилия центонным способом из множества частей, как из ткани, сшитые воедино’. Трактовку центона как текста,

“составленного из стихов конкретного автора”, например “из строк Гомера или Вергилия” [29, с. 53], трудно принять, поскольку она не учитывает тип (1); в целом точное определение центона как “нового текста, составленного из сегментов, извлечённых из разных текстов” [30, с. 283], требует согласования с типом (2а).

Основой центона могут служить тексты не только поэтов прошлого, но и современных авторов, что делает неприемлемыми дефиниции центона как текста, составляемого “из стихов и полустиший одного или нескольких древних поэтов” [7, с. 12] или “из произведений известных поэтов прошлого” [31, с. 16].

Центон традиционно характеризуется как “жанр мозаичной поэзии”, требующий от автора “большого терпения и мастерства” [7, с. 12]. Терпения и мастерства хватает не всем; данный факт подпитывает мнение о том, что центоны

“чрезвычайно примитивны по своей постройке” [32, с. 38], связаны с “наклонностью к использованию готового материала” и “типичны для мо-

лодых писателей” [33, с. 29]. По оценке Н. Буало, которую находим в одной из его сатир [34, с. 398], центонисты

Нам предлагают, шитьём соединены, обрывки стихов  
То из творений Марона, то Флакка, то нашего часто Тибулла  
Всё изъятые, собственный выразить дабы  
Лепет ребячий, речи пустые свои, без смысла и связи.

На вопрос, в чём состоят художественная ценность центона и оригинальность его автора, филолог и писатель-романтик Шарль Нодье (1780–1844) отвечает: “В центоне нет ничего нового, кроме компоновки (*agencement*)” [7, с. 13]. Составитель центона “подобен ювелиру, который создаёт произведение искусства, подгоняя к оправе драгоценные камни разных цветов и форм” [24, с. 15]. Авсоний, создатель знаменитого “Свадебного центона”, составленного из стихов и полустихий Вергилиевой “Энеиды”, пишет: “Различные по смыслу части центона должны согласоваться так, как будто они объединились родственными узами”. Составление центона поэт сравнивает с греческой “игрой в косточки” (*οστοματίων*), античным аналогом современного пазла: 14 косточек разной геометрической формы (треугольник, квадрат и др.) необходимо сложить так, чтобы получился “рисунок: исполинский слон, свирепый вепрь, летящий гусь, гладиатор в полном вооружении, притаившийся охотник, лающая собака etc.; разнообразие и совершенство таких рисунков “зависят от мастерства игрока” [1, с. 571 и 573]. Условиями успеха центона являются:

1. Семантико-тематическая совместимость его составных частей, т.е. их когерентность, подчинённость единой теме, аккомодация к “новому контексту, новой теме и новому содержанию” [17, с. 266]. “Лексикон Суды” (X в.) гласит:

“ἡ κέντρον ο ἐκ πολλῶν συνερραμμένους, ἐπεὶ τοιαῦτα τοῖς ὑποζυγίοις συρράπτοντες καλοῦσι κέντρονας. ὡσαύτως καὶ λόγους ἐκ διάφορων συνελεγμένους καὶ ἓνα σκοπὸν ἀπαρτίζοντας, οἳ εἰσι τὰ Ὀμηρόκεντρα” [35, с. 592].

Перевод: “Центон есть нечто из многих частей шитое, и шитые так покрывала для выюч-

ных животных называют центонами. Подобным же образом именуют речения, у разных авторов собранные и *общею темою сочленённые*, как, например, гомероцентоны”.

В христианском гомероцентоне Евдокии Августы читаем:

Καὶ τό τ' ἀπ' ἀγγέλων ἦκεν, ὃς ἀγγεῖλεε γυναικί... [36, с. 14]

Стих извлечён из 15-й песни “Одиссеи”. Смысл его таков: ‘И тогда он послал гонца, который сообщил женщине...’. Новый контекст придаёт стиху иное содержание: ‘И тогда *Он* послал *ангела*, который сообщил женщине...’.

На игровом нарушении правила тематического единства основан центонный нонсенс [англ. *nonsense-cento*]. Пример такого нонсенса, составленного из стихов В. Шекспира, иногда искажённых или даже придуманных (“Сомкни ты челюсти, тяжёлые, как мрамор”), находим в романе Марка Твена “Приключения Гекльберри Финна” (гл. XXI):

– Монолог Гамлета! Ну как же – самое прославленное место из Шекспира! Высокая, высокая вещь! Всегда захватывает зрителей. В книжке у меня его нет – у меня всего один том, – но, пожалуй, я могу восстановить его по памяти...

В конце концов он всё вспомнил. Стал в самую величественную позу, одну ногу выдвинул вперёд, руки поднял кверху, а голову откинул назад, глядя в небо, и пошёл валять: он и зубами скрипел, и завывал, и бил себя в грудь, и декламировал – одним словом, все другие актеры, каких я только видел, и в подметки ему не годились. Вот этот монолог:

Быть или не быть? Вот в чем загвоздка!  
Терпеть ли бедствия столь долгой жизни,  
Пока Бирнамский лес пойдет на Дунсинан,  
Иль против моря зол вооружиться?  
Макбет зарезал сон, невинный сон,  
Вот отчего беда так долговечна!  
И мы скорей снесём земное горе,  
Чем убежим к неизвестности за гробом.  
Дункана ты разбудишь! Что ж, пускай:

Кто б стал терпеть обиды, злобу света,  
 Тиранов гордость, сильных оскорбленья,  
 В одеждах траурных, как подобает,  
 Когда в ночи разверзнутся могилы,  
 Страна безвестная, откуда нет пришельцев,  
 И гаснет цвет решимости природной,  
 Бледнея перед гнётом размышленья.  
 И тучи, что над кровлями нависли,  
 Уходят, словно кошка в поговорке,  
 Удел живых... Такой исход достоин  
 Желаний жарких. Умереть – уснуть.  
 О милая Офелия! О нимфа!  
 Сомкни ты челюсти, тяжёлые, как мрамор,  
 И в монастырь ступай!

(Перев. Н.Л. Дарузес)

2. Грамматическая совместимость частей: построения (курсив наш. – В.М.), придающего «Строки центона должны быть подобраны таким ему вид законченного произведения» [2, с. 332]. образом, чтобы всё “лоскутное” стихотворение было объединено каким-то общим смыслом или, по крайней мере, *стройностью синтаксического* Рассмотрим с этой точки зрения центон, составленный из стихов С. Есенина, А. Блока, Н. Некрасова и С. Кирсанова:

Буду петь, буду петь, буду петь  
 Многоярусный корпус завода  
 И кобылок в просторе свободы,  
 Чтоб на блоке до Блока вскрипеть.

И. Сельвинский. Эпиграмма на А. Жарова

В стихотворении “Надрывается сердце от муки...” Н.А. Некрасова читаем: *Треск кобылок в просторе свободы*. Замена, произведённая И. Сельвинским, подгоняет структуру данного стиха к предтексту.

3. Ритмо-мелодическая совместимость частей. Так, все четыре фрагмента центона И. Сельвинского основаны на анапесте, а значит согласуются ритмически; выстроены таким образом, что появляется хиастическая рифмовка. Т. Кибирову лексическая замена и инверсия обеспечили рифмовку: *Её лица необцим выраженьем* (Е.А. Баратынский) → *С необцим выраженьем рожу* Я скромно кланяюсь прохожим.

4. Вносимые коррективы не должны исказить источник до неузнаваемости: одно из правил составления центона гласит, что его части извлекаются из прецедентных текстов “interdū cum leui mutatione” [4, с. ii], т.е. “дословно или только с

незначительными изменениями” [37, с. 107]. Такие изменения приспособляют части центона “нередко к стилю, чаще к смыслу и теме; иногда меняется ритм, иногда лицо, иногда падеж”; важность указанных взаимоприспособлений такова, что Генрих Стефанус, один из первых издателей “монахини <Евдокии> парафраза Евангелия от Иоанна”, именуется центониста “аккомодатором” [4, с. iii].

По мнению З.Г. Минц, для центона как жанра характерен “эффект полигенетичности” [38, с. 375]; ещё Эразм Роттердамский сравнил центон с “одеждой, сшитой из разноцветных заплат” [39, с. 542]. И действительно: полной согласованности всех частей центона по всем указанным выше параметрам добиться трудно. Подчёркивая это обстоятельство, Иреней Лионский приводит (есть предположение, что составляет) следующий гомеров центон:

Так промолвивши, выгнал меня он, стенавшего тяжко	Од. 10:76
И соучастнику многих насилий, герою Гераклу,	Од. 21:26
Муж Эврисфей, Персеида Сфенела геройская отрасль,	Ил. 19: 123
Пса увести из Эреба, от страшного бога Аида.	Ил. 8: 368
Как в своей силе уверенный лев, горами вскормлённый,	Од. 6:120
Гнал через город; его провожали все близкие сердцу...	Ил. 24: 327

«Разве не вызывает отвращение сие “повествование”, состряпанное из стихов, попросту надёрганных из разных песен Гомера?» – восклицает Иреней [20, с. 115]. По мысли Авсония, при всём старании составителя центон остаётся “связью бессвязного, единством различного, смешным из серьёзного, своим из чужого” [1, с. 568–569]. Согласовать части центона сложно, поэтому, по мнению Отто Крусиуса, “более или менее терпимы (genießbar) лишь пародийные центоны” [13, с. 1932].

Техника центона может использоваться с целью парафраза, или метафразиса. Под м е т а ф р а з и с о м [греч. *μετάφρασις* ‘парафраз’] принято понимать перевод текста на другой язык (“in aliam linguam”), расширение или сокращение (“nunc prolixiora, nunc breviora”), переделку в ином стиле, жанре или форме: возвышение либо снижение (“nuncque efficere grandiora, nunc humiliora”), типографическую перелицовку, “изложение стихотворного текста в прозаической форме или наоборот, например переложение императрицей Евдокией Ветхого Завета (Octateuchum) героическим стихом”, и другие трансформации “с сохранением смысла (eandem sententiam conservans)” [40, с. 659–660; 41, Nota 15]. Центон традиционно трактуется как парафраз или “крайняя форма парафраза” [37, с. 23], однако жёстко увязывать центон с парафразом нецелесообразно, поскольку центон может представлять собой:

1. Пересказ прозаического текста в стихотворной форме, т.е. стихотворный парафраз (метафразис) прозаического текста; к этому разряду отнесём созданные Евдокией Августой, Фальтонией Пробой, Этьеном де Плёрре и др. центонные парафразы Библии, трактуемые как “звенья в длинной цепи попыток версификации еврейского и христианского Писания” [42, с. 3].

2. Текст, “смонтированный” из других текстов, однако при этом не представляющий собою пересказ какого-либо произведения; таковы, например, приведённые выше центоны Тимура Кибирова, Мих. Сухотина, Ирины Розенблюм и др. Центоны данного типа с парафразом никак не связаны.

Обычно жанр центона ограничивают стихотворной формой речи. Вместе с тем филологи говорят о прозаическом центоне [англ. *prose cento*], который “состоит из непоэтического материала” [6, с. 155]. Казалось бы, прозаические извлечения, в отличие от стихотворных лишенные метрически закреплённой связи с претекстами, должны сделать прозаическую форму центона и менее возможной, и менее востребованной, чем стихотворная. Вспомним, однако:

*Дорогой друг мой,*

*я рад, что здоровье твоё лучше; моё же здоровье... но в сторону наши здоровья: мы должны позабыть о них так же, как и о себе. Меня тут сильно встряхнули, после чего обнаружилось, что больше всего на свете мне хочется (и давно уже) умереть. В прошлом письме я написал: плакать хочется; нет, неправда, не хочется, глаза сухие и ум сухой. ...*

*Попав сюда, я следовал общей моде – блюди законы той страны, в которой вынужден жить. Нужно как можно лучше заучивать правила их рассуждений (и есть все основания браниться, когда оказывается, что правила эти расплывчаты), но не нужно угрызаться из-за того, что ты недостаточно в эти правила веришь.*

*А. Жолковский. Выбранные места. Центон*

Ср.: *Я рад, что здоровье ваше лучше; моё же здоровье... но в сторону наши здоровья: мы должны позабыть о них, так же, как и о себе* (Н.В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями); *Конечно, попав сюда, я следовал общей моде. Блюди законы той страны, в которой вынужден жить* (А. Терц. Пхенц). Строго говоря, применительно к данному случаю следует говорить скорее о цитатности, чем центонности, поскольку аппликации перемежаются здесь с авторскими словами, что противоречит пониманию центона либо как “стихотворения, целиком (курсив наш. – В.М.) составленного из строк других стихотворений” [43, с. 11–85], либо (ex analogia) как прозаического текста, целиком составленного из фрагментов других прозаических текстов.

За понятием прозаического центона стоит старинная традиция. Мишель Монтень в эссе “О воспитании детей” пишет: «Что до меня, то я не советую говорить чужими словами; ну, разве что лишь для того, чтобы самому лучше выразиться. Это не относится к центонам; в своё время я видел среди них несколько весьма хитроумных (tresingenieux), каков, например, один, написанный под именем Капилупи<sup>1</sup>, не говоря уж о древних, коих остроумие (esprits) очевидно: таков, между прочим, Липсий<sup>2</sup>, учёный и трудолюбивый автор “Политики»» [44, с. 280–281].

В предисловии к своему трактату Липсий «характеризует “Политику” как центон и заявляет, что создал новый жанр – прозаический центон»

<sup>1</sup> Лелио Капилупи (Capilopus) – итальянский филолог, составитель вергилианских центонов. Монтень имеет в виду его “Cento ex Virgilio de vita monachorum” (1541). – В.М.

<sup>2</sup> Юст Липсий (Lipsius) – голландский филолог, автор трактата “Politica, sive civillius doctrinae” (1589). – В.М.

[45, с. 56]; некоторые современные учёные по сложившейся традиции также именуют “Политику” Липсия “прозаическим центоном” [46, с. 118]. О. Делепьер не без основания полагает, что в данном случае “центон путают с цитированием” [24, с. 28]; Энн Мосс вполне справедливо рассматривает трактат Липсия не как центон, а как книгу общих мест [47, с. 421–422]. Книга общих мест (т.е. сборник цитат и афоризмов) не представляет собой, во-первых, тематического, во-вторых,

структурного единства, а потому центоном быть не может.

По мотивам (интенциям), с которыми центонист обращается к прецедентным текстам, подразделим центоны на два интенциональных типа:

1. Центоны, художественный эффект которых основан на живости и актуальности интертекстуальных ассоциаций, связывающих фрагменты центона с текстами, из которых эти фрагменты извлечены, ср.:

Я помню чудное мгновенье  
Невы державное теченье  
Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье  
Я написал стихотворенье

*Всеволод Некрасов*

В центонах данного типа интертекстуальные коннотации играют роль выразительного средства.

2. Центоны, претендующие на самостоятельную художественную значимость, независимо от исходных текстов. Составитель такого центона использует фрагменты исходных текстов лишь как готовый строительный материал для собст-

венного произведения. К данному типу отнесём христианские центоны, в частности состоящий из 685 строк текст “латинской Сафо” Фальтонины Пробы (нач. V в. н.э.), в котором стихами, извлечёнными из поэм Вергилия “Георгики”, “Буколики” и “Энеида”, изложены Ветхий и Новый Завет:

*Fugit Virgo cum filio in Aegiptum*

*At mater gemitu non frustra exterrita tanto,  
Ipsa manu prae se portans, turbante tumultu,  
Infantem, fugiens plena ad praesepia tendit.*

*Hic natum angusti subter fastigia tecti  
Nutribat teneris immulgens ubera labris  
Haec tibi prima, puer, fundent cunabula flores  
Mixtaque ridenti passim cum baccare tellus  
Molli paulatim colocasia fundet acantho.*

Перевод М.Л. Гаспарова: Бегство Марии с сыном в Египет. Мать между тем, не вотще таким встревожена стоном, В руки схвативши дитя, великой смятенное смутой, В бегство младенца берёт, у наполненных яслей слагает; Сыну она под низким навесом убогого крова К нежным подносит устам сосцы, обильные млеко. Отрок, в подарок себе сама колыбель расцвела, Перемешавши с весёлым повсюду с баккаром почва С нежным уже понемногу аканфом взрастит колокасий...

С. Макгилл считает, что стихи Вергилия, бывшие постоянным предметом парафраза, травестирования и прозаического пересказа (в школах риторике), цитирования (в дебатах) и центонирования, “стали в римском обществе чем-то вроде *lingua franca*” [18, с. XXI]; по меткому сравнению

М. Ашера, «гомероцентоны относятся к “Илиаде” и “Одиссее” так, как речь относится к языку» [28, с. 10]. Проба, как полагает Е.Г. Рузина, “ни о какой двуплановости не думала при составлении своего центона. Она стремилась использовать стихи лучшего поэта, минимально их изменяя. Пользуясь материалом Вергилия, вместо того чтобы сочинять свои стихи, из-за преклонения перед талантом классического римского поэта и преклонения перед верой она поступает так же, как средневековый строитель, который, сооружая храм, вставляет колонну или камни, сохранившиеся от античного храма” [48, с. 63]. Недостатком центонов этого типа является то, что производный текст “напоминает по двусмыслию, коннотирует” (“ambigat”, “cognoscat”, “commemoret”) опорный текст: “хотя конкретные стихи мы не помним, нельзя не помнить материю текста в целом”; в



результате сквозь лики святых “просвечивает физиономия Энея”, за их словами “слышатся речи то Улисса, то Геракла, то Приама, то Менелая и Агамемнона” [20, с. 114–117]. Иероним Стридонский (342–419), характеризуя христианские вергилиоцентоны некой “жены, которая мужей поучает”, пишет, что “слова, с вольностью перенесённые и друг с другом несовместимые, искажают мысли Писания, ибо Вергилия, не знавшего Христа, нельзя заставить говорить так, как говорит христианин” [49, с. 252–253]. Иными словами, интертекстуальная отягощённость фрагментов такого центона снижает его эстетическую ценность.

С учётом сказанного трудно принять без оговорок следующую (впрочем, вполне справедливую для центонов первого типа) мысль: “В центоне установка на узнавание конкретных реминисцированных стихов задана читателю с самого начала. Поэтому каждый стих и полустихи здесь рассчитаны на двойное восприятие: в контексте исходном и в контексте новом, центонном. То сближаясь, то расходясь, эти два контекста создают такое поле эстетического напряжения, в котором всё время находится читатель центона” [50, с. 208]; ср.: “Художественный эффект центона – в подобии или контрасте нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента” [43, с. 1185]. Здесь желательно обратить внимание на два обстоятельства:

1. Типовой адресат центона не всегда помнит каждый фрагмент его источников; применительно к данному компилятивному жанру целесообразно говорить скорее о “необыкновенной памяти центониста” [24, с. 25], чем читателя. Ещё Авсоний отметил: “Те, кто играет в эту комбинаторную игру, именуют её центоном. Собрать же разрозненное, соединить разорванное – задача только памяти” [1, с. 565–566].

2. Для центона второго интенционального типа узнаваемость фрагментов опорного текста является источником скорее паразитарных ассоциаций, чем выразительности: именно поэтому христианские центоны и представляют собой “мозаики из стихов или полустихий языческих поэтов, принуждаемых описывать как раз то, чего *не могли бы* описывать языческие поэты” [17, с. 152].

\* \* \*

Как показало проведённое исследование, в основе центона лежат две фигуры интертекста: аппликация и цитирование. Аппликативный центон, в противоположность цитатному: 1) подобен аллюзии, его расшифровка обязательно предпо-

лагает прецедентную компетентность адресата; 2) регулярно сближается с плагиатом, однако в отличие от него представляет собой заимствование: а) демонстративно открытое; б) извлечённое из текстов достаточно известных авторов; в) эстетически мотивированное.

В своих современных жанровых очертаниях и типовых предписаниях европейский центон восходит к латинскому вергилиоцентону, однако жанровым образцом для последнего послужил древнегреческий гомероцентон.

Художественная ценность и оригинальность центона как литературного произведения состоит в особенностях компоновки. Минимальными компонентами центона как компилятивного жанра выступают полустихи, стих и полусторостишие; заимствования, превышающие эти размеры, сближают центониста с рапсодом. Условиями успеха центона является совместимость его составных частей в трёх аспектах: 1) семантико-тематическом; 2) грамматическом; 3) ритмо-мелодическом. Источники центона должны быть узнаваемы, в связи с чем его части извлекаются из прецедентных текстов либо дословно, либо с незначительными изменениями.

Жанр центона характерен для стихотворной формы речи, поскольку прозаические извлечения, в отличие от стихотворных лишённые метрически, а значит, и мнемонически закреплённой связи с прецедентными текстами, делают прозаическую форму центона менее возможной и менее востребованной, чем стихотворная.

По числу привлекаемых авторов центоны подразделяются на два типа: 1) включающие фрагменты произведений разных авторов; 2) составляемые с привлечением текстов одного автора (такowymi являются, например, гомероцентон, вергилиоцентон, овидиоцентон etc.), в частности на основе: а) одного из его произведений; б) ряда его произведений. Учёт данной количественной типологии лежит в основе дефиниции центона как стихотворного коллажа, составленного из фрагментов одного *или* ряда текстов.

По мотивам, с которыми автор привлекает прецедентные тексты, центоны подразделяются на два интенциональных типа: 1) центоны, условием выразительности которых является живость интертекстуальных ассоциаций, связывающих фрагменты центона с их источниками; 2) использующие прецедентные тексты лишь как готовый строительный материал (к данному типу относятся прежде всего христианские и дидактические центоны). Невозможность устранения интертекстуальной отягощённости фрагментов

центона второго интенционального типа и полного отвлечения адресата от интертекстуальных ассоциаций резко снижает его эстетическую ценность. Основной для центона первого интенционального типа является игровая функция, поэтому вытеснение христианских и дидактических центонов постепенно привело к сужению функционального спектра центона как жанра и преимущественному его закреплению за сферой комической литературы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. D. Magni Ausonii Burdigalensis Opera omnia. Vol. II. Londini, 1823.
2. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
3. Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Изд. 2. М., 2012.
4. Stephanus H. Homeric Centones, à veteribus vocati Ὀμηρόκεντρα. Virgiliani Centones. Utrique in quædam historiae sacræ capita scripti. Nonni paraphrasis evangelii Joannis, Graecè & Latinè. Parisiis, 1578.
5. Cento ethicus ex ducentis poetis hinc inde contextus, per Damasum Blyenburgium. Dordraci, 1600.
6. Mansfeld J. Heresiography in context. Leiden, 1992.
7. Nodier Ch. Questions de littérature légale: Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercherries qui ont rapport aux livres. Paris, 1828.
8. Stemplinger E. Das Plagiat in der griechischen Literatur. Leipzig & Berlin, 1912.
9. Tucker G.H. Mantua's "Second Virgil" // Ut granum sinapis. Essays on neo-latin literature / Ed. G. Tournoy & D. Sacré. Leuven Univ. Press, 1997.
10. M. Annæi Senecæ rhetoris Opera, quæ extant. T. III. Amstelodami, 1672.
11. Børresen K.E., Cabibbo S., Specht E. Gender and religion. Carocci, 2001.
12. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996.
13. Crusius O. Cento // Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft in alphabetischer Ordnung / Herausg. A. Pauly. Bd. III. Stuttgart, 1899.
14. Атакта ήγουν παντοδαπών εις τήν αρχαίαν και τήν νέαν ελληνικήν γλώσσαν αυτοσχεδιών σημειώσεων, και τίνων άλλων υπομνημάτων, αυτοσχεδιος συναγωγή. T. I. Ev Παρισίοις, 1828.
15. Thesaurus Graecae Linguae ab H. Stephano constructus. Vol. V. Londini, 1823.
16. Quinti Septimii Florentis Tertulliani Presbyteri Carthaginiensis Opera. Lutetiae Parisiorum, 1641.
17. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
18. McGill S. Virgil recomposed: the mythological & secular centos in antiquity. Oxford Univ. Press, 2005.
19. Excerpta varia // Anecdota Græca e codd. manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium / Descr. J.A. Cramer. Vol. IV. Oxonii, 1837.
20. Sancti Irenæi episcopi lugdunensis quæ supersunt omnia / Ed. A. Stieren. T. I. Lipsiae, 1853.
21. Jo. Alberti Fabricii Bibliotheca graeca, sive notitia scriptorum veterum Graecorum. Hamburgi, 1708.
22. Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem. T. I. Lipsiae, 1827.
23. Rondholz A. The Versatile Needle: Hosidius Geta's Cento "Medea" and Its Tradition. Göttingen, 2012.
24. Delepierre O. Revue analytique des ouvrages écrits en centons: depuis les temps anciens jusqu'au XIX<sup>ième</sup> siècle. Londres, 1868.
25. Verweyen Th., Witting G. Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie // Euphorion. Vol. 87. 1993. № 1.
26. Æneis sacra continens acta Domini nostri Iesu Christi. Collecta per Fr. St. Pleurreum. Parisiis, 1618.
27. Homerocentones Eudociae Augustae / Rec. M. Usher. Stutgardiae & Lipsiae, 1999.
28. Usher M.D. Homeric stitchings: the Homeric Centos of the Empress Eudocia. Oxford, 1998.
29. Mikics D. A new handbook of literary terms. Yale Univ. Press, 2007.
30. Plett H.F. Literary Rhetoric. Leiden, 2009.
31. Berg W. Autorität und Schmuck. Über die Function des Zitates von der Antike bis zur Romantik // Instrument Zitat: über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren / Herausg. K. Beekman & R. Grüttemeier. Amsterdam, 2000.
32. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
33. Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.
34. Œuvres completes de Boileau Despréaux. T. II. Paris, 1825.
35. Suidae Lexicon / Ex recogn. I. Bekkeri. Berolini, 1854.
36. Poetæ Graeci Christiani: una cum Homericis centonibus, ex sanctorum Patrum operibus collecti. Lutetiae, 1609.
37. Sandnes K.O. The Gospel 'According to Homer and Virgil': Cento and Canon. Leiden, 2011.
38. Мунц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
39. Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia. T. II. Adagia. Lugduni Batavorum, 1703.
40. Marci Fabii Quintiliani de oratoria institutione libri XII. Parisiis, 1725.
41. Capperonnerius C. Nota 15 // Marci Fabii Quintiliani de oratoria institutione libri XII. Parisiis, 1725.
42. Harris J.R. The homeric centones and the acts of Pilate. London, 1898.

43. *Гаспаров М.Л.* Центон // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
44. *Essais de Michel de Montaigne*. Т. I. Paris, 1828.
45. *Lipsius J. Politica* / Ed. J.H. Waszink. The Hague, 2004.
46. *Lafond J.* Le Centon et son usage dans la littérature morale et politique // *L'automne de la Renaissance: 1580–1630* / Éd. J. Lafond & A. Stegmann. Paris, 1981.
47. *Moss A.* The *Politica* of Justus Lipsius & the *Commonplace-Book* // *Journal of the History of Ideas*. Vol. 59. 1998. № 3.
48. *Рузина Е.Г.* “Центон” Фальтонию Пробы (вергилианские стихи на христианские темы) // *Античный мир и археология*. Вып. 3. Саратов, 1977.
49. *Divi Hieronymi Stridonensis Epistolæ aliquot selectæ*. Matriti, 1829.
50. *Гаспаров М.Л., Рузина Е.Г.* Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // *Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности*. М., 1978.