

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-20>**Чень Хунюй**

ORCID: 0009-0007-2632-6876

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
404746698@qq.com

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-МОВНОЇ ЕКСПРЕСІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ: СОЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження – виявити специфіку камерного вокального інтонування як сольного-виконавського, призначеного доводити естетичну самоцінність людського голосу у його музично-поетичному звуковому здійсненні та перетворенні. Додатковим завданням постає виявлення особливого витонченого інтелектуалізму камерно-вокального жанру, як призначеного до деталізації та поглибленого розкриття внутрішнього життя людини, складної гри емоцій та почуттів, особистої рефлексії. *Методологія* роботи передбачає суміщення жанрово-семантичного, семіологічного та естетичного підходів, виокремлення емоціологічного методу у його музикознавчому переломленні. Також залучений текстологічний аналітичний підхід. *Наукова новизна* статті визначається виокремленням художньо-мовної експресії як особливої якості камерного вокального інтонування, що відповідає сольного-виконавській природі даного інтонування. Вперше камерне вокальне інтонування розглядається як емотивно-експресивний феномен, здатний надавати постаті та особистості виконавця, його голосовому апарату та музично-артикуляційним здібностям нової естетичної значущості. *Висновки*. Саме через сольного-виконавський план камерно-вокальної музики розкривається її головне жанрове призначення, також її творчий потенціал, пояснюються різноманіття та динамічність, особлива стилістична варіативність камерно-вокального мелосу. Постає виконавця-вокаліста постає «двійником» автора, причому народжуючи подвійний образ, умовно-ігрово збираючи всередині вокального інтонування інтенції поетичного та музичного – літературного та композиторського – усвідомлення.

Можна стверджувати, що наскрізне історичне призначення камерно-вокального співу обумовлюється розвитком особистісних чинників вокальної музики, зростанням ролі особистості у соціумі, розкриттям самоцінності людської свідомості, нарешті прагненням відтворювати

шляхом музичного інтонування здатність свідомості людини до тонкої інтелектуальної гри з ознаками саморефлексії.

Ключові слова: камерно-вокальний спів, художньо-мовна експресія, вокальне інтонування, камерно-вокальний цикл, сольо-виконавський аспект, інтелектуальна гра, музично-виконавська інтерпретація, виконавський твір, автор, саморефлексія.

Chen Hongyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Specificity of artistic-linguistic expression chamber vocal music: solo performance aspect

The purpose of the research is to reveal the specifics of chamber vocal intonation as a solo performance, intended to prove the aesthetic self-worth of the human voice in its musical-poetic sound realization and transformation. An additional task is to reveal the special sophisticated intellectualism of the chamber-vocal genre, as intended for detailing and in-depth disclosure of the inner life of a person, the complex play of emotions and feelings, personal reflection. **The methodology** of the work involves the combination of genre-semantic, semiological and aesthetic approaches, highlighting the emotional method in its musicological refraction. A textual analytical approach is also involved. **The scientific novelty** of the article is determined by highlighting the artistic and linguistic expression as a special quality of chamber vocal intonation, which corresponds to the solo performance nature of this intonation. For the first time, chamber vocal intonation is considered as an emotional and expressive phenomenon capable of giving the figure and personality of the performer, his vocal apparatus and musical and articulatory abilities a new aesthetic significance. **Conclusions.** It is through the solo-performance plan of chamber-vocal music that its main genre purpose is revealed, as well as its creative potential, the diversity and dynamism, the special stylistic variability of chamber-vocal melos are explained. The figure of the performer-vocalist appears as the «twin» of the author, giving birth to a double image, conditionally and playfully gathering within the vocal intonation the intentions of poetic and musical – literary and compositional – awareness. It can be argued that the through-and-through historical purpose of chamber-vocal singing is determined by the development of personal factors of vocal music, the growth of the role of the individual in society, the disclosure of the self-worth of human consciousness, and finally, the desire to reproduce through musical intonation the ability of human consciousness to play a subtle intellectual game with signs of self-reflection.

Key words: chamber-vocal singing, artistic-language expression, vocal intonation, chamber-vocal cycle, solo-performance aspect, intellectual game, musical-performance interpretation, performance composition, author, self-reflection.

Актуальність тематики даної статті зумовлюється, насамперед, надзвичайною розгалуженістю сфери камерно-вокальної

музики та проникненням камерного співу у різноманітні жанрові галузі, від простих форм масової звичаєвої до складних високо-професійної оперної та симфонічної. Широка затребуваність та надзвичайна мобільність камерно-вокальних форм, особливо пісенного різновиду, визначається особливою художньо-мовною експресією камерно-вокального інтонування, яке переважно постає у сольних формах, в усякому разі, навіть втілюючись в ансамблевому або камерно-хоровому співі зберігає особливу ліричну проникливість та особистісно-інтроспективний характер, що може набувати сповідальної глибини [9].

Камерно-вокальне інтонування як спосіб музично-поетичного висловлення є соціально та психологічно ангажованим в усі історичні часи існування музичного мистецтва, від античної доби до сучасності. Тому його здатність до синтезу з іншими типами вокального інтонування, з іншими музично-стилістичними константами постійно зростає, так само, як розростається та набуває жанрово-стилістичного й композиційного різноманіття явище пісенності у його сольновиконавській інтерпретації. Недарма виокремлення камерно-вокального жанру відбулося саме на основі пісенного інтонування та пісенної жанрової стилістики, йдучи від класицистської доби до романтичного взльоту «музичної поезії», а у контексті романтичної композиторської творчості набуваючи нових циклічних властивостей [8].

Будучи синтетичним за художньо-видовим походженням, камерний спів специфікується завдяки поглибленню виразових якостей музичних та поетичних складових водночас, у їх взаємодії, також відкриває індивідуально-неповторні фарби вокального голосу, його естетичну самоцінність – як красу вокального звуковидобування у створенні поетичного образу [4; 7].

Мета даної статті – виявити специфіку камерного вокального інтонування як сольновиконавського, призначеного доводити естетичну самоцінність людського голосу у його музично-поетичному звуковому здійсненні та перетворенні. Додатковим завданням постає виявлення особливого витонченого інтелектуалізму камерно-вокального жанру, як призначеного до деталізації та поглибленого розкриття внутрішнього життя людини, складної гри емоцій та почуттів, особистої рефлексії.

Основний зміст статті. Психологічний потенціал та риторичні можливості сольного співу суттєво зростають внаслідок активного синтезу – постійно оновлюваного та прискіпливого вибору літературного джерела, збільшення музичним шляхом інформативних властивостей слова.

Синтетичні жанри завжди були і сьогодні залишаються основоположними для музичного мистецтва, причому синтетичні процеси мають зовнішні й внутрішні чинники, тобто керуються як вимогами певного соціокомунікативного середовища, так і іманентними художньо-виразовими змінами, контамінаціями, переключеннями тощо. Процеси зміни всередині синтетичних жанрів завжди є складними й найчастіше виникають як спосіб пригадування та узагальнення, особливо при певних ретроспективних стилевих тенденціях, як, наприклад, у сьогоденному метамодерні, котрий зачіпає і поетичну, і музичну творчість, впливає на форми музичного театру тощо. Проте, при всьому різноманітті історичних модифікацій та сучасних інновацій, будь-які форми камерно-вокальної музики будуються на основі художньо перетворених властивостей людського голосу, можна сказати, на особливій *артізації* звучання людського голосу, і не лише як співочого, а й як промовляючого, такого, що несе важливе та поетично піднесене висловлення.

Для виявлення інтонаційних властивостей вокальної музики важливе значення може придбати категорія емотивності, що розуміється як одна з якостей словесного тексту вокального твору та як музично-мовне втілення певної психологічної властивості людини. Емотивність розглядається як іманентно притаманна мові семантична властивість виражати системою поетичних та музичних засобів емоційність як факт людської свідомості та безпосередньої присутності у житті. Тоді на перший план виходить властива вокальним і вокально-сценічним творам комплексна мова, із системою засобів якої працюють поет, композитор та виконавець, а емотивність виявляється інтегративним фактором поєднання слова, музики й вокально-виконавської техніки інтонування: у вербальній та вокально-технічній мовних сферах концентруються формальні елементи висловлення, тоді як музична складова набуває значення головного інтенціонально-експресивного засобу, який, звісно, безпосередньо залежить

від словесної «оболонки» звучання голосу та від тембро-во-динамічних характеристик останнього.

Значення вокально-виконавського апарату, як першоджерела звуку, зокрема теситури голосу та організації дихання співака, не обмежується лише технічними функціями, оскільки він є головним інструментом інтонування, саме у цьому й полягає його головна інструментальність — він постає, водночас, предметом художньої гри, тим естетичним предметом, який вдосконалюється та презентується слухачам як дивовижна органічна — природна, але вже й значною мірою штучна — здатність людини породжувати музичні звуки з себе, зі свого організму, зі своєї свідомості. Так само, як мозок людини продукує енергію та динамічну тканину думки, голосовий апарат разом з системою дихання породжує й виражає музичну інтенціональність людської свідомості, шляхом емотивної рефлексії виражаючи гру особистості з власним емоційно-мисленневим психологічним континуумом. Ця особливо психологічна вокально-технічна гра стає головним предметом камерного сольного вокального інтонування.

Специфіка сольного камерно-вокального інтонування відповідає закономірностям жанру, у цілому, який, на відміну від оперного вокалу, є більш вільним та гнучким, водночас є більш залежним від обраної структури та фонетичних особливостей словесного матеріалу, якщо йдеться про професійну творчість та особливу взаємодію «образів авторів» — композитора та поета. І явище авторства, і проблема музичного твору набувають своєрідного переломлення у царині камерно-вокальних образів, дозволяють інакше поставитися до цих традиційних музикознавчих категорій [2; 3; 5]. Також у новому світлі постають питання про творчу природу музичного виконавства та аналітичні підходи до виконавської інтерпретації [1; 6].

Насамперед, варто визначити спільні риси оперного та камерно-вокального інтонування, тим більше, що сфера камерного співу включає до себе жанрову форму камерної опери. В обох, оперній та камерній, галузях сольне вокальне інтонування є головним каналом смислової експресії; вокально-голосовий образ вибудовується залежно від специфіки тембру голосу, що співвідноситься з певним психологічним типом особистості; індивідуальне та узагальнене утворюють цілісну художньо-психологічну установку, що зумовлюється

не лише музичним завданням, а й потребами сценічної поведінки; стилістично-інтонаційний базис вокального висловлення балансує на межі словесного вимовляння та суто музичної артикуляції «без слів», або «понад слів».

Нарешті, і оперне, і камерне інтонування мають контамінований зміст – орієнтовані на змішані музично-мовні прототипи, жоден з яких не існує сьогодні в чистому вигляді, адже впродовж тривалого історичного існування пісенність, аріозність, декламаційно-речитативна сфера, романсовість, баладність, шлягерність, акламаційність тощо, усі суто розмовні та суто музичні прецеденти вокального вимовляння існують у нерозривній інтонаційній єдності, як в музиці, так і у свідомості виконавця-співака.

Тому, відповідно до домінуючого комплексу виразовості, у вокальному інтонуванні можуть бути наголошеними або вербальна, або музична, або суто особистісно-технологічна *умовно-ігрова темброво-артикуляційна* сфера; остання виходить на перший план в камерному співі остільки, оскільки він не стиснений оперними риторичними канонами, не обмежений умовним драматичним сюжетом та загальними сценічно-ігровими вимогами, робить *реальну особистість виконавця* головним предметом художнього пізнання та репрезентації.

Образ виконавця як непересічної творчої особистості, яка прагне осмислити доцільність людського буття та своє призначення у ньому, знаходячись у певному метаісторичному вимірі, постає головним у сучасному, контамінованому з точки зору стилістичних прототипів, камерно-вокальному циклі, як у тій жанровій площині, у якій можливості камерного співу взагалі розкриваються найкраще. Одним із цікавих взірців сучасного трактування принципів камерного вокального циклу, що склалися в руслі європейської традиції, є три вокальні цикли українського композитора Я. Фрейдліна – «Античний зошит», «Театр Беранже» і «Гра в бісер». Дані три цикли об'єднані спільною ідеєю, яка визначає розвиток своєрідного психологічного «сюжету» у кожному з них. Це ідея – самосуперечливість людського перебування між двома вічними полюсами життя – Креацією (творчим Порядком, Гармонією) і Руйнацією (Хаосом); сама ця ідея породжена самодіалогом, тобто рефлексивними зусиллями людини, підкреслює важливість самопізнання як головного джерела екзистенційного смислу.

У кожному з названих циклів композитор надає особливих умов для вокального висловлення особистісних інтенцій, концентрує увагу саме на вокальній стороні, хоча також щедро збагачує можливості інструментального супроводу, розширюючи жанрові межі камерного жанру. Словесно-поетичний текст служить митцю, насамперед, засобом конкретизації й уточнення художнього смислу, поданого у звучанні голосу та супроводу, він повністю підлеглий загальному музичному задуму. Це впливає вже зі способів обробки вихідного словесно-поетичного матеріалу, застосованих композитором, зі свободи перекомпанування словесного матеріалу, його перетворення на предмет музичної гри, особливо, звісно, у циклі на тексти Г. Гессе.

У музично-композиційній організації циклів визначальним фактором стає творча воля композитора, котрий пов'язує воедино окремі епізоди циклу як шаблі на шляху до здійснення загальної художньої ідеї. Її реалізації служать у найбільшій мері засоби музичної мови, специфічні прийоми створення музичної фактури та вокального інтонування. Переносу основних смислових акцентів саме в музичну сферу сприяє зближення у загальній формі твору рис камерно-вокального й камерно-інструментального циклів, іноді навіть із підкресленим нахилом убік останнього, тобто убік «чистої» музики.

Кожен з циклів – своєрідний музичний вокально-інструментальний ансамбль з визначеними й витриманими до кінця драматургічними функціями його учасників (мец-сопрано, флейта і фортепіано – в «Античному зошиті»; голос, скрипка, віолончель і фортепіано – в «Театрі Беранже»; голос, віолончель, фортепіано і синтезатор – в «Іграх в бісер»).

Композитор своєрідно трансформує жанр вокального циклу, оскільки, з одного боку, він не позбавляє його камерності, навіть підсилює її – за допомогою лаконізму форми, стриманості, «чистоти» фактурного розвитку, образної зосередженості й поглибленості вокального інтонування. З іншого боку – масштабність і широта, філософська узагальненість піднятої теми, у деяких випадках – функціональна композиційна й жанрова співвіднесеність частин, викликають асоціації із сонатно-симфонічним циклом.

Вміщаючи тему, гідну філософської симфонічної поеми, у масштаби камерного твору, Я. Фрейдлін досягає особливої щільності, концентрованості образно-емоційного розвитку.

Звертаючись до універсальних, глобальних проблем, він пропонує їх глибоко особистісне, інтимно-психологічне (внутрішнє) вирішення, мовби залишаючи вокаліста-виконавця «наодинці з усіма», у стані саморефлексії, але «на очах» у всього людства... У здійсненні даного задуму, а також у процесі зближення вокального циклу з інструментальною сюїтою (у всіх циклах), із сонатно-симфонічним циклом (в «Античному зошиті» і в «Театрі Беранже») та з монооперою («Ігри в бісер») помітну роль відіграють прийоми театралізації музичного змісту, як суто ігрові щодо поведінки та призначення виконавця-вокаліста.

Саме гра як інтенціональний феномен є чинником театралізації, тобто остання замислена як психологічний процес, як та якість виконання, що йде зсередини, від глибини задуму автора, але й від глибини свідомості виконавця; вона реалізується на рівні специфічних музичних засобів і стає найбільш яскравою рисою трактування жанру вокального циклу у творчості Я. Фрейдліна.

Зауважимо, що театральність, як властивість музичного виконання, проявляється тоді, коли в музиці панує триєдність видовищності, ігрового начала й режисерського керування цілим. У циклах Фрейдліна усі ці компоненти перетворені, переінакшені, зсунуті убік суто музичних, в основному артикуляційних, показників, але, звісно, в залежності від загальної композиційної організації, тобто також відповідно до музичного задуму. Режисерська воля композитора проявляється в даних циклах на декількох рівнях. По-перше, як винахідливість, вміння обирати оригінальний, складний, але семантично емний матеріал, організувати його найбільш музично-експресивним чином для досягнення нової авторської художньої ідеї. По-друге, саме опрацювання музичних традицій, що склалися у жанрі камерно-вокального циклу, є визначальним у задумах Я. Фрейдліна. Він зберігає класичні прикмети вокального циклу й, у той же час, розвиває характерні романтичні тенденції, створюючи умовно-узагальнену психологічну «сюжетність», користуючись наскрізною «інтонаційною фаволою», особливо помітною у вокальних партіях, поглиблює прийоми персоніфікації засобів музичної виразовості, широко застосовує образно-психологічні контрасти й прийоми «узагальнення через жанр», розбудовує цикл як свого роду солілоквиум (самодіалог) – і в значенневому, і в структурному відношеннях (найбільш помітно в «Іграх в бісер»).

Нарешті, Фрейдлін наближує дві основні тенденції сучасного трактування жанру вокального циклу, поєднуючи «симфонічний розмах» образного задуму, посилення ролі інструментальних звучань і специфічних для інструментальної музики прийомів розвитку з особливою ускладненістю, «інтровертністю» вокальної партії, завдяки якій у цикли проникають риси вокальної поеми.

Специфічний авторський аспект режисерського вирішення можна визначити як створення прихованого плану висловлення, який виникає на вокальних медитативних ділянках композиції (наприклад, в «Епітафії грекам» в «Античному зошиті», у четвертому розділі «Ігор в бісер», а також в деяких узагальнюючих інструментальних епізодах, інтродукції та епілозі в «Театрі Беранже»). Крім того, авторська позиція «зашифрована» у загальній діалогічності стилю композитора, що реалізується на всіх рівнях музичного твору як протиставлення об'єктивного й суб'єктивного, «зовнішнього» руху життя (наприклад, тема кроків з першого номера «Зошиту» або тема «вічного плину» з початку «Ігор») і міркування про нього – як зіткнення «представленого» і «переживаного». У метроритмічному аспекті – це комбінація імпровізаційної волі та періодичності, класичної строгості, врівноваженості, на рівні ладогармонічному – це «боротьба» традиційної мови з «розкріпаченим» дисонансом і т.п.

Граничне загострення виконавського самодіалогу веде у циклах до створення кульмінаційних зон, як демонстрації амбівалентності трагічного життєвого карнавалу. Інтонаційна двоїстість – діалогізація мови й образно-сміслових значень – вносить ту необхідну дозу дискомфорту в сприйняття музики, яка змушує слухача перетворюватися з простого споживача в співавтора...

Ігрова природа циклів Фрейдліна виявляється двома шляхами: завдяки подієво-образній конкретизації, що йде від словесного тексту; в циклі «Ігри в бісер» ця подієвість начебто відсутня, але композитор «наполягає» на ній, по своєму відбираючи й монтуючи поетичні тексти, а головне – засобами вокального звучання, підсилюючи персоніфікований характер інтонування. Перше не обов'язково збігається з іншим: музична, зокрема вокальна, персоніфікація в циклах виступає не відбиттям – «копіюванням» поетичних зовнішніх персонажів, а уособленням засобами музики тих сил, загальних відносин, які постійно присутні в людському житті.

Іншими словами, музичні «персонажі» є символічними, і ця їх місія є більш широкою й відповідальною у порівнянні з поетичними позиціями. Музичні інтонаційні прийоми формуються шляхом відбору та концентрації тих засобів звучання, які здатні викликати стійкі й досить «зримі» асоціації, включаючи інтервальні ходи та динамічні гучнісні відтінки, паузування та форсування звуку, або, навпаки, полегшене подання звучання, мовби на видиху... В усякому разі, саме постать виконавця-вокаліста постає «двійником» автора, причому народжуючи подвійний образ, умовно-ігрово збираючи всередині вокального інтонування інтенції поетичного та музичного – літературного та композиторського – усвідомлення.

Наукова новизна статті визначається виокремленням художньо-мовної експресії як особливої якості камерного вокального інтонування, що відповідає сольо-виконавській природі даного інтонування. Вперше камерне вокальне інтонування розглядається як емотивно-експресивний феномен, здатний надавати постаті та особистості виконавця, його голосовому апарату та музично-артикуляційним здібностям нової естетичної значущості.

Висновки. Саме через сольо-виконавський план камерно-вокальної музики розкривається її головне жанрове призначення, також її творчий потенціал, пояснюються різноманіття та динамічність, особлива стилістична варіативність камерно-вокального мелосу. Можна стверджувати, що наскрізне історичне призначення камерно-вокального співу обумовлюється розвитком особистісних чинників вокальної музики, зростанням ролі особистості у соціумі, розкриттям самоцінності людської свідомості, нарешті прагненням відтворювати шляхом музичного інтонування здатність свідомості людини до тонкої інтелектуальної гри з ознаками саморефлексії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 5–18.

4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
8. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дисс.... канд. искусств.; спец. 17.00.03: музыкальное искусство. Харьков, 2016. 231 с.
9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].
3. Medushevsky, V. (1988) Musical work and its cultural and genetic basis // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. articles. K.: Musical Ukraine. S. 5–18 [in Russian].
4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].
5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K . Is. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
7. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].
8. Wu, Hongyuan (2016). Chinese Art Song: History and Theory of the Genre: diss. ... cand. art.; special. 17.00.03: musical art. Kharkov [in Russian].
9. Filatova, O. (2005). Genre Genesis of Performing Dialogue in Music (on the Material of Chamber and Vocal Creativity): Diss. ... cand. art.: 17.00.03 / ONMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].