

М. І. Орлов

Текстотвірні функції релігійних символів у романі І. Багряного "Сад Гетсиманський"

Уважний погляд будь-якого дослідника на особливості організації художнього світу роману І. Багряного "Сад Гетсиманський" дозволяє вже на початковому етапі роботи відзначити властиву для твору неоднорідність символіки, її поліфункціональність. Можливо, релігійно-християнська символіка, починаючи з її домінанти – заголовної назви *сад Гетсиманський*, – виявляється виразніше порівняно з іншими типами, однак і вона часто постає у творі приховано, непрямо, на перетині різних його змістових площин, по-різному виявляючи свої ознаки в різних "координатах" художнього тексту – мікроконтекстах, макроконтекстах, мові автора, мові героїв тощо.

Це, звичайно, ускладнює аналіз символіки роману, до розгляду якої дослідники, передусім літературознавці, зверталися вже не раз [див.: 2]. Труднощі аналізу зумовлюються й тим, що потреба виявити конструктивні функції символів у масштабі всього художнього цілого не дозволяє обмежуватися виокремленням певних одиниць та їхнім розглядом як самодостатніх явищ; навпаки, така необхідність зумовлює вивчення текстової парадигматики й синтагматики символів, специфіки їх включення у сюжетний план оповіді. Властиво, слід вести мову не тільки про парадигматику й синтагматику окремих символів, але й про символіку тексту взагалі (при-

наймні її найхарактерніші риси). Тут впадає в око, що романний художній світ, взятий у його мовному вираженні, постає як світ жорсткої реальності, різко окреслених денотативних значень, предметності (у широкому сенсі цього слова). Наприклад:

Від роздушених блошиць стоїть неприємний сморід, змішаний із запахом поту, вогкої розпареної підлоги, параші та запахом мертвечини, що постає від розкладу змертвілих часток шкіри, а особливо мозолів. Вікно знадвору завішене суцільним залізним коробом, отвором угору [1:86].

На першому плані в таких випадках стоїть предметне значення, а “денотативний” символ, якщо він народжується або вживається у змістовій структурі роману, існує як вияв матеріально-речового, маніфестованого мовними одиницями символізму.

У цей світ “вривається” семіотично інший світ, для якого предметно-дискретне є лише формою вираження “ідеального” символізму. Це світ релігійно-християнської семантики, світ мотивів, тем, образів та сюжетів християнства. Звичайно, сама приналежність використаних автором мовних одиниць до релігійного дискурсу зовсім не означає, що у художньому тексті вони неодмінно мають бути символами. Для реалізації символічного начала їхньої семантики потрібно кілька передумов, у тому числі й конструктивного плану. Якщо подивитися на організацію твору, яка може бути представлена як лінійна послідовність знаків, виявляється, що два його ініціальні складники – назва та епіграф – конструюються за допомогою прецедентних релігійних текстів, іманентною ознакою яких є символічність. Вираз *сад Гетсиманський* як назва твору є вихідною точкою організації його комунікативного простору. Він генералізує основний ідейно-тематичний зміст роману й імпліцитно вказує на особливості його смислової побудови. Першим кроком на шляху реалізації потенцій назви твору є введення у текст епіграфа: *“Отче мій! Коли можна, нехай мимо / йде від мене чаша ця!..”* / *Ще говорив він, коли се*

Юда, / один з дванадцяти, приходить, а з ним багато народу з мечами й дрюччям / од архирейів та старших людських... / Та й узяти його..." [5: Єванг. від св. Маттея, гл. 26].

Специфіка переходу від назви твору до епіграфа зумовлюється головним чином тим, що ці складники належать до одного релігійного тексту і репрезентують розвиток однієї теми з її глибинними семантичними залежностями, моделюючими властивостями й кореляціями у художньому творі. По суті, біблійним епіграфом-символом автор означає "внутрішній світ свого тексту" (Н. Фатеева). Таким чином, вже надтекстові складники роману Багряного свідчать про особливе місце релігійних символів у художній організації твору.

Узагалі архітектоніка будь-якого художнього твору, важливим чинником конструювання якої є символіка, зазвичай містить елементи, що не тільки в універсальному, типологічному плані зумовлюють принципи організації художнього тексту, а й у властиво індивідуальному, характерному саме для конкретної художньо-естетичної цілісності спирається на образи-домінанти, які формують смислову значущість та перспективну спрямованість її початку. У цьому зв'язку слід звернути увагу не тільки на епіграф твору, а й християнську символіку власне текстової частини роману.

В епіграфі, як бачимо, йдеться про зраду, із стрижневим для цієї теми у її християнському вимірі образом Юди. Ця ж тема означена і на початку розгортання подій, змальованих у романі. Письменник вдається у цьому випадку до двох різних, але надзвичайно важливих засобів. Перший пов'язаний із протиставленням імен Яків і Яков:

І від самого ранку сидить біля неї отець Яков (чомусь неодмінно Яков, а не Яків, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простацькому, бо то Яків просто старого чумака звали, бо був коваль), єдиний, якимсь чудом уцілілий священик на цілу цю околицю, а може, й на ціле місце [1:22].

Два різні персонажі мають одне ім'я, варіанти якого дещо відрізняються своїм звуковим оформленням. Здавалося б,

протиставлення номенів Яків і Яков має суто фонетичний характер. Однак це не зовсім так. Слово Яків (так само, як і прізвище Чумак) маніфестує світ українського антропонімікону, а разом з тим, будучи вже складниками художнього образу, – і цілий світ українства – людей, культури, історії. “Благородне” Яков відсилає до російського культурного простору. Тому протиставлення Яків – Яков уже в експозиції твору набуває виразного символічного характеру, підносячи його до рівня категоріально-ідеологічного. Уся його глибина стає тим виразнішою, чим більше художній світ “Саду Гетсиманського” інтегрує, асимілює, включає в себе через розгортання сюжетних ліній і мотивів цю вихідну пару образів – Якова (коваля) і Якова (священника). Нарешті, є ще один аспект дихотомії “Яків” і “Яков”, що виявляється вже не на поверхневих рівнях – фонетичному та семантичному, а на рівні внутрішньої глибинної мотивації імені. Так, згідно із матеріалами “Словника-довідника біблійних осіб, племен і народів” К. Костіва слово *Яков* має дві різні етимології. Перша – ‘п’ята, триматися за п’яту; який наслідує Єгови’, а друга – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’ [3:403]. Якщо під певним кутом зору подивитися на ім’я Яків та його співвіднесеність із персонажами, виявляється, що близький щодо звукового оформлення номен Які(о)в у семантичному плані омонімізується і пов’язується з різними персонажами: Яків (Чумак) – ‘п’ята; який наслідує Єгови’; Яков (священик) – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’.

Визначення імпліцитних смислових компонентів релігійного характеру, властивих номену Яків, є першим шаром художньої інформації образу персонажа. Інший шар, який виявляється уже в межах всього художнього цілого і належить, безумовно, до підтекстової інформації інтертекстуального характеру, пов’язаний із одноіменним апостолом Яковом. Виникає закономірне питання: чому повинно йтися саме про Якова, точніше його послання, з-поміж якого слід виділити главу 3 “*язик – спричинник гріхів*” та 4 “*незгоди; обмова; життя людини не певне*”, зокрема таке місце: “*Ви пристрас-*

но жадаєте, а не маєте. Ви убиваєте, зазидуете, а не можете осягнути. Ви б'єтесь і воюєте. Ви не маєте, бо не просите. Ви просите, та не одержуєте, бо зле просите" [5: Посл. Якова, 4, 2–3], а також: "Не обмовляє, брати, один одного. Хто обмовляє або судить брата свого, той обмовляє закон і закон судить. Коли ж ти закон судиш, то ти не виконавець, а суддя закону. Один лише законодавець і суддя, який може спасти й погубити. Ти ж хто такий, що судиш ближнього?" [5: Посл. Якова, 4, 11–12]. Відповідь на сформульоване вище питання, як і підтвердження реальності та дійовості підтексту "апостол Яков", дає увесь подальший сюжетний розвиток твору, причому особливу увагу привертає не тільки надзвичайно виразний перегук між художнім текстом і його підтекстом, але і деякі формальні особливості поетики. Вони сигналізують про модус структурних елементів художнього твору щодо біблійного тексту. Порівняймо, наприклад, із наведеним вище біблійним контекстом пристрасний монолог Андрія з властивими для нього ознаками синтаксичної побудови речень, подібними до релігійного тексту:

Ви закохаєтесь, але ми кричатимемо й скавулітимемо, й отруємо вам щастя. Ви слухатимете шепіт коханої й не чутимете його, бо ми кричатимемо й ревтимем, як потяг <...>.

Ви обійматимете своє щастя, але не зможете ним оволодіти <...>. Ви одружитесь, але втечете з шлюбного ложа <...>. Ви матимете дітей, але уникатимете їх <...> [1:250–251].

Другий спосіб, до якого вдається автор, конструюючи символічну перспективу теми зради в художньому просторі твору, і який, до речі, підтверджує вірогідність означеної вище інтерпретації номена Яков у його символічній значущості, полягає в інтертекстуальній рецепції оповіді про сад Гетсиманський:

Розгорнувши стару Чумакову Біблію – отаку грубезну книгу, що її любив читати Чумак вечорами осінніми, – отець Яков тихо, але все серце вкладаючи, читав матері

про сад Гетсиманський. Читав до крику трагічну епопею мук бентежного живого серця, епопею людської і разом божеської млости перед мученицькою смертю. Читав крик серця про чашу, аби вона минула приреченого... Читав про зраду Юди... Про відступництво Петра, що зрікся Вчителя, заким півень прокричав двічі.

На цім місці стара мати здригнула, затиснувши папірець, наче їй справді вчувся крик того півня чорної глухої ночі, що віщував зраду, чи дійшло до свідомості ім'я “Юда”, при якому завжди стискалося її щире материнське серце [1:22].

Тема Юди (зради) з'являється у вступній частині твору ще один раз – уже у вигляді повтору:

І прийшов тоді Юда із стражею... – бубонів отець Яков, забувши, що він уже це читав. – І показав їм... [1:24].

Повторення біблійної оповіді про прихід Юди із стражею обривається, не доходить кінця. Речення залишилося незакінченим. Виникає своєрідний символ-натяк, засобом оформлення якого є синтаксис.

Якщо в цілому поглянути на художній “локус”, яким у романі є батьківська хата – хата коваля Чумака, вимальовується прикметна його ознака: наснаженість значущими релігійними деталями, до яких належать – *свічечка, “душа” старого, Біблія, сад Гетсиманський, Юда, покуть, чаша* та деякі інші. Безумовно, тут фокусуючим елементом є заголовний символ роману – *сад Гетсиманський*. По суті, Чумакова хата – це і є *сад Гетсиманський*. Іншим *садом Гетсиманським* є тюрма. Але це особливий сад. Культурно-релігійний простір владно вривається у світ жорстокої антихристиянської реальності:

Андрій прислухався... Петровський розповідав про муки Христа, очевидно, шукаючи в стоїцизмі й безмежній вірі основоположника вчення про братерство й любов моральної сили для себе. Він тихо і скорботно розповідав про те, як Христос, приречений на розп'яття, молився про чашу, обливаючись потом від скорботи й душевної муки... Молився про силу душевну, щоб тую чашу змогти випити

до дна... Він розповідав про сад Гетсиманський... І Кулинич, і Петровський знали все це з давніх-давен, знали напам'ять, але щось в тій трагічній легенді – легенді про вірність і про зраду – було неспізнане до самих глибин, а тому вічно нове, вічно вабляче й приковує людські душі, як бездонна криниця, сповнена якоїсь непізнаної тайни [1:229].

У тюрмі, як і в Чумаковій хаті, знову акцентується легенда про сад Гетсиманський:

...розкажіть мені ще, розкажіть мені про сад Гетсиманський... <...>. Андрій слухав про Юду, думав про братів, і в темряві, що застинала зір, йому ввижався темний, сповнений чорного, задушливого тропічного мороку сад, тоскна тиша й сильвети мірт та кипарисів... Христос на колінах з очима, наставленими в безодню душної ночі... Млость передсмертної душевної муки... Зрада... Відступництво <...>. І крик далекого півня – провісника зречення й провісника близької муки, наруги й смерті... Зловісний крик півня... Крик безнадії... Тріумф зла... [1:230].

І знову, як і в розповіді отця Якова, акцентується крик півня. Синтагматична структура й семантична цінність внутрішньої образної основи релігійного символу в його вторинній художньо-символізуючій функції *сад Гетсиманський* – “*тюрма*” глибоко трансформується, розчленовується. “Сад” винесений за межі будинку тюрми. У тюрмі залишається одна “Гетсимань”, але не як даність, невимушена реальність, а як те, що породжене “садом” і продовжене вже в тюрмі. Аналітизм Гетсиманського саду у його внутрішній текстовій розмежованості знаходить своє характерне вираження у глибинній за змістом зв’язці *дерева – тюрма*:

Дерева росли за вікном, за ґратами, десть за залізним щитом <...>. Вони стояли тут ось поруч, за муром. Там був старезний каштан і осика – тремтлива осика. Легенький нічний вітерець, прокравшись в понурий чотирикутник жаских блоків десть із степів, десть із просторів, від домів і садиб, від матерів і сестер, від дібров і гаїв, тихенько шепотів у верховіттях цих самотніх дерев, одятих од світу

і теж замкнених до в'язниці «...». Осика – дерево жалоби. Дерево, на якому повісився Юда... Ця легенда про тремтливу осика, про свідка сотаннього зітхання нещасливого учня Христового, Юди Іскаріотського, немовби плинула крізь ґрати з шелестом листу, – приходила не одному на пам'ять, так, ніби та осика за муром кричала про це в арештантські душі... І для одних то був шепіт потіхи, для інших – тривожний крик перестороги... Приходила на пам'ять ця легенда й Андрієві, приходила на пам'ять і та осика, що стояла, мабуть, у біблійнім саду Гетсиманським [1:237].

Осика росте за ґратами, але так само перебуває в неволі, як і в'язні. Відмінність полягає в тому, що осика – стійкий символ справжньої зради; люди лише зізнаються у зраді. Відтак *сад Гетсиманський* – *тюрма* постає як неприродне, витворене хворобливими на розум людьми, абсурдний (у своїй загальнолюдській площині) безжальний витвір. Саме тому в'язні п'ють *чашу безглуздя*. Образ останньої постає в результаті трансформації відомого релігійного символу, такого ж наскрізного для роману, як і образ саду Гетсиманського.

Одним із засобів створення наскрізного, стрижневого образу, зокрема образу-символу, є, як відомо, повтор. Узагалі повтор (із деякими змінами чи без них) – формальний (на рівні слів), змістовий (на рівні мотивів) – відіграє особливу роль в організації художнього світу аналізованого твору.

Із характерних різновидів повтору, використаних І. Багряним, слід виділити один, що відтворює змістові елементи епіграфа як фабульні на початку і в кінці твору, утворюючи своєрідне його обрамлення, яке, зауважує Л. Лебедева, “виконує цілий ряд функцій. Це й естетична: у тексті виникає симетрія, – і структурна: обрамлення надає текстові формульної і смислової завершеності, – і смислової: такий повтор у кінці тексту повертає, а точніше, наводить до початку читача – услід за автором – і змушує по-новому оцінити зміст взятого у рамку тексту, і тоді нерідко виявляється, що ті ж слова в кінці тексту на його фоні наповнюються новим смислом, і цей

смисловий додаток, що стає явним при зверненні до початку і зіставлення початку й кінця, відбиває результат представленої у тексті події, або переживання, або акту пізнання” [4:437]. При цьому слід мати на увазі, що додаткові смислові нашарування у слові як складникові початку й кінця твору не є механічним, так би мовити, лінійним додатком: вони виникають у результаті синтезу смислової інформації художнього твору на різних її рівнях. Перспективно-ретроспективні зв’язки мовних одиниць, що утворюють рамку, сигналізують про характерну текстотвірну функцію таких одиниць, а також про те, що вони переборюють свою “фактуальну” семантику (виходять за межі буквального значення) і стають символами. Якщо ж початок твору є вже повтором (явним або прихованим) окремих змістових частин епіграфа, то відбувається не породження контекстуального символу, а реалізація символічних іманентних властивостей мовних одиниць.

Про рамку роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” можна говорити лише в широкому розумінні – як формально-змістову співвіднесеність окремих складників, що є частинами відповідних мотивів на початку і в кінці твору. Як пам’ятаємо, наведений епіграф до твору розпочинається словами “*Отче мій! Коли можна, нехай мимо йде від мене чаша ця!...*”, а закінчується фразою “*та й узяти його...*”. Сам початок твору моделює означену в епіграфові ситуацію арешту вже в новій семантико-сюжетній лінії:

До кімнати увійшли двоє гостей – один в елегантній уніформі сержанта НКВД, другий – міліціонер <...>. Ось ордер на ваш арешт... [1:33–34].

Про чашу тут не йдеться. Її ще треба випити.

Наведемо у цьому зв’язку одну із прикінцевих частин твору:

Хоч би хоч хтось був біля нього, хоч би хоч хтось... Щоб потім, може, колись, може, після довгих-довгих років знайшов і передав братам (передав хоч їхнім дітям), яку ж він гірку чашу за них випив. Випив до кінця... До краю... <...>.

Надвечір, коли почали до камери залітати мотилі вечірні й товктися несамовито головою в молочний пухир біля стелі, прийшли два сержанти при зброї, понурі й суворі, забрали його й повели [1:526].

Герой пройшов усі кола земного пекла. Художньо мотивованим акцентом для означення цього є релігійний символ *чаші* – випитої гіркої *чаші страждання*. Біблійне “*та й узяли його*” відтворюється у художньо-текстовому “*забрали його і повели*” – по суті, формулі-мотиві, неодноразово вжитої у творі у різних своїх структурно-граматичних варіантах.

Вагомим складником оформлення смислового цілого героя є промовиста деталь – шлях героя, повідомлення про який здійснюється за допомогою невластне прямої мови:

Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й помалу ступаючи, немов ішов на Голгофу, часто зупинявся збезсилений і заходився раптовим кашлем: йому здавалося, що всередині щось уривається (...). Тепер він ішов на Голгофу...

Ах, коли б же хтось знав! Коли б хоч хтось знав [1:527].

Порівняння завжди містить відтінок умовності, несправжності, дистанції між дійсним, справжнім і уявним: *ступав, немов ішов на Голгофу*. Зміна висловлювання, пов’язана із семантико-синтаксичною перебудовою фрази, приводить не тільки до трансформації модальності, але й до появи цілковитого нового бачення себе як страдника і захисника людської душі: *Тепер він ішов на Голгофу*.

Вихідною у художньому просторі роману цього шляху Андрія на Голгофу є камера 12. Узагалі у четвертій, прикінцевій, частині твору номен *камера 12* вживається неодноразово. За нашими підрахунками, – 17 разів. Характерно, що вказівка на номер камери зустрічається навіть в надфразових єдностях або синтаксично пов’язаних між собою контекстах:

А от в камеру 12 вкинули ще одного чекіста. Це був другий з числа робітників слідчого апарату НКВД, що потрапили за весь час до камери 12 [1:511].

Інший приклад:

Тепер він уже може здійснити свій задум. Він потрапив у камеру № 12 знову. В камері № 12 був великий рух – багатьох забирали, ще більше приводили [1:511].

Як пам'ятаємо, епіграф твору теж містить число 12. Створюється своєрідне, нестроге обрамлення твору, де 12 маніфестує, по суті, заголовний біблійний символ *сад Гетсиманський* як прецедентний релігійний текст, до смислової структури якого входить це поняття. У цьому зв'язку слід відзначити ще один компонент числа 12 як релігійного символу, означеного в епіграфі: число 12 імплікує образ *Юди*: *Юда – один з дванадцяти*. Уживання числа 12 у прикінцевій частині твору є засобом введення у кульмінаційний епізод твору образу *Юди*:

Свідок повертається анфас, підводить свої очі... й їхні очі зустрілися!..

А... а! Як блискавкою прорізало мізок: сцена в хаті, батькова Біблія і цей погляд на прощання...

Юда!!! Ось він Юда! Ось він!!!

Андрій схлипує, схоплюється й безтямно кричить:

– Це провокатор!! Це брехня!! Це все брехня!! Провокатор!!! – кричить в самісіньке Юдине обличчя [1:511].

Священик Яков – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’ перетворюється на *Юду*, символічна семантика якого дублює одне етимологічне значення слова Яків. Відтак глибинна, імпліцитна інформація, пов'язана із священиком і імпліцитно задана на початку твору, стає фактуальною, явною. Утворюється виразний смисловий перегук між початком і кінцем твору. При цьому зміст опозиції Яков – Андрій виначається не тільки тим, що смислове ціле образу Якова містить підтекстові значеннєві елементи релігійного характеру. Компоненти такого, релігійного, характеру, але вже зовсім інші щодо свого смислу містить і образ Андрія.

Семантичне поле героя, до якого, зокрема, входить і арешт, і прагнення дізнатися, хто “Юда”, і видіння Діви Марії, і руйнування ним психологічних та ідеологічних основ слідчого, і “просвітлення” душ своїх сокамерників, і катування,

і, нарешті, Голгофа, – все це висвітлює (а разом з тим і робить більш зрозумілим) ще один релігійний складник художнього образу – семантику самого імені героя – Андрій. Андрій (Чумак) виразно корелює із номеном та образом Андрій – апостол, брат Петра із властивою для нього християнською символікою та біблійними мотивами, у тому числі й видінням Діви Марії, катуванням, страдницьким шляхом на страту, куди його ведуть солдати, навертанням людей у християнську віру тощо.

Тому видається важливим, що релігійні символи роману І. Багряного “Сад Гетсиманський”, будучи засобом означення ідейно-художньої домінанти твору, “утримують” у його змістовій структурі релігійні прецедентні тексти. Відтак смислове ціле авторського тексту співвідноситься із смисловим цілим біблійних текстів. Часто вони перетинаються, але часто існують, так би мовити, паралельно: авторський текст розвивається і рухається на фоні текстів релігійних. Час зародження християнства і зради Юдою Христа співвідноситься із часом розвинутої релігії з властивим для неї інститутом Церкви, до якої належить і отець Яков. Ця співвіднесеність давноминулого, біблійного й сучасного авторові, буденно-профанного світу переводить тему зради у більш широку – тему відступництва взагалі, порушення будь-яких моральних законів і недотримання загальнолюдських цінностей не лише окремою людиною, але й цілою державною “машиною”.

Поєднання елементів буттєво-художньо-реального, що зумовлюється правилами, необхідними для естетичного відтворення суворой прози радянсько-українського життя 1930-х років, з елементами трансцендентно-духовними не слід, на нашу думку, розглядати спрощено й прямолінійно – лише як спосіб своєрідного кодування, перегуку текстів, реалізації біблійних мотивів і т. ін. Припускаємо, що йдеться тут передусім про включення України у духовний вимір християнської духовності, авторське осмислення долі Вітчизни, українців через призму християнських ідеалів, зрештою про включення тексту “Україна” в мегатекст християнства.

Тюрма як сад Гетсиманський синтезує у собі саму історію, її різні часові, духовні виміри. У цьому зв'язку показовими є роздуми Андрія:

...Час іде... Що таке “час іде”?! Час у карцері не йде. Час зійшовся й вирує – час усіх часів. Час усіх епох, всієї історії. Буття від самих його початків. Життя людей у всіх його барвах і лініях, і в четвертому вимірі, що не дається схопити оком, лиш звучить у серці, воскрешаючи те, що не вкладається в геометричні лінії чи фізичні кольори, – думи, радість, печаль... [1:511].

Релігійні символи саме й маніфестують оце “буття від самих його початків”, формуючи особливий шар художньо-сміслової організації образної системи роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1992. **2.** Балаклицький М. “Нова релігійність” Івана Багряного. – К., 2005. Тут наведена значна бібліографія до означеної теми. **3.** Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К., 1995. **4.** Лебедева Л.Б. Конец – обращение к началу: завершения опыта // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 2002. – С. 435–443. **5.** Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими та грецькими текстами (Б.м.). Українське Біблійне Товариство (Б.г.).

SUMMARY

This presentation offers the study of text-forming functions of religious symbol in the I. Bagryanyy's novel *Sad Hetsymanskyy* (*Hetsymanskyy Garden*).