**О. Самойленко**

# ПСИХОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТЕОРІЇ СМИСЛУ

Звернення до питання про роль психологічних знань у сучасному світі та про психологічні аспекти культурології як загальної теорії мистецтва дозволяє помітити, що в останні роки явно підсилилася, може бути навіть уперше досить рельєфно позначилася, проекція теорії Л. Виготського до галузі гуманітарної думки. Теорія Виготського сприймається як необхідний психологічний компонент загальних гуманітарних концепцій людини, вивчення проблем існування людини в навколишньому світі, тобто екзистенціальних проблем. Дане слово – екзистенціальний – часто зустрічається на сторінках психологічних і культурологічних робіт другої половини XX століття, причому без того «есхатологічного» відтінку, який воно придбало у філософсько-естетичній літературі першої половини минулого століття – у творчості А. Камю, С. де Бовуар, Ж.-П. Сартра, деяких інших. Якщо для зазначених авторів поняття про екзистенціальне призначення людини, про екзистенціальний вибір було поняттям про безнадійність, непоправність життєвого положення людини, про безвихідність як таку, то для психологів другої половини століття – для Е. Фромма, В. Франкла, А. Маслоу, Б. Роджерса (див., напр. [11], для інших дослідників, що примкнули до напрямку гуманістичної психології [11; 12; 13; 14] слово «екзистенціальний» вказує на обумовленість свідомості й поведінки людини практикою її існування в цьому світі, досвідом реагування на природу людини, на характер її відносин зі світом – відносин не випадкових, не будь-яких, але тих, які визначають стан «людського в людині».

Західні автори, наприклад, Дж. Шоттер [16; 18-21], користуються іменем Виготського як свого роду інструментом – «ключем» до різних перехідних концепцій, що зв'язують психологію й літературознавство, лінгвістику й теорію комунікації і так далі. Для західної гуманітарної науки в останні роки стає характерним мультидисциплінарний підхід; російсько- та

україномовні дослідники частіше користуються поняттям інтердисциплінарного методу. Множинність («мульти»), отже, перехідність, підходу вказує на те, що гуманітарну думку усе більше турбують пограничні явища, що мимоволі змушує згадати слова М. Бахтіна про те, що культура – уся – діється на границях...

Змістовний контекст низки робіт Л. Виготського дозволив нам прийти до думки про те, що свідомість говорить із нами не на одній, а на багатьох мовах [15, с. 200]. Для того, щоб почути ці мови і їх зрозуміти недостатньо одного досвіду вербалізації. Вербальна форма – лише одна з можливих мовних форм (форм вираження й спілкування). Виготський прийшов до цієї ідеї, коли виявив, що крім опосередкування за допомогою словесної мови, вербалізації можуть існувати й інші форми опосередкування. Спеціально він їх не вивчав; він тільки порушив питання про те, що позасловесні форми спілкування, знакові структури, позасловесна галузь область свідомості – дуже перспективний предмет дослідження, той предмет, який може відкрити нові можливості психологічної науки [8].

Три своєрідні апорії Виготського, які дозволяють виявити зміст його підходу, представляються наступними. Перша: Виготський затверджує, що ми запам'ятовуємо смисл сказаного, а не слова [7, с. 388]; «загадковість» («апорійність») цього формулювання в тому, що виникають два інструменти запам'ятовування. Перший інструмент відомий – логічна пам'ять, звернена до слів. Але другий інструмент, звернений до змісту «поверх» слів, – що це за інструмент? Тут однозначної відповіді може й не бути, але напрямок думки Виготського дозволяє нам припустити, що це та особлива глибинна емоційна несвідома пам'ять, яка, власне кажучи, і представляє духовний зміст людської свідомості. (За твердженням В. Франкла, дух і духовне базуються на несвідомому).

Друга апорія Виготського вказує, що значення відноситься не до мислення, а до всієї свідомості [8, с. 167]. В інтерпретації Виготського мислення й пам'ять виявляються у свідомості ледь чи не антагоністами у

певному відношенні, у всякому разі – антиномічними началами. Якщо людина зосереджена, сфокусована на логічній стороні свідомості, на способах раціональної роботи – на тому, що традиційно називають мисленням (а Виготський зв'язує мислення із процесами вербалізації), то вона тим самим вже не має змоги стикатися з усім обсягом своєї пам'яті. Проблема уваги в тому й полягає – у постановці її Виготським – що, зосереджуючись на одному, людина випускає з уваги решту. Але зате, коли людина поринає в глибинний зміст своєї пам'яті, починає існувати разом з нею спонтанно, вона втрачає можливість доцільно діяти, тобто планувати свої дії, дивитися на себе, налаштовувати себе здалеку, втрачає можливість опосередкування власного життєвого досвіду.

Дійсно, серйозна альтернатива людського існування – це альтернатива доцільності та спонтанності. Дана альтернатива обговорюється психологами остільки, оскільки доцільність необхідна людині для відповіді на запитання «навіщо» – це й є центральне питання про смислопокладання та визначення цінності життя. Але, займаючись винятково доцільністю, людина живе у двох вимірах – у прийдешньому й минулому, втрачаючи здатність перебувати «тут і тепер», отже, виникає проблема повернення її до сьогодення, проблема присутності, включення й безпосередності, спонтанності переживання. За А. Маслоу однією з ознак самоактуалізованої особистості є здатність порівняно швидко й з достатньою повнотою реагувати на те, що безпосередньо відбувається, тобто включатися в процес – і це справедливо: адже актуальне – це те, що відбувається зараз, сьогодні й заради сьогоднішніх здійснень.

Третя апорія Виготського звучить так: усяка мова є іносказання [8, с. 162]. Дана теза вказує на те, що вербальні форми – при всій понятійній фіксованості слова й словесної визначеності поняття – не є самі по собі тотожними будь-яким смисловим інстанціям.

Виготський вказує, що смисл не тотожний слову; смисл також не тотожний ані знаку, ані значенню – він існує між ними [8]. Тому слово

(словесне висловлення) як знакова структура не може бути сприйняте в якості кінцевої й завершальної форми осмислення, завжди залишається якийсь підтекст, тобто щось, до чого слово відсилає, стаючи знаком цього «щось», але не будучи буквальним його вираженням.

Підхід Виготського визначається як психосемантичний, а опорними для нього стають тріади понять: свідомість – несвідоме – пам'ять, свідомість – уява – увага, свідомість – мислення – пам'ять, значення – смисл – знак. Третя з них відбиває антиномічну природу мислення – пам'яті стосовно свідомості; четверта впритул підводить до мистецтвознавчих (естетичних) аспектів праць Виготського. Виготський вживав, як він сам це називав, «семічний» аналіз слова, «…який є єдиний адекватний метод аналізу системної й смислової побудови свідомості» [8, с. 166 ]. Пізніше він цей аналіз називав семантичним, тим самим вступаючи на шлях семіотики й семіології, на шлях наук про знакові систем й функції знаків, що входили у дані систем, припускаючи тим самим, що людина може бути вивченою як знакова систем, причому така, що здатна до самоорганізації, тобто є самоактуалізованою.

Традиційний семіотичний підхід більше націлює на зовнішню форму знаку та його структурні властивості; для нього типовим є звернення до мовних систем – до обладнання так званих природніх мов. Але семіотичний підхід застосовується й до штучних мовних систем, серед них – до процесу художньої комунікації. За низкою позицій Виготський випереджає семіотичні характеристики в цій сфері. Так, він відзначає подвійну функцію знаку – спілкування й узагальнення (опосередкованого спілкування). Із цього він виводить головний закон «життя» знаку, знакової структури: яким є спілкування, таким є і узагальнення [8, з 166]. До сказаного потрібно додати наступне. Формування знаків, які є узагальнюючими структурами, породжене значеннями («відгомонами» смислу), але й породжує їх (своєрідний коловорот). Воно можливе за схемою «людина – людина», «людина – річ – людина, але не за схемою «людина – об'єкт»; знаковий

процес завжди є суб'єктно-суб'єктним відношенням. Так, не користуючись поняттям «діалог», Виготський з усією визначеністю приходить до теорії діалогу: суб'єктно-суб'єктне спілкування є специфічно-діалогічним, а його семантична сторона дозволяє виокремлювати діалог як самостійний предмет вивчення, спільний для низки гуманітарних дисциплін (насамперед, культурології, психології, естетики), звісно, діалог як умовно-смисловий феномен.

Творчі функції людини проявляються не лише в певних окремих формах її діяльності – у мистецтві, у науці, виробництві і так далі. Найбільш загальна й інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, її здатність до діалогу зі світом та до самодіалогу. Крім усіх інших творчих завдань у людини є одне постійне – творчість життя, отже, творчість самої себе. Цю позицію – як єдину й загальну життєву позицію людини – психологи сьогодні розглядають як найголовнішу, не розділяючи людину на якісь її окремі аспекти, сфери прояву, а намагаючись побачити в поведінці й вчинках людини, у її психологічній організації фактори центрування, збирання, притягання до єдиного цілого. Власне кажучи, саме по способах центрування, внутрішнім психологічним фокусам відносин до світу й самим себе люди й відрізняються один від одного. Звичайно, слід ураховувати й той факт, що існують соціальні канони центрування, тобто самоідентифікації, у тому числі визначені соціумом. Одна з головних проблем (антиномій) особистісного буття – співвіднесеність соціального й індивідуального, запрограмованості й волі.

Особистісна позиція – те, що можна назвати життєвою позицією – визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу. Завдання такого формування й викликають те, що можна назвати особистісним зусиллям або психологічною напругою. Психологічна напруга – це напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, психологічна модальність; так чи інакше, мова йде про те, що причина й характер психологічної напруги вказують на сферу

докладання зусиль. Зу-силля – це сила, що прибуває кудись, знаходження разом з якоюсь силою, рух в одному напрямку з нею; воно не буває байдужним до свого предмета й завжди виникає стосовно чогось. Життєва позиція – це координація зовнішнього й внутрішнього зусиль, зовнішньої предметної сторони зусилля та його психологічної обумовленості, але, так чи інакше, це завжди динамічний прояв особистісної свідомості, тобто напруга. У роботах М. Бахтіна зустрічається поняття «емоційно-ціннісна напруга»; синонімічним до нього є інше поняття – «емоційно-вольове зусилля» [1; 2]. Цими словами Бахтін визначає зміст життєвої позиції зсередини, який можна також назвати інтенціональною формою існування людини в культурі.

Зовнішній предметно-фактичний план особистісного вираження і «глибинна семантика» людської свідомості, при всій їх взаємозумовленості, знаходять різні способи знакового оформлення як способи «портретування» людини. Коли ми говоримо про портретування, то маємо на увазі, що відтворюється, запам'ятовується той або інший людський світ, реальний або ідеальний; це відтворення тих зв'язків з навколишнім континуумом, що існують у даної особистості. Наприклад, так званий парадний бароковий портрет був орієнтований на те, щоб відтворювати образ суб'єкта (як якогось «персонажа») не у випадковому або повсякденному положенні, а з презентацією всієї вагомості його соціального статусу. Бароковий портрет тому й називається парадним, що людина, зображена на ньому й перетворена на персонаж соціальної гри, представляється в найкращому, найбільш довершеному своєму вигляді. (Вона повинен добре виглядати, бути в перуці, неодмінному атрибуті соціальної зовнішності барокового персонажа, у парадному платті (мундирі), повинні бути зображеними всі її соціальні нагороди, знаки відмінності і так далі.) Цю тенденцію портрет зберігає досить довго – аж до дев'ятнадцятого століття, в епоху ж бароко всяке інше зображення людину портретом не вважалося.

Бароковий портрет – вдалий приклад граничного вираження зовнішнього типу портретування. При цьому власні специфічні особистісні

ознаки людини – характерний вираз обличчя, найбільш властивий погляд – вже не мали значення; хоча подібність з прототипом зберігалося; персонаж повинен був бути пізнаваним, але він повинен був дивитися на світ буквально тим поглядом, який був прийнятий у даний період у даному суспільстві. Якщо його не було, то живописець просто його домальовував і по цьому оцінювалося його майстерність. При всій необхідності портретної подібності портретист найменше був копіїстом («фотографом»); він відображав не стільки вигляд даного суб'єкта, скільки задану, запрограмовану й психологічно, соціальну модель.

Коли ми говоримо про внутрішнє портретування, те це означає, що знакова модель людини може повністю відійти від зовнішньої подоби, від реалістичності контурів, власне кажучи – взагалі від будь-яких контурів; відтворюється те, що греки називали ентелехією – внутрішньою сутністю або ейдосом – ідеальним прообразом реального предмета, який і виявляє найбільшою мірою його сутність. Внутрішня психологічна модель у чистому своєму виді абстрагована від зовнішніх умов буття суб'єкта. Звідси гранична умовність внутрішнього портретування, його право на волю й, якщо говорити про образотворче мистецтво, – звідси все більше умузичнення образотворчої техніки, все більша «інтонаційність», все більший відхід від зовнішньої жестовості. Гарним прикладом є полотно, що стало маніфестом експресіонізму – «Лемент» Є. Мунка, що зображує умовне (і умовно так назване) людське обличчя із пливучими контурами, що не мають нічого загального з реальними обрисами. Величезний й відкритий на половину полотна рот повинен буквально *виражати* лемент – у відповідності до програмної назви даної картини. Предметом зображення є стан розпачу, пограничний, змінений стан свідомості, психологічна криза, протест та інші подібні психологічні явища. Сама назва підказує, що це полотно потрібно не стільки побачити, скільки почути. Тому природність контурів, жестів, спрямованості малюнка мальовничого твору тут відсутні. Але вуалювання ліній, розмитість зображення, приблизність малюнка, аморфність предметної

частини змушує глядача добудовувати картину в уяві, сприймати її знакову структуру як алегоричну, котра відсилає до того, що на картині не показане, тому що не може бути показане, але може бути тільки почуте – лемент. Безумовно, тенденція внутрішнього психологічного портретування з її інтересом до пограничних проявів людської психіки найбільше виявляється в тому мистецтві, яке ми вважаємо сучасним – від пізньоромантичного періоду до двадцятого століття; але її передумови є й у пізньому середньовічному живописі, і на полотнах Ф. Гойї; завжди так чи інакше виникали прориви мистецтва в ту сферу, яку пізніше назвали експресіоністською й сюрреалістичною.

Саме інтерес до внутрішнього психологічного портретування виявляє право мистецтва на зміни, деформації, трансформації реальності, на, здається, перекручене відтворення людського образа, вигляду, на нову умовність художньої знакової системи і так далі. У зв'язку з цим позначимо два полюси психологічного моделювання людини, відомих мистецтву, їх можна назвати й жанрово-семантичними. Один полюс – утопія, конструювання ідеального світу й людини, що наближається до досконалості в цьому ідеальному світі. З даним утопічним напрямком зв'язана так звана ідилічна література, ідилічні жанри живопису, можна говорити й про ідилічну тенденцію в музичному мистецтві. Утопія породжує ідилію, тісно пов'язану з нею, тому що ідилія можлива тільки в Утопії – у місці, якого ні, отже, там, де людина й не може перебувати. Те місце, де перебування людини неможливе, але до якого вона саме тому напружено прагне, стає місцем ідилічного спілкування людей. У психологічній літературі ідилія розглядається як один з видів психологічної ситуації, зв'язаний із прагненням до ідеального й з вірою в досягнення цього ідеального – хоча б і за межами реального існування.

Іншим полюсом є трагедійне світобачення – антипод утопії. В утопічно-ідилічному світі всі благополучно й вільно від реальної часової залежності; у світі трагедійному для людини всі непоправно драматично,

незгладимо конфліктно й незворотно – звичайно в сенсі фізичної короткостроковості життя й безглуздості зусиль запобігти своєму відходу зі світу. У трагедії все підкоряється закону року, який панує над людиною, від якого не можна піти, й тому стан, до якого приходить людина, перебуваючи в трагедійній заглибленості – це стан втрати надії, безнадійності. За своїм художнім завданням трагедія (коли вона дійсно є трагедійним естетичним феноменом, тобто реалізує всі правила трагедії) повинна зіштовхувати людину саме із цим – з безнадійністю людської присутності у світі й людських спроб змінити його на користь людини. Чому трагедія ставить перед собою таке завдання? Тому що усвідомлення цього факту обурює людину найбільше. Ніщо з такою силою не приводить її до стан активності або, навпаки, до тотальної відмови від усякої активності.

Трагедійна ситуація спонукує – при розгляді її в психологічному аспекті – знаходити два виходи. Перший – позитивний – героїзм; другий – екзистенціалістський – самогубство. Отже трагедійна ситуація гранично загострює всі протиріччя перебування людину в реальному світі. Тому трагедія, на якому б матеріалі вона не будувалася, до чого б вона не апелювала, завжди повинна опиратися на конкретний життєвий досвід, зберігати правило життєподібності. Те, що відбувається в трагедії, повинне легко проектуватися суб'єктом на особистий досвід: це повинне бути те, що може відбутися з кожним з нас і в будь-який момент. Трагедія у відомому відношенні завжди відтворює ідею знаменитого роману Е. Хемингуэя «По кому дзвонить дзвін» (якщо врахувати, що автор «чує» дзвін як звук відспівування, знак лиха, як сполох – сигнал небезпеки): де й коли б не дзвонив дзвін, слід пам'ятати, що він дзвонить по тобі... Немає жодного сигналу небезпеки у світі, який не мав би відносини до кожного з нас, і жити потрібно, пам'ятаючи саме про це. Таким є трагедійний досвід і урок, який слід витягати з трагедійної ситуації.

Отже, дві полярні моделі людини – людина утопічна і людина трагедійна: людина, яка перебуває у світі без протиріч і конфліктів, і людина,

яка повністю поневолена, роздирається непереборними антиноміями буття. Між цими полярними моделями можна знайти ще декілька перехідних, але найбільш семантично відповідальною з них, на наш погляд, є мелодрама – як жанрово-семантична галузь мистецтва, як своєрідний естетичний феномен, нарешті, як тип міжособистісних (суб'єктно-суб'єктних) відносин і форма самовираження, самооцінки. Важливість мелодрами обумовлюється тим, що, з одного боку, перебувати довго в стані утопічного блаженства небезпечно: виникає відрив від реальної дійсності, що у свою чергу може привести до розвитку однієї з форм аутизму. Але й перебувати в стані трагедійної напруги довгий час нестерпно. Трагедійне переживання має високий ступінь інтенсивності, але воно короткочасно: трагедійна емоція не може тривати довго, вона відразу шукає собі розрядку – на відміну від ліричної емоції. Мелодрама поєднує в собі драматичний і ліричний досвід, вказує на ті ситуації, психологічні відносини, коли виникає деяка протидія між зовнішніми обставинами та внутрішніми установками суб'єкта, але ця протидія розв'язана в кожній зі сторін. Суб'єктові дане право й можливість змінити свою установку, розібратися в собі самому, співпережити собі самому й відкрити в себе особливі внутрішні сили; і зовнішні обставини також допускають їхні зміни. Відмінність драми від трагедії полягає саме в тому, що вона пропонує щасливий кінець. Щасливий кінець у трагедії – навіть припущення про його можливость – знищує трагедійний ефект. Драмі ж не потрібна загибель кращого з героїв – на відміну від трагедії. Вона навіть розбудовує інстинкти й практику самозбереження та виживання особистості, у тому числі, зміцнюючи досвід емоційного реагування, і щодо цього набуває рис мелодрами.

Обов'язковим атрибутом мелодрами є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так вноситься в мелодраму ліричний компонент. Довго триваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідними

моменти мелодрами. Саме тому еквівалентом мелодрами в музичному мистецтві виявляється *оперність;* як мелодрама опера виправдовує всі очікування людської свідомості. Можна сказати, що опера як синтетичний жанр, хоча й переважно музичний, є жанровою галуззю, найбільш задовольняючою поточні постійні психологічні запити людини, чому й пояснюється її успіх в історії культури. Строго говорячи, ми не знаємо жодної доби, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва (тобто музики як автономної сфери професійної діяльності), коли опера не входила до числа провідних та інтегруючих музично-мовний досвід жанрів. Але й «дооперні епохи» або, словами Р. Ролана, «опера до опери», до чого відносяться й містеріальні, літургічні форми, зверталися до музики як до способу досягнення емоційної співпричетності (співпереживання як необхідної сторони спілкування), знаходження емоційної самодостатності – тоді, коли це є необхідною умовою відносин з зовнішньою реальністю.

Мелодрама як одна з загальних і основних форм художньої поетики по зв'язує психологічні можливості людини, насамперед, її досвід переживання, з вчинками, зі здатністю включатися до подієвого життєвого ряду. Таким шляхом мелодрама поєднує ідеальний і реальний людські світи, не залишаючись у жодному з них назавжди, але вказуючи на можливості переходу з одного в іншій, у чому й полягає її діалогічна природа. Мелодрама як певна позиція – і художня, і психологічна – має високий потенціал перехідності, зокрема, є сполучною галуззю між елітарним і масовим мистецтвом. Для останнього – для масових жанрів – рівною мірою не властиві утопічне й трагедійне прямування. Але масові, прикладні, повсякденні, напівпрофесійні, аматорські жанри завжди були й будуть необхідні саме тим, що створюють основу для мелодрами й мелодраматичного входження до реальності, мелодраматичного переживання світу – створюють звичку емоційного реагування, включають індивідуальний емоційний досвід у загальноприйнятий, виробляють типізовані форми переживання і так далі. Можна сказати й різкіше: масові жанри у всіх видах

мистецтва звернені до досвіду банального, без якого не було б і оригінального. (Можливо й зворотна взаємодія, припускаючи, що банальне – це оригінальне, що стало повсюдним)

Розглядаючи різні позиції стосовно психологічних моделей людини, виділяючи з них ті, які суттєво впливають на жанрові напрями в мистецтві, відзначимо ще два фактори. Відношення людини до своїх власних можливостей, тобто діяльність осмислення – означення реальності й себе в ній, завжди проектувалося у дві сфери – сакральну й профанну. Сакральне – профанне – наскрізна антиномія людської культури, що виявляє важливу позитивну опозицію в культурній семантиці. При цьому профанне абсолютизує зовнішні матеріально-тілесні, плотські, приземлені, «дольні» прояви й інтереси людини; сакральне, навпаки, базується на прагненні звільнити дух та внутрішній таємний «анагогічний» зміст людської свідомості й буття, абсолютизує невидиме вище, «горнєє». У процесі еволюції культури обидві ці загальні форми людського досвіду рівною мірою необхідні…

«Великий» досвід культури – це досвід символічного означення реальності, створення різного типу текстів, але це, що й норми мислення й поведінки, життєвого укладу, способи переживання, види емоцій; іншими словами, такий досвід припускає певні шляхи й типи психологічного моделювання, матеріал для якого щедро надає мистецтво.

***Література:***


1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. - С.9-191.
2. Бахтин М. К философии поступка // М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. - К.: Наукова думка, 1994. – С.9-68.
3. Босенко А. Власть времени, или Оставьте М. Бахтина в покое // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции. – Витебск, 1994. – С. 83 – 85.

4. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. – М.: Педагогика, 1982. - С.103-108.
5. Выготский Л. История развития высших психических функций // Л.С. Выготский Л. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.3. – М.: Педагогика, 1983. – С. 5 – 328.
6. Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В.Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
7. Выготский Л. Лекции по психологии // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.2. / Под общей ред. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. - С.363 – 485.
8. Выготский Л. Проблема сознания // Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. / Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, - М.: Педагогика, 1982.- С.156-167.
9. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.31-46.
10. Выготский Л. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968. – 576 с.
11. Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия / Сост. К.В .Сельчёнок. – Минск – Москва: Харвест – Аст, 2000. –592 с.
12. Зинченко В., Моргунов Е. Поступок и целостность человека по М.М. Бахтину // В. Зинченко, Е. Моргунов. Человек развивающийся: Очерки русской психологии / Гл.2: Культурные традиции российской психологии. – М.: 1994. – С. 57 – 61.
13. Кучеренко В., Петренко В., Россохин А. Измененные состояния сознания: психологический анализ. // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.403-411.
14. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. - С.169-182.
15. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
16. Шоттер Дж. М.М. Бахтин и Л.С. Выготский: интериоризация как «феномен границы». - Л.: Вопросы психологии, №6, 1996. - С.107-117.
17. Dialogue and Dialogism // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges / eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. - Evanston: Northwestern University Press, 1989. – P. 105-114.
18. Wertsch J. V. The significance of dialogue in Vygotsky's account of social, egocentric, and inner speech // Contemporary Educational Psychology, 5, 1980. – P.150-162.
19. Shotter J. Bakhtin and Vygotsky: internalization as a boundary phenomenon // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 379-390.
20. Shotter J. Harre, Vygotsky, Bakhtin, Vico, Wittgenstein: conversational realities and academic discourses // Journal for the Theory of Social Behavior, 23, 1993. – P. 459-482.

21. Shotter J. Vygotsky's psychology: activity in the developmental zone // New Ideas in Psychology, 7, 1989. – P.185 -204.
22. Shotter J. Vygotsky: the social negotiation of semiotic mediation // New Ideas in Psychology, 11, 1993. – P. 61-75.