

УДК 378.016:792

Олександр Голік, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки вищої школи
та управління освітніми закладами
Бердянського державного педагогічного університету

ТЕАТРАЛЬНА СКЛADOVA ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

У статті надається обґрунтування необхідності впровадження театральної складової до структури педагогічної майстерності. Пропонується розглянути вчителя не тільки як актора, а як режисера своєї постанови.

Ключові слова: вчитель, режисер, актор, театр.

Постановка проблеми. У сучасних умовах трансформації українського суспільства, соціально-економічних перетворень все більшу значимість набуває проблема професійного становлення особистості. Розвиток системи педагогічної освіти акцентує увагу на формуванні учителя-професіонала, здатного адаптуватися до мінливих умов соціуму, продуктивно реалізовувати інноваційні педагогічні технології, здійснювати у професійній діяльності саморозвиток та самоосвіту.

З цього приводу все більше уваги надається саме формуванню педагогічної майстерності майбутніх учителів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ця область знань базується на сучасних дослідженнях з проблем формування педагогічної майстерності педагога (І. Зязюн, В. Крутецький, Н. Кузьміна, А. Мудрик, О. Пехота, Л. Пуховська, О. Рудницька, В. Сластьонін та ін.), психолого-педагогічних основах теорії формування особистості та її художньо-творчого розвитку (Б. Ананьєв, Б. Асаф'єв, Л. Виготський, Л. Коган, О. Мазуркевич, С. Раппопорт, Л. Столович, В. Сухомлинський, Б. Теплов та ін.), особливостях аматорського художньо-естетичного процесу (Л. Дорогих, А. Каргін, В. Мазепа, Ю. Петров, Л. Попов, Б. Пугілов, Е. Смирнова та ін.).

Дослідження з даної проблеми доводять, що підґрунтям формування майстерності у педагога є: природний нахил до обраної професії та наявність до цього відповідних здібностей (О. Рудницька); високий рівень педагогічних вмінь, заснованих на педагогічних переконаннях (Т. Стефановська); процес педагогічної підготовки та педагогічної праці (Л. Пуховська); фахова компетентність і професійно значущі якості (І. Зязюн).

З огляду на це, можна визначити такі основні аспекти поняття "педагогічна майстерність":

синтез професійних знань, умінь, навичок; педагогічна техніка; майстерність педагога в управлінні собою; техніка використання необхідного обладнання в педагогічній діяльності; культура мови педагога; організація педагогічної взаємодії; майстерність педагогічного спілкування; педагогічний такту; педагогічне вирішення конфліктів; майстерність педагога в управлінні освітнім процесом; психолого-педагогічний аналіз і оцінка ефективності учбового заняття і виховного заходу.

Але на сьогодні ще недостатньо розкрито театральну складову педагогічної майстерності майбутнього вчителя.

Постановка мети і завдання статті. Саме тому метою статті є обґрунтування необхідності впровадження театральної складової до структури педагогічної майстерності.

Виклад основного матеріалу. А. Макаренко стверджував: "Педагог не може не грати. Не може бути педагога, котрий не вмів би грати" [5].

Тому, насамперед пропонуємо розглянути проекцію театральної діяльності на педагогічний процес. На нашу думку, педагог як майстер своєї справи не може бути тільки актором (тут ми погоджуємося з В. Абрамяном, який вважає за можливе поєднання двох складових аспектів педагогічної діяльності – педагогічних і психологічних здібностей з виразними та психофізичними здібностями у діяльності актора [1]), він має поєднувати у собі ряд театральних спеціальностей, а саме артиста, режисера, постановника, ведучого. Він є співвиконавцем своєї постанови, тобто уроку. Якщо вчитель – режисер, то учні – актори, які під впливом режисера повинні виконувати певні ролі; якщо вчитель – актор, то учні – глядачі, спостерігаючи за його діями; якщо вчитель – ведучий, то учні є самостійними одиницями, які можуть проявити свою індивідуальність.

ТЕАТРАЛЬНА СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

Як відомо, всі види виконавства ґрунтуються на поєднанні більш-менш точного відтворення авторського твору і творчого внеску артиста-виконавця. Цей внесок і є трактуванням, інтерпретацією авторського твору, він включає попередню розробку художнього матеріалу під час репетицій плюс імпровізації, що народжується безпосередньо під час виконання. Імпровізаційність полягає і в урахуванні виконавцями особливостей конкретної обстановки – приміщення для виступу, складу аудиторії, загального настрою публіки.

Таким же чином, для вчителя, складання та проведення кожного заняття потребує творчого підходу, тому що урок – це завжди різний соціально-психологічний стан класу, різні індивідуальності та відповідно різні схеми проведення уроку, різні методи та технології навчання тощо.

Якщо вчитель-артист, то він має розвинути свою індивідуальність до рівня митця, бо інакше він не досягне ефективності у формуванні особистості учнів. Відомо, що у товаристві одного виконавця ви проведете цілий вечір, і вам видасться замало. Інший вичерпає себе яскравим виконанням однієї-двох пісень або одного номера.

Якщо учні – артисти, то вчитель – режисер, який повинен враховувати, що учні, як і артисти, крім природних даних, повинні мати і виявляти певну своєрідність, яку режисер зобов'язаний помітити, розвинути до рівня мистецької індивідуальності. Інша справа – яких висот зуміє далі досягти така індивідуальність. Це вже питання честюлюбства, працьовитості, розуму і масштабу особистості.

У будь-якому мистецтві обов'язково присутній момент самовираження. Тут режисер “глина”, тобто матеріал, з якого він ліпить свої образи: це він сам, його особистість, його переживання, думки, враження, доля... Є одна особливість у роботі режисера: коли вдається досягти образного й емоційного ефекту, що вважається режисерською знахідкою, рішенням, яка багато важить.

Існує таке поняття як молодий режисер. Та режисер – професія далеко не для юних. Режисеру необхідно накопичити певний досвід, що не дозволить йому ставитись до глядачів як до маси. Розумний, обдарований режисер чітко бачить навіть окремі обличчя у залі, відчуває контакт з ними, спілкується, намагається їх у чомусь переконати.

Майбутній вчитель – це так само режисер. Він має розуміти, що тільки за умов спільної творчості педагогові вдається передати “непередаване”,

тобто те несвідоме, яке становить суть кращих письменників і вчених. Учень, немовби залучаючись до творчості, стає одним з колективних творців уроку. У цій ролі той, хто навчається, мимоволі проникає в атмосферу педагогічної творчості, яка виховує смак, розвиває естетичні почуття й пробуджує до життя митця, який є в душі кожного учня.

Сам факт перебування вчителя у класі й роботи з учнями ще не свідчить про наявність педагогічного процесу. Можна вважати, що справжній педагогічний процес виникає у той момент, коли створюється ситуація педагогічної взаємодії та ситуація педагогічного перетворення людини. Якщо реальної взаємодії та реального перетворення немає, то немає й самого педагогічного процесу [3].

Будь-яка дія режисера, як і вчителя, спроектована на глядача (учня). Тому залежно від того, як уявляє режисер свою аудиторію, що вважає для неї добрим чи поганим, багато в чому залежить напрям його пошуків, а в результаті – спрямованість і рівень мистецтва загалом.

Якщо вчитель є актором, він має навчитися перевтіленню, входженню у характер, у образ, розвитку чи розкриттю цього характеру протягом дії (уроку), умінню діяти в запропонованих обставинах та часі. У педагогіці, крім засвоєння основ акторської техніки театральної школи, є ще і свої професійні завдання, продиктовані специфікою загальної школи.

А.С. Макаренко вважав, що суть справи полягає “передусім в організації характеру педагога, вихованні його поведінки, а відтак організації його спеціальних знань і навичок, без яких жоден вихователь не може бути добрим вихователем, не може працювати, бо у нього не поставлений голос... Не може бути добрим вихователем, який не володіє мімікою, котрий не може надати своєму обличчю потрібного виразу або стримати свій настрій...” [4].

У процесі засвоєння основ акторської майстерності виявляється творча індивідуальність студента, його художні схильності, своєрідні виконавські можливості, діапазон виражальних засобів. Тому, при формуванні педагогічної майстерності майбутнього вчителя не завадить звернути увагу на підготовку молодих акторів.

Фундаментальною стосовно професійного виховання сучасного актора є система К. Станіславського [7]. Ця система містить п'ять принципів, які можуть бути застосовані у процесі виховання педагога: принцип життєвої правди; принцип ідейної спрямованості; вчення про

ТЕАТРАЛЬНА СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

надзавдання; принцип дії – підгрунття переживання й матеріалу для творчості; принцип органічності творчості; принцип творчого перевтілення в образ. Кожен із зазначених театральних принципів знаходить своє відображення у практичній діяльності як актора, так і педагога.

Система К. Станіславського є не тільки наукою про акторську творчість взагалі, але й зокрема наукою про те, як, спираючись на об'єктивні закони людської природи, формувати, розвивати й удосконалювати виконавські здібності. Це свого роду методика підвищення в акторському мистецтві “коефіцієнта корисної дії” будь-якого індивідуального обдарування [6].

Елементи акторської діяльності, необхідні для розвитку основних педагогічних якостей майбутнього вчителя, які, з одного боку, є провідними в театральній педагогіці, а з іншого – є фундаментальними стосовно виконавської майстерності: психофізична свобода (вивільнення м'язів від скутості); увага; уява і фантазія; спілкування; дія.

Розглянемо ті етапи підготовки актора [2], які будуть цікавими для підготовки майбутнього вчителя.

Перший етап засвоєння студентом основ акторської майстерності (педагогічної майстерності) – розкутість його органічної природи, підготовка до творчості.

Напруження і хвилювання заважають студенту осмислити навіть власну поведінку. Зайве напруження, так званий “затиск”, властивий всім починаючим (у тому числі і молодим учителям). Як би не змінювалася психологія молоді, природа людини, її нервова система, мають свої закони. Постійними лишаються і несприятливі умови сценічного виступу (проведення уроку). Хто не хвилюється перед виходом на сцену, той – не художник, а де хвилювання, там і мимовільне напруження, що заважає органічному процесу творчості. Треба допомогти молодій людині, яка вперше виходить на сцену (до класу), пізнати секрети свідомого управління своєю органічною природою. На даному етапі сцена – це навчальний майданчик, аудиторія, а глядачі – педагоги і однокурсники.

Виховання навичок творчого самопочуття означає передусім єдність психічного й фізичного у творчій природі виконавця (вчителя).

У педагогічному процесі головним джерелом атмосфери у класі є вчитель. Його зацікавленість предметом навчання та інтересами учнів, відкритість, почуття гумору та інші якості, описані вище, безпосередньо впливають на емоційний настрій класу. Отже, психофізична

непідготованість (ненастроєність, невміння перебудуватися) вчителя до уроку здатна звести нанівець будь-яку методику та відмінне знання навчального предмету. Ось чому й виникає необхідність у навчанні майбутнього педагога керувати своїм станом (настроєм, темпераментом, негативною установкою тощо).

Другий етап – оволодіння основами акторської майстерності шляхом відпрацювання елементів сценічної дії.

Театральна й естрадна педагогіка пропонує для цього відповідні вправи, що тренують відчуття правди і віри, спостережливості і уважності, пам'ять, що є корисним і для майбутнього вчителя. Наприклад: подивитися у вікно і запам'ятати побачене; визначити за звуками, що там відбувається; уважно подивитися на стіл і запам'ятати предмети, які знаходяться на ньому; розглянути і запам'ятати особливості аудиторії, в якій проходять заняття (як вона освітлена, чи потребує ремонту, які в ній меблі та їх розташування); розказати про свої думки, що виникли під час виконання цих завдань. Корисними є вправи, за допомогою яких уявно згадуються запахи, смак, колір.

Поступово у студентів визріває розуміння того, що слово – найсильніший подразник емоційної пам'яті. Воно викликає спогади – зорові, смакові, слухові. За окремими ознаками пам'ять здатна відтворити цілісне бачення не тільки окремих предметів, а й картин пережитого. Яскравість таких спогадів впливає на психофізичне самопочуття, змінює зміст внутрішніх монологів. Такі словесні подразники допомагають процесу уявлення, в якому бере участь весь духовний і практичний досвід творчої людини. Ці вправи поступово розвивають у студентів уважне ставлення до власного духовного світу, бажання збагачувати його – бачити, чути, запам'ятовувати побачене, поповнюючи свою творчу скарбничку. Крім того, за допомогою таких вправ студенти оволодівають різноманітними прийомами свідомого керування власними думками, а це вкрай необхідно для творчих особистостей.

Важливо акцентувати увагу студентів на напрямки та побудову думки. Для цього вправи включають магічне слово “якби”:

- як би ви переставили меблі, *якби* готувалися до ремонту?

- як би я себе повів, про що б думав, що б відчував, чого б прагнув, що б робив, *якби* я був не самим собою, а тією людиною, образ якої я повинен створити?

“Якби” допомагає викликати в уяві студента певні запропоновані обставини, а майбутнє

ТЕАТРАЛЬНА СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

залежить від того, наскільки він уявно зосередиться на цих обставинах і захопиться ними. Міру емоційного сприйняття, присутність творчої уяви легко перевірити, спостерігаючи за тим, як студенти слухають, як сидять. Якщо зручно і спокійно – це означає, що жодне “якби” не пробудило їх творчої уяви, тобто думки не зосереджені на завданні. “Якби”, за словами К. Станіславського, є важелем, що переносить студента з повсякденної дійсності у площину уявного. “Якби” нічого не стверджує. Воно лише передбачає, воно лише ставить питання про дозвіл. На нього студент і повинен спробувати відповісти. Студенти, слухаючи шум вулиці, намагаються вловити серед багатства звуків, віддалених відстанню, саме потрібний їм. Їх уява, підбадьорена цим “якби”, допомагає почути шум “швидкої допомоги” чи скрип гальм. Такі студенти здатні уявно, не відриваючись від реальності, у потрібний момент, силою магічного “якби” перетворювати цю реальність.

Для прикладу, візьмемо найпростішу вправу: студенту пропонується увійти до кімнати. Здавалося б, це не становить особливих труднощів, але насправді все виявиться не так. Якщо студент просто відчинить двері і увійде до кімнати, не створивши прелюдії і перспективи дії, не поставивши перед собою жодного “якби”, то насправді він не здійснить творчої дії, а формально виконає мізансцену. У реальному житті такий безцільний “вихід” неможливий. Інша справа, якщо він увійде, щоб попрощатися з товаришами чи вибачитися перед педагогом. Кожен такий вимисел є мотивом для здійснення дії не взагалі, а конкретної. Отже, для цього потрібен ряд додаткових вимислів.

Обростаючи все новими й новими вимислами, найпростіша дія (зайти у кімнату, відчинити чи зачинити двері) стає продуктивною і доцільною, набуває конкретного значення.

Посилення впливу вправ на акторську уяву можливе, якщо йти не від обставин до дії, а навпаки, від заданої дії до її виправдання відповідними обставинами. У цьому випадку педагог підказує студенту не умови виконання дії, а характер самої дії. Наприклад, треба обережно відчинити двері. Вдаючись до такої дії, студент сам знайде мотивуючі обставини. Припустимо, він відчиняє двері, щоб підслухати цікаву для нього розмову або непомітно передати записку товаришеві. Якщо ж запропонувати студенту розкрити двері стрімко, то уява запрацює в іншому напрямі: він увірветься в аудиторію, щоб сповістити про пожежу чи іншу подію, що вимагає негайних дій присутніх.

Розвиваючи акторське уявлення для відтворення запропонованих обставин, не слід відриватися від реальності, відкидаючи її чи замінюючи повністю вимислом. Перетворення навколишніх предметів не вимагає галюцинацій, а тільки іншого сприймання і ставлення до них.

Третій етап – засвоєння основ акторської майстерності, що передбачає створення і виконання вправ імпровізаційного характеру.

Враховуючи це, студенти на заняттях з акторської майстерності зобов'язані: тренувати волю і винахідливість; тренувати уяву і фантазію; передбачити і уникнути моментів несподіванок.

Набуття таких якостей можливе за умови постійного тренінгу, заснованого на вправах імпровізаційного характеру.

Четвертий етап – доведення імпровізаційних вправ до форми етюду.

Переростання вправи в етюд відбувається послідовно і логічно: вправа поступово збагачується запропонованими обставинами, уточнюється подія, виникає сюжетна канва, визначається творча мета, намічається лінія наскрізної дії, увиразнюється логіка поведінки дійових осіб.

Надзавдання і наскрізна дія, як вважав К. Станіславський, є головною життєвою суттю, артерією, нервом, пульсом п'єси. Надзавдання (хотіння), наскрізна дія (прагнення) і виконання їх (дія) творять творчий процес переживання. Отже, з етюду виключається елемент випадковості у розвитку події, при цьому він має вже певні ознаки художності, які у вправах або зовсім відсутні, або зустрічаються як винятки.

Згідно з енциклопедичним визначенням, надзавдання – це “головна ідейна мета, завдання, задля якого створюються п'єса, акторський образ, вистава” [8].

Наскрізна дія – це “головна лінія драматургічного розвитку п'єси, зумовлена ідеєю п'єси, творчим задумом драматурга. Правильне розуміння наскрізної дії допомагає режисерові та акторам досягнути послідовного, цілеспрямованого розкриття ідейного змісту ролі та п'єси загалом” [8].

П'ятий етап – правдива сценічна поведінка в етюді.

Свобода і органічність поведінки студента можлива у близьких чи відомих з власного досвіду обставинах, що викликають у пам'яті певні асоціації, збуджують уяву, що захоплює і розбуджує інтерес до дії. К. Станіславський вважав, що якщо почали діяти, значить сприйняли об'єкт, повірили в нього, пов'язали себе з ним.

Вчитель як і актор повинен насамперед сам

ТЕАТРАЛЬНА СКЛАДОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ

вірити у зміст матеріалу, який надає учням; в обрану методику або технологію навчання; у кожного учня, як майбутнього творця; у власні сили по створенню навчально-виховного процесу. Тільки у поєднанні усіх складових він є правдивим.

Шостий етап – початок роботи над образом.

Основа для створення будь-якого образу – особистість конкретного виконавця і авторський матеріал, що підкреслює неповторність особистості актора.

Станіславський увів у театральну практику термін “ілюстрований підтекст”. Це видіння, що виражають справжні думки, почуття і наміри персонажа.

Як у житті, так і на сцені, найкращий спосіб проникнути у внутрішній світ людини – зрозуміти логіку її поведінки. Саме вона виявляє ті внутрішні мотиви, що спричиняють її вчинки, той підтекст, що прихований за словами тексту.

Стосовно педагогічної діяльності справжнє розкриття підтекстів – це потужний засіб образного втілення й педагогічного тлумачення навчального матеріалу, перетворення його на актуальний і сучасний предмет, необхідний і цікавий для тих, хто навчається. Правильне виявлення підтексту дає й правильне ставлення учнів до предмета, “затягує” їх у навчальний матеріал і дає надійне емоційне підґрунтя відомому ефекту “переживання”.

Слово, навіть найпростіше, само по собі є багатозначним. Учень сприймає слово залежно від того, хто саме його вимовив. Тут доречно говорити не тільки про підтекст слова, а й про підтекст сприйняття. Думка промовця (педагога) не передається, так би мовити, безпосередньо слухачеві (учневі), натомість останній, розуміючи слово, створює свою думку, яка посідає в системі, встановленій мовою, місце, схоже на місце думки промовця. Природно, що педагог, висловлюючи ту чи іншу думку, намагається надати словам більш точне значення за допомогою інтонації, міміки та жестів. Без підтексту немає взагалі мовлення вчителя. Це свого роду коментар, який повідомляє тому, хто навчається, правильне сприйняття почутого.

Сценічний образ – це не що інше, як втілення наскрізної дії ролі, а характерність – це особливий характер поведінки людини.

Сьомий етап – робота над образом у спектаклі. Працюючи над образами у спектаклях, студенти розвивають здатність відчувати себе вільно, цікаво та розкуто. Виховують навички, що допомагають “включатися” у духовне і фізичне життя образу, розвивають здатність безперервно брати участь у цьому житті всією

своєю органічною природою. Вони виявляють здатність актора підпорядковувати власні думки обставинам життя художнього образу.

Восьмий етап – останній і найскладніший у засвоєнні акторської майстерності – робота над створенням образу-маски.

Питання самобутньої маски не знімає проблеми індивідуальності актора. Незаперечним є одне: уміння пізнати і розкрити внутрішній світ художнього характеру у його неповторній суті, втіливши в ньому свою творчу індивідуальність, – це необхідна умова роботи над роллю.

Тільки засвоївши всі етапи комплексного оволодіння елементами внутрішньої і зовнішньої техніки акторської майстерності, студенти можуть вирішити акторські й режисерські завдання для створення естрадного номера, мініатюри, естрадного спектаклю, театралізованого видовища.

Якщо ми бачимо на естраді, у театралізованому концерті чи масовому видовищі щось яскраве, оригінальне, небанальне, можемо сміливо стверджувати і не помилитесь – це професійна режисерська робота. Будь-якого артиста, співака, танцівника талановитий режисер зуміє показати індивідуально неповторними.

Так само тільки вчитель може досконалим розкрити індивідуальність кожного учня. Він, як і режисер, є автором творчого задуму. Головна робота і головна функція режисера полягає в тому, щоб придумати, знайти, синтезувати певну ключову ідею, а далі – послідовно і планомірно залучати до роботи всіх, щоб створити кінцевий продукт (ефективний урок). Якщо спробувати якось конкретизувати механізм народження задуму, то основою для цього можуть бути питання, на які режисер повинен відповісти. Питання *Що?* припускає заданість теми, наявність вихідного матеріалу. Питання *Як?* передбачає пошук вирішення проблеми. Питання *Навіщо?* вимагає обґрунтування вибору даного рішення. Однак це зовсім не означає, що тільки такий механізм і такий шлях народження задуму може бути правильним і остаточним. Задум народжується у кожного режисера індивідуально, залежно від творчого почерку майстра, його культури, ерудиції, досвіду.

Вчитель-режисер буде дбати про те, щоб створити завершений у своєму задумі урок. Подібно режисеру театру, якому, щоб створити гармонійний синтетичний номер, необхідно не тільки знати окремі його частини і їх призначення, а й професійно впливати на структуру номера, його окремі елементи та їх функції, пропорційність всіх частин номера, в якому неодмінно виразно має бути певна жанрова домінантна.

КОНСТРУКТИВНА РОЛЬ КОНФЛІКТУ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ АДАПТАЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ СФЕРИ ОБСЛУГОВУВАННЯ

Висновки. Таким чином, досконале володіння психофізичною технікою, всіма елементами педагогічної майстерності необхідне педагогові для яскравого, правдивого й виразного втілення у його професійній діяльності педагогічних цілей і завдань. Тому, вважаємо за необхідне введення до педагогічної майстерності театральної складової, яка передбачає підготовку майбутнього вчителя не тільки як актора, а як режисера своєї постанови.

1. Абрамян В.Ц. *Театральна педагогіка*. – Київ: Лібра, 1996. – 224 с.

2. Зайцев В.П. *Режисура естради та*

масових видовищ: Навчальний посібник. (2-е вид.). – К.: Дакор, 2006. – 252 с.

3. Кан-Калик В.А., Никандров Н.Д. *Педагогическое творчество*. – М., 1990. – С. 21.

4. Макаренко А.С. *Педагогические сочинения: В 8-ми т.* – М., 1984. – Т.4. – С. 172.

5. Макаренко А.С. *Сочинения: В 7-ми т.* – М., 1957. – Т.5. – С. 268 – 269.

6. *Педагогічна майстерність: Підручник / За ред. І.А.Зязюна.* – К.: Вища школа, 2004. – 422 с.

7. Станиславский К.С. *Собрание сочинений: В 8-ми т.* – М., 1955. – Т. 3. – С. 309 – 310.

8. *Театральная энциклопедия.* – М., 1965. – Т.4. – С. 876.

Стаття надійшла до редакції 23.04.2009

УДК 37.032

Лариса Руденко, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник,
в. о. завідувача відділу практичної психології
Львівського науково-практичного центру професійно-технічної освіти
АПН України

КОНСТРУКТИВНА РОЛЬ КОНФЛІКТУ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ АДАПТАЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ СФЕРИ ОБСЛУГОВУВАННЯ

У статті розглядається конструктивні функції конфлікту у контексті формування комунікативної компетентності майбутніх фахівців сфери обслуговування та його роль у процесі їхньої професійної адаптації.

Ключові слова: професійна адаптація, фахівці сфери обслуговування, спілкування, комунікативна компетентність, конфлікт.

Постановка проблеми. Професійна адаптація майбутніх фахівців потребує вироблення у них професійно значущих якостей і компетенцій, завдяки яким вони зможуть успішно виконувати професійну діяльність. Для працівників сфери “людина – людина” однією з головних є комунікативна компетентність, яка передусім забезпечується володінням основами психології професійного спілкування. В умовах ринкових відносин, коли загострюються партнерські стосунки, зіштовхуються інтереси численних підприємців, зростає конкурентна боротьба, актуалізується потреба підготовки майбутніх працівників до комунікації в умовах конфлікту. Формування комунікативної компетентності майбутніх фахівців сфери обслуговування передбачає вироблення умінь запобігати конфліктам і конструктивно їх вирішувати.

Аналіз останніх досліджень. У працях Г. Зімеля, М. Дойча, Л. Козера, Дж. Тернера та ін. зазначається, що більшість конфліктів негативно впливають на психологічний стан їх учасників, але існує поняття продуктивного (конструктивного конфлікту), який не тільки позитивно впливає на структуру, динаміку і результативність соціально-психологічних процесів, а й сприяє самовдосконаленню та саморозвитку особистості. Так, Л. Козер відзначає наступні конструктивні функції конфлікту: утворення груп, встановлення і підтримка відносно стабільної структури внутрішньо групових і міжгрупових взаємин; соціалізація й адаптація як індивідів, так і соціальних груп; створення і підтримання оптимального балансу сил; одержання інформації про навколишнє середовище; стимулювання нормотворчого і соціального контролю, сприяння