

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. – Од., 2005. – 16 с. – укр.

2. Новиков С.П. Применение новых информационных технологий в образовательном процессе // Педагогика. – 2003. – № 9. – С. 32 – 38.

3. Суховірський О. Психологічні передумови використання комп'ютерних засобів і технологій в початковій школі // Проблеми

почат. ланки освіти в контексті розвитку світових тенденцій: Матеріали міжнародн. наук.-практ. конф. – К.; Хмельницький; Івано-Франківськ, 2003. – С. 37 – 42.

4. Формування музичних знань молодших школярів засобами мультимедійних технологій навчання; Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / О.А. Чайковська; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2002. – 19 с. – укр.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2008

УДК 7.071.2

Віктор Самітов, кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора, докторант Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, м. Київ

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

У статті розглядаються питання інтерпретації музичних творів з точки зору виконавського досвіду з урахуванням більш об'єктивного їх аналізу з позицій загальнотеоретичних тверджень. Завдання статті – авторське відношення до концепції М.А. Давидова, яка викладена в роботі “Стильність гри як критерій виконавства”.

Ключові слова: співнапруження тонів, ритмодинаміка, темпоритм, “пульс вісімки”, артикуляція, штрих.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій. “... неможна розглядати історичні процеси у музиці, які обмежені судженнями про окремі твори, стилі і композиторів. Потрібно віддавати належне власній натурі у долі тих, або інших явищ і не скидати наслідки на нерозуміння слухачів і не талановитість музичного твору” [1, 224]. Тобто, якщо мова йде про стильові особливості втілення творчих намірів конкретного виконавця, то наведені думки Б. Асаф'єва мають безпосереднє відношення до названої теми. Але, відзначаючи дану спрямованість стосовно конкретно-практичного здійснення, ми можемо і повинні розглядати її, перш за все, з точки зору професійно-виконавського досвіду.

Класичне, на нашу думку (ми впевнені, що, згідно науково-педагогічно-виконавського досвіду, це має досить вагомі об'єктивні обставини), вирішення у розгляді даних питань знаходимо у сконцентровано викладеній концепції М.А. Давидова, а саме – у розділі “Стильність гри як критерій виконавства” [2, 274].

Автор, аналізуючи аспекти виконавського та композиторського розуміння стилю, пропонує своє незалежно-об'єктивне бачення цього процесуально-багатоаспектного явища з точки зору виконавця-викладача-вченого. Ці роздуми-констатації базуються на конкретно-практичних поняттях-категоріях, в яких концентровано відображено асиміляційні взаємовпливи практично-теоретичного = теоретично-практичного і, навпаки (підкреслені поняття мають загальну основу у визначенні спорідненості, але – не у визначенні значимості їх поміж собою). Вони концентрують певні співвідношення засобів музичної виразності з певними психологічними настановами та їх усвідомленням і констатують, що саме: “Комплексне вираження стильності гри втілюється у ритмодинаміці цілісного виконавського інтонування...” [2, 274].

Мета і завдання статті. Позиції, які будуть нам представлені, підлягають власної аналітичної точки розгляду у виявленні авторського (незалежно-виконавського) бачення цих положень з метою подальшого їх осмислення.

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Виклад основного матеріалу та теоретичні аспекти проблеми. Розглянемо деякі із позицій :

1. “Співнапруження (термін Б. Асаф’єва) вертикальної горизонтальної динаміки” [2, 275].

Природно, що динаміку як понятійну форму певної змістовності можна і необхідно розглядати з двох (як мінімум) точок зору: як силу (гучність, міць) звука і як процесуальність співвідношень різних засобів музичної виразності в процесі розгортання думки певного музичного твору. До речі, гучний аспект динаміки, безсумнівно, має також своє процесуальне розгортання, а саме: “арочно” смислово гучність, що є відображенням “арочно” драматургічної режисури розгортання музичного твору. Ці складові єдиного процесу неможливі одне без одного, оскільки загальний план розгортання музичного твору – це і є гучне співнапруження тонів (звуків), або інакше – процес статично-динаміки. І, що дуже важливо, силовий аспект співнапруження має ще одну (третю) функцію. Це функція інтонаційно-сислової вимови, або (інакше) – інтонаційно-сислової виразності.

Ієрархія даних аспектів не може бути постійно фіксованою тому, що, стильові мотивації-спрямування конкретного виконавця в реалізації інтерпретаційних пошуків обумовлені особистісними якостями індивідуальності, які проявляються, перш за все, у найбільш розвинутих особливостях саме даної особи, а це генерує і спрямовує мотиваційну перспективу подальших творчих намірів виконавця. Розшифровуючи поняття *обдаровання*, ми повинні визначити деякі інші сполучення, а саме – здатність відчуття співнапруження тонів, що відображує на практиці обдарованість виконавця.

Тому, повернемося до визначення поняття. Сутність терміну *співнапруження*, насамперед, складається саме з гнучкості гучних співвідношень тонів, або тонових співвідношень. Саме зміна сили звука при сполученні тонів складає сутність інтонаційної виразності. Наприклад, філірування окремої ноти з різною інтенсивністю протягом різного часового простору має різний вплив на психічну чутливість людини, а це означає, що саме різні впливи викликають різні відчуття, почуття, емоції. Тобто динамічні співнапруження тонів, як засіб музично-виконавської виразності, при стильових особливостях композитора і виконавця, – мають неабиякий особливий вплив на почуттєве усвідомлення слухачем музичного матеріалу.

Відносно функціонування “горизонтально-

вертикальної” динаміки, то це явище безпосередньо пов’язано з ладово-гармонічними (або – поза них, що практикується авангардними течіями композиторських пошуків) процесуальними співвідношеннями, які знаходять втілення у фактурних особливостях вираження і є носіями у відображенні концепції художньо-образного задуму композитора.

Тонові тяжіння, які мають суто гучно-динамічний характер, мають ще й тяжіння тонів у ладо-гармонічному комплексі (особливо у нетемперованих інструментах). Питання зв’язків між суто ладо-гармонічними співвідношеннями і силою звука мають обопільні (загальні) корені. Тому, динамічно-гучне може (підсилювати і, навпаки) керувати ладо-гармонічним через інтонування.

Співвідношення горизонтальної і вертикальної динаміки, що пов’язані з ладо-гармонічними сполученнями виявляють першоджерела тембрової розмаїтості як одного із специфічних музичних засобів втілення творчої фантазії виконавця.

Оперуючи балансуванням гучності (туше-стрих) окремих голосів в моно-тембровому сольному інструменті (який теж має у своєму конструктивному діапазоні багату тембровість) і втілюючи специфічні темброві можливості різних інструментів (що відображується у численних транскрипціях ансамблево-оркестрового оригінального репертуару тощо), виконавець має необмежені можливості самовираження власних особистісних стильових спрямувань.

2. “Неадекватність *темпоритму і динаміки* в процесі виконавського відтворення мелодичної структури” [2, 275].

Чому саме неадекватність темпоритму відносно динаміки? Загальне поняття темпоритму потребує конкретизації в розумінні концептуальних положень, які ми розглядаємо, і означає, на наш погляд, наступне:

а) Темп – визначає відповідність музично-часової одиниці мислення (чверть, вісімка тощо) щодо її наявності та адекватності у просторі (часі) і фіксується в межах графічного нотного запису (такту, або поза нього – у часових метроритмічних рамках-обмеженнях, як це практикується в авангардній музиці);

б) Ритм – необхідність виконавця здійснювати різні нотні угруповання згідно метрично-темпової дисципліни.

Якщо темпоритм вважати за первинне, а динаміку як наслідок первинного, то що тоді визначає протиріччя у постановці даного питання?

Взагалі, не дивлячись на будь які

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

протиставлення, можна сказати наступне: протиставлення може бути тоді, коли воно логічно обґрунтовано. Або, коли воно явно необґрунтовано – воно не має права на полемічний розгляд. Інакше кажучи: ствердження різних положень відносно якогось одного явища, на якому сконцентрована увага, може мати принаймні дві точки зору, а саме: особистісну (власну) і позаособистісну, яка властива іншим виконавцям з різними характеристиками темпераменту і характеру.

Тобто, при розгляді даних типових питань, особливість конкретної індивідуальності музиканта-виконавця породжує і особливе ставлення до цих проблем (в даному разі – проблем знаходження засобів виконавської виразності у музично-виконавському мистецтві). І тому, виходячи з особливих (власних) поглядів виконавця, ми повинні знайти позиції, що мають певну відповідність загального перед конкретним (об'єктивно-суб'єктивний аспект розгляду).

М.А. Давидов розглядає ситуацію самостійного творчого музикування у такому психологічному ракурсі, "...коли виконавець бачить першочерговість авторської думки, стримуючи прояв власних емоцій. На цій основі слухових і моторних уявлень та динаміки емоцій виконавця виникає ефект відставання гучно-динамічної напруги при кресендо і попередження її спаду при димінундо, – відносно розгортання темпоритму лінійної структури. У вертикальній динаміці при інтонуванні акордових комплексів ця делікатність проявляється в тому, що виконавець мислить, в першу чергу, функціонально, темброво, хороиво, а лише за цим – динамічно, акцентно тощо. Це й становить стильність гри" [2, 275].

На нашу думку, це установлення має особистісну природу виникнення. І чи повинно воно бути критерієм до розгляду спільно-виконавських почуттів-спрямувань? Відповідь має неоднозначну природу, оскільки нас вчать, ми вчимося і ми вчимо. Тобто, ми маємо справу з явищами процесуального характеру, а це означає неоднозначність і багатоаспектну технологію їх розгляду.

Мелодія, коли вона домінує у даному творі (фактурно це безумовно визначається), не може бути непідлеглою перед іншими засобами музично-виконавського виразного мовлення. Тобто, не можна протиставляти мелодію, не знаючи її "режисерської ролі" (термін В.Г. Москаленка) тому, що визначення її значимості буває різним: вона, на перший погляд, превалює, а в самій сутності – має рівноцінну залежність від супутньої фактури (наприклад, С. Рахманінов – "Вокаліз"). Це є свідченням

співвідношень і значимості кожного з фактурних прийомів-викладів композитора (у реалізації виконавських інтерпретаційних пошуків), коли незалежність одного від іншого розглядати неможливо. Тож, в таких випадках-ситуаціях не існує ведучих і підпорядкованих стандартів у розгляді виконавської технології стильового волевиявлення.

З точки зору превалювання мелодичної структури автор концепції [2] має рацію: вплив темпоритму відносно динаміки повинен підпорядковуватися саме її (мелодичної структури) інтонаційному відтворенню, як спрямовуючому фактору.

3. "Пульс вісімки як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей по вертикалі шляхом організації їх темпового ритмічного співвідношення" [2, 275].

Чому саме вісімки? Г.П. Таранов у своїй роботі [3] розглядає розвиток музичної думки у часі через призму роздрібнення її метричної і ритмічної основи на більш дрібні одиниці нотного запису з метою, перш за все, оволодіння темпово-ритмічною стабільністю та її гнучкістю. І, саме за наявності фактурних змін, він пропонує заповнювання більш великих тривалостей – менш дрібними, які в даному творі фактурно превалюють.

Дане спрямування Г.П. Таранов визначив поняттям "спрямовуючий рух", тобто – пульсацію певної нотної тривалості в контексті фактурного викладення конкретного музичного матеріалу. Отже, якщо музичний твір уявляється композитором в певних темпах, то й одиниця відрахування-контролю за метрично-ритмічною стійкістю (стабільністю) буде відповідати темпу і фактурі. Наприклад: за точністю шістнадцятих виконавець мислить вісімками – вони дозволяють контролювання шістнадцятих і тримають темп та штриховий ритм. В цьому ж темпі фактура змінюється в бік збільшення – з шістнадцятих на тридцять другі, або навпаки – з шістнадцятих на вісімки, але темп залишається стабільним. Виникає суто професійне питання: як повинен мислити виконавець (одинацями-тривалостями нотного запису) при змінюванні фактурного викладення нотного матеріалу?

На наш погляд (ми це підкреслюємо), призначення і вагомість пульсу залежить не від нотної одиниці, а насамперед – від темпу, жанру, фактури, структури і це є вельми умовно-установлюваним. Адже, якщо темп дуже швидкий і викладення музичного матеріалу йде шістнадцятими (К.М. Вебер – "Вічний рух", Н. Паганіні – "Вічний рух" тощо), то й "арочно"

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

контролювати через посередництво вісімки виконуваний матеріал неможливо. Вірніше, можливо, але таке контролювання виключає можливість саме “арочного”, тобто слухового-моторного контролю на відстані у часовому просторі. Це обумовлено тим, що пульсація вісімками в даному випадку потребує неабиякої нервової напруги, що породжує велике психічне навантаження на зосередженості виконуваного музичного матеріалу і, як результат – скованість м’язово-рухового апарату виконавця та (як наслідок) втрату рухових дій, штрихової виразності і належного темпу виконання.

Поняття *ритмодинаміка* можна тлумачити у варіантній множинності. Ми розглядаємо його з точки зору інтонаційного вимовлення (як в загальному, так і у конкретному розумінні). Тобто, об’єктивно існує його розуміння як для багатьох проявів (видів, жанрів, часових традицій) у музичному мистецтві і, водночас, існує розуміння цього поняття відносно конкретного музичного матеріалу, що безсумнівно включає попередні практично-теоретичні накопичення.

Знову ж таки, виникає проблема першоджерел та їх трактування у спадкоємності, але вже в інших умовах сьогодення.

Якщо розглядати ритмодинаміку минулого і сьогоденні новачі музичної мови, то можна побачити їх традиційність і певні відмінності. Але, нас, перш за все, цікавлять проблемні положення у співвідношенні ритмодинаміки та акцентуації.

Динаміка, як рушійно-дійова сила в прямому розумінні є результатом її “матеріальних” носіїв, які у своїх взаємних сполученнях її утворюють. І тому можна гіпотезувати, що саме динаміка базується на ритмоакцентуації. Чому саме?

Силова гучність (одне з розуміння поняття) і її розгортання в процесі музично-звукових сполучень (інше розуміння поняття – розгортання музичної думки як у силовому, так і в “режисерськи-драматургічному” напрямках) мають базисну основу не в самій гучності, а в тих засобах, які в ній мають потребу. Даний аспект саме спрямований на ці засоби – *ритм і акцентуацію*.

Акцентуація може бути різною – шумовою (підкреслення окремого тону в гучності), смисловою (підкреслення інтонаційності вимовлення через співнапруженість тонів), метро-ритмічною (підкреслення метричних особливостей) тощо.

Відповідаючи на дане питання, можна дійти висновку, що акцентуація існує у двох іпостасях (субстанціях), – в ритмічній та агогічній (тобто, поза ритму). Вміння виконавця використовувати співвідношення залежності першого від другого і

визначають специфічний аспект *виконавського стилю*.

7. “Ритмодинаміка штрихового контрасту” [2, 277].

Штриховий контраст є одним з показників стильової культури музиканта-виконавця. Дана особливість штрихової культури виконавця втілюється і відображує його загальну культуру як мислення, так і музичного звукового висловлення своїх емоційно-розумових здійснень.

Штрих є характер звука. А звук є основою фізичного втілення концептуальних думок композитора і виконавця. Штриховий контраст відображує найтонші відтінки людських емоцій. І саме в цьому полягає спрямування даного питання: як повинен виконавець змінювати штрихи в залежності від думки композитора, що зашифрована в нотному абрисно-фактурному запису?

Відносно “хапальних, м’язово-пальцевих рухів” [2, 277] ми можемо викласти іншу точку зору. Вона полягає в наступному: виконавець має своєрідне відчуття “хапального”, але це йому непотрібне в усвідомленні тому, що він відчуває цей рух інтуїтивно-неусвідомлено, а походження цих рухів визначається загальним відчуттям композиторської концепції даного музичного твору.

Даний стан, коли виконавець формується завдяки своїй обдарованості, не потребує особливої уваги вчителя. В такому випадку вчителю доречно прислуховуватися до вислову – “не нашкодь”.

Інший варіант просто необхідний, коли виконавець-студент не в змозі визначити динаміку і статику пульсації свого штрихового мовлення. Ця динаміка базується на однорідності вимовлення певного штриха, а однорідність полягає в тому, що співвідношення тонів у гучності (атака, продовження, закінчення звука) контролюється слуховими аналізаторами виконавця.

Це означає, що штриховий контраст належить тільки виконавцю, бо саме він здійснює через нього власні інтерпретаторські наміри, які складають сутність його *власного виконавського стилю*.

8. “Ритмодинаміка кантиленного підтексту окремоті” [2, 278]. Це складне словосполучення можна розуміти як, по-перше, ритмо-динаміку, яка має свої специфічні особливості, і, по-друге, – її значимість в “окремоті” тонових сполучень щодо кантилени.

Виникає (перш за все) потреба прояснення щодо уявлення співвідношення ритму і динаміки

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

у співсполученні, а саме: чи може ритм існувати поза динамікою, або – чи може динаміка існувати поза ритму? Наводимо наступні міркування.

Ми констатуємо (підкреслюємо), що динаміка (гучносна) можлива поза ритму. Існує, наприклад, шумовий удар (або тон на іншому інструменті) на барабані поза часу, відокремлено від тактової межі. Він може існувати поза ритму та інтонації. А це означає, що саме позачасовий (тимчасовий) удар може мати різну силову гучність (тобто динаміку в прямому розумінні цього поняття).

Тепер навпаки: чи існує ритміка поза динамікою? Маємо на увазі те, що ритмічні угруповання, якої б складності вони не мали (двійки-трійки-четвірки, синкопи тощо) – не можуть існувати поза динаміки, – як силовій гучності (форте, піано тощо). Тобто, ритміка поза гучності звука не існує.

Відносно кантиленного підтексту окремоті автор [2] резонно підкреслює саму сутність звуковидобування на баяні-акордеоні: “хапальний рух” пальцями до себе надає звукові найтончайшої гнучкості на різних динамічних рівнях (відкриття та дозування повітря на голосники та голосово-акустичну камеру). І одночасне володіння інтенсивністю рухами звукоутворення лівою рукою (подібно “деташе – звук з нічого”) надає виконавцеві необмежені можливості відтворення гнучкості-гучності у співнапруженості тонів, що саме й є показником, перш за все, *стильності інтонаційного мислення* виконавця і проявом у цій стильності власних інтелектуально-почуттєвих і особистісно-характерних особливостей.

9. “Ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів мелодичної структури” [2, 278].

На наш погляд, автор вірно висловився відносно музичної думки та її гучного розгортання, або, що: “Темп процесуальної активізації гучної динаміки на баяні залежить від масштабу музичної думки ...” [2, 278]. Але чому саме на баяні, і яким чином музична думка впливає на процесуальність як її саме розгортання, так і на розгортання “динамічної режисури”?

Соліюючий інструмент може звучати як камерний (тембрально однорідний), так і оркестрово багато-барвно-тембральний. Саме в цьому полягає функція виконавця-соліста у творчому відчутті, розумінні та уміннях використовувати засоби виконавської виразності для здійснення певних творчих намірів. У даному конкретному випадку мається на увазі здатність виконавця знайти конкретну темброву (темброві можливості) скерованість для втілення через них якості гучності розгортання конкретного музичного матеріалу.

Тобто, якщо визначати ту чи іншу залежність динамічної гучності протягом розгортання музичного твору від інших засобів музично-виконавської виразності, то однозначної відповіді на це питання не може бути, оскільки кожний музичний твір має свою емоційно-психологічну (художньо-образну) спрямованість, визначену як формою, так і змістом; як динамічними ремарками автора, так і відчуттям виконавцем значимості цих вказівок у часовій відстані.

Важливими для виконавця у цьому пошуковому процесі є такі фактори: а) уявлення масштабу твору у розгортанні його драматургії (конструктивний аспект); б) визначення гучності звука в залежності від фактурного викладу; в) усвідомлення і розкриття асиміляційних співвідношень поміж гучністю та гнучкістю інтонування (первинне-вторинне).

Саме гнучкість тонових співзалежностей як по вертикалі, так і по горизонталі у поєднанні з фактурно-тембровим викладанням і складає *один із критеріїв стильового мислення* (здібності) музиканта-виконавця.

11. “*Артикуляційно-штрихова ритмодинаміка*” [2, 279]. Що можна припускати (мати на увазі), розуміти під даною назвою?

Перш за все, необхідно визначити понятійне розуміння словосполучення “артикуляційно-штрихове”. Якщо артикуляція – це “... спосіб виконання послідовності музичних звуків...” [4, 73], то штрих є “... характерний момент чогонебудь” [4, 759]. Як зрозуміти загальне і особливе в цих поняттях? Зрозуміло, що з’ясування цього питання треба шукати у асиміляційній думці їх автора. А це означає наступне: первинним повинна бути артикуляція, а штрих є її відображенням (втіленням). І отже, приходимо до висновку, що існує тріада, яка ґрунтується на інтонаційному мовленні. Тобто, *артикуляція і штрих* – підпорядковані *інтонаційному мовленню* – вони є “виконавцями” інтелектуальних спонукань інтерпретатора, отже, – показником стилю його гри.

Висновки. Таким чином, можна визначити, що *стиль мислення музиканта-виконавця* базується в основному на: а) стильових закономірностях композитора (співвідношення засобів композиторського мислення) і б) на психофізіологічних особливостях конкретного музиканта-виконавця, які мають своє вираження і реалізуються в перших.

1. Асафьев Б.В. *Избранные труды. Т. 5. Изд-во АН СССР. – М., 1957. – 388 с.*

РОЗВИТОК ТОЛЕРАНТНОЇ ПОВЕДІНКИ ВЧИТЕЛЯ ЯК УМОВА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ДІТЬМИ

2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.

3. Таранов Г.П. Курс чтения партитур /

Под ред. Д. Рогаль-Левицкого. – М. – Л.: Искусство, 1939. – 358 с.

4. Сучасний словник іншомовних слів: Близько 20 тис. слів і словосполучень / Уклали: О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с. – (Словники України).

Стаття надійшла до редакції 19.12.2008

УДК 37.046.16

Любов Гончаренко, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії і методики викладання гуманітарних дисциплін
Південноукраїнського регіонального інституту
післядипломної освіти педагогічних кадрів,
м. Херсон

РОЗВИТОК ТОЛЕРАНТНОЇ ПОВЕДІНКИ ВЧИТЕЛЯ ЯК УМОВА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ДІТЬМИ

Стаття розкриває важливість розвитку в педагогів толерантної поведінки як важливої умови для побудови міжкультурних контактів з учнями, які є представниками полікультурного соціуму.

Ключові слова: толерантна поведінка, емпатія, полікультурність, міжкультурність.

Постановка проблеми. Існування полікультурного простору неможливе без затвердження в суспільній свідомості установок на взаємодію і взаємозалежність між індивідами й різними групами. Полікультурність середовища не передбачає розчинення в ній особистості, його уніфікації та деперсоналізації, тому людина для побудови власної долі вибирає в цьому середовищі те, що для неї найбільшою мірою особисто підходить.

Суспільство, яке складається з представників різних культур підштовхує людину до набуття здатності комунікувати у великому міжкультурному соціумі. Міжкультурність являє собою стосунки, що базуються на постійній взаємодії й співпраці між різними соціальними й культурними групами. Вона визначається культурним обміном й пізнанням один одного в контексті турботи про збереження специфіки кожної місцевої спільноти.

Сучасний учитель живе та працює в умовах полікультурного суспільства, відповідно він має вміння будувати стосунки з представниками інших культур. Такі стосунки будуть вдалим за умови орієнтування педагога на розуміння, толерантність, сприйняття та повагу культурного розмаїття.

Толерантність як здатність розуміти й сприймати унікальність іншої особистості має

стати важливою особистісною характеристикою учителів у процесі міжкультурної взаємодії, адже саме вона дає можливість людині усвідомити різноманітність поглядів, переконань, уявлень, дій та виробити позитивне ставлення до таких відмінностей. Зважаючи на зазначене, тема статті є досить актуальною.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми толерантності нині досить активно досліджують як вітчизняні, так і зарубіжні науковці, серед них С. Братченко, Р. Валітова, В. Васильєв, О. Грива, Ю. Тищенко, Н. Хомутинникова та інші; теорію міжкультурної комунікації розглядають В. Гудикунст, П. Донец, Ф. Клакхон, А. Садохін, В. Сафонова, А. Соколов, Г. Хофстед, Ф. Штротбек; питання, пов'язані з міжкультурними особливостями спілкування, досліджує Є. Деньгуб; міжкультурна комунікативна компетенція є об'єктом дослідження Ю. Кіма, С. Люхтенберга, Дж. Мартіна, Т. Накаями, Г. Тріандіса. І. Плужник звертає увагу на необхідність розвитку міжкультурної комунікативної компетентності студентів. Аналіз наукових розвідок з даної проблеми свідчить про те, що різні її аспекти привертати увагу багатьох науковців, але такий аспект як розвиток толерантної поведінки вчителів для побудови позитивних міжкультурних контактів ще мало досліджений.