

studied in the second semester. To explore this phenomenon cadets are offered three laboratory works:

- laboratory work № 26, under the theme "Experimental verification of law of Malus", the goal of the study was to explore the phenomenon of polarization in the process of experimental verification of law of Malus;

- laboratory work № 27, under the theme "Study of polarization of light upon reflection from a dielectric surface", the aim of this work is to investigate experimentally the degree of polarization of light reflected at the interface of two dielectrics, and to verify the Brewster's law;

- laboratory work № 28, the theme of which is "the study of the phenomenon of rotation of plane of polarization of light", the aim of the study was to investigate the natural phenomenon of rotation of polarized light in optically active substances.

Before they perform the work, the students should repeat the following theoretical questions:

- for the laboratory work № 26: 1. The phenomenon of polarization of electromagnetic waves. Natural and polarized light. 2. Methods of obtaining polarized light. The physical nature of the action of the polarization devices. Law of Malus.

- laboratory work № 27: 1. The concept of light polarization and its types. 2. Law Of Malus. The Law Of Brewster.

- laboratory work №28: 1. Podine premeasurement. The natural rotation of the plane of polarization. 2. Magnetic rotation of the plane of polarization. 3. The Faraday Effect.

According to the tasks and equipment of each laboratory work the study of the topic is weighty fact that laboratory works vary by complexity of implementation; therefore, students with low levels of training are offered the laboratory work № 26; and work № 27 and № 28 are proposed for the students with a high level of knowledge of the discipline, because even the equipment itself requires discipline and responsibility of the students in the deposition and withdrawal of the installation to its original state (especially working with goniometer – laboratory work № 27 and accuracy with the polarimeter cuvettes and the appropriate concentrations, laboratory work №28).

Each of the works serves a separate theoretical introduction and an appropriate order of execution. The order of execution of each job was individually taught in all workplaces. After performing the experimental part of the work the teacher gives the students a checklist of questions for which they should know answers during the oral defense.

**Key words:** physics, laboratory work, polarization, practical component.

УДК 378.1:78

**Альзубейді Альгейс**

Національна музична академія

України імені П. І. Чайковського

ORCID ID 0000-0002-9286-3908

DOI 10.24139/2312-5993/2017.02/011-020

## **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК МУЗИЧНО-КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ**

У статті схарактеризовано основні підходи до організації роботи з формування навичок композиторської творчості студентів музичних спеціальностей. Обґрунтовується модель процесу навчання композиції майбутніх учителів музики.

**Ключові слова:** музично-композиторська діяльність, учитель музики.

**Постановка проблеми.** Концепція викладання музики як образного мистецтва почала формуватися ще в 20-х роках минулого сторіччя в роботах Н. Брюсової, В. Каратигіна та ін. Хоча музично-естетичне виховання було основною складовою освітніх процесів, що проходили в Російській імперії, починаючи з другої половини XIX ст., це питання було вперше порушено відомим громадським і музичним діячем С. Миропольським (1842–1907) [1].

Пізніше Б. Яворський і Б. Асаф'єв довели не тільки можливість, але й необхідність використання в навчальній практиці таких активних форм музично-творчої діяльності, як імпровізація і створення («сочинительство») музики. Невипадково Б. Асаф'єв підкреслював значимість виховання музично-творчих навичок, мотивуючи це тим, що кожен, хто відчув радість творчості в будь-якій сфері мистецтва, буде в змозі сприймати й цінувати все те хороше, що робиться в цій сфері [2].

**Аналіз актуальних досліджень.** Реальне втілення у практику музичної освіти даний підхід знайшов лише в 70-ті роки XX століття в педагогічній концепції росіян Д. Кабалевського, Е. Абдуліна, Л. Горюнової, Л. Школяр, В. Усачової та українських дослідників Т. Цвелих, Л. Хлебнікової, Л. Коваль, О. Михайличенка, Г. Падалки, В. Орлова, Г. Шевченко та ін. Саме Д. Кабалевський звернув увагу на залежність активізації творчої фантазії і творчої діяльності учнів від рівня творчого розвитку вчителя, включаючи розвиток його музичного смаку й рівня його теоретичної підготовки.

**Мета статті** – висвітлити особливості формування навичок музично-композиторської творчості в майбутніх учителів музики.

**Методи дослідження** – теоретичні: аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, що уможливили висвітлення особливості формування навичок музично-композиторської творчості в майбутніх учителів музики.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із ефективних засобів розвитку музично-творчих здібностей майбутніх учителів музики є навчання композиції. Саме залучення до досвіду композиторської діяльності сприяє розумінню логіки побудови музичних творів, найбільш повноцінному їхньому сприйманню, успішній професійній самореалізації, активізації розвитку музичного слуху.

Однак, у сучасних педагогічних дослідженнях, на наш погляд, приділяється недостатня увага розвитку композиторських здібностей студентів – майбутніх учителів музики. Єдиним дослідженням, яке частково висвітлює цю проблему, стала робота Е. Бриліна «Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів» (2002) [3]. Однак, із плином часу в цьому напрямі з'явилися нові тенденції, які спонукають до нових підходів до цього питання.

Історичний досвід розвитку вітчизняної музичної освіти свідчить, що професійна підготовка музикантів із застосуванням музично-творчого

підходу найбільш ефективно почала здійснюватися в кінці XIX – на початку XX ст. Серед провідних навчальних закладів, які давали теоретичні знання з базових музичних предметів і практичні навички масової музично-творчої роботи в школі, слід назвати Московське Синодальне училище церковного співу. Діяльність цього навчального закладу пов'язана, насамперед, із іменами трьох видатних музичних діячів – С. Смоленського (1848–1909), В. Орлова (1857–1907) та А. Кастальського (1856–1926), які втілили ідею створення хорової академії.

У 1886–1889 рр. училище давало почало надавати своїм слухачам курс загальноосвітньої підготовки й готувало дітей до співу в Синодальному хорі. У ході освітньої реформи 1898 р. училище перетворилося на вищий навчальний заклад, що займався підготовкою фахівців хорового співу, учителів співу для народних шкіл і привілейованих навчальних закладів, а також хорових композиторів.

Важливо відзначити, що програми навчальних курсів училища, особливо програма курсу гармонії, розроблена В. Орловим, спиралася на досягнення вітчизняної музичної науки кінця XIX століття – за її основу були взяті підручники П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. Поряд із освоєнням музично-теоретичних знань і принципів гармонізації («культових унісонів російського хорового співу» і побутових мелодій) програма була спрямована на вироблення «основ композиторської техніки в галузі хорового співу». Курс гармонії ділився на три основних розділи:

- 1) тризвуки, їх з'єднання, правила голосоведіння, каденції, гармонізації даного голосу;
- 2) септакорди, світська і церковна гармонізація, модуляції, органний пункт;
- 3) первинні та допоміжні звуки, затримання й підвищення, альтеровані акорди, модуляції через енгармонізм септакордів.

Кожен розділ супроводжувався не тільки практичними завданнями з гармонізації, але й обов'язковими завданнями на створення музики [4].

Зміст музичних дисциплін на старшому регентському відділенні було більш насиченим. Навчання інструментальної гри знаходилося в прямому зв'язку з хормейстерською роботою. Вихованці регентського відділення перебували в постійному виконавському контакті з хоровими та інструментальними колективами, маючи всі можливості для всебічного музично-творчого розвитку.

На прикладі роботи Синодального училища слід зазначити, що в дореволюційній музичній педагогіці, що здійснювала підготовку хормейстерів, у межах Синодального училища склалася універсальна багаторівнева система підготовки хорового спеціаліста. Випускники цього училища ставали професійними півчима, хормейстерами, регентами, хоровими композиторами, учителями церковного і світського шкільного

хорового співу, учителями теорії музики, фахівцями хорової аранжування, методистами шкільного хорового співу.

Навчання майбутніх учителів музики композиції в системі професійної освіти не ставить за мету підготовку композиторів, а спрямовано, насамперед, на їхній музично-творчий розвиток і осмислене знання музичної теорії у взаємозв'язку з реальною практичною діяльністю, на розкриття творчого потенціалу та набуття впевненості у власних силах, розуміння значущості своєї майбутньої професійної діяльності.

У методиці навчання композиції майбутніх учителів музики ми спираємося, насамперед, на традиційні стилістичні напрями музичної культури.

На самому початку не слід акцентувати увагу студентів на музиці авангардних напрямів, бо ця частина культури практично незнайома й незрозуміла авторам-початківцям. У той же час, саме «академічна» школа є тим міцним фундаментом, на який спираються всі подальші творчі пошуки початківців. З цього приводу доречно згадати висловлювання австрійського композитора Арнольда Шенберга, який, будучи основоположником одного з авангардних напрямів у музичному мистецтві (додекафонії), у своїй роботі з молодими композиторами дотримувався академічних орієнтирів навчання: «Немає нічого більш безглузлого і навіть небезпечного, ніж спроби експериментувати в серійній, алеаторичній, сонористичній і будь-якій іншій манері в той час, коли він (молодий композитор) ще не в змозі розібратися в складнощах сучасної музики й свідомо оцінити ідейно-творчі завдання, що стоять перед ним» [5].

Традиційна система композиторської освіти включає поглиблене вивчення предметів, що становлять фундамент теорії композиції: гармонії (у тому числі сучасної), поліфонії, музичної форми, інструментування. Однією з особливостей викладання теоретичних дисциплін на композиторському факультеті є їх взаємозв'язок із творчою практикою. Невипадково всі вище перелічені предмети (за винятком індивідуальних занять із інструментування) викладаються в поєднанні форм лекційно-групових та індивідуальних занять, які ведуть переважно досвідчені професійні композитори.

Основу музично-теоретичної бази студентів музично-педагогічних навчальних закладів складають ті самі предмети, що входять у галузь теорії композиції: гармонія (переважно класична) й елементарна теорія музики; аналіз музичних форм, поліфонія і сольфеджіо.

Велику роль у діяльності вчителів відіграє робота з хором, тому в систему навчання включено аранжування хорових творів, а не інструментування для симфонічного оркестру. Музично-теоретичні предмети вивчаються переважно у формі групових занять і націлені на засвоєння майбутніми вчителями базової основи теоретичних знань із мінімальним виходом на творчу практику.

Якщо на композиторських факультетах консерваторії викладання теоретичних предметів розподіляється між першими трьома курсами, то навчальний план теоретичних курсів музично-педагогічних факультетів, який не передбачає підготовки композиторів, розподілений на весь час навчання. Основний акцент тут зроблений на вивчення елементарної теорії музики та гармонії у взаємозв'язку з сольфеджіо.

Разом із тим, аналіз музичних форм і поліфонію майбутні вчителі музики вивчають лише на останньому курсі, коли сформувалися у студентів основні уявлення про функціональні закономірності музичної мови і створився певний запас виконавського та слухацького досвіду, що сприяє більш глибокому розумінню й засвоєнню закономірностей музичного формоутворення і контрапунктного розвитку.

Слід зазначити, що курси елементарної теорії музики, гармонії і сольфеджіо взаємопов'язані по матеріалу і формами роботи. Вони формують у студентів уміння вільно орієнтуватися в системі музично-виразних засобів (лад, тональність, мелодія, метроритм, інтервали, акорди, альтерація, модуляція, колорит, гармонія, поліфонія, фактура та ін.).

Основне значення серед засобів музичної виразності належить інтонаційно-мелодійній основі, включаючи характерні ладові й ритмічні елементи, що відображають індивідуальний композиторський почерк.

**Елементарна теорія музики** є базовим музично-теоретичним предметом, основною сполучною ланкою для всіх наступних спеціальних дисциплін і ключем до освоєння досвіду практичної композиторської творчості. Гармонія, як спадкоємиця елементарної теорії, належить до фундаментальної дисципліни, що формує у студентів уявлення про логіку музичного мислення. Сольфеджіо пов'язує між собою елементарну теорію і гармонію, а його пріоритетним напрямом є розвиток навичок зв'язного й усвідомленого інтонування.

У створенні мелодії необхідно домагатися ясності і логічності її побудови. Для цього потрібно оволодіти навичками інтонаційного та ритмічного розвитку мотиву й утворення фрази (повторення і зіставлення, зворот інтонаційних мотивів; вичленовування та збереження, зменшення або збільшення ритмічних тривалостей).

Необхідно також знати прийоми досягнення контрасту в мелодичному розгортанні за рахунок регістрових, динамічних, тембрових, штрихових змін, особливості побудови кульмінації за рахунок ритмічної і звуковисотної організації. Не менш важливо знати організацію побудови музично-синтаксичних структур (періодичність, підсумовування, дроблення, секвенції тощо).

Особливу увагу майбутніх учителів музики слід звертати на характерні особливості ритмічних малюнків різножанрової музики (особливо вокальної й танцювальної). Вони повинні отримувати уявлення про поліритмію, остинато і органний пункт. Робота над вокальними

жанрами вимагає вміння взаємодіяти з двома основними ритмічними одиницями: тактом у музиці і строфою в поезії, мовної та музичної інтонації при збереженні природності мелодійної лінії.

Наступною невід'ємною частиною комплексу знань з композиції є **гармонія**, яку можна розглядати не тільки як систему звуковисотної організації музики, але і як формоутворювальний елемент, засіб отримання того чи іншого колориту.

Поряд із передачею знань функціональної системи класичної гармонії, способів з'єднання акордів і норм голосоведіння, необхідно сприяти розкріпаченню гармонічного мислення студентів за рахунок ознайомлення зі сформованою в минулому столітті акордиком, розширеною і хроматичною тональністю, джазовою гармонією. Також бажано сформувати уявлення студентів про дванадцятитонову техніку і, за можливості, деяких інших сучасних технік.

Одним із найважливіших організуючих елементів тематичного комплексу є **фактура**. Володіння майстерністю побудови фактури багато в чому визначає втілення художнього образу. Так володіння різними прийомами викладу мелодійної та гармонійної фігурації, дублювання, остинато, контрапункту, ускладненим використанням педалі дозволяє створювати різноманітні плани звучання, що дає свободу для вираження творчої фантазії. Як показує практика, у своїй творчій діяльності вчителі музики спираються, насамперед, на фактуру гомофонно-гармонічного складу, найбільш поширеного в музикуванні.

Окрім того, для вираження музичної думки, особливо в хоровій музиці, необхідно вміти користуватися елементами поліфонічної фактури: імітаційної, підголоскової і контрастної. Успішність освоєння прийомів роботи над фактурою залежить не тільки від теоретичної підготовки, але й від ступеня свободи володіння музичним інструментом (особливо фортепіано), що дозволяє на практиці освоювати технологію композиторської майстерності. Тому вивчення теорії композиції необхідно поєднувати з творчою та виконавською практикою на всіх етапах навчального процесу.

При вивченні особливостей побудови **музичної форми**, виходячи зі специфіки діяльності майбутнього вчителя музики, акцент слід зробити на простих формах, які переважають жанри вокальної та інструментальної мініатюри.

У шкільному музикуванні особливо актуально написання пісень, романсів, невеликих хорових та інструментальних п'єс. Необхідно знати особливості формоутворення, насамперед, періоду, простої двочасної і тричасної, а також куплетної форми та їхніх різновидів. Для розвитку логіки музичного мислення й освоєння принципів формоутворення, фактурного збагачення створюваних творів необхідно звернути увагу студентів на поліфонічні форми – канон, інвенція, фугета і фуга [6].

**Інструментування** не входить в коло обов'язкових предметів музично-педагогічного факультету, однак, для розширення загального кругозору студентів бажано давати їм знання про виконавські можливості різних інструментів, насамперед, тих, по класу яких ведеться навчання в даному навчальному закладі.

Виконавська підготовка майбутніх учителів спочатку відрізняється різноманітністю, зважаючи на те, що їм належить здійснювати музичне керівництво різними видами діяльності дітей. У навчальний план музично-педагогічних навчальних закладів входить основний інструмент (фортепіано, баян або акордеон – у залежності від передуючої раніше підготовки) і додатковий інструмент. Крім того, план включає акомпанемент (у якості самостійного предмета) і оркестр народних інструментів (додатковий предмет), а також індивідуальні заняття з вокалу й керування хором.

Таким чином, на музично-педагогічному факультеті акцент переважно зроблений на вокально-хоровому виконавстві, фортепіано і інструментах народного оркестру.

Особливо слід відзначити, що з приходом у концертну та навчальну практику синтезаторів істотно розширилися можливості для втілення творчих задумів за рахунок відносної легкості в обігу і в той самий час багатства їхніх звукових можливостей.

Синтезатор є універсальним інструментом, який дозволяє створювати аранжування класичної та поп-музики. Причому специфіка діяльності вчителя у виконавській діяльності дуже часто пов'язана саме з жанром пісні й володіння навичками інструментального аранжування на синтезаторі підвищує інтерес учнів до гри на ньому.

Робота з синтезатором вимагає вміння розрізнити «акомпануючі фігури» основних стилістичних напрямів та жанрів сучасної поп-музики. Крім іншого, корисними виявляться й загальні відомості про інструменти симфонічного та естрадного оркестрів (їх пристрої та виконавські можливості), підкріплені прикладами з музичної літератури [7].

Таким чином, у визначенні обсягу й характеру знань майбутніх учителів музики з теорії композиції слід виходити:

- по-перше, з системи послідовного освоєння базових знань;
- по-друге, з практичної необхідності у втіленні конкретного задуму в межах проходження зі школярами тієї чи іншої навчальної теми. Вивчення музично-виразних засобів завжди повинно бути спрямоване на втілення художнього образу, а не ставати самоціллю.

**Висновок.** На підставі вищевикладеного можна побудувати модель процесу навчання композиції майбутніх учителів музики.

Модель процесу навчання композиції майбутніх учителів музики



Дана модель передбачає взаємодію різних видів музичної діяльності: композиторської, виконавської, слухацької і встановлює більш тісний взаємозв'язок між теоретичними знаннями та їхнім застосуванням у творчій діяльності студентів на предметах музично-теоретичного циклу та в практиці.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Миропольский С. И. О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе / С. И. Миропольский. – СПб, 1882. – 250 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
3. Брилін Е. Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. Б. Брилін ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2002. – 19 с.
4. Глухов Л. В. Московское Синодальное училище церковного пения : Дирижерско-хоровое образование России в деятельности В. С. Орлова (конец XIX – начало XX столетий). Историко-педагогический очерк / Л. В. Глухов. – М. : Изд. ПГПУ. – 2001. – С. 5–7.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, кн. 1–2 / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

6. Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих / Шёнберг Арнольд. – М. : Классика-XXI, 2003. – 68 с.

7. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві : збірник наукових статей / [упорядник І. Б. Пяковський]. – К., 2008. – С. 39–62.

8. Мариняк-Черевко К. Електронна музика як прояв української художньої традиції на прикладі творів І. Небесного / К. Мариняк-Черевко // Молоде музикознавство. Вип. 7. – Львів, 2002.

## REFERENCES

1. Miropolskii, S. I. (1882). *O muzykalnom obrazovanii naroda v Rossii i Zapadnoi Yevrope [On musical education of the people in Russia and Western Europe]*. SPb.

2. Asafiev, B. V. (1973). *Izbrannyye stati o muzykalnom prosveshchenii i obrazovanii [Selected articles on music education]*.

3. Brylin, E. B. (2002). *Formuvannia navychok kompozytorskoï tvorchosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv (PhD thesis) [Formation of skills of composition activity of students of musical and pedagogical faculties]*. Kyiv.

4. Hlukhov, L. V. (2001). *Moskovskoïe Sinodalnoïe uchilishche tserkovnoho peniia: Dirizhersko-khorovoïe obrazovaniïe Rossii v deiatelnosti V. S. Orlova (konets XIX – nachalo XX stoletii). Istoriko-pedahohicheskii ocherk [Moscow Synodal school of Church singing: choral conductor education of Russia in the activities of V. S. Orlov (the end of the XIX – the beginning of the XX centuries). Historical and pedagogical essay]*. M.: Publishing House. PHPU.

5. Asafiev, B. V. (1971). *Muzykalnaïa forma kak protsess, kn. 1–2 [Musical form as a process, vol. 1–2]*. L.: Muzyka.

6. Schoenberg, A. (2003). *Uprazhneniia po kompozitsii dlia nachinaiushchikh [Exercises in composition for beginners]*. M.: Klassika-XXI.

7. Zahaïkevych, A. (2008). *Ukrainska elektronna muzyka: praktyka doslidzhennia [Ukrainian electronic music: practice of research]*. In I. B. Piaskovskyi (Ed.), *Muzyka v informatsiinomu suspilstvi*, pp. 39–62. Kyiv.

8. Maryniak-Cherevko, K. (2002). *Elektronna muzyka yak proïav ukrainskoï khudozhnoi tradytsii na prykladi tvoriv I. Nebesnoho [Electronic music as a manifestation of Ukrainian art traditions on the example of works by I. Nebesnyi]*. *Molode muzykoznavstvo*, Vyp. 7. Lviv.

## РЕЗЮМЕ

**Альгейс Альзубейди.** Формирование навыков музыкально-композиторского творчества у будущих учителей музыки.

*В статье охарактеризованы основные подходы к организации работы по формированию навыков композиторского творчества студентов музыкальных специальностей. Обосновывается модель процесса обучения композиции будущих учителей музыки.*

**Ключевые слова:** музыкально-композиторская деятельность, учитель музыки.

## SUMMARY

**Alghaith Alzoubaydi.** Formation of the future music teachers' skills of musical-composition creativity.

*The article describes the main approaches to organization of work on formation of skills of composition creativity of students of musical specialties. It explains the model of the process of learning the composition by the future music teachers.*

*It is stressed that one of the most effective means of developing musical and creative abilities of the future teachers of music is composition. Involving into the experience of*

*composing activity facilitates understanding of the logic of constructing musical works, their the most complete perception, successful professional self-realization, enhancing the development of musical hearing.*

*The historical experience of the development of native music education shows that professional training of musicians using musical and creative approach most effectively started in the late XIX – early XX century. Among the leading education institutions, which provided the theoretical knowledge in basic musical subjects and practical skills of mass musical-creative work in school is to be called the Moscow Synodal College of Church singing.*

*On the example of the Synodal school, it should be noted that in pre-revolutionary music pedagogy, providing training of choirmasters, in the framework of the Synodal school had developed versatile multi-level system of training of a choral specialist. The graduates of this College became professional singers, choirmasters, choir directors, choral composers, teachers of church and secular choral singing, teachers of music theory, specialists in choral arrangements, methodologists of school choral singing.*

*Determining of the scope and nature of knowledge of the future teachers of music composition theory should be based on:*

- *the system of sequential development of basic knowledge;*
- *the practical need in the embodiment of a particular idea within the passage with the students of a particular academic theme. The study of means of musical expression should always be directed at the embodiment of the artistic image and not become an end in itself.*

**Key words:** *musical-composing, music teacher.*

УДК 37.013.42

**Тетяна Веретенко**

ORCID ID 0000-0002-7184-3764

**Марина Лехолетова**

ORCID ID 0000-0003-4055-991X

Київський університет імені Бориса Грінченка

DOI 10.24139/2312-5993/2017.02/020-040

## **ЗМІСТОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ СОЦІАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ І СОЦІАЛЬНИХ ПРАЦІВНИКІВ**

*У статті уточнено сутність ключових понять; на основі теоретичних положень проаналізованих досліджень надано змістову характеристику компонентів, критеріїв і показників здоров'язберезувальної компетентності майбутніх соціальних педагогів і соціальних працівників.*

*На підставі компонентів, критеріїв та показників було визначено рівні сформованості здоров'язберезувальної компетентності майбутніх соціальних педагогів і соціальних працівників під час професійної підготовки, а саме: високий, середній, низький.*

**Ключові слова:** *соціальний педагог, соціальний працівник, здоров'язберезувальна компетентність, компоненти, показники, критерії, рівні, характеристика підготовленості.*

**Постановка проблеми.** *У результаті впливу соціально-педагогічних чинників сформувалася тенденція на сприяння здоров'я майбутніх фахівців. Особливо це стосується діяльності фахівців соціальної сфери, а*