

УДК: 821.111(73)09

Е. А. Андрущенко

**«КОД ДА ВИНЧИ» Д. БРАУНА В КОНТЕКСТЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ МНОГОРЯДНОСТИ**

В начале 1990-х гг. к читателю стали возвращаться неизвестные ему произведения Серебряного века, и показалось, что все они представляют собой высокое наследие культуры. И во многом это так. Но появился соблазн – об этом свидетельствует довольно много исследований [см. 10, с. 107-170] – видеть в добротных произведениях писателей-профессионалов выдающиеся создания писательского гения. На это обращал внимание Э. Бацарелли: «Надеюсь, что проснувшийся интерес к Мережковскому не приведет к другой крайности – к преувеличению его художественной значимости. На мой взгляд, он не был великим писателем, но многие его произведения обладают своеобразной прелестью» [2, с. 52]. Эти слова относятся к первой трилогии, «Христос и Антихрист», но признаемся: многое в его творчестве напоминает то, что сегодня принято называть «миддл-литературой», т. е. включает в себя двойное кодирование. Современное литературоведение выявило и осмыслило то, что обращено к читателю образованному, которому внятны религиозно-философские искания автора. Речь идет о культурных коннотациях, о мифологическом, библейском, философском подтекстах, о сложных интеллектуальных конструкциях, соединяющих все его произведения в единый «текст» и мн. др. Но то, что обращено к читателю невзыскательному, связано с уровнем его представлений и ожиданий, до сих пор как-то оставалось вне поля зрения исследователей. А ведь тиражи, которыми издавались, например, романы его первой трилогии, доходили до трех – шести тысяч экземпляров, что по тем временам было довольно много для литературы «высокой». «Вечные спутники», которые, в этой связи, также заслуживают внимания, печатались в количестве от трех до десяти (!) тысяч экземпляров. Эту проблему актуализирует, как это ни

странно, шумиха вокруг романа Дэна Брауна «Код да Винчи», развернувшаяся после его выхода в свет. Протесты деятелей церкви, выступления экспертов, телевизионные репортажи, рассказывающие о его экранизации, интервью известных актеров, кажется, отодвинули на задний план осмысление самого этого феномена. Думается, «случай» Дэна Брауна, интересный и сам по себе, отбрасывает своеобразный ответ на историю литературы, дает возможность перекодировать некоторые явления, которые, казалось бы, уже прочно заняли свое место в ней, что и является целью этой статьи.

Одним из первых вопрос о соотношении творчества Д. Мережковского с массовой культурой поставил О. Лекманов. В статье «Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д. С. Мережковский» он говорит о рекламном слогане 1912 г., в котором имя поэта использовалось для продвижения на рынок Шустовского коньяка [6]. Несмотря на то, что декадентская стилистика в те годы уже была чужда Д. Мережковскому, в массовое сознание он вошел именно как писатель-декадент, автор нескольких широко известных стихотворений, в том числе и «Сакья-Муни» (текст которого знал наизусть даже Л. Брежнев), и как носитель некоей недоступной всякому смертному высшей истины. Свой вклад в создание такой репутации вносили, прежде всего, произведения Д. Мережковского, а также тип его писательского поведения, о чем мне уже приходилось говорить [см. 1, с. 15-20]. Свою роль в формировании в массовом сознании подобного образа Д. Мережковского играла и его историческая беллетристика. Как справедливо пишет Э. Бацарелли, «...когда-то он нравился петербургским и московским дамам, любившим порассуждать о декадентстве и символизме, о культуре Италии и красоте Чезаре Борджа» [2, с. 52]. Речь идет о втором романе его трилогии, «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1899), в котором удачно сочетались высоколобые интеллектуальные искания автора с занимательной историей из эпохи итальянского Возрождения, в центре которой стоит мифологема Леонардо да Винчи.

Русский читатель той поры не имел сколько-нибудь полного представления о его жизни и творчестве. Во всяком случае, материалы

о его жизни по-русски впервые были опубликованы в монографии А. Вольнского, которая выходила в свет в 1897–1898 гг. в журнале «Северный вестник». Эта публикация на несколько лет опередила выход в свет романа Д. Мережковского. Как вспоминала позднее З. Гиппиус, впервые оказавшись вместе с ними за границей, А. Вольнский «не умел отличить статую от картины», но внимательно слушал разговоры о новом романном замысле Д. Мережковского. После их совместного путешествия А. Вольнский несколько раз ездил в Италию, «пополняя свои сведения, и книгу свою написал» [4, с. 73]. Таким образом, в последнее десятилетие XIX в. по-русски вышли две книги о Леонардо – монография А. Вольнского и роман Д. Мережковского. Обе были результатом кропотливой работы по сбору сведений о жизни и творчестве великого художника и мыслителя, а Д. Мережковский к тому же побывал во всех местах, связанных с его именем. Его роман основан на огромном количестве исторических материалов, среди которых известное жизнеописание Дж. Вазари и работы исследователей, дневники и трактаты самого художника, труды о его эпохе. Роман Д. Мережковского, с одной стороны, открывал эпоху Леонардо в лицах и живописных картинах, напоминающих театральные декорации или «лубочные» картины, по выражению Э. Бацарелли. Невзыскательному читателю открывалась малоизвестная ему атмосфера европейского средневековья с ее схоластикой и нарождавшимся гуманизмом, он знакомился с описаниями архитектурных памятников и живописных полотен, блистательного двора Медичи и мрачной личности Савонаролы, следил за историей внутренней борьбы Джованни Бельтраффио, метавшегося между воскрешаемым миром языческих богов и христианским миром самоотречения и милосердия.

Центральным в романе является образ Леонардо да Винчи, далекий от исторического прототипа, но яркий и по-своему достоверный. Представляя его эпоху как борьбу несоединимых противоположностей: язычества и христианства, духа и плоти, Д. Мережковский создает символический образ богини, скрепляющий все романы его первой трилогии. «Богиня медленно поднималась. С той же

ясною улыбкою, как некогда из пены волн морских, выходила она из мрака земли, из тысячелетней могилы. <...> Звезды потухли все, кроме Венеры, игравшей, как алмаз, в сиянии зари. И навстречу ей голова богини поднялась над краем могилы. Джованни взглянул ей в лицо, освященное утром, и прошептал, бледнея от ужаса: – Белая Дьяволица! Вскочил и хотел бежать. Но любопытство победило страх. И если бы ему сказали, что он совершает смертный грех, за который будет осужден на вечную гибель, – не мог бы он оторвать взоров от голого невинного тела, от прекрасного лица ее. В те времена, когда Афродита была владычицей мира, никто не смотрел на нее с таким благоговейным трепетом» [8, с. 329]. Этот образ символизировал уничтоженную церковь одну сторону подлинного, будто бы, христианства, возрождение которой Д. Мережковский предрекал в церкви будущего.

Существенное место в романе отведено описанию полотен Леонардо да Винчи и его изобретений. Э. Бацарелли считает большой заслугой Д. Мережковского, что он создал «живой и прекрасный образ мыслителя, убедительно описал его труды и размышления, между тем, как в начале XX века, когда был написан роман, многие рукописи Леонардо еще не были опубликованы» [2, с. 52]. Вот как, например, описана «Тайная вечеря» в период работы художника над ней. «Ближе всех ко Христу был Иоанн; мягкие как шелк, гладкие вверху, книзу вьющиеся волосы, опущенные веки, отягченные неугою снов, покорно сложенные руки, лицо с продолговато-круглым очерком – все дышало в нем небесной тишиной и ясностью. Один из всех учеников, он больше не страдал, не боялся, не гневался. В нем исполнилось слово Учителя: ”да будут все едино, как Ты, Отче, во мне и Я в Тебе”» [8, с. 354]. Но описания, а также сама концепция романа выполняют двойную функцию: знакомят читателя с тем, что ему неизвестно или известно лишь поверхностно, и выражают представления писателя об одной из кризисных, переломных эпох, предрекающих, будто бы, будущий религиозный переворот. Этот второй смысл лучше и вернее всего прочитывался единомышленниками Д. Мережковского, а большей части читателей оставался или

недоступным, или абсолютно чуждым. Роман писателя очевидно является примером исторической беллетристики, а не произведением «высокой» литературы, как могло показаться обычному читателю.

Загадочная личность Леонардо да Винчи на протяжении многих лет влечет к себе, и «всякий, кто глядится в него, видит собственное отражение, он видит в нем свои страхи и чаяния, свои ценности и свои внутренние проблемы, свой Ад и свой Рай» [7, с. 16]. Интерпретация Д. Брауна, как и Д. Мережковского в этом смысле, скорее, отвечает потребностям читателя определенного времени, чем открывает подлинный облик Леонардо да Винчи.

«Код да Винчи» адресован самому широкому кругу читателей, на ожидания которых ориентируется автор, создавший остросюжетный детектив. Произошедшее в стенах Лувра убийство вынуждены расследовать ученые – профессор религиозной символики Гарвардского университета Роберт Лэнгдон – и криптолог Софи Невё, внучка убитого. В ходе расследования, которому мешает целый ряд персонажей и обстоятельств, героям приходится использовать знания о Леонардо да Винчи и разных произведениях искусства, о системах шифрования, о религиозных учениях, деятельности сект, средневековых легендах и мн. др., помогающие им найти организатора и исполнителя преступления, но не дающие возможность разгадать код да Винчи. Убежденный, что «...люди обожают все таинственное» [3, с. 204], писатель эксплуатирует самые поверхностные представления обывателя о творчестве выдающегося художника и загадках, которые он, якобы, зашифровал в своих произведениях, о Марии Магдалине и Христе, о тамплиерах и Крестовых походах, о тайных обществах и их ритуалах, выводящие к идеям о всемирном заговоре, о короле Артуре, рыцарях Круглого стола и святом Граале, но не в объеме, скажем, вузовского курса истории французской литературы, а, скорее, в интерпретации Джорджа Лукаса и Гarrisона Форда («Индиана Джонс») или Шона Коннери («Первый рыцарь») и пр.

Д. Браун создает «туристический» хронотоп: все происходит в наши дни в живописнейших уголках Европы, описанных в справочниках и путеводителях (Булонский лес, Лувр, Сент-Джеймский

парк, парижский вокзал Сен-Лазар, могила Ньютона и мн. др.). Трогательно выглядит сообщение автора: «В книге представлены точные описания произведений искусства, архитектуры, документов и тайных ритуалов» [3, с. 5]. Эта «точность» представляет собой способ описания тех объектов, которые современный человек то и дело видит по телевидению, на рекламных плакатах, открытках, в журналах, и тех деталей, по которым способен их опознать. Что же касается религиозной и искусствоведческой стороны дела, сошлемся на мнение о. Андрея Кураева, который дал, кажется, весьма справедливую оценку достоверности приводимых автором сведений из истории религии и глубины его описаний [5].

Способом обнаружения, так сказать, скрытой символики хрестоматийно известных произведений искусства («Тайная Вечеря», «Мона Лиза», «Мадонна в гроте» и пр.) является смещение акцентов. Так, например, служение Леонардо да Винчи женскому началу подтверждается тем, что на картине «Тайная Вечеря» одна из фигур возле него, фигура Иоанна, якобы, является не мужской, а женской. «Софи подошла поближе к картине и стала изучать тринадцать фигур: Иисус Христос в центре, шестеро учеников по левую руку его, шестеро – по правую. – Но все они мужчины, – повторила она. – Неужели? – насмешливо воскликнул Тибинг. – А как насчет того, кто сидит на самом почетном месте, по правую руку от Господа? Софи так и впилась глазами в фигуру, изображенную по правую руку от Христа. Она смотрела на лицо и торс этой фигуры, и вдруг... Нет, этого просто быть не может! Но глаза ее не обманывали. Длинные и волнистые рыжие волосы, маленькие, изящно сложенные ручки, даже некоторый намек на грудь. То, вне всякого сомнения... была женщина!» [3, с. 292]. А первую подсказку для обнаружения убийцы дает сам умерший, расположившийся перед смертью в позе, напоминающей рисунок Леонардо да Винчи: «С анатомической точки зрения для тех времен этот рисунок был самым точным изображением человеческого тела. И стал впоследствии иконой культуры. Его изображали на плакатах, ковриках для компьютерной мыши, на майках и сумках. Прославленный набросок состоял из абсолютно

правильного круга, в который да Винчи вписал обнаженного мужчину...» [3, с. 59]. Повествование сопровождают исторические или искусствоведческие справки, и читатель вместе с героями открывает все новые и новые тайны мировой истории и культуры, способные пролить свет на события, изображенные в романе.

Например, главный герой поясняет, что такое чаша Грааля. Думается, нет необходимости углубляться в эту проблему медиевистики, где сложилась целая отрасль «граалеведение», связанная с «Повестью о Граале» Кретьена де Труа. Как известно, он был источником множества переложений, в том числе и «Парцифалья» В. фон Эшенбаха, не говоря уже о позднейшей популярности мифа и его многочисленных литературных, музыкальных и живописных интерпретациях. Его составляющие подробно осмыслены в работах европейских ученых и обобщены в монографии А. Д. Михайлова «Французский рыцарский роман» [9, с. 134-142]. Все это сведено в романе к простым и понятным пояснениям. Дэн Браун предлагает читателю лишь одну из версий, восходящую к христианской символике, тогда как исследователи насчитывают, кроме нее, как минимум, еще две – языческую и кельтскую. Его герой сообщает, что документы Сангрил представляют собой лишь часть сокровищ Святого Грааля, которые, по преданию, были захоронены под «развалинами храма вместе с самой чашей... Документы наделили тамплиеров такой огромной властью лишь потому, что благодаря им стало возможным осознать истинную природу Грааля» [3, с. 195]. Примечательно, как автор перебрасывает мостик к другому популярному произведению массовой литературы нашего времени. «Но раз об этом написано столько книг, почему о вашей теории слышаны единицы? – Просто эти книги не в силах повлиять на складывавшееся веками общепринятое мнение. Особенно если учесть, что на формирование этого мнения повлиял бестселлер всех времен и народов. Фаукман вытарасил глаза: – Только не говорите мне, что в "Гарри Поттере" речь идет о чаше Грааля! – Я говорю о Библии» [3, с. 198].

В основе жанровой структуры романа Д. Брауна, как, впрочем, и романов Дж. К. Роулинг, лежит структурная матрица, описанная

в классической работе В. Я. Проппа «Морфология <волшебной> сказки». Разумеется, выделенные исследователем типы персонажей не сохраняются в «чистом» виде, их функции комбинируются. Лью Тибинг выполняет роль антагониста (вредителя), сочетающуюся с амплуа ложного помощника; в круг его действий входят несколько персонажей (Сайлас, Реми и пр.), помогающих ему в осуществлении зловещего плана. «Героем» является Лэнгдон, в роли «искомого персонажа (царевны)» выступает Софи Невё, но не как объект женитьбы, как в волшебной сказке, а как нуждающаяся в поисках убийцы ее деда, образ которого соответствует нескольким клише: «отца», «задавателя загадок» и «отправителя». Софи вместе с «героем» также разгадывает «загадки» и стремится найти Краеугольный камень: это открывает путь к обнаружению убийцы. Как и в классическом детективном произведении, в романе Д. Брауна отсутствует любовная линия. Лишь в финале он дает мелодраматическую сцену, подсказывающую читателю, что отношения, зародившиеся в ходе расследования, вполне могут завершиться романтической историей во Флоренции, куда Лэнгдон отправляется читать лекции и где собирается жить в отеле «Брунеллески» – еще одном туристически привлекательном объекте.

Вместе с тем, центральный мотив романа побуждает говорить об актуализации важной для мировой культуры идеи, в русском варианте получившей наименование Вечной Женственности. Было бы преувеличением полагать, что Д. Браун вдохновлен русскими философскими и литературными шедеврами рубежа XIX–XX вв. Однако его намеки, щедро разбросанные по тексту романа, о сознательном ущербе в мировой культуре женского начала, выраженные, правда, весьма упрощенно, и символистские чаяния, высказанные поначалу без связи с этой идеей, а затем сформулированные Вл. Соловьевым и получившие блистательное воплощение у «младосимволистов», думается, совпали не случайно. Как писал когда-то Д. Мережковский, в эпохи «мужества неправого» или, говоря современным языком, в периоды кризиса возникает потребность в милосердной женскости, всепримиряющем начале мировой культуры.



Герой Д. Брауна излагает такую концепцию: «... традиция поклонения богине была основана у братства на веровании, что могущественные люди эпохи раннего христианства “обманывали”, пропагандируя ложные идеи, идеи, обесценивающие значение женского начала и возвышающие значение начала мужского. <...> Приорат Сиона считал, что Константину и его преемникам по мужской линии удалось отвратить мир от языческого матриархата и насадить патриархальное христианство. И делали они это, развернув пропагандистскую кампанию, где демонизировалось священное женское начало, что привело к исчезновению богини из современной религии» [3, с. 150]. Далее дается краткая историческая справка об уничтожении верований, в основе которых лежал женский культ, о средневековых гонениях на ведьм, завершающаяся такими словами: «Пропаганда и кровопролитие дали свои плоды. Сегодняшний мир – живое тому доказательство» [3, с. 151]. Его приметамы являются дискриминация женщин в политике, церковной жизни, гонения на «левые» женские организации, семантика некоторых слов, закрепивших за «женским» негативную коннотацию и пр. «Мать-Земля стала мужским миром, боги разрушения и войны наверстывали упущенное. Подавляемое на протяжении двух тысячелетий мужское эго вырвалось на свободу. Приорат Сиона считал, что уничтожение священного женского начала в современной жизни вызвало феномен, который американские индейцы племени хопи называли “койи-нискватси” – “жизнь вне равновесия”, подчеркивая тем самым нестабильность ситуации в мире, страдающем от войн, обилия женоненавистнических обществ и все растущего пренебрежения к Матери-Земле» [3, с. 152]. Причиной этого герой считает сокрытие от людей тайны любви Христа и Марии Магдалины, разрешившейся рождением ребенка: «Иисус не только был женат. Он был отцом. А Мария Магдалина, дитя мое, была священным сосудом, носившим Его ребенка! Тем священным лоном, призванным продлить царский род, той лозой, на которой зрел благословенный плод их любви! <...> Именно царское происхождение Иисуса стало источником самой захватывающей из легенд всех времен, легенды о чаше Грааля. На протяжении веков

об истории Марии Магдалины кричали и вопили на каждом углу, на разных языках и с помощью всевозможных метафор. Ее история повсюду, стоит только прислушаться и присмотреться внимательнее» [3, с. 301]. Обратим внимание, что Д. Браун использует характерные для текстов Д. Мережковского выражения «Мать-Земля» и «священное женское начало».

В центре романа Д. Брауна также находится мифологема Леонардо да Винчи, организующая миф о творце, предугадавшем будущее человечества, его открытия в области медицины, живописи и архитектуры, механики и пр. Как полагает А. де Куатьэ, любые обращения к личности этого художника обусловлены тем, что это «не человек, это миф. Всю жизнь он играл зеркалами, словно желал спрятаться, скрыться, затеряться в бесчисленном множестве собственных отражений. И это ему удалось. Никто в целом мире, даже если бы и захотел, не смог создать теперь хоть сколько-нибудь правдивый портрет этого странного, загадочного, таинственного и истинно гениального человека. Такого изображения Леонардо просто не существует – не было и теперь уже не будет никогда» [7, с. 7]. Противоречивость и непрозрачность личности и гениальное наследие и до сегодняшнего дня стимулируют все новые и новые прочтения.

В романе Д. Брауна художник является адептом «женского» культа и членом Приората Сиона, но «был не единственным, кто пытался рассказать миру правду о Граале»: она «зашифрована в работах Боттичелли, Пуссена, Бернини, Моцарта и Виктора Гюго, где в завуалированной форме делалась попытка восстановить запрещенный церковниками образ священного женского начала. Сказки и легенды о Зеленом рыцаре, короле Артуре, даже о Спящей красавице были аллегориями Грааля» [3, с. 314]. Читатель, имеющий представление об этих именах или произведениях, оказывается причастным к переинтерпретации их смысла. Читатель же, никогда не слышавший об ордена тамплиеров, романах Артуровского цикла или законе пропорций, выявленном Леонардо да Винчи, принимает сказанное в «Коде да Винчи» за истину, открывает для себя тайну Марии Магдалины и с интересом следит за расследованием преступления.

Обращение к мифу о Леонардо да Винчи в конце XIX и в начале XXI в. во многом связано с особенностями массового сознания. Разумеется, всякое сравнение, особенно таких отдаленных по времени явлений, уязвимо. Но несомненно то, что в конце XIX в. в России активно развивалась многослойная культура, в которой творчество Д. Мережковского заняло свое место. В ту пору детективная литература еще не имела стойкой традиции, и ему ближе была форма исторического романа, позволявшего реконструировать прошлое в свете собственных представлений. И московские дамы, и учащиеся, и читатели квалифицированные обнаруживали в его романах то, что отвечало уровню их знаний, представлений, находили прелесть в умственной игре или сострадали мучениям главного героя.

Д. Браун, книга которого вышла в свет в период расцвета массовой культуры, обратился к коммерчески успешному жанру. Его читатель существует в широком информационном пространстве, слышит выпуски новостей, знает о публикациях «желтой» прессы и открытиях ученых. Ему доступен Интернет, мобильная связь, современные средства передвижения. Такому читателю вряд ли покажется интересным «археологический» или философский многословный роман. Детектив, который можно взять в дорогу или прочесть на ночь, вполне отвечает его образу жизни. А то, что этот детектив тесно связан с культовой фигурой Леонардо да Винчи, окутанной тайнами, и рассказывает о захватывающих загадках истории и религии, дает ему ощущение своей причастности к сокровищнице человечества и приносит радость открытий. Возможно, это произведение принадлежит к массовой литературе, ведь оно отвечает многим ее особенностям, но не к литературе «низовой». Это связано с теми смыслами, которые Д. Браун эксплуатирует. Они близки интеллектуалам и феминисткам, студентам и домохозяйкам, чиновникам, офисным работникам и пр., каждый из которых находит свой путь к расшифровке пусть и не существующего «кода да Винчи». Удивительно, но эти смыслы проступают и сквозь бредовые показания норвежского убийцы Брейвика. В одном из репортажей сообщалось, что свои взгляды он объясняет принадлежностью к ордену тамплиеров... Невольно вспоминается «Баллада о борьбе» В. Высоцкого: ненужные книжки он в детстве читал.

### Литература

1. Андрущенко О. Две тайны Д. С. Мережковского / О. Андрущенко // Науковий вісник ЧТЕІ КНТЕУ. Гуманітарні науки. Філологія. – Чернівці, 2005. – Вип. 2-3. – С. 15-20.
2. Бацарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Леонардо да Винчи» / Э. Бацарелли // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. – С. 51-55.
3. Браун Д. Код да Винчи / Д. Браун [пер. с англ. Н. В. Рейн]. – М.: АСТ Астрель, Владимир, ВКТ, 2011. – 542 с.
4. Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский / З. Гиппиус-Мережковская. – Париж: YMCA-Пресс, 1951. – 310 с.
5. Кураев А. Фантазии и правда «Кода Да Винчи» [Электронный ресурс] / А. Кураев. – Режим доступа: [http://kuraev.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=74](http://kuraev.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=74).
6. Лекманов О. Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д. С. Мережковский / О. Лекманов // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. Электронный ресурс. – Режим доступа к статье: [http://www.silverage.ru/stat/lekman\\_spytyk.html](http://www.silverage.ru/stat/lekman_spytyk.html).
7. Леонадо да Винчи. Код судьбы. Басни, предсказания, фатесии в комментариях издателя Анхеля де Куатьэ; [пер. А. Эфроса] / Леонардо да Винчи. – СПб.: издательский дом «Нева», 2005. – 224 с. (Серия «Библиотека издателя Анхеля де Куатьэ»).
8. Мережковский Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) / Д. Мережковский. – М.: Правда, 1991. – Т. I. – С. 309-590.
9. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А. Д. Михайлов. – М.: Наука, 1976. – 351 с.
10. Холиков А. А. Основные научные работы о Д. С. Мережковском: материалы к библиографии / А. А. Холиков // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Филология. – М., 2011. – № III: 2 (24). – С. 107-170.

### Анотація

#### **О. А. Андрущенко. «Код да Вінчі» Д. Брауна в контексті літературної багаторядності**

У статті розглядається «випадок» Дена Брауна, що відбиває своєрідне світло на історію літератури, дає можливість перекодувати деякі явища, які,

здавалося б, уже остаточно зайняли своє місце в ній, та співставляються два романи – Д. Мережковського «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» та Д. Брауна «Код да Винчі». Відмічається, що по відношенню до першого існує величезна наукова література, але дослідники зосередилися на вивченні символістської проблематики та поезики роману, залишаючи поза полем зору його подвійне кодування та ставлення до запиту читача, якому він без сумніву відповідав. У порівнянні з романом Д. Брауна виявляються змісти, що відповідають запиту читача та перевагам найширшого кола читачів кінця ХІХ– початку ХХІ ст., близькі інтелектуалам та феміністкам, студентам та домогосподаркам, чиновникам, офісним працівникам, кожний з яких знаходить свій шлях до розшифровки хай і не існуючого коду да Винчі, здійснюється спроба встановити місце обох романів в історії багатоярності літератури.

**Ключові слова:** масова література, белетристика, кліше, подвійне кодування, перекодування, міфологема.

#### Аннотация

#### Е. А. Андрущенко. «Код да Винчи» Д. Брауна в контексте литературной многоярности

В статье рассматривается «случай» Дэна Брауна, который отбрасывает своеобразный ответ на историю литературы, дает возможность перекодировать некоторые явления, которые, казалось бы, уже прочно заняли свое место в ней, и сопоставляются два романа – Д. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и Д. Брауна «Код да Винчи». Отмечается, что в отношении первого существует огромная научная литература, но исследователи сосредоточились на изучении символистской проблематики и поэтики романа, оставив вне поля зрения его двойное кодирование и соотношение с запросами читателя, которым он несомненно отвечал. В сопоставлении с романом Д. Брауна выявляются те смыслы, которые отвечают ожиданиям и предпочтениям самого широкого круга читателей конца ХХ и начала ХХІ вв., близки интеллектуалам и феминисткам, студентам и домохозяйкам, чиновникам, офисным работникам, каждый из которых находит свой путь к расшифровке пусть и несуществующего «кода да Винчи», предпринимается попытка установить место обоих романов в истории многоярности литературы.

**Ключевые слова:** массовая литература, беллетристика, клише, двойное кодирование, перекодировка, мифологема.

### Summary

#### **E. A. Andrushchenko. “The Da Vinci Code” in the Context of Literary Multilayeredness**

The article examines the “case” of Dan Brown, which casts a peculiar light on the history of literature, allowing to re-encode certain phenomena that would seem to have firmly secured their place in it, and compares two novels – D. Merezhkovsky’s “The Romance of Leonardo da Vinci” and D. Brown’s “The Da Vinci Code”. It is noted that the former is referred to by a vast body of scientific literature, but the researchers have focused on studying the symbolist problematics and poetics of the novel, setting aside its double encoding and its relation to the reader’s demands, which it undoubtedly satisfied. The comparison with D. Brown’s novel reveals the meanings matching the expectations and preferences of a wide range of readers belonging to the late 20th and early 21st century, those appealing to intellectuals and feminists, students and housewives, officials, office workers, who all find their ways to decrypt the admittedly nonexistent “da Vinci code”. It also attempts to establish the place of both novels in the history of literary multilayeredness.

**Keywords:** mass literature, fiction, cliché, double encoding, re-encoding, mythologem.

---

#### *Інформація про автора*

*Андрущенко Олена Анатоліївна* – ORCID: 0000-0002-8260-4961; доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; вул. Артема, 29, м. Харків, 61002, Україна