

10. Савченко О. Цілі й цінності реформування сучасної школи / Олександра Савченко // Шлях освіти. – 1996. – № 1. – С. 20-23.
11. Сагарда В. В. Система підготовки педагога в університеті / Володимир Васильович Сагарда // Рад. школа. – 1991. – № 10. – С. 73-77.
12. Степанишин Б. Навчання – не самоціль, а розвиток і виховання (зміст освіти) / Борис Степанишин // Рідна школа. – 1997. – № 3-4. – С. 40-44.
13. Сухомлинська О. Історико-педагогічний проєкт: нові підходи до загальних проблем / Ольга Сухомлинська. – К. : АПН, 2003. – 68 с.
14. Чепіль М. Теорія і практика формування національної свідомості дітей та молоді Галичини (друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст.) : монографія / Марія Чепіль. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 503 с.
15. Фурман А. Теорія і практика розвивального підручника : монографія / А. Фурман. – Тернопіль : Економічна думка, 2004. – 288 с.

КОБРИЙ О. Н. Особенности модернизации содержания высшего педагогического образования в ВУЗах Украины в конце XX – начале XXI ст.

В статье прослеживаются модернизационные изменения в содержании высшего педагогического образования, что касаются предлагаемой информации и опыта будущей деятельности студентов педагогических ВУЗов. Выявлены тенденции, которые стали результатом демократических превращений в ВУЗах Украины на протяжении советского периода.

Ключевые слова: содержание высшего педагогического образования, тенденции, демократические превращения, ВУЗы Украины, конец XX – начало XXI ст.

KOBRİY O. Peculiarities of modernization of the content of higher education at higher educational establishments of Ukraine at the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries.

The article reveals modernization changes in the content of pedagogical studies, that concern provided information and the experience of the future activities of pedagogical university students. The author traces tendencies that led to democratic changes at higher educational establishments of Ukraine during the Soviet period.

Keywords: content of higher pedagogical education, tendencies, democratic transformation, higher educational establishments of Ukraine, the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries.

УДК 378.091.12.011.3-051:78

**Ковалик П. А.
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова**

**ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ДО ПЕДАГОГІЧНОЇ
ВЗАЄМОДІЇ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ**

У статті розглядається проблема педагогічної взаємодії як соціально-психологічного феномена, підкреслюється роль толерантності, емпатії у фаховій діяльності майбутніх учителів музики.

Ключові слова: педагогічна взаємодія, толерантність, емпатія, професійно-педагогічна підготовка, співчуття, співпереживання.

Глобальні перетворення в системі освіти України, інтеграція у світовий освітянський простір зумовлюють оновлення ціннісних пріоритетів відповідно до положень Болонської декларації та впровадження Державних стандартів вищої освіти. Виконання останніх відповідно до європейських вимог потребує оптимізації завдань та механізмів розвитку студентської молоді. Усвідомлюючи, що майбутнє суспільства значною мірою залежить від творчого удосконалення всіх сфер життєдіяльності, державні освітні програми акцентують увагу на процесах творчого самовираження та самореалізації, передбачають вдосконалення роботи з формування творчо розвиненої особистості, здатної спрямувати свою життєдіяльність шляхом гуманістичного розвитку суспільства і саморозвитку на основі засвоєння загальнолюдських цінностей [1].

Гуманізація системи освіти, перехід від авторитарно-директивної педагогіки до особистісно зорієнтованого навчання і виховання значною мірою залежать від формування суб'єкт-суб'єктних взаємин між учасниками навчально-виховного процесу. Проблема педагогічної взаємодії учасників навчально-виховного процесу завжди була актуальною, адже від такої взаємодії на засадах діалогу, співпраці, партнерства значною мірою залежить продуктивність навчально-виховного процесу ВНЗ.

Мета статті полягає у висвітленні сутності педагогічної взаємодії учасників навчально-виховного процесу ВНЗ та визначенні її ролі у фаховій підготовці майбутніх учителів музики.

Одним із пріоритетних напрямків державної політики щодо розвитку вищої фахової освіти, як зазначено в Національній доктрині розвитку освіти в Україні, є перегляд змісту фахової підготовки майбутніх учителів, формування національних та загальнолюдських цінностей; забезпечення педагогічних умов для професійної самореалізації педагогічних працівників, підвищення їх соціального статусу; упровадження інформаційних педагогічних технологій, розвиток бібліотечної справи, забезпечення доступності інформації, навчальної і довідкової літератури; інтеграція української освіти в європейський та світовий освітній простір; гармонійне поєднання навчального процесу та наукової діяльності вищого навчального закладу; а також розробка й впровадження нових педагогічних технологій навчання, спрямованих на розвиток духовності, моралі, толерантності особистості, що впливатиме на розвиток чуттєвої сфери майбутніх учителів музики, зокрема ефективності педагогічної взаємодії, емпатії, гуманного ставлення до інших [9].

Наукове підґрунтя розв'язання завдань підготовки майбутніх педагогів до педагогічної взаємодії становлять філософські (М. Каган, В. Соковнін), психологічні (О. Леонтьєв, М. Лісіна, Б. Ломов), педагогічні (В. Кан-Калик, О. Матвієнко, В. Рижов) концепції спілкування. Значну роль тут відіграють

дослідження з проблем вербальних і невербальних засобів спілкування (О. Бондаренко, Л. Зінченко, В. Лабунська), психічних станів педагога у професійному спілкуванні (І. Страхов, Ю. Львова), структури і видів емпатії (С. Борисенко, К. Вербова), контакту у процесі спілкування (І. Волков, С. Сергєєва). Педагоги нової генерації повинні засвоїти й орієнтуватися на сучасні педагогічні ролі: компетентний учитель, педагог-майстер, турботливий учитель, толерантний учитель; учитель, спроможний розв'язувати проблеми полікультурного середовища і навчитися приймати виважені рішення. У зв'язку з поширенням процесів національного самовизначення та національного відродження, майбутні педагоги мають оволодівати методами підвищення рівня толерантної комунікації між представниками різних культур.

Важливою у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики вважаємо комунікативну функцію мистецтва, яка забезпечує можливість слугувати своєрідним засобом спілкування між людьми. Проте, якщо істинне мистецтво призначене для сприйняття публікою (глядачами, слухачами), то мистецтво хорового диригування, яке втілює художньо-образну сутність виконуваної музики, прямо й безпосередньо спрямоване на колектив співаків, який умовно розглядається як своєрідна модель слухацької аудиторії.

Відношення “мануальне мистецтво вчителя музики – хоровий колектив, що сприймає” є деякою мірою проекцією явища більш узагальненого порядку: “мистецтво – публіка”. Містке поняття комунікативної функції характеризує докорінну властивість мистецтва щодо розповсюдження на художню мову, у нашому випадку – диригентсько-хорову, мануально-пластичну мову. Як зауважує Г. Падалка, “у процесі спілкування виразний рух перетворюється на дію, при чому загальну дію, найсуттєвіший акт впливу на людей” [10, с. 28].

Спільна дія полягає в основі мануального мистецтва диригентсько-хорового диригування – явища, поза сумнівом, соціально детермінованого. Особливий статус академічного хорового виконавства, визначений появою у структурі останнього саме фігури диригента – незвичайного суб'єкта, який спілкується з хором соціально значущою художньою мовою виразних рухів.

“Спілкування, – писав академік Б. Ананьєв, – є стільки ж соціальним, скільки й індивідуальним явищем... Пантоміміка та жестикуляція, тобто позамовні форми спілкування, перетворюються на такі саме тоді, коли експресія поведінки виконує комунікативну функцію...” [2, с. 34]. Мануальна техніка диригування хором є явищем особливого роду – це художня техніка комунікативного порядку, техніка процесу творчого спілкування учителя зі співаками хору. Художня техніка мистецтва хорового диригування також є явищем соціально-психологічним. І усе це свідчить про унікальність техніки

хорового диригування та виокремлює її з загального поняття музично-виконавської техніки.

Комунікація – це процес встановлення зв'язку та взаємного обміну інформацією. Цей вид взаємодії між людьми не зводиться лише до мовного спілкування. Перший художній імпульс, що забезпечує виникнення комунікативного процесу у диригентсько-хоровому виконавстві, дає диригент-хормейстер. Його початковий ауфтакт слугує своєрідним “пусковим сигналом” (Г. Єржемський) у створюваному замкненому колі функціональної системи “диригент ~ хор” з її зворотним зв'язком. Вокально-технічний виконавський акт співаків хору виступає у вигляді відповідної реакції на нього.

У диригентсько-хоровому виконавському мистецтві суб'єкт художнього впливу (диригент-хормейстер) та його виразні рухи (пластичний образ), об'єкт інформаційного впливу (хор) та його реальне звучання (музичний образ) зливаються у цілісне соціальне художньо-комунікаційне утворення – духовну та організаційно-творчу єдність усіх компонентів виконавського процесу.

Такий вид комунікації можна визначити як психо-художній (а не ремісничо-технічний), оскільки комунікація здійснюється з обох боків художньо-обраними засобами за формулою “особистість – колектив”. Засобами комунікації тут виступають невербальні носії художньої інформації: виразний рух та вокально-музичний звук.

У диригентсько-хоровому мистецтві характер спілкування між учителем та співаками хору визначається не лише особистісними якостями учасників цього художнього, творчого процесу, але й специфікою виду музичного виконавства.

Основою творчого спілкування диригента і хору є їх конструктивний психоемоційний контакт. За визначенням спеціалістів, контакт – це спільність психічного стану колективу людей. Контакт між вчителем та співаками хору виникає лише за умови, коли обидві сторони задіяні до спільної інтелектуально-художньої діяльності, яка здійснюється в одному творчому напрямі. Саме це й визначає їх схожі емоційні переживання.

Необхідною умовою виникнення творчого контакту між диригентом та хоровим колективом є взаємна довіра, що оснований на художньому авторитеті першого та професіоналізмі другого. Особистість майбутнього вчителя музики, його ім'я, репутація мають тут найважливіше значення. Від того, чи бачить він у співаках хору своїх колег по мистецтву або розглядає останніх як “інструмент” свого художнього самовиразу, залежить кінцевий результат їх спільної діяльності.

Учитель має впливати на співаків делікатним підходом, а не наказовим, який паралізує виконавця. Принциповою рисою диригентсько-

хорового спілкування має бути орієнтація на співтворчість.

Хорове виконавство ґрунтується на творчому спілкуванні диригента з хором як у цілому, так і з кожним його конкретним співаком; тобто, кожний хорист має відчувати, що диригують саме для нього.

Оптимальне спілкування у соціально-психологічній літературі передбачає такий тип спілкування, який створює відповідні умови для творчого характеру діяльності, забезпечує сприятливий емоційний фон та дає змогу ефективно використовувати особистісні якості кожного учасника колективу. Специфіка диригентсько-хорового виконавства дає можливість виокремити найважливіший його аспект – виникнення атмосфери колективного художнього переживання, що спонукає до максимального розкриття індивідуального творчого потенціалу кожного співака хору.

У будь-якому колективі, особливо творчому, діють закони психоемоційного взаємовпливу. Це той випадок, коли настрої однієї людини швидко передається другій, третій тощо, несподівано збільшуючи свою впливову силу. При цьому натхнення, творчий порив, ентузіазм є найхарактернішими ознаками колективних дій.

У диригентсько-хоровому мистецтві міжособистісна художня взаємодія співаків хору призводить до взаємокоригування емоцій та, як наслідок, до їх спільного підсилення та порівняння на якісно новому рівні. Спрацьовує механізм естетичного співчуття, єдиного спільного відчуття, взаємного емоційного наснаження, що забезпечує врегулювання художньо-індивідуальних відмінностей співаків.

У диригентсько-хоровому творчому спілкуванні здійснюється інтелектуальний, емоційний та вольовий взаємовплив усіх виконавців, формується спільність їх думок, настроїв та намірів, досягається художня і вокальна уніфікація звучання хору, а також спів – творчий характер хорового виконавства в цілому.

У структурі творчої взаємодії диригента і хору простежуються два його взаємопов'язані види – комунікація та спілкування. Якщо перше поняття виражається у переданні інформації від одного суб'єкта до іншого, то друге поняття передбачає досягнення духовної спільності суб'єктів.

У диригентсько-хоровому виконавстві виявляється суперечлива єдність обох видів взаємодії: диригент як первинний відправник художньої інформації та її одержувач – хор. Обидві сторони виконавського процесу не є рівними у досягненні спільної художньої мети. Диригент – художній лідер хорового колективу із властивим йому переважним правом “нав'язувати” хорові своє розуміння й бачення музики. У той же час, художній диктат хормейстера може й повинен набувати різноманітних “демократичних” форм (наприклад, прохання, втіленого у жесті). До того ж художня активність диригента-хормейстера постійно сполучається з аналогічною

активністю співаків хору, що дає змогу говорити про їх співтворчість.

Звісно, мовне спілкування не є тотожним художньо-творчому спілкуванню. Проте й вербальна мова не є тотожною художній мові. Тому у диригентсько-хоровому виконавстві (на відміну від звичайної взаємодії людей) комунікація та спілкування не існують ізольовано одне від одного. Це дві психологічні сторони єдиного соціального художньо-творчого акту.

Специфіка невербальних форм художньої комунікації творчого спілкування диригента і хору спонукає нас до заглиблення у "світ жесту". Феномен руху-жесту як засобу спілкування людей вже здавна став об'єктом пильної уваги вчених. Сучасна класифікація жестів (тут жест умовно дорівнює руху) виокремлює низку їх основних типів, класів та видів. Однак більш-менш повна картина у цьому питанні виникає лише тоді, коли жести (рухи) розглядаються ніби одночасно з декількох поглядів – у різних аспектах свого прояву.

Формування емпатії у майбутніх учителів музики виявляється важливою психолого-педагогічною та соціальною проблемою, від вирішення якої залежить розвиток творчої і гуманної сутності людини на порозі третього тисячоліття. Наявність емпатії здійснює глибокий вплив на розвиток особистості в цілому: розвивається емоційна сфера, формується мислення, підвищуються адаптивні і комунікативні функції, людина стає чутливою до краси мистецтва і до неповторності життя. Емпатія підвищує мотивацію і продуктивність діяльності, а також вміщує в собі величезний потенціал розвитку не лише окремо взятого індивіда, але і всього суспільства, в якому переважають принципи гуманізму, в центрі якого знаходиться ідея людини як вищої цінності.

Значна кількість науковців займались дослідженням феномена емпатії. Проблема вивчення цього явища перейшла на міжпредметний рівень і стала об'єктом вивчення філософії, соціології, педагогіки та всіх галузей психологічної науки.

Емпатію науковці розглядали в рамках психології особистості (Р. Даймонд, Р. Мей, К. Роджерс, Л. Т. Рібо, М. Хофман, П. Виговська); психології мистецтва (Р. Мей, К. Г. Юнг, Д. І. Дубровський, Я. Є. Басін, М. Є. Марков, Л. М. Большунова, Р. Г. Натадзе, П. С. Маркус); психології моралі (Г. М. Бреслава, Т. П. Гаврилова, І. Д. Бех, Г. Спенсер, А. Сміт, А. П. Ощепков).

Вчені різних напрямків розуміють емпатію по-різному. Одні автори визначали емпатію як здатність особистості проникати у психіку іншої людини за допомогою вчування (Е. Тітченер, Т. Ліпс, З. Фрейд, Герней, Махоні), інші – як процес, якість, стан психіки (М. І. Єнікєєв, Т. П. Гаврилова, І. М. Коган, С. Салівен, П. Фрес), конкретну властивість особистості (Е. Фром, К. Хорні, З. Фрейд, Е. Блейлер та ін.).

У вітчизняну психологію термін “емпатія” був введений на початку 1970-х років Т. Гавриловою у дисертаційному дослідженні “Емпатія та її особливості у дітей молодшого і середнього шкільного віку”. Вона розглядається як довільний відгук людини на емоції іншої, перетворення простих інстинктів на вищі почуття. Л. Журавльова механізмами емпатії називає емоційне зараження на нижчих рівнях її розвитку і часткову або повну ідентифікацію на вищих рівнях – за певної сформованості “Я” людини [7, с. 37-51].

При вивченні емпатії в когнітивному аспекті вважають, що тенденції, при інтелектуальному процесі пізнання іншої людини через аналіз її особистісних якостей здійснюється вияв емпатії. М. Єнікєєв розглядає емпатію як здатність до пізнання емоційного стану другої людини, емоційну рефлексивність індивіда [8, с. 528]. Е. Грішин вважає, що емпатія – це розуміння відношень, почуттів, психічних станів іншої особи [4, с. 63].

Здатність людини до співпереживання і співчуття, розуміння внутрішніх станів іншої особи З. Гіптекс тлумачить як емпатію. Цей процес є в основному інтелектуальним за своїм змістом [3, с. 147]. Ми частково не погоджуємося із цим визначенням, тому що вважаємо, що емпатія – процес, який спирається на почуття, емоції людини, а не лише на її інтелект.

Розглянемо особливості формування мануальної техніки у процесі фахової підготовки майбутнього учителя музики. За своїм основним призначенням жести поділяються на два великі блоки – локомоторні (життєві, побутові) та робочі (трудові, спеціальні). До першого блоку належать так звані локомоторні рухи, що пов’язані з життєдіяльністю людини, з її повсякденними діями; як правило вони виконуються несвідомо – механічно або напівавтоматично (мимовільно).

Другий блок – робочі рухи, що у житті та мистецтві мають технічний характер (у міміко-пластичних видах мистецтв – художніх). За своєю значущістю вони поділяються на головні та допоміжні (згадаймо “допоміжну техніку” Мусіна), а у технологічному відношенні – на основні (провідні) та побічні (супутні). Немає сумніву, що диригентський процес являє собою робочі рухи – як основні, так і побічні.

За своєю природою жести поділяються на безумовні (природні) та умовні (придбані). Безумовні рухи – це природні, натуральні рухи, а тому вони є загально значущими та усім зрозумілими. Безумовні диригентські рухи впливають із загальнолюдської, природної мови побутових жестів. До останніх належать так звані природні жести-знаки (вказівки, підкреслення, привітання та закликання тощо), які відіграють у диригуванні допоміжну роль; жести наслідування – зображальні, епізодично використовуються у диригуванні; емоційні – виразні – рухи складають сутність мистецтва

диригування хором. Незважаючи на те, що його фундаментом є тактування (тобто система умовної жестикуляції), диригування в цілому є природним художнім процесом, у якому превалюють безумовні мануальні засоби виразу музики.

Умовні рухи – випрацьовані практикою, надбані, загальноприйняті жести-знаки відповідних понять, своєрідні аналоги слів (наприклад, знак “тихіше!” – відкрита долонь, звернена до аудиторії). Характерними умовними жестами є тактуючі рухи диригента, що схематично (умовно) визначають долі такту. Умовні жести використовуються перш за все у технологічній сфері диригентського управління хоровим виконавством та відіграють допоміжну роль.

У психологічному аспекті жести поділяються на два класи: мимовільні жести та довільні. Мимовільні рухи – рефлекторні рухові акти, що здійснюються поза контролем свідомості. У психології розрізняють як власне мимовільні, так і пост-довільні рухи, які у процесі формування рухової навички поступово виводяться з-під контролю свідомості, автоматизуються й стають мимовільними.

Особливістю диригентських мимовільних рухів є їх вільний, імпровізаційний, варіативний характер. Мимовільними сформованими рухами є дії диригента, спрямовані на відтворення пластичного художнього образу виконуваної хором музики, коли уся його увага поглинена завданням реалізації художнього задуму (сфера художньо-управлінської функції). До мимовільних рухів належать жести, що миттєво реагують на непередбачений, незапланований звуковий результат (сфера функції коригування).

Довільні рухи – рухові акти, що свідомо регулюються, здійснюються на основі потреби у досягненні тієї або іншої мети. Особливістю диригентських довільних рухів є їх строге наслідування опрацьованим руховим нормам, правилам, канонам. Такими є тактуючі рухи, що знаходяться під контролем свідомості. До довільних рухів належать спеціальні жести, що виконують певне технічне завдання (наприклад, показ вступу окремих партій хору). До цієї групи жестів тяжіють й “рухи-ескізи” на стадії формування мануально-пластичної моделі уявного звучання музики. Поступово такі рухи, по мірі їх автоматизації та творчого наповнення, перетворюються на пост-довільні.

У психолого-естетичному аспекті виокремлюють виразні (пластичні) та ритмічні (ритмізовані) жести. Про виразні рухи було достатньо сказано вище. Сфера їх використання у диригуванні визначення експресивно-образного характеру музики. Якщо почуття диригента отримують вираз у його рухах, то такі емоційно забарвлені рухи викликають у співаків хору відповідні почуття.

Емоційно-виразні, пластичні рухи, як “душа диригування” (С. Казачков),

є основним джерелом художньої інформації хору й головним фактором управління художньою стороною хорового виконавства. Виразні рухи, як і емоції, що їх породжують, ніколи не сліднують жорстко встановленим правилам свого зовнішнього прояву.

Ритмічні рухи у диригуванні хором виконують функцію підкреслення метро-ритму музики, забезпечують своєю виразною пульсацією хоровий виконавський ансамбль. Ритмічні тактуючі рухи є основними регулюючими рухами на рівні управління технічною стороною хорового виконавства. На відміну від виразних рухів, ритмічні рухи є строго організованими у рухово-часовому відношенні.

У семіотичному аспекті жести поділяються на три види – вказівні, зображальні та символічні. Усі три види жестів-знаків (аналогів слів, носіїв понять) належать до так званих семантичних рухів. Вказівний жест аналогічний дорожньому вказівному знакові (наприклад, “поворот праворуч” або “ліворуч”). У диригуванні він вказує на певний технічний або художній елемент хорового виконавства (наприклад, жест “тихіше” або “голосніше”).

Сфера використання цих рухів – переважно технологічна (показ вступів та знять хорових голосів тощо). У мистецтві хорового диригування вони розміщені, як правило, на його периферії – функції коригування.

Зображальний жест є аналогічним дорожньому зображальному знакові (наприклад, “обережно, діти!”), у мистецтві диригування такі рухи епізодично імітують (ніби підказують співакам хору) вокально-технічні прийоми та засоби звуковидобування.

Символічний жест є аналогічним емблемі (наприклад, герб як символ державності). У мистецтві диригування функція такого жесту – викликати у співаків асоціативні уявлення про конкретні, але неповсякденні поняття (наприклад, почуття мужності, величі тощо). Очевидно, що символічний жест часто є гранично емоційним. Однак, таким міцним “знаряддям” впливу не слід зловживати.

У функціональному аспекті диригентські жести поділяються на три групи:

- жести інформування (змістові);
- жести управління (регулювання);
- жести коригування (виправлення).

Рухи інформування не потребують особливих коментарів. У диригуванні практично усі робочі рухи мають інформативний характер. Художня інформація проявляється у виразно-експресивних, пластичних рухах – носіях відповідних почуттів та настроїв вчителя музики, що обумовлені виконуваною музикою. Щодо технічної інформації, то вона пов'язана передусім із семантичними рухами – жестами-знаками (визначення понятійного смислу слова або предметного смислу зображення).

В основі рухів управління – випереджувальні дії-ауфтаки, основний диригентський інструмент інтерпретації, виконуваного хором колективом музичного твору. Вони завжди й неминуче виконують функцію інформування (управління через інформацію). Різновид рухів управління – рухи коригування, які належать переважно до сфери управління технічною стороною хорового виконавства. Психологічна основа рухів управління та коригування – комунікативний процес та творче спілкування учителя і хору.

Рухи коригування можна розглядати як випадок диригентських рухів регулювання. Фактично мануальне коригування хорового звучання є інформуванням та регулюванням, лише у зворотному зв'язку з хором. Завданням функції коригування є своєчасне припинення негативних тенденцій у хоровому виконавстві (порушення ансамблю, інтонаційні неточності, форсування звуку тощо).

Диригентські рухи та жести сполучають у собі рухомий набір різних класифікаційних характеристик і демонструють свою постійну змістовну та функціональну перертлюваність, відтворюють психоемоційну перемінність комунікативного спілкування диригента з хором.

Головною рисою української національної психології є емоціоналізм – надання високої оцінки відчуттям, своєрідне бачення природи, так би мовити, злиття з нею. Роль натхнення – стану фанатичної захопленості, надзвичайного підйому та концентрації творчих сил виконавця є незамінною у мистецтві. Саме натхнення – міцне творче осяяння надає міміко-пластичному мистецтву диригування унікальної художньої та соціальної значущості, величезної сили емоційного впливу на співаків хору (попутно – й на публіку). Натхнення – джерело енергії творчої взаємодії диригента з артистами хору.

Емоційно-вольовий аспект мистецтва хорового диригування проявляється не лише у феномені своєрідного наснаження співаків хору, але й у їх стійкому художньому вселянні. Хор як художній колектив знаходиться у ситуації потенційно максимального та несвідомого впливу диригента, тим більш, що самі співаки хору – люди доволі емоційні.

Мистецтво диригування володіє міцною властивістю вселяння. Носіями знаків сповіщення є переважно жести-дії, а виразні рухи та міміка слугують меті збудження емоцій, формування у психіці співаків хору відповідних почуттів та переживань. Властивістю вселяння володіють не окремі виразні рухи або міміка, а емоційно-смісловий, художньо-образний зміст, що несе у собі міміко-пластичне мистецтво диригента.

Мистецтво хорового диригування існує не саме по собі, а лише разом з музичним мистецтвом та у тісному зв'язку з хором виконавством. Масштаб видатної особистості диригента-хормейстера підкорює хор. Однак вплив диригента на хоровий колектив емоційними міміко-мануальними

засобами досягається лише у контексті творчого музично-виконавського процесу.

Отже, дбаючи про ефективну педагогічну взаємодію, при використанні різних форм роботи з хором колективом, учитель музики має враховувати важливість таких чинників:

1. **Запрошення до співпраці.** Часто вчитель вважає, що учасники хору перебувають в опозиції до нього. Доброзичливість, відкритість у спілкуванні – перший крок до співпраці з ними.

2. **Дотримання позиції рівноправності.** Об'єднання зусиль учасників навчально-виховного процесу можливе за взаємного визнання ними рівноправності. Перший крок має зробити вчитель, оскільки до цього його зобов'язує професійний обов'язок.

3. **Вияв любові, захоплення мистецтвом.** Психологічний контакт виникає одразу, як тільки вчитель виявляє розуміння, симпатію, емпатію, толерантність, бачить позитивні та негативні риси.

5. **Пошук нових форм співпраці.** Особливо корисний обмін думками з проблем педагогічної взаємодії.

Роблячи загальний висновок із проведеного в статті аналізу, слід наголосити на винятковій ролі педагогічної взаємодії у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики. Перспективи вивчення означеної проблеми полягають у визначенні закономірностей та особливостей різних форм педагогічної взаємодії у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики у педагогічних ВНЗ.

Використана література:

1. Андрущенко В. П. Модернізація педагогічної освіти України в контексті Болонського процесу // Вища освіта України. – № 1(11). – 2004.
2. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. – Л. : Из-во Ленингр.ун-тета, 1969. – 348 с.
3. Гіптекс З. В. Культурологія. Словник-довідник : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. / Національний банк України. Університет банківської справи. – К. : УСБ НБУ, 2008. – С. 147.
4. Грішин Е. Короткий психологічний довідник / Тернопільський експеримент ; Ін-т пед. освіти. – Тернопіль, 1995. – С. 63.
5. Гіппенрейтер Ю. Б., Карягіна Т. Д., Козлова Є. Н. Феномен конгруентної емпатії / Ю. Б. Гіппенрейтер, Т. Д. Карягіна, Є. Н. Козлова // Психологічне консультування і психотерапія. – 2004. – С. 37-51.
6. Єнікєєв М. І. Психологічний енциклопедичний словник. – М-код. : ТК Велб : Проспект, 2006. – С. 528.
7. Журавльова Л. П. Емпатія в системі особистісних чинників успішної управлінської діяльності / Л. П. Журавльова // Актуальні проблеми психології : [зб. наук. праць / ред. кол. С. Д. Максименко (гол. ред.) та ін.]. – К. : Наук. світ, 2008. – Т. I : Організаційна психологія. Економічна психологія. Соціальна психологія. Ч. 20. / за ред. С. Д. Максименка, Л. М. Карамушки. – 2008. – С. 92-95.
8. Коган І. М. Емпатія і особливості її розвитку у дітей молодшого шкільного віку : автореф. дис. ... канд. психолог. наук / І. М. Коган. – К., 2005. – С. 15.
9. Національна доктрина розвитку освіти. – К., 2001. – С. 234-238.
10. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
11. Хелл Л., Зіглер Д. Теорії особистості. – 3-є вид. – СПб. : Перетбург, 2006. – С. 275.

КОВАЛИК П. А. Подготовка будущих учителей музыки к педагогическому взаимодействию в современных социокультурных условиях.

В статье рассматривается проблема эмпатии как социально-психологического феномена, подчеркивается роль толерантности, эмпатии в профессиональной деятельности будущих учителей начальной школы.

Ключевые слова: педагогическое взаимодействие, толерантность, эмпатия, профессионально-педагогическая подготовка, сочувствие, сопереживание.

KOVALIK P. A. Preparation of the future music teachers for pedagogical interaction in modern cultural conditions.

In the article the problem of empathy is examined as the social-psychological phenomenon, the historical aspects of establishment of this concept are selected. It is here underlined going near understanding of this concept and role of empathy for the future teachers of primary school.

Keywords: professional and pedagogical preparation, tolerance, empathy, sympathy, experience.

УДК 378:37.016:81'24+316.6

Конопленко Л. О.
Національний технічний університет України
“Київський політехнічний інститут”

СОЦІОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЛОВОЇ ГРИ НА ЗАНЯТТЯХ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ

У статті розглядаються питання, пов'язані з психологією груп, урахування яких є необхідним під час організації ділової гри на заняттях з англійської мови професійного спрямування: окреслено чинники, що впливають на ефективність групи, наведено особливості формального спілкування та рівні сумісної діяльності.

Ключові слова: ділова гра, система, група, планована поведінка, комунікація, спілкування.

Відомо, що основою навчання іноземної мови є спілкування. Як зазначив у свій час видатний психолог та лінгвіст О. О. Леонтьєв, говоріння є здійсненням спілкування у пізнавальному, суспільно-виробничому та комунікативно-суспільному видах діяльності. Ця теза є особливо важливою у навчанні студентів рівня В1 і вище з використанням таких комплексних технологій як ділова гра. У її розробці вагомим є врахування особливостей психології спілкування та певних аспектів психології груп, якими займалися такі науковці як Е. Аронсон та Т. Уілсон, Е. Бабад, С. К. Борденс та І. А. Горовіц, О. О. Леонтьєв, Д. Чемберс, Т. Шибутані та ін. Надбання цих та інших науковців є основою для обґрунтування нами доцільності використання ділової гри на заняттях з англійської мови професійного спрямування у вищих технічних навчальних закладах.