

УДК 78.03/781.1+786.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-350-360

**Хе Веньлі**<https://orcid.org/0000–0002–4315–3379>

здобувач кафедри історії музики  
та музичної етнографії  
ОНМА ім. А. В. Нежданової,  
OdHeWenli@gmail.com

## ІНТЕРПРЕТАТИВНО-СТИЛЬОВІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА Ф. ШОПЕНА

**Мета** роботи — обґрунтувати шляхи вивчення фортепіанної музики Ф. Шопена як «мистецтва гри», що має широкі стильові витоки, тому передбачає особливі способи інтерпретації, синтез інтерпретативних оцінок та виконавських прийомів. **Методологія** статті зумовлена культурологічним національно-стильовим та композиційно-стилістичним підходами, передбачає залучення епістемологічної позиції, дозволяє виокремлювати стильове мислення Шопена як унікальний образно-когнітивний феномен. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні піаністичного стилю Шопена як авторського на засадах епістемологічної класифікації, вилученні його провідних показників у єдності з динамікою звукотворчого хроноартикуляційного процесу. **Висновки** вказують на особливе місце фортепіанної творчості Ф. Шопена в розвитку романтичного методу та наданні цьому методу значущості історичної домінанти фортепіанно-виконавської культури, що тісно пов'язана з музично-виразовою системою, тобто висловлює себе насамперед музичною мовою.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, стиль Ф. Шопена, інтерпретація, когнітивний стиль, романтичний метод, музично-стильова домінанта.

*He Wenli, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova*

### **Interpretative-style approaches to the piano art of F. Chopin**

**The purpose** of this work is to substantiate the ways of studying the piano music of F. Chopin as «the art of the game», which has wide stylistic origins, therefore envisages special methods of interpretation, synthesis of interpretive evaluations and performances. **The methodology** of the article is determined by the cultural-national-style and compositional-stylistic approaches, involves the involvement of an epistemological position, which makes it possible to distinguish Chopin's style thinking as a unique figurative and cognitive phenomenon. **Scientific novelty** of the article is to determine the piano style of Chopin as an author on the principles of epistemological classification, removed its leading indicators in unity with the dynamics of sound producing chronoarticulative process. **The conclusions** point to the special place of F. Chopin's piano creativity in the development of the romantic

*method and the provision of this method to the significance of the historical dominant of piano-performing culture, which is closely linked to the musical-expressive system, that is, it expresses itself primarily in musical language.*

**Keywords:** piano art, F. Chopin style, interpretation, cognitive style, romantic method, musical style dominant.

*Хе Веньли, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой*

**Интерпретативно-стилевые подходы к фортепианному искусству Ф. Шопена**

*Цель работы — обосновать пути изучения фортепианной музыки Ф. Шопена как «искусства игры», которое имеет широкие стилевые истоки, поэтому предполагает особые способы интерпретации, синтез интерпретативных оценок и исполнительских приемов. **Методология** статьи обусловлена культурологическим национально-стилевым и композиционно-стилистическим подходами, предусматривает привлечение эпистемологической позиции, позволяет выделять стилевое мышление Шопена как уникальный образно-когнитивный феномен. **Научная новизна** статьи заключается в определении пианистического стиля Шопена как авторского на основе эпистемологической классификации, обособление его ведущих показателей в единстве с динамикой звукотворческого хроноартикуляционного процесса. **Выводы** указывают на особое место фортепианного творчества Шопена в развитии романтического метода и предоставлении этому методу значимости исторической доминанты фортепианно-исполнительской культуры, которая тесно связана с музыкально-выразительной системой, то есть выражает себя прежде всего музыкальным языком.*

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, стиль Шопена, интерпретация, когнитивный стиль, романтический метод, музыкально-стилевая доминанта.

**Актуальність** статті відкривається при зверненні до питань про витоки та визначальні фактори стильового мислення композиторів романтичної доби, зокрема тих, хто перетворював цілісні жанрові галузі, надаючи їм нового авторського змісту та значення. Таким увійшов до історії романтичного мистецтва Ф. Шопен, у музиці якого виділяються три основні особливі риси: зосередженість в одній виконавській (фортепіанно-піаністичній) сфері; узагальненість, водночас виразна оригінальність композиційних та стилістичних засобів; ідеальна в декількох значеннях стильова сутність: як найвища та найдосконаліша; як спрямована до ідеальних висот людського духу; як найбільш абстраговано — абсолютна та «чиста» — музична. **Мета** роботи — обґрунтувати шляхи вивчення фортепіанної музики

Ф. Шопена як «мистецтва гри», що має широкі стильові витоки, тому передбачає особливі способи інтерпретації, синтез інтерпретативних оцінок та виконавських прийомів.

**Основний зміст роботи.** Шукаючи відповіді на питання про витоки та оригінальний зміст стилю Ф. Шопена, як втіленого саме у виконавській стороні його фортепіанного мистецтва, тобто зумовлений звуковою природою, тембровими якостями обраного ним як «ідеального» інструменту, неминуче доводиться звертатися до явища національного стилю, національного менталітету та способу мислення, тобто до явища польського у його загальному культурологічному вимірі.

Питання про музично-мовні засоби, здатні реалізувати національно-стильову специфіку виконавської творчості, ставить Н. Буслаєва, вивчаючи вплив національно-специфічних виразних засобів польської фортепіанної творчості на «виконавську технологію», досліджуючи польську фортепіанну літературу та звукозаписи польських піаністів, спираючись на типологічний національно-стильовий підхід, розроблений М. Смирновим стосовно російської фортепіанної школи в єдності її композиторської та виконавської сторін; останній набуває загального теоретичного значення, здатний служити інструментом аналізу стильових установок інших національних шкіл, інших видів фортепіанного виконавства, у тому числі авторського.

Розбудовуючи ідею «світового шопенізму» як універсального стильового феномену, що зберігає виражені національні риси, дослідниця сприяє розвитку мовно-стилістичного підходу до явища піанізму, що, у свою чергу, підсилює значення індивідуально-смыслових авторських інтерпретативних критеріїв творчого процесу [2].

Стильова подвійність піанізму як прояву авторського мислення, як індивідуально-творчого феномену, спонукає знаходити критерії його вивчення й визначення в контексті етнопсихологічних уявлень. Зокрема можна відзначити, що сьогодні існують два типи етнопсихології — крос-культурна та антропологічна етнопсихологія (психологічна антропологія). Їх основна відмінність полягає в тому, що антропологічна етнопсихологія сформувалася на основі взаємодії культурної антропології та різних психологічних теорій (реформованого психоаналізу, когнітивної психології, гуманістичної психології й символічного інтеракціонізму Дж. Г. Міда), а крос-культурна психологія виникла на основі соціальної психології.

Особистість виявлялася аспектом культури, аспектом, у якому емоційні відповіді й когнітивні здатності індивідів були запрограмовані відповідно до загальної конфігурації їх культури («культурно модельована особистість»); соціальні відносини, релігія, політика, мистецтво були запрограмовані відповідно за тими ж самими конфігураціями [4].

Людська особистість і соціокультурні інституції є двома взаємодіючими системами. Кожна із систем включає вимоги до людської поведінки: особистісна система — вимогу задоволення психологічних потреб, соціокультурна система — вимогу соціально прийняттого виконання ролі, яка інституціоналізована в соціальній структурі.

Стабільність у взаємодії особистості та культури досягається лише тоді, коли їх вимоги функціонально інтегровані стандартами виконання ролі, що дозволяє індивіду задовольнити свої психологічні потреби і відповідати одночасно соціокультурним вимогам [7].

Це стосується і відносин культури і митця, що повинен враховувати канонічні настанови культури, виду мистецтва, художньої форми, прийнятих комунікативних систем тощо. Етнопсихологічна проблематика займає важливе місце в системі мистецтвознавчих знань, так само як і у процесі «живої» художньої творчості, адже свідомість людини завжди має певну національно-мовну адресацію, і йдеться не лише про знакові зовнішні фактори, а й про глибинні етичні потреби, емоційні звички та досвід почуттєвого реагування. Звідси необхідність не лише вивчення національного стилю в музиці й порівняльного аналізу різних національно-художніх явищ у музичному виконавстві, а й виявлення способів реалізації етнічних запитів та національних канонів в інтерпретативній особистісній авторській свідомості. Щодо музичного мистецтва та поезики Шопена, то на перший план виходить виконавська форма — засоби виконавської виразовості, оскільки на них засноване музичне звучання, коли набуває *статусу мови*.

Висування на перший план у системі музичної інтерпретації виконавської форми цілком закономірне в силу звучної природи музичного тексту. Однак критерії оцінки *специфічного виконавського авторства в музиці*, особливо у відриві від композиторського матеріалу, тобто як самодостатні й автономні, залишаються дискусійними.

Так, у дисертації О. Потоцької [5] відзначається, що виконавський стиль, який вибирає піаніст в інтерпретації музики певної стильової епохи, у вирішальному ступені залежить від специфічних психоло-

гічних властивостей його особистості, хоча зміст інтерпретації музичного твору розкривається в органічній єдності багатьох факторів, що утворюють специфіку музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця. О. Потоцька підкреслює, що в прояві особистісних властивостей виконавця величезну роль відіграють його музичні здібності, а інтерпретація музичного твору — складний музично-розумовий процес, який вимагає їх повної акумуляції й тільки тоді приводить до конкретного виконавського результату. Указуючи, що під мисленням сучасна наука розуміє вищий ступінь процесу пізнання навколишньої дійсності, який приводить до усвідомлення об'єктів і предметів реальності, автор пропонує називати інтерпретативним мисленням певний (високий) рівень мислення музично-виконавського, яке, у свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється в тому, що об'єкт його відображення — не прямо реальна дійсність, а її перетворення в художній творчості.

За слушним зауваженням М. Бонфельда, художня дійсність у музиці займає особливе місце, «пронизуючи музичну тканину у всіх вимірах і часто виявляючись єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного повідомлення й реальним, внемузикальним змістом» [1]. Спираючись на концепції музикознавців-дослідників, а також на власне визначення музично-виконавської інтерпретації як загальної іманентної закономірності музично-виконавського мистецтва, О. Потоцька вказує на перетин об'єктивних і суб'єктивних факторів творчого мислення, передбачає ряд властивостей особистості виконавця (глибоке й різнобічне осмислення тексту, усвідомлення художнього контексту і т. д.), відзначає нероздільну єдність музичного й позамузичного начал у процесі інтонаційного мислення.

Ця єдність, на її погляд, виступає настільки міцною, що «ніякі музичні уявлення (у вигляді слухового сприйняття, або внутрішніх слухових образів) неможливі поза такою єдністю, як би сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва». З іншого боку, «які б екстрамузичні джерела не стимулювали творче мислення й не знаходили б у ньому відбиття, однаково вони неминуче переломлюються крізь призму інтрамузичних закономірностей» [5, 127].

Отже, як виконавська інтерпретація, так і безпосереднє інтерпретативне мислення формуються на перетині не тільки об'єктивних — суб'єктивних, але й екстрамузичних та інтрамузичних факторів. Крім

цієї обставини, О. Потоцька виділяє особливу важливість емоційної обумовленості музичного мислення, оскільки воно є мисленням-переживанням «вищого порядку», базується на художніх емоціях, які Л. Виготський визначав як «розумні», оскільки їх природа обумовлена глибинним рівнем свідомості, а їх дія є цілісною й катартичною для всієї особистісної свідомості.

Саме художні емоції виступають своєрідним «фільтром» художнього мислення, через який пропускаються відбиття об'єктивної дійсності. Безперечно, що формування художніх емоцій є обов'язковою умовою процесу образного мислення. Якість художніх емоцій і особливості їх прояву виступають визначальним фактором у формуванні різних типів інтерпретативного мислення.

У визначенні способів інтерпретації музики різних стильових епох і класифікації фортепіанно-виконавського стилю як риторизованого, раціоналізованого, емоціоналізованого й сенсуалізованого Потоцька також мала на увазі індивідуалізований, поглиблений до рівня особистісної свідомості, світосприймання підхід [5, 132–150].

Вона відзначала, що кожний виконавець, незважаючи на рівень його знань про музичний твір, досить суб'єктивно сприймає його образний зміст, адже на це сприйняття безпосередньо впливає його психічна організація. Різні сторони музичного образу трансформуються психікою виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує інші його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає слуховим уявленням виконавця й відбиває риси його індивідуальності. Емоційна насиченість музичного твору є похідною від світогляду, характеру виконавця та особливостей його мислення. Продовжимо: образна насиченість композиторського опусу, особливо коли автор сам є виконавцем та йде від виконавських завдань, залежить від типу й характеру усно-текстової виконавської інтерпретації, від музично-інтерпретаційного мислення як виконавського у своїй основі.

Майже у всіх присвячених Ф. Шопену аналітичних матеріалах зазначається, що його авторський стиль відрізняється дивовижною єдністю. При цьому враховується, що мислення Шопена розвивалося впродовж майже чверті століття, а його стильові уподобання пройшли через різні етапи становлення. Шлях композитора та виконавця між його першим опусом («Рондо», 1825) та «Баркаролою» (1846) співпадає з періодом становлення романтичного мистецтва — з до-

сягненням музичним романтизмом своєї естетичної зрілості. Можна зазначити декілька рубіжних віх: ранній, варшавський період; 1829–1831 роки; паризький період до «Прелюдій»; 40-ві роки, відзначені тяжінням до укрупнених форм; останні роки. Але визнано також, що між творами Шопена 20-х і 40-х років немає тієї різкої відмінності, що притаманна, наприклад, музичному (фортепіанному зокрема) стилю Бетховена або інструментальному стилю Шуберта. Шопен належить до тих рідкісних творчих натур, що відразу знаходять і власну мовну систему, і власні образні позиції, й оригінальні авторські художні ідеї, тобто переважаючою відразу постає його творча індивідуальність, яка зумовила і напрями еволюції його фортепіанного стилю — стилю композиторсько-виконавської інтерпретації [3].

Неодноразово обговорювалася особлива «шопенівська інтонація», що пронизує всі твори польського композитора, тобто генералізується і навіть може оцінюватися як авторська інтонологія композитора й виконавця, тісно зумовлена піаністичними уподобаннями та семантичними настановами. Музика Шопена саме на інтонаційному рівні миттєво доводить своє авторство — презентує «образ автора», що є стильовим, хоча й виходить з оригінального тлумачення жанрово-композиційних правил, норм. Можна говорити про вдосконалення та ускладнення стилю Шопена, про розширення кола створюваних ним образів, але єдиною залишається інтонаційна аура його творів, що безпосередньо передає їх образні налаштування. При цьому Шопен поєднує точність і ясність логіки композиції з енігматичністю її семантики, тобто з певною загадковістю, завуальованістю музично-сміслового змісту. В шопенівській інтонології провідними можна вважати три моменти. По-перше, природність та пластичність інтонування, що базується на відповідності музичних синтагм темброво-регістровій природі інструмента (фортепіано), також специфічній пальцевій піаністичній техніці; по-друге, відтворення інтонаційним шляхом стану психологічної рівноваги між інтелектуальними вимогами та емоційно-афективними потребами; при всій своїй почуттєвій експресії, музика Шопена не створює афективної надмірності, таким чином знаходячи «золоту середину» між класицистичними канонами та романтичними інноваціями музичної мови.

По-третє — і це особливо важливе — стильове мислення Ф. Шопена спирається на ту мелодичну сутність музики, у тому числі інструментальної, що відкривається спершу оперно-вокальним шляхом, тобто виходить буквально з вокального співу та дихання як таких,

що віддзеркалюють живу людську природу музичного інтонування; ця природа зберігається музикою навіть тоді, коли з неї йде слово як формальний компонент, а на його заміну приходиться програмна інтенція музично-творчої свідомості.

Стиль Ф. Шопена, залишаючись яскраво авторським, передбачає історичний вимір, може вважатися історичним у тому сенсі, що узагальнює, інтегрує множинні тенденції розвитку музичного мовлення, відповідно і образних настанов музичного мислення. Недарма в музиці Шопена помітним є моцартівський та бахівський вплив — не як риси стилізації, а як спорідненість методів, намагання узагальнити та поєднати, привести до спільних символічних знаменників досвід європейського музичного мистецтва.

Феномен смислової поліфонії інтегрований та «інсталюваний» Шопеном у звучанні фортепіано, у системі фортепіанно-виконавських прийомів. Серед них найбільш вагомими та дієвими постають такі.

*Імпровізаційна манера викладу* притаманна фактурному змісту фортепіанних творів Шопена, особливо поемно-одночастинних, коли свобода розвитку думки стає одним з композиційних завдань (баллади, скерцо, полонез-фантазії, баркарола, д. і.). Музикознавці справедливо відзначають, що музичні ідеї Шопена народжувалися безпосередньо з творення фортепіанного звучання, суто піаністичним шляхом. Звідси і знамениті артикуляційно-агогічні прийоми, специфічне авторське *rubato*, гра з темпоритмом та взяттям звуку, поглиблення динамічно-гучнісних відтінків тощо. Така манера є основою для створення індивідуально-особистісної сонорної атмосфери шопенівських образів, дозволяє використовувати й розвивати колористичні можливості фортепіанного звучання.

Принципова зміна ролі *педальних прийомів* впливає на гармонічні ефекти, дозволяє створювати *нові гармонічні контамінації, додаткові фактурно-мелодичні ефекти*. Погоджуємося з думкою про те, що музичний тематизм Шопена не існує поза його піаністичним вираженням, навпаки, часто головний художній зміст зумовлюється особливостями піаністичної фактури. Композитор відкриває нові способи організації фортепіанного звучного простору з динамічними засобами наближення та віддалення, розсіювання та концентрування інтонаційного матеріалу.

Вже аксіоматичним є твердження, що, на відміну від Ф. Ліста, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворювати симфо-



нізовані звучання, вбирати оркестрові барви, тобто розвиватися екстенсивним шляхом, Шопен створював такі *фоноколористичні ефекти*, що притаманні саме піаністичним тембрам, тобто розкриває переваги *інтенсивного шляху*. На цьому шляху складно-асоціативними засобами композиторсько-виконавський стиль Шопена набуває якості *витонченого інтроспективного ліризму, поглибленого психологізму*, що може визначатися як «психологічний реалізм», настільки відповідає природним потребам соціалізованої людської свідомості. Шопен налаштовує на мелодично-співочу гру, на кантиленне звучання, що не допускає різкого звуковидобування, скеровує до естетизації музичної мови.

У цілому стилістиці фортепіанних творів Шопена притаманні плавність і м'якість звучання, широта мелодійного дихання та повна осмисленість технологічних ресурсів, суттєве семантичне навантаження кожного засобу звуковидобування, звідси — висока щільність хроноартикуляційного процесу при його невимушеності, вільному перебігу. Особливістю шопенівського туше постає також здатність до найтихішого звучання, до дослуховування тиші як кроку у бік семантики мовчання, що займе значне місце в «тихій музиці» ХХ століття, зокрема в творах В. Сильвестрова, який багато в чому наслідує фортепіанне (музичне) мислення Шопена.

Континуальність та значний просторовий обсяг фактури й звучання, гармонічне узгодження, водночас поліфонічне ускладнення хронотопічних ознак стають вирішальними у становленні образів шопенівської фортепіанної музики. Причому чинником єдності тексту завжди виступає специфічний музично-виконавський темпоритм, часто пов'язаний з жанрово-стилістичними витоками, але перетлумаченими на авторський лад. Висока темпоральна дисципліна, структурно-логічна вимогливість поєднуються з принципами *ad libitum* та *rubato*, виявляючи антиномічну основу шопенівського музичного мислення як наслідок протиставлення інтелектуально-раціонального та емоційно-почуттєво начал (свідомості, буття, художньої форми), що є найбільш показовим для людської екзистенції. Тому можна називати стиль Шопена (як стиль фортепіанної творчості в єдності двох типів авторизації — композиторського та виконавського) *персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним*. Цей стиль є взірцевим *когнітивним ідіостилем*, що породжує й ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову.

Деякі позиції сучасної когнітології, зокрема підходи В. Селіванова [6], дозволяють зрозуміти, що когнітивний стиль — базова структу-

ра свідомості, що забезпечує всі напрями її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, передує мовному вибору, будь-якій професійній категоризації «мовної свідомості», картини світу. Тому класифікація/типологія, заснована на когнітивних стилях, є найбільш цілісною та загальною, у той же час — найбільш диференційованою стосовно психологічної організації особистісної свідомості.

Музично-творчий процес також передбачає єдність композиторської й виконавської установок («домінант») свідомості, що реалізується саме як мовна, як мислення на одній і єдиній мові з тими самими єдиними естетичними координатами — «герменевтичними обріями».

Можна також зауважити, що феномен шопенівського когнітивно-го ідіостилію цілком відповідає потребам існування й розвитку національно-стильового напрямку фортепіанного виконавства; він активно обумовлювався, що взагалі показово для романтичного періоду, завданнями формування національної школи, не минаючи і спільних для всіх етнічних шкіл потреб конкретизації і наближення до життєвого спілкування смислових інтенцій музики. Творчість Ф. Шопена дозволяє упевнитись, що фортепіанне виконавство є складною творчо-діяльнісною жанрово-стильовою формою, що має власні контекстуальні та інтенціональні виміри, завжди певним чином вирішує проблему національного розвитку як єдину для даного історичного етапу розвитку етнічної культури.

Таким чином, **наукова новизна** статті полягає у визначенні піаністичного стилю Шопена як авторського на засадах епістемологічної класифікації, вилучення його провідних показників у єдності з динамікою звукотворчого хроноартикуляційного процесу.

**Висновки** вказують на особливе місце фортепіанної творчості Ф. Шопена в розвитку романтичного методу та надання цьому методу значущості історичної домінанти фортепіанно-виконавської культури, що тісно пов'язана з музично-виразовою системою, тобто висловлює себе насамперед музичною мовою.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
2. Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Нижний Новгород, 2006. 178 с.

3. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: Астон, 2006. С. 189–250.
4. Лебедева Н. Этническая и кросс-культурная психология: учебник психологии для студентов гуманитарных вузов / под ред. В. Дружинина. СПб.: Питер, 2000. 560 с.
5. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 239 с.
6. Селиванов В. Когнитивный стиль. *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. URL: [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318)
7. Стефаненко Т. Этнопсихология: учебник. М.: Ин-т психологии РАН: Академический проект, 1999. 320 с.

#### REFERENCES

1. Bonfeld, M. (1991). Music. Tongue. Speech Thinking: (Experience in the system analysis of musical art). Part 1. Abstracts. М.: MGZPI [in Russian].
2. Buslaeva, N. (2006). National Romantic Tradition in the History of Polish Piano Art: Candidate's thesis: 17.00.03 / Nizhny Novgorod [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2006). History of the piano of the 19th century. Pidruchnik. Ternopil: ASTON, P. 189–250 [in Russian].
4. Lebedeva, N. (2000). Ethnic and Cross-Cultural Psychology: A Psychology Textbook for Students of Humanitarian Universities: Ed. V. Druzhinin. SPb.: Peter [in Russian].
5. Pototska, O. (2012). Stilova typology of piano-wikonavskoy Ininterpretatsii: Candidate's thesis: 17.00.03 / Odesa [in Ukrainian].
6. Selivanov, V. Cognitive style // Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science. URL: [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318) [in Russian].
7. Stefanenko, T. (1999). Ethnopsychology: Textbook. М.: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences: Academic Project [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 27.09.2017*