



УДК 821.133.1.09-31+9293оля

Образ сада в романе Э. Золя «Проступок аббата Муре»

О. В. Альбрехт

Альбрехт Ольга Викторовна, аспирант кафедры зарубежной литературы, Литературный институт имени А. М. Горького, Москва, ars-kos@yandex.ru

В статье особое внимание уделено саду как литературному образу, созданному на основе архетипа и мифологических реминисценций, подробно рассматривается структура сада как романного пространства в противоречии и связи с натуралистической эстетической концепцией.

Ключевые слова: художественное пространство, художественный образ, архетип, миф, реминисценция, натурализм.

The Image of the Garden in the Novel *La Faute de l'Abbé Mouret* by Emile Zola

O. V. Albrekht

Olga V. Albrekht, <https://orcid.org/0000-0002-9359-8237>, Maxim Gorky Literature Institute, 25 Tverskoy Blvd., Moscow 123104, Russia, ars-kos@yandex.ru

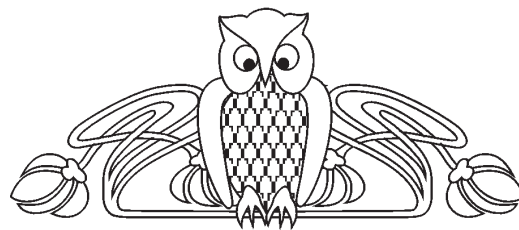
The article focuses on the garden as a literary image based on the archetype and some mythological allusions. The structure of the garden is analyzed in detail as the novel space at variance and in connection with the naturalistic aesthetic approach.

Keywords: artistic space, artistic image, archetype, myth, allusion, naturalism.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-1-54-58>

Образ сада в литературе – пример универсальной модели художественного пространства, одной из его архетипических форм, «... т. е. первичных схем образов и сюжетов, составивших некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»¹.

Творческое новаторство романов Э. Золя – не только попытка преодолеть усредненный жанровый стереотип социально-психологического романа XIX в.; использование сказочно-мифологической образности, архетипических сюжетных мотивов и конструирование универсально-архетипических пространственных моделей позволяют противопоставить художественный эксперимент Золя не столько поэтике романтизма, сколько так называемой «реалистической» прозе, где во главу угла ставятся социальность в литературе, эстетические вопросы, связанные с изображением «подлинной» жизни в искусстве, и то, что в широком смысле можно было бы назвать «веризмом». Роман Золя, отчасти примыкающий к этому полю литературы, никоим образом не может быть сведен к такой узкой трактовке.



Пониманию Золя как вериста-социолога или как исключительного сторонника объективной литературы, близкой к научному наблюдению, мешает, прежде всего, очевидное присутствие в его романах мифопоэтического комплекса – как в плане многослойных мифологических реминисценций, по романтическому сценарию переходящих в гротеск (образ женщины-локомотива в «Человеке-звере»), волшебный дворец в «Дамском счастье», сверхизобилие рынка в «Чреве Парижа», чудовище-шахта в романе «Жерминаль»), так и довольно прозрачных мифологических аллюзий и даже прямых цитат (множественно и многообразно представленные в творчестве Золя мотивы инцеста и тема родовых связей, «родового проклятия» – от «Терезы Ракен» до «Доктора Паскаля»; показательной в этом отношении является разработка сюжета о Федре в романе «Добыча»). Следует отметить важную, на наш взгляд, особенность художественного мировоззрения Золя: ключевая для его эстетики концепция биологического детерминизма только одной своей стороной исторически связана с развитием позитивистского научного мировоззрения в середине – второй половине XIX в. и кризисом идеалистических романтических представлений об искусстве и человеке. Другой своей стороной тема природы как биологического рока связана, вероятно, с романтическими натурфилософскими исканиями, в которых поиск смысла и законов взаимоотношений человека и природы упирается в неизбежную попытку переписать миф, приспособив его универсальность к новым историческим и идеологическим условиям. В этом плане натуралисты – не только в известной степени продолжатели романтической тяги к мифопоэтическому, но и своеобразные предшественники модернистского романного мифотворчества. «Даже заглавия книг, составляющих цикл [«Ругон-Маккары»], находятся в прямой связи с визионерской интуицией роковой звериной сути человека, которая, с одной стороны, сопряжена с древними мифами, с другой, – с современной Золя философией утраты цивилизационных иллюзий <...>»²

В образе сада, созданном в романе «Проступок аббата Муре» (1875), воплощена важная идея составляющая натурализма Золя – доминирование природы над этикой, естественно над умственным, рефлексивным, противопоставление жизни как бесконечного процесса бессмысленного становления – цивилизационным усилиям человека найти в этом процессе некий символический или религиозный смысл.



В книге «Поэзия садов. Сад как текст» Д. С. Лихачев пишет: «Обратная связь с эпохой в садах и парках необычайно велика. Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом. Искусство всегда есть попытка создания человеком некоего счастливого окружения <...>. Сад всегда выражает некую философию, эстетические представления о мире; это микромир в его идеальном выражении»³.

Сад как Эдем – первая и очевидная читательская трактовка образа сада в романе «Проступок аббата Муре». Действительно, пространство сада связано для героя с духовным и физическим наслаждением, Серж, попавший с сад Параду (само название которого напоминает о «paradis» – рае), становится как бы первым человеком, Адамом, перед лицом бушующей радости творения, рядом с единственной на свете женщиной – Альбиной-Евой⁴. Сад Параду, как и Эдем, – пространство замкнутое; так же, как в Эдем, туда нельзя вернуться (по многим причинам возвращение в Параду для Сержа чревато только разочарованием, сад увядает, его нельзя узнать, умирает и отвергнутая Альбина). Так же, как и Эдем, Параду становится не только пространством безоблачного изначального счастья первых людей, но и пространством их грехопадения. Так же, как и Эдем, сад Параду противопоставлен миру вовне – миру косного деревенского язычества, торжествующего животного начала, возведенного в основной закон существования, попирающего в конечном итоге все человеческое. Пространству сада Параду противостоят в романе пространство деревни, в которой расположен приход, где служит Серж, и пространство хлева, где хозяйничает сестра Сержа Дезире, которая больше всего на свете любит и ценит животных. Особенной гордостью и радостью для Дезире является уход за козами и свиньями. Если природа деревни и животные, населяющие хлев, – природа «земная», связанная с грубым деревенским язычеством, с его беспечными и омерзительными для Сержа нравами, то природа Параду – многочисленные и часто причудливые растения, остатки полуразрушенного парка, цветы и плоды – природа «эдемская», несущая на себе печать вечного возрождения, поэзии, красоты, тонкой, восходящей к библейской, эротике. Библейские аллюзии, связанные с «закрытым» или «запретным» садом, выражены в не прямой отсылке к «Песни песней» Соломона (Песн., 4:12–16). Сад в Библии – символический образ женщины («Запертый сад – сестра моя, невеста» (Песн., 4:12)). В книге Золя сад становится садом любви, местом эротических переживаний и одновременно пространством священного брака.

Образ сада в культуре амбивалентен сам по себе; в книге Золя двойственность этого образа подчеркнута и выбором главного героя. То, что

Серж – священник, подчеркивает неоднозначность всех вышеперечисленных библейских аллюзий. Кроме них, мы можем указать на то, как ветхозаветный образ сада-Эдема трансформировался в Новом завете в образ Гефсимании – сада страдания. Действительно, для героев романа Золя сад Параду становится не только садом любви, но и садом страданий, физических и моральных. Серж осознает совершенный грех, отрекается от сада и возвращается в мир деревни и в пространство своей религии (храм), а Альбина, покинутая и страдающая, но оставшаяся верной своей любви, погибает.

Редактор сборника «Поэтика дома» А. Левийен, говоря об амбивалентности образа сада в литературе, пишет: «Литература тесно связана с садовым искусством: она связывает с садом тему человеческого счастья через мифы о происхождении мира (de la Genèse. – О. А.), говорит о садах мудрости, об эротизме, о саде детства, а также парадоксальным образом сад связан с темой агонии и гибели (через евангельский дискурс, мотив Гефсимании)»⁵.

В создании художественного пространства сада Золя использует далеко не только библейские аллюзии и реминисценции, хотя они, возможно, являются самыми очевидными, учитывая тему романа – любовь католического священника, связанного узами обета целомудрия. Антиклерикальный и – шире – антихристианский пафос романа рождается из противопоставления пространства сада как места подлинной жизни на лоне природы пространству храма как месту умозрительного, а значит, ложного знания, которое привело Сержа в свое время к галлюцинациям и болезни. Отказ от плотской любви в пользу экстатической, но бестелесной влюбленности в Деву Марию делает из Сержа невротика, склонного ненавидеть реальную человеческую жизнь, ее естественные проявления и законы, ее красоту и поэзию. Но, пережив грехопадение (или наоборот – возрождение), Серж не может вернуться к своей детской вере в Деву Марию, чистой любви к ней, и его последняя, но самая яркая галлюцинация после возвращения в храм – видение дерева, воплощающего идею центра сада Параду, которое прорастает в центре самого храма, разрастается до невероятных, фантастических размеров и своими мощными ветвями и кроной разрушает каменную кладку храмовых стен. Храм покрывается трещинами, рушится – и это символизирует в большом сознании Сержа крушение его детской веры под напором «живой жизни», воплощенной в образе мирового дерева.

Надо сказать, что «Проступок аббата Муре» – одна из тех книг Золя, где практически отсутствуют социальная проблематика и как бы обязательная для автора «научность». Изображение крестьянской жизни нарочито лишено реализма, всякой очерковости, столь принципиального для «меданской школы» изображения трудовых процессов и социальной обездоленности, нет здесь



и идеи вражды сословий, изображения социального противостояния, темы денег. Отсутствие реалистичности как комплекса эстетических и тематических предпочтений в романе подчеркивает значимость философского конфликта, который удобнее всего выразить не через изображение современного общества и его проблем, а через символическую и мифопоэтическую образность. Богатейший дескриптивный компонент романа, представленный, прежде всего, энциклопедически исчерпывающим описанием всевозможных растений и ботанических подробностей в связи с изображением цветения сада Параду, не представляется, тем не менее, научно адекватным: сад одновременно цветет и плодоносит, там как-то невероятно сочетаются и переплетаются времена года и время суток. В описании сада явно подчеркнута пантеистическое начало – деревья похожи на антропоморфные языческие божества.

Можно сказать, что и изображение сада лишено реалистического начала; так же, как и мир деревни, мир сада в «Проступке аббата Муре» – символическая условность, поэтому построение пространства с использованием пространственных моделей-архетипов в данном романе художественно оправданно. Противопоставление пространства храма и пространства сада, вторжение сада в храм (в видении Сержа), уподобление сада храму – где вместо рукотворных и холодных украшений сама природа устроила свое святилище – заставляет два пространства звучать как бы друг через друга, создавать в романе не только образную, но и идейную неоднозначность.

Действительно, Серж не приемлет животной неразумности и грязной неразборчивости в жизни деревни. Как пастырь, наставник в вере Серж не пользуется ни малейшим авторитетом у крестьян – примитивных язычников по убеждениям. Очевидно, что Серж – романтик веры, искренне взыскующий чистоты и истины – никогда не сможет встать на один уровень с деревенскими, вписать себя в пространство хлева Дезире и деревенского культа бессмысленного размножения. С другой стороны, храм, в котором служит Серж, – это тюрьма, которая скрывает от героя истинный смысл происходящего в человеческой жизни. Храм темен и нем, вымучены и мертвы христианские иллюзии Сержа, который искусственно подпитывает свою ненависть к биологической жизни истериками человеконенавистника брата Арканжиаса. «Все в мире грязь»⁶, – говорит сам себе Серж, пытаясь оправдать яростное преследование братом Арканжиасом всего живого. «Я отрицаю жизнь, я говорю, что смерть всего мира предпочтительнее, чем бесконечная мерзость, эту жизнь плодящая» (78), – твердит Серж в молитве, обращенной к Деве Марии. Единственное место, где герой становится собой, – сад Параду. Для того чтобы понять, в чем же сад представляет альтернативу двум пространствам – хлева и храма, нужно обратиться к

использованной в книге Золя переосмысленной мифологической образности.

И хлев, и храм, и сад имеют своих мифологических «хозяек». «Хозяйка» храма – Дева Мария, которой поклоняется и в которую влюблен Серж до встречи с Альбиной. Мария – это, прежде всего, статуя, и храм холоден и мертв, это пространство камня, клетки, тюрьмы, болезни, смерти. «Хозяйка» хлева – сестра Сержа Дезире. В образе этой девушки подчеркнута умственная неполноценность в сочетании с гипертрофированным телесным и женственным началом. Сестра героя занимает сказочную нишу «людоедки»⁷, она крупная, сильная, в связи с ней подчеркнуты мотивы еды и сна (ест и спит Дезире как животное). На протяжении романа Дезире несколько раз ассоциирована с Кибелой, в частности, так называется ее служанка Теза в разговоре с аббатом: «?Не находите ли вы, что она похожа на ту большую каменную даму, что стоит в Плассане, у хлебного рынка?» Она говорила о статуе Кибелы, возлежащей на снопах, изваянной одним из учеников Пюже на фронте рынка» (38). В конце книги изображено торжество Дезире-Кибелы: она врывается к Сержу и радостно сообщает ему, что корова отелилась (241). Мы узнаем также, что этот победный крик Дезире совпадает по времени с похоронами Альбины. Трагическая ирония финала повествования состоит в том, что для Сержа как отступника закрыты и пространство храма (он более не верит), и пространство сада (Альбина умерла, вместе с ней и сад), осталось только пространство хлева – неизбывного человеческого скотства, в котором хозяйничают Дезире и ее беспрерывно плодящиеся звери. Серж отступил и от веры, и от любви – теперь он узник своей сестры-Цирцеи, готовой превратить и его в бессмысленное животное.

В отличие от первых двух пространств, пространство сада имеет не только хозяйку – Альбину, которая воплощает любовь человеческую, эдемскую, одновременно и невинную, и чувственную, – но и хранителя. Это дядя Альбины, старик Жанберна, воплощающий тип мудрого старца, которого все в деревне называют «философом». Жанберна – хранитель Параду в одной из его ипостасей – в ипостаси парка. В романе Золя Параду называется тремя разными способами – лесом (*la forêt, le bois*), собственно садом (*le jardin*) или плодовым садом (*le verger*), а также парком (*le parc*)⁸. В связи с последним наименованием важно, что Параду – усадьба, хотя и заброшенная. Галантные любовные мотивы, связь с XVIII в., либертинажем и культом естественности, понятным полемично по отношению к христианству, – все эти аспекты, ассоциируемые с садом как парком, присутствуют в романе. Но так же, как и текст библейский, текст просветительский здесь «переписан»: усадьба мертва, разрушена, живопись в стиле рокайль проступает на стенах в виде устрашающих призраков, а статуя некой женщины («богини»), обычно по-



мещавшаяся в центре французского регулярного парка, утоплена в источнике.

В аспекте же понимания образа сада у Золя как совокупности мифологических реминисценций важен мотив «цикличности», повторяемости, который подчеркнут в образе сада как парка. Бывший владелец Параду, обустроивший усадьбу в XVIII в., пережил здесь свою единственную любовь с некой загадочной дамой, которой суждено было и умереть в этом парке. То, что переживают Серж и Альбина, – своеобразное повторение истории столетней давности. Парк с тех пор одичал, превратился в лес, но любовная магия, заключенная в мире Параду, продолжает действовать.

В построении пространства сада в романе «Проступок аббата Муре» обнаруживается некий «кольцевой принцип» – сад состоит как бы из нескольких концентрических кругов, один в другом, и герои, по мере приближения к кульминации книги, пересекают их от периферии к центру. Стоит отметить в этой связи и характерную композиционную особенность романа – он состоит из трех частей, причем события первой и третьей происходят соответственно до и после жизни Сержа в саду. Вторая же часть – центральная – целиком посвящена Параду, и сама эта часть сюжетно построена как история поисков Альбиной и Сержа некоего таинственного дерева, тень которого, по легенде, связанной с историей предыдущих владельцев усадьбы, дает невероятное блаженство, познание бессмертной любви. Здесь очевидны не только ассоциации с райскими деревьями – и деревом жизни, и деревом познания, – но и в широком смысле мифологические ассоциации с «мировым деревом», находящимся в центре мироздания, составляющим «ось вселенной». Найти это дерево – понять смысл миропорядка, приобщиться к чуду бытия. Найти «волшебное дерево», связанное с легендарной любовью хозяев Параду, для Альбины в каком-то смысле детская игра; но именно дойдя до «центра мира», найдя дерево, Альбина и Серж познают и блаженство любви, и тяжесть греха.

Внешний круг сада, куда Серж попадает еще в первой части книги, до своей болезни, охраняем Жанберна, философом-атеистом, в духе Вольтера ненавидящим церковь (в усадьбе сохранилась масса книг французских энциклопедистов, ими-то и зачитывается Жанберна, заступив на должность сторожа заброшенного парка). Но самим садом Жанберна не интересуется, его волнует только огород, высаженный, собственно, у ограды Параду. Подлинной хозяйкой сада становится Альбина – в начале романа она благоухает цветами и травами, оставляет за собой дождь цветов: «Она радовалась цветам, буйным цветам, которые вплела в свои белокурые косы, повесила на шею, прикрепила к корсажу, несла в своих позолоченных солнцем худеньких руках. Вся она была точно букет, издававший сильный аромат» (32). Для Альбины сад – действительно

заколдованный мир, живущий по своим законам. С самого первого упоминания в книге Альбина вызывает ассоциации с лесным божеством, нимфой. Ее овевают запахи травы, летящие с деревьев листья – ее поцелуи, и умирает Альбина очень экзотическим и не вполне понятным образом – задохнувшись в цветах.

Альбина – не только хозяйка пространства сада. По отношению к герою, попавшему в сад чужаку, больному телесно и душевно, истерзанному аскезой и протиеостественной ненавистью к жизни, Альбина становится сначала целительницей, буквально поднимающей Сержа с одра болезни, а потом и матью – она учит Сержа видеть мир, радоваться жизни, пробуждает в нем человеческое начало как совокупность духовных и телесных качеств. В отличие от мира деревьев и хлеба, где царствуют разврат и культ безудержного размножения, жизнь в мире сада осмысленна, а любовь – чиста. Альбина открывает Сержу, что человеческая любовь противоположна тому скотскому физическому соблазну, который вызывал отвращение у Сержа в Арто, в деревне. Таким образом, Альбина – это и хозяйка сада, и целительница-волшебница, и мать, и возлюбленная для Сержа.

Первый круг сада, куда Серж попадает в бессознательном состоянии и где приходит в себя уже не аббатом Муре, а именно Сержем, молодым человеком, не знающим жизни, – это, собственно, старая усадьба, дом, некоторые комнаты которого Альбина приспособила для жилья и ухода за больным. Первый шаг Сержа на пути к обретению себя и выздоровлению – не только физическому, но и моральному – пересечение порога, выход из комнаты в сад, который сразу поражает героя своей буйной растительностью.

Надо сказать, что, в отличие от хозяйки хлеба Дезире, хозяйка сада Альбина связана с растениями, а не с животными; ее запах – аромат трав и цветов, ее пища – плоды и ягоды, тогда как Дезире связана с запахом навоза и тяжелыми животными испарениями хлеба. Второй круг, который осваивает Серж под руководством Альбины, досконально знающей почти все в Параду, – цветник (ч. 2, гл. 7). «Растительность здесь была пышная, великолепная, дико могущественная; скопление случайностей создало это чудовищное цветение без помощи заступа и лейки садовника» (103). Именно в этой части романа мы встречаем необыкновенно развернутое описание всевозможных цветов, многообразия их окраски и запахов. Третий круг сада, в который попадают герои, – плодовый сад. Там Альбина и Серж не только гуляют и любуются многообразием и красотой растений, но и едят плоды (ч. 2, гл. 9). Наконец, четвертый круг, в котором уже Альбина не чувствует себя как дома и так же, как и Серж, испытывает религиозный трепет перед сверхчеловеческими природными силами, – это роща, полная огромных деревьев, описанных как антропоморфные божества, среди которых есть и прекрасные,



и чудовищные (ч. 2, гл. 11). «Клены, ясени, буки, кизил теснились точно толпа гигантов, простодушных, гордых и добрых героев <...> То были деревья-титаны, пораженные молниями, стоявшие в позах непобежденных бойцов» (127–128). И только в самом центре сада, в заповедном пятом круге, Альбину и Сержа начинают сопровождать животные – птицы, насекомые и кролики, которые живут в непосредственной связи с растительным миром. В центре этого круга и находится «колдовское дерево» (ч. 2, гл. 15). Вокруг дерева «воздух вкусен, как плод», а «трава совсем живая» (148) – говорят друг другу Серж и Альбина, попав в тень «мирового дерева». Герои испытывают здесь священный трепет, благоговение, и это пространство становится пространством их священного брака.

Говоря о круговой, концентрической природе пространства сада, стоит отметить, что снаружи сад обнесен стеной, и эта стена отделяет Параду от внешнего мира как мира профанации и нечистоты. Отречение Сержа от Альбины и от блаженной жизни в Параду символически выражается в том, что он бежит из сада, в ужасе от нарушения своих священнических обетов, через пролом в садовой ограде (ч. 2, гл. 17). Именно у полома в стене Сержа встречает безобразный и грубый монах, брат Арканжиас, своеобразная пародия на херувима с пламенным мечом, поставленного сторожить ворота утраченного Эдема и путь к древу жизни (Бытие 3:22).

Сад в романе Золя становится не только пространством любви для главного героя, но и пространством испытаний для него. Серж взрослеет в саду, но его взросление связано не с хронологическим продолжением жизни, а с возобновлением жизненного цикла, как бы с возвращением обратно – он снова обретает свое детское имя, в саду его никто не назовет «аббатом Муре» или «месье кюре». Очнувшись в саду больным и разбитым, Серж словно начинает жить сначала, и это пересекается с его желанием, выраженным в молитве к Марии, – желанием вновь оказаться ребенком. «О, я буду теперь совсем иной! Слово меня очистило болезнью» (83), – говорит Серж Альбине. «Инициация включает временную изоляцию от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временную смерть с последующим возрождением в новом статусе»⁹.

Сад – это и пространство взросления, и пространство инициации – начиная с мотива перешагивания порога (из дома в сад – ч. 2, гл. 2), затем обучения, знакомства заново с миром жи-

вых существ, с материнской заботы Альбины и заканчивая мотивом «священного брака» или «грехопадения»/«падения до уровня животного» (не стоит забывать, что все события, происходящие с Сержем, оцениваются сразу с трех имеющихся в романе точек зрения – сада, храма и хлева/деревни). Серж в некотором смысле попал в сад, как в сказку, и Альбина – та самая «сказочная царевна», которая является хозяйкой этого сказочного пространства и волшебницей-невестой, способной сделать из обыкновенного человека настоящего сказочного героя. Только Серж отказывается от предложенного ему дара. Совершая грех, ошибку, проступок («la faute»), герой совершает его тоже сразу в трех смысловых измерениях: для деревни это именно «проступок» – т. е. Серж нарушил скандальным образом некие общественные установления, не очень важные для жителей Арто, но в каком-то плане этот «проступок» ставит кюре «на одну доску» с деревенскими язычниками, которых он хотел перевоспитать. С точки зрения церкви Серж совершил не «проступок», а «грех» – не только блуд, но и нарушение священнических обетов. С точки зрения центрального пространства книги – сада – Серж совершил «ошибку», человеческую ошибку: предал Альбину, покинул ее, испугавшись греха и осуждения.

Таким образом, анализ специфики художественного пространства в романе Золя «Проступок аббата Муре» дает ключ к пониманию всего объема неоднозначности в интерпретации книги и – шире – в понимании творческой манеры французского писателя.

Примечания

- 1 Мелетинский Е. О литературных архетипах. М., 1994. С. 10.
- 2 Mitterand H. E. Zola : Les délires de la vérité. Paris, 2002. P. 72.
- 3 Лихачев Д. Поэзия садов. Сад как текст. М., 1998. С. 11.
- 4 См.: Ripol R. Réalité et mythe chez Zola. Lille, 1981. P. 166.
- 5 Levillain H. Poétique de la maison. Paris, 2005. P. 5.
- 6 Золя Э. Проступок аббата Муре / пер. с фр. Вл. Пяста // Золя Э. Проступок аббата Муре. Его превосходительство Эжен Ругон. Рассказы. Нальчик, 1989. С. 51. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- 7 Мелетинский Е. Указ. соч. С. 48–49.
- 8 См.: Zola E. La Faute de l'Abbé Mouret. Paris, 1927. P. 406.
- 9 Мелетинский Е. Указ. соч. С. 21.

Образец для цитирования:

Альбрехт О. В. Образ сада в романе Э. Золя «Проступок аббата Муре» // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 1. С. 54–58. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-1-54-58>

Cite this article as:

Albrecht O. V. The Image of the Garden in the Novel *La Faute de l'Abbé Mouret* by Emile Zola. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2020, vol. 20, iss. 1, pp. 54–58 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-1-54-58>