



УДК 821.133.1.09-31+821.161.109-31+929[Золя+Сологуб]

Э. ЗОЛЯ И Ф. СОЛОГУБ: К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЧНИКОВ КОЛЛИЗИЙ И ПРИЕМОВ В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

Н. В. Мокина

Мокина Наталья Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, nat.mokina2011@yandex.ru

Предметом исследования в статье становятся параллели между романом Э. Золя «Добыча» и романом Ф. Сологуба «Мелкий бес». По мнению автора, сходство сюжетных коллизий и приемов изображения человека в единстве со «средой», определяющих поэтику двух романов, свидетельствует о несомненном влиянии художественного опыта писателя-натуралиста на искания Сологуба.

Ключевые слова: Э. Золя, «Добыча», Ф. Сологуб, «Мелкий бес», сюжетные коллизии, поэтика.

E. Zola and F. Sologub: To the Issue of the Sources of Collisions and Techniques in the Novel by F. Sologub *The Petty Demon*

N. V. Mokina

Natalia V. Mokina, ORCID 0000-0002-6314-0823, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, nat.mokina2011@yandex.ru

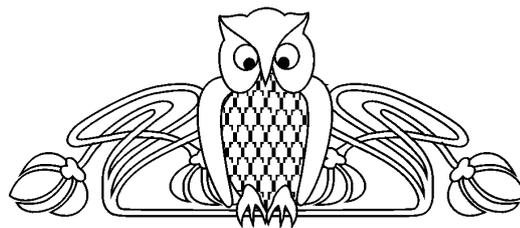
The object the article is to study the parallels between E. Zola's novel *La Curee* and F. Sologub's novel *The Petty Demon*. In the author's opinion the similarity of the plot collisions and techniques of depicting a person's unity with the 'environment', which characterize the two novels' poetics, is indicative of the unquestionable impact of the naturalist writer's creative experience on Sologub's seeking.

Key words: E. Zola, *La Curee*, F. Sologub, *The Petty Demon*, plot collisions, poetics.

DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-292-297

Анализ «золяистского» слоя в произведениях Ф. Сологуба не относится к числу актуальных векторов в исследовании поэтики русского писателя-символиста. Однако осмысление разных форм присутствия в произведениях Сологуба художественного опыта Золя, одного из самых популярных в России конца XIX в. французских писателей, безусловно, может существенно дополнить представление о самом процессе формирования поэтики символистского романа.

В многочисленных работах, посвященных проблеме «Золя и Сологуб», можно увидеть определенные противоречия. С одной стороны, исследователи обоснованно пишут о том, что «натуралистическая доктрина», с ее установкой на применение «научного метода» к литературе и опоре на «человеческие документы», не впол-



не соответствовала взглядам русского писателя, признававшего «присутствие в мире тайны – иррациональных стихийных сил, во власти которых пребывает душа человека», и право художника на «фантазию и художественный вымысел»¹. Именно поэту Сологуб постепенно (к концу 1890-х гг.) преодолевает влияние Золя, которое в основном заключалось для начинающего русского писателя в интересе к проблеме наследственности и в «нацеленности на анализ психологического и, главным образом, психопатологического поведения человека»².

С другой стороны, исследователи отмечают очевидные параллели между романами Золя и романом Сологуба «Мелкий бес», не связанные ни с установкой на факты, ни с интересом к психопатологии. В частности, М. Пироговская указывает на сходство коллизий идиллической части романа «Проступок аббата Муре» (в которой «фазы» истории любви маркируются разными природными образами) и парфюмерно-цветочными увлечениями героев «Мелкого беса», Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова, направляющими историю их влюбленности³.

Такие параллели, число которых нетрудно увеличить, противоречат истолкованию творческого пути Сологуба как «освобождения писателя от авторитета “школы”, в рамках которой преимущественно развивалось его мастерство»⁴. Но главное – не только сюжетные коллизии, но и сама поэтика романа «Мелкий бес» и новой редакции «Тяжелых снов» позволяет говорить о том, что в числе произведений, «под впечатлением знакомства» с которыми Сологуб «модернизировал “Тяжелые сны”» во второй половине 1900-х гг. и «внес существенные изменения в первоначальный замысел “Мелкого беса”», были романы не только Гюисманса⁵, но и Золя, что, однако, не исключает и принципиальных отличий между эстетическими позициями натуралиста Золя и символиста Сологуба.

Эти отличия очевидны, в первую очередь, в представлениях писателей о факторах, детерминирующих человека. Сологубовским героем управляют не метафорические «демоны зла, унаследованные с кровью родителей»⁶, не «момент» или социум – т. е. не те факторы, доминирующее воздействие которых на человека признавал Э. Золя, а неподвластные времени начала, которые Сологуб в романе «Тяжелые сны» назвал «ветхим человеком»⁷, в «Мелком бесе» – «древним демоном», «духом довременного смешения», «дряхлым хаосом», Каином⁸, причем эти начала



осмыслились писателем и как внешние, и как внутренние.

О несовпадении с натуралистским видением человека свидетельствует отказ Сологуба, уже автора «Тяжелых снов» (1895), от рассказа о социальном происхождении главного героя, о его семье, что означает, скорее всего, непризнание социальной среды и наследственности (в понимании Золя) факторами, детерминирующими поведение героя. Правда, позднее критику А. Измайлову Сологуб скажет о своем «я» как «сумме наследственных влияний», но наследственность им будет истолковываться как память рода, как формирующееся в течение поколений «чувство», которое проявляется в потомке⁹.

Однако, отступая от ключевых принципов истолкования и изображения человека, проповедуемых Золя в статьях, посвященных проблемам натурализма, Сологуб явно оказывается внимательным читателем романов Золя, в которых сам автор представил более сложное и глубокое понимание человека, чем в теоретических своих работах. Художественный опыт Золя, свидетельствующий о том, что утверждаемые им в статьях принципы натурализма были им выстраданы в процессе собственных творческих исканий, не исчерпывается, безусловно, только созданием образов воплощения этих теоретических принципов. Познание самых глубин человеческого существа (XXIV, 434), которое увлекало Золя-романиста, его открытия в области антропологии и приемы репрезентации этих открытий оказываются крайне важными для Сологуба, становятся точкой отправления для его собственных исканий. Причем масштабнее и многоаспектнее эти следы влияния Золя в произведениях Сологуба не 1890-х гг., а 1900-х годов, в частности, не в ранней редакции «Тяжелых снов», опубликованной в 1895 г., а в том варианте романа, который был подготовлен к изданию в собрании сочинений в 1909 г.

«Золаистский» слой не сводится к «научному и документальному подходу к описанию действительности»¹⁰ или «нацеленности» на анализ «психопатологического поведения человека». Есть немало оснований, например, для утверждений о том, что более очевидные аллюзии на миф о рождении Афродиты и сюжет об Адаме и Еве, сквозящие в описании духовного пути главных героев «Тяжелых снов» (и особенно отчетливые в сцене последнего объяснения героев в саду, включенной в третье издание романа 1909 г.), и более сложный и акцентированный цветовой и цветочный орнамент, маркирующий «фазы» этого пути, как и описание сменяющейся одежды героини и мотив обнаженного тела, вдохновлены в том числе и идиллической частью романа Золя «Проступок аббата Муре»: историей Сержа Муре и Альбины, новых Адама и Евы, открывающих для себя смысл любви в саду под названием Параду и действительно напоминающем paradis – рай.

Причем совпадают в двух романах не только соответствие «фаз» истории любви и меняющегося растительного фона и цветовой гаммы, но и одинаковая функция одежды героинь – их коротких белых платьев, в которых героини «кажутся нагими» (V, 157)¹¹, что имплицитно указывает на общие античные и библейские сюжеты, которые сопутствуют героиням двух романов и вписывают их судьбы в предысторию человечества¹².

Более значительным и многоаспектным, чем это было уже указано исследователями, представляется «золаистский» слой и в романе «Мелкий бес». Это не только явные параллели между историей Людмилы и Саши Пыльникова (динамика которой отмечена сменой цветовой гаммы и запахов цветочных духов) и той же идиллической частью романа «Проступок аббата Муре», где сменяющие друг друга экзотические растения, цвета и запахи которых фиксируются Золя, и ведут героев, и зеркально отражают смысл их переживаний, не только параллель между страхом Передонова из-за кота-соглядатая и страхом героя «Терезы Ракен», вызванным котом – опасным свидетелем его страсти¹³.

Столь же очевидными представляются и параллели с романом «Добыча» (1872): история влюбленности Людмилы Рутиловой в гимназиста Саши Пыльникова имеет несомненные общие точки с историей любви Рене Саккар и ее пасынка Максима. Не исключено, что и история теряющего рассудок Передонова, происходящая на глазах жителей города и провоцируемая ими, оказывается «литературным припоминанием» коллизий с участием Франсуа Муре, которого объявляют сумасшедшим обитатели провинциального городка Плассана («Завоевание Плассана»). О возможных параллелях «Мелкого беса» с этим романом Золя свидетельствует и во многом сходный психологический мир двух романов, принципы взаимоотношений между членами семьи, основанные на ненависти, слежке и издевательствах друг над другом, и сцены пожара, виновниками которых становятся безумный Муре и теряющий рассудок Передонов.

Однако прежде чем обратиться к некоторым из этих параллелей, следует сказать о том, что романы Золя в 1900-е гг. не являются для Сологуба только источниками сюжетных ходов или ситуаций и что значимость опыта Золя для Сологуба не сводится к опоре Сологуба на документальную основу или к стремлению описывать своих героев в кризисных, «пороговых» ситуациях.

Преодолевая некоторые принципиально значимые для Золя представления, в частности, о детерминизме человека «моментом» и наследственностью (в узком понимании этого слова), Сологуб делает точкой отправления для собственных исканий открытия Золя, связанные с исследованием и изображением воздействия на человеческое поведение «среды», понимаемой французским романистом предельно широко. Золя, устойчиво



сравнивая человека с «растением», свойства которого определяет «почва» (XXV, 90) – «среда», в это понятие включил *весь* окружающий человека земной мир: общество, природу и вещи, описав каждое из слагаемых «почвы»-«среды» как своего рода живой организм, живущий своей «самостоятельной жизнью» (III, 535) и этой «жизнью» воздействующий на человека.

Исследователи справедливо утверждают, что, воспринимая человека как микрокосм, Золя видел именно в «*объединении* всего», т. е. человека и окружающего его мира, человека и вселенной – важнейший способ и для *объяснения* «всего», т. е. возможность постижения истины о человеке¹⁴. Не являясь первооткрывателем мысли о существовании «органических мировых связей», скорее всего, восприняв ее от романтиков¹⁵, Золя нашел новые способы воплощения этой идеи, правда, позднее показавшиеся символистам недостаточно убедительными¹⁶.

Отметим и еще одно принципиальное несоответствие картин мира в романах Золя и символистов: даже кажущийся безграничным и всеохватным окружающий человека мир, описанный Золя, по сравнению с символистским мирозданием окажется не столь масштабным: «реальнейшее», «реальность миров иных» почти не участвует в судьбах героев Золя (исключением становятся, пожалуй, лишь судьбы героини «Мечты» и героев «Проступка аббата Муре», ведомых таинственными иррациональными силами, причем имеющими разную природу). Но сам путь к постижению человека и мира в их сокровенном единстве был указан, несомненно, и Золя-романистом, не случайно утверждавшим, что натурализм – это «путь развития» (XXVI, 53).

Но Золя не только «расширил границы человеческого», о чем он сам говорил как о задаче натуралистического метода (XXIV, 427), не только «расширил внимание к предметному миру»¹⁷. Он осуществлял в романах и ту задачу, которую поставят русские символисты: он стремился понять, *что* говорят вещи¹⁸. Имплицитно на эту задачу указывает прием олицетворения, устойчивый в описании окружающего мира: «самостоятельной жизнью» наделены в романах Золя разные ткани, дома, магазинные вывески, различные растения и проч., по-разному воздействующие на человека.

И это представление о «живой жизни» вещей и растений, крайне близкое будущим символистам, реализуется в новых функциях интерьера и природного мира в романах Золя, несомненно, ставших точкой отправления для символистских описаний мира, окружающего их героев, и пути их героев, маркируемого сменой «священных цветов» и растений и направляемого таинственной властью «вещей».

В своих статьях Золя осуждал «долгие перечисления аукциониста» (XXIV, 427) – не связанные с судьбами героев описания вещей. Исходя из того, что «человек не может быть отделен от

среды», что «одежда, жилище, город, провинция дополняют его образ», основную функцию окружающих человека предметов он видел в объяснении «того, что совершается в сердце или в мозгу персонажа»: именно в окружающей среде, утверждал он, натуралисты ищут «причины либо последствия этого» (XXIV, 424). Такую задачу натуралиста, обращающегося к описанию среды, Золя называл «симфонической и человеческой» (XXIV, 428), подчеркивая с помощью этих определений ориентацию писателя именно на познание человека и указывая на необходимость постоянной соотнесенности вещей и людей, изображения их в созвучии, гармоническом сочетании.

Но в романах самого Золя «вещи» не только дополняют или объясняют героя, они и руководят человеком. Речь идет не об отдельных «волшебных» предметах, наделенных их необычными владельцами магическими свойствами, как у романтиков¹⁹. Золя описывает странную, почти мистическую власть, которую обретает над человеком «собственная жизнь» комнат в его доме, жизнь, формируемая «цветом обивки», особым запахом и формой наполняющих ее деталей. В разных комнатах герой Золя становится «всякий раз иным» (III, 535): изменяется его поведение, его эмоциональное состояние, отношение к другому человеку. Может изменяться и характер, и даже сущность человека: так, героиня «Добычи» в разных комнатах или светская дама, или капризная и чувственная любовница, в оранжерею как будто превращается в мужчину (III, 535, 537). Сами комнаты могут даже имплицитно уподобляться человеку, например, когда Золя говорит о «розовой плоти» одной из комнат, где проходит жизнь героини «Добычи» (III, 530).

В более поздних романах в описании влияния комнат на человека появятся и отчетливые мистические коннотации, например, в романе «Мечта», где «белизна» комнаты оказывается силой, определяющей судьбоносный для героини выбор. Столь же необъяснимо-загадочным является и способность комнаты возрождать для новых обитателей чужую жизнь, прошедшую в этих комнатах, или способность предметов в комнате изменяться и руководить чувствами и поступками героев («Проступок аббата Муре»).

И еще один важный вектор в исследовании Золя влияния на человека окружающей среды и еще одно его открытие: Золя писал не о «природе вообще» – он назвал каждое растение по имени, открыл его особенное воздействие на человека. Природный мир Золя описывает и как ученый-ботаник, окружая своих героев редкими экзотическими растениями, о свойствах которых сам автор явно осведомлен, и (каким бы парадоксальным ни казалось такое соединение) как «архаический эллин» (воспользуемся выражением А. Белого), и как пантеист: упомянутые им растения, названия которых чаще всего знакомы только специалистам, являются не безмолвными свидетелями, не



фоном, на котором происходит действие, а участниками жизни героев. Более того, они по-разному воздействуют на человеческие чувства и поступки.

Одушевление природного мира в романах натуралистов, появление описаний, например, поющих ручьев, шепчущихся «между собой» дубов или дышащих, как «женская грудь в часы южного зноя», «белоснежных утесов» Золя объяснял в своих статьях, скорее, поэтически: это проявление способности и писателя-натуралиста поддаваться очарованию природы, опьяняться вольным воздухом и солнцем. Появление таких описаний, «сотканых из света и запахов», он извинял лишь одним обстоятельством: натуралисты «мечтали всемерно расширить границы человеческого и потому одушевляли даже камни» (XXIV, 427).

Но каковы бы ни были причины таких «безумных грез», объяснялись они задачами натурализма или влиянием романтизма²⁰, несомненно, что Золя говорил в первую очередь о себе: в его романах природный мир живет, дышит и воздействует на его героев. И эти описания растений, руководящих душой и сердцем героев, представляют явную параллель к описаниям перипетий истории Саши Пыльникова, героя «Мелкого беса» Сологуба.

Характерно, что в описании растений органично соединяются «звериные» и «человеческие» мотивы: Золя пишет о «лицах» и «телах» растений, об их чувствах и желаниях, об их агрессии и ласке по отношению к человеку. В свою очередь и человек уподобляется Золя, причем эксплицитно, и растению, и животному, чаще хищному. И эти двойные уподобления – еще один знак «объединения всего» – также указывают «путь развития» будущим символистам, хотя не исключено, что и сам Золя оказывается под воздействием романтических мотивов или идеи соответствия, которую актуализировали французские символисты.

Отметим и еще один прием воплощения идеи «сокровенной связи сущего», если воспользоваться выражением Вяч. Иванова²¹: нередко «растительное» и «звериное» в героях Золя содержит и мифологические, и библейские аллюзии, сохраняющиеся в традиционной семантике конкретного цветка или зверя, с которыми сравниваются герой или героиня. В романе «Проступок аббата Муре» такие дополнительные коннотации содержит сравнение героини и с розой, и со змеей (V, 159, 323), что позволяет писателю акцентировать внутренние противоречия Альбины, представив ее как воплощение и Афродиты, и змея-искусителя, а также обнаружить не только влияние «момента», но и знаки вечности в своей героине.

Эти художественные приемы определяют поэтику образов персонажей уже в раннем романе «Добыча». Одна из центральных коллизий этого романа – история любви взрослой женщины и юноши, импульс к которой дает «хмель праздника» и «запах любви», который вдыхает героиня,

окруженная оранжерейными растениями (III, 388). Как представляется, эта сюжетная коллизия также становится (наряду с романами Гюисманса и идиллической частью «Проступка аббата Муре») одним из источников истории влюбленности Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова, описанной в «Мелком бесе».

В повествовании о героях Золя и Сологуба немало общих точек: возраст главных героев, особенности их внешнего и внутреннего облика, сопутствующие им сквозные мотивы – парфюмерных запахов, растений, обнажения, переодевания и др. В момент первой встречи героев «Добычи» Рене Саккар – двадцать один год, а ее пасынку Максиму тринадцать лет – примерно столько же, сколько будет героям «Мелкого беса»: Саша Пыльников – гимназист пятого класса, возраст Людмилы не указывается, но можно предположить, что ей немногим больше двадцати.

Совпадают и некоторые ключевые приметы героев, прежде всего внешние приметы мальчиков. Максим – «рослый мальчик с девичьим лицом» (III, 448), причем женственность Максима Золя акцентирует, как позднее и Сологуб сделает женоподобие Саши Пыльникова ключевой деталью в его описании. Максим представлен в романе «существом, с вечно колеблющимся полом» (III, 536), «странным двуполом существом» (III, 468) или «существом среднего пола» (III, 531). Были минуты, пишет автор, когда Максим «воображал себя девочкой», поэтому Рене называла его «барышней» (III, 447), а одна из подруг Рене даже говорила, что «этому мальчугану следовало родиться девочкой» (III, 453).

Уже эти детали и подробности позволяют видеть в Максиме одного из прототипов Саши Пыльникова, издевательски или шутливо именуемого «девчонкой», «переодетой барышней» или «m-lle Пыльниковой»²², хотя женственность героев имеет у писателей разные смыслы: для Золя – это знак порочности Максима, для Сологуба – и проявление демонизма героя, и слагаемое «дионисийского» слоя, знак соотнесенности его героя с женоподобным Дионисом.

Число параллелей легко увеличить: оба мальчика любят духи (III, 451), переодеваются (по воле их спутниц) в женское платье (III, 544), развитием обоих героев заняты три женщины (две подруги Рене представляют аналогию с двумя сестрами Людмилы)²³. Параллелями можно считать и динамику цвета одежды героинь двух романов и цвета их комнат, сопутствующих им растений и общие зооморфные сравнения: страстно влюбленная Рене сравнивается с кошкой (III, 539); Людмила изгибается «кошачьим движением», когда гладит Сашу по голове²⁴.

Отметим и еще одну несомненную параллель: кульминацией обеих историй становятся костюмированные празднества – костюмированный бал в доме Рене и маскарад в «Мелком бесе» выполняют общую функцию разоблачения как толпы,



в которой оба авторы подчеркивают звериные черты, так и героев.

В определенной степени совпадает и смысл коллизий: и в романе Сологуба, в сущности, речь идет о том, что «своеобразное “воспитание”, какое молодая женщина давала мальчику, фамильярность, обратившая их в приятелей, позднее смеющаяся дерзость их откровенных бесед – вся эта опасная близость связала их странными узами, в которых радости дружбы становились почти чувственным удовлетворением» (III, 531).

Однако схожая динамика развития событий не исключает принципиальных несовпадений в позициях писателей. Страсть героев «Добычи» осмысливается как нравственное падение, обнаруживающее в человеке только «зверя» (III, 539). История влюбленности Людмилы Рутиловой и Саши свидетельствует, скорее, о двойственном отношении писателя к своим героям, позволяя видеть в этой истории и «поэтическое обещание будущей гармонии, Красоты воплощающейся, но еще не воплощенной»²⁵, и одновременно одно из проявлений «трагедии одержания», знак «мелкобесовства» или карикатурное проявление «дионисического духа» – духа жизни.

Очевидные параллели, с одной стороны, обнаруживают значимость для Сологуба художественных открытий Золя в области человекознания и принципов изображения человека, с другой – позволяют увидеть близость и одновременно различия поэтик натуралистического и символистского романов. Эти расхождения заметны на всех уровнях текста, и определяются они, прежде всего, различиями в концепции человека, ибо поэтика, как известно, изоморфна антропологии.

Принципиальные отличия «человека символистов» от «человека натуралистов» заключаются в том, что у «человека натуралистов» есть своего рода «дно» души: на «дне» – зверь (XXIV, 434), и в душе героев Золя – с переменным успехом – идет борьба между человеческим и звериным началами, борьба, в которой участвуют и «момент», специфическая атмосфера эпохи, и «демоны крови», и социальная, и природная среда. Этот «зверь» может указывать и на некие вечные противоречия человека, как, например, «зверь», живущий в Рене и обнаруживающий себя в минуты страсти: это не только кошка, но и сфинкс (III, 535–536), что открывает дополнительные аспекты в образе внешне утонченной женщины.

«Человек символистов» – гораздо более сложное по «составу» существо, находящееся под воздействием не только земного, но и небесного миров, не только земной природы, но и планет, а главное – хранитель «памяти о памяти», прошлого всего человечества или даже дочеловеческой истории. Его душа бездонна, и погружение в различные слои души обнаруживает все более древние пласты и самых различных «зверей» (или разные «растения»), каждый (или каждое) из которых сохраняет и память о связанных с ним мифах и легендах.

По-разному натуралисты и символисты представляли и связь времени и вечности, что определяет и специфику реминисцентного слоя в натуралистических и символистских романах. История Рене и Максима также окружена «вечными» подобиями. Одна аллюзия, думается, возникает помимо воли Золя: она вызвана «литературным припоминанием» при воспроизведении сходных сцен – это история Эммы Бовари, о которой напоминают в «Добыче» связь «сердечных страданий» с «денежными неприятностями» (III, 521) и явное несовпадение силы переживаний героини и ее избранника.

Сам автор эксплицирует другие параллели: с историей Федры и Ипполита (в расиновском варианте) и с мифом о Нарциссе и нимфе Эхо. Эти параллели призваны показать своего рода диалектику вечного и временного в человеческих поступках: атмосфера эпохи, «момент» способны трансформировать вечные сюжеты о безответной или преступной любви. Так, описываемая Золя эпоха, с характерными для нее безудержными устремлениями к богатству и наслаждениям, делает «мелкой и постыдной» страсть мачехи к пасынку (III, 563). Такой же «мелкой» кажется и новая версия мифа о любви нимфы Эхо к Нарциссу, проецируемая на историю Рене и Максима: Нарцисс-Максим проходит искушение и сладострастием, и золотом (III, 606). Не случайно и описанию греховной страсти, и безудержных денежных вожделений героев романа сопутствуют общие мотивы охоты и добычи – ключевые символы эпохи.

Иные функции выполняет масштабный реминисцентный слой в романе «Мелкий бес». Калейдоскоп аллюзий, окружающий каждого из сологубовских героев, сопутствующий каждой сюжетной коллизии, в том числе и истории влюбленности Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова (аллюзии на мифы о Зевсе и Леде, роман о Дафнисе и Хлое, на платоновский миф о любви как восхождении, на дионисические мотивы – в еврипидовском и ницшеанских вариантах, на библейский сюжет об изгнании из рая и проч.), позволяет писателю-символисту, прежде всего, «поставить всё являющееся в общий чертеж вселенной жизни»²⁶.

Примечания

- ¹ Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма (Ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода») // Русская литература. 2002. № 1. С. 215.
- ² Там же. С. 220.
- ³ См.: Пироговская М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: материалы IV Междунар. конф.. СПб., 2010. С. 354–370.
- ⁴ Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма. С. 220.



- ⁵ Павлова М. Писатель-инспектор : Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 168. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/pavlova_pisatel-inspector-7.html (дата обращения: 14.06.2015) ; также см.: Селегень Г. «Прехитрая вязь» (Символизм в русской прозе : «Мелкий бес» Федора Сологуба). Вашингтон, 1968. С. 83–92.
- ⁶ Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. М., 1960–1967. Т. 13. С. 75. Далее цитируется это издание с указанием тома и страницы в скобках.
- ⁷ Сологуб Ф. Тяжелые сны : Роман. Рассказы. Л., 1990. С. 243.
- ⁸ Сологуб Ф. Мелкий бес : Романы. Рассказы. М., 2007. С. 235.
- ⁹ См.: Измайлов А. Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911. С. 298.
- ¹⁰ Павлова М. Писатель-инспектор. С. 161.
- ¹¹ См.: Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 237.
- ¹² См.: Владимирова М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». Художественное и идейно-философское единство. Саратов, 1984. С. 165 ; Мокина Н. «Язык цветов» в романе Ф Сологуба «Тяжелые сны» : к проблеме «верности вещам» в поэтике символистов // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 3. С. 86–87.
- ¹³ См.: Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма. С. 217.
- ¹⁴ См.: Владимирова М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары». С. 165.
- ¹⁵ См.: Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 122.
- ¹⁶ См.: Сологуб Ф. Искусство наших дней. URL: www/az.lib.ru/s/sologub_f/text_1915_iskusstvo_nashih_dney.shuml (дата обращения: 10.10.2014).
- ¹⁷ Владимирова М. Указ. соч. С. 162.
- ¹⁸ См.: Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 181.
- ¹⁹ См.: Берковский Н. Указ. соч. С. 123.
- ²⁰ См.: Горбовская С. Флорообразы в романе Э. Золя «Проступок аббата Муре» // Древняя и Новая Романия. Вып. 16. СПб., 2015. С. 398.
- ²¹ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 372.
- ²² Сологуб Ф. Мелкий бес. С. 106, 108, 219.
- ²³ Там же. С. 246, 249.
- ²⁴ Там же. С. 133.
- ²⁵ Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 96.
- ²⁶ Сологуб Ф. Искусство наших дней.

Образец для цитирования:

Мокина Н. В. Э. Золя и Ф. Сологуб: к проблеме источников коллизий и приемов в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 3. С. 292–297. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-292-297.

Cite this article as:

Mokina N. V. E. Zola and F. Sologub: To the Issue of the Sources of Collisions and Techniques in the Novel by F. Sologub *The Petty Demon*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 3, pp. 292–297 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-3-292-297.