

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

Відповідь: частка зменшилась в 3 рази.

Приклад 2. Нехай ділене зменшили в 3 рази, а дільник зменшили в 9 разів. Як змінилась частка?

Міркуємо: якщо ділене зменшили в 3 рази, то й частка зменшилась в 3 рази; якщо дільник зменшили в 9 разів, то частка збільшилась в 9 разів. Обидві зміни частки різні, тому більше число потрібно розділити на менше число $9 : 3 = 3$, взяти термін більшої зміни.

Відповідь: частка збільшилась в 3 рази.

Приклад 3. Нехай ділене збільшили в 8 разів, а дільник зменшили в 2 рази. Як зміниться частка?

Міркуємо: якщо ділене збільшили в 8 разів, то й частка збільшиться в 8 разів; якщо дільник зменшили в 2 рази, то частка збільшиться в 2 рази. Обидві зміни частки однакові, тому числа потрібно помножити $8 * 2 = 16$, а термін зміни частки взяти той самий.

Відповідь: частка збільшилась в 16 разів.

Приклад 4. Нехай ділене зменшили в 3 рази, а дільник збільшили в 4 рази. Як зміниться частка?

Міркуємо: якщо ділене зменшили в 3 рази, то й частка зменшилась в 3 рази; якщо дільник збільшили в 4 рази, то частка зменшиться в 4 рази. Обидві зміни частки однакові, тому числа потрібно помножити $3 * 4 = 12$, а термін **зміни частки взяти той самий**.

Відповідь: частка зменшилась в 12 разів.

Висновки. Розглянуті приклади дають підставу зробити загальний висновок для множення та ділення: 1) якщо обидві зміни добутку та частки однакові, то числа потрібно помножити і термін зміни взяти той самий; 2) якщо зміни добутку та частки різні, то більше число потрібно розділити на менше число і взяти термін більшої зміни.

1. Богданович М.В., Козак М.В., Король А.Я. *Методика викладання математики в початкових класах. Навчально методичний посібник.* – К.: А. С. К. 1998. – 352 с.

2. Богданович М.В. *Методика розв'язання задач в початкових класах.* – К.: Вища школа, 1984 – 184 с.

3. Василенко І. 3. *Методика викладання математики в початкових класах.* – К.: Вища школа, 1971. – 370.

4. Бантова М. О. та інші. *Методика викладання математики в початкових класах.* – К.: Вища школа, 1982.

5. Моро М.Г., А.М. Пишало. *Методика навчання математики в 1 – 3 класах.* – К.: Радянська школа, 1978, – 374 с.

Євгенія Шуневич, доцент

кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

У статті розглядається педагогічна діяльність двох представниць львівської вокальної школи Л. Улуханової та О. Бандрівської, на основі їх методичних і наукових праць розкриваються основні педагогічні принципи цих педагогів, якими вони керувались у вихованні молодих співаків.

Постановка проблеми. Музична культура Галичини є великою частиною українського музичного мистецтва, а її вокальна творчість і виконавські традиції займають особливе місце у загальному процесі розвитку музичної культури України, отже, вимагають глибокого дослідження. Значною мірою це торкається кола питань, пов'язаних з історією розвитку професійного вокального мистецтва (виконавства і педагогіки) Галичини та формування львівської вокальної школи.

Львівська вокальна школа як складова частина української національної вокальної школи – явище різноманітне і своєрідне, оскільки традиції викладання сольного співу у Львові були багатограними, як щодо національних кадрів педагогів співу, так і методики його ведення. Поряд з київською, харківською, одеською регіональними вокальними школами вона відігравала важливу роль у розвитку професійного вокального мистецтва протягом 150 років примножуючи здобутки виконавства і педагогіки.

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

Однак відсутність комплексного дослідження, пов'язаного з проблемами вокального мистецтва на Галичині, продиктувала вибір теми статті.

Аналіз публікацій. Останнім часом процес осмислення такого явища, як українська національна школа та її складових частин – окремих виконавсько-педагогічних шкіл значно активізується. З'являються історичні, теоретично-узагальнювальні праці (М. Антонович, О. Цалай-Якименко, І. Колодуб, Т. Михайлова, Б. Гнидь, В. Антонюк), розвідки, які висвітлюють окремі здобутки митців (М. Головащенко, П. Медведик, С. Павлишин, В. Ігнатенко, В. Чайка, Б. Петраш, І. Деркач), праці, що висвітлюють питання вокальної педагогіки та методики (Є. Євтушенко, О. Бандрівська [2], Н. Гребенюк, Ю. Юнцевич, С. Людкевич [5], Л. Мазепа).

Метою даної публікації є дослідження педагогічної діяльності та основних методичних принципів відомих педагогів, представниць львівської вокальної школи Л. Улуханової та О. Бандрівської та їх внесок у формування теоретичних основ професійного вокального мистецтва у Львові.

Виклад матеріалу. Навчання співу у львівській вокальній школі, як і в інших регіональних вокальних школах, проводилося виконавцями з великим досвідом вокально-сценічної діяльності. Основним методом викладання був емпірично-інтуїтивний метод, за допомогою якого учневі прищеплювались необхідні навички володіння голосом. Теоретичні ж основи багатогранної методики викладання сольного співу почали формуватися в середині ХХ ст. та Одарка Бандрівська стали одними з перших, хто теоретично узагальнив свої знання в цьому напрямі.

Представниця російсько-італійської школи співу, оперна співачка Лідія Улуханова (1879 – 1954) розпочала педагогічну діяльність у Львові на початку 30-х рр. ХХ ст. Закінчивши жіночу гімназію в Петербурзі (1896), розпочала навчання співу в Києві у приватній школі М. Тутковського (клас проф. О. Сантагано-Горчакової). Виступала як лірико-драматичне сопрано під сценічним ім'ям Вікшемська в оперних театрах Москви, Петербурга, Києва, Тифліса, Казані, Харкова. Під час артистичної діяльності вдосконалювала вокальну майстерність у Мілані (проф. Аркель та Ванцо) [4, 1]. Для співаків того часу було характерним розучувати та співувати оперні партії під контролем італійських маестро.

Педагогічну діяльність Л. Улуханова

розпочала у 1927 р. у Київській консерваторії. У 1928 р. разом з чоловіком, відомим режисером, переїхала до Львова, де продовжила викладацьку роботу у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, а з 1931 р. паралельно в консерваторії ім. К. Шимановського [6, 37]. В цих навчальних закладах у Л. Улуханової були великі класи (10 – 15 осіб). Не всі стали відомими співаками, проте кращі з них згодом продовжили справу свого педагога. У класі Улуханової проводилась робота і над постановкою голосу, і над підготовкою окремих оперних сцен. У Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка було поставлено другу дію з опери “Євгеній Онегін” П. Чайковського [7, 115 – 116], а в консерваторії ім. К. Шимановського – оперу “Галька” С. Монюшка та уривки з опери “Фауст” Ш. Гуно. Режисер О. Улуханов допомагав у постановці цих встав [4, 31]. У консерваторії ім. К. Шимановського одночасно з Л. Улухановою викладав всесвітньо відомий бас А. Дідур. Співак привселюдно визнавав пріоритет методу Улуханової над своїм методом у підготовці вокалістів, особливо в ділянці постановки голосу [4, 4]. Таке визнання вплинуло на авторитет і популярність на той час ще маловідомого в Галичині педагога.

За час праці у вищезгаданих навчальних закладах Л. Улуханова виховала багато відомих співаків. Серед них Л. Гуминілович, О. Лепкова-Антонович, Я. Вайсер (Вассарі), А. Поліщук, М. Скала-Старицький, В. Гренчишин, В. Шухевич, І. Задорожний, М. Попіль.

У 1939 р. Улуханова розпочала педагогічну роботу у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, яку було утворено на базі консерваторії Польського Музичного Товариства, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, консерваторії ім. К. Шимановського та Інституту музикології при Львівському університеті. У цьому ж році їй було присвоєно звання доцента. Одночасно, з 1939 до 1941 рр., Улуханова працювала консультантом з удосконалення вокальної майстерності солістів у Львівському державному оперному театрі. З 1941 р. проводила приватні уроки співу.

У повоєнний час Улуханова продовжила викладацьку роботу у Львівській консерваторії (1945 – 1954). У 1947 р. їй було присвоєно звання професора. Серед учнів цього періоду – В. Шумна, Є. Коляда, В. Розумна, К. Шелюжко, Р. Болдіна, Л. Жилкіна, О. Врабель (який після смерті Улуханової продовжив навчання співу в О. Карпатського). Згодом її учні – солісти Львівського оперного театру К. Шелюжко, Л. Жилкіна,

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

О. Врабель – продовжили справу виховання молодих співаків у Львівській державній консерваторії.

Професор Л. Улуханова є автором методичних розробок: “Практичні поради молодому викладачеві співу” (1945), “Значення резонаторів процесі сольного співу”. Зацікавившись методикою О. Мишуги, у 1949 р. переклала з польської на російську мову записи лекцій співака та реферати його учнів. Декілька примірників перекладу рукопису зберігаються у бібліотеці Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

У 1949 р. Л. Улуханова зробила спробу проаналізувати викладені в рукописі погляди співака на формування та розвиток голосу і, підготувавши доповідь на тему: “Основні педагогічні думки українського співака і педагога О.П. Мишуги”, зачитала її на вокальній кафедрі, з метою ознайомлення ширшого кола вокалістів з методикою видатного українського співака і педагога. Навчаючись в Людмили Іванівни Жилкіної (1989), яка була ученицею Л. Улуханової, автор статті чула спогади свого педагога про заняття в Улуханової та її зацікавлення методикою О. Мишуги. Л. Жилкіна на заняттях зі студентами часто використовувала так звану “мишугівську” термінологію.

Л. Улуханова у роботі з учнями дотримувалась трьох основних принципів: індивідуального підходу у розкритті природних якостей співака; поєднання технічного і художнього розвитку вокаліста; дотримання послідовності у роботі над розвитком голосу.

Великого значення Л. Улуханова надавала підбору вправ, вокалізів, художніх творів. У роботі над голосом вимагала округлого, близького, дзвінкого звуку, рівного у всіх регістрах, темброво багатого, співу “під куполом”, утримання стану “напівпозіху”. “Професор вимагала від учня звертати особливу увагу на підготовку його емоційного стану до занять співом; під час уроку завжди належало бути у піднесеному настрої – радості. Тоді співочий апарат ладен виконати будь-яке завдання, все легко запам’ятовується, знаходяться потрібні координації. Вимагала також красивої, вільної, гордої постави; руки – легкі, наче крила у птаха, досить глибоке дихання – і організм готовий до співу” [4, 7], – згадувала Л. Жилкіна про вимоги педагога. У своїй викладацькій роботі Улуханова зуміла поєднати знання, здобуті в італійській та російській вокальній школах, і власний акторсько-виконавський досвід, пристосовуючи їх до конкретних умов навчального процесу.

Визначною постаттю у сфері камерного вокального виконавства та педагогіки у 1930 – 60 рр. у Львові була Одарка Бандрівська (1902 – 1981).

Її професійна діяльність тривала понад 30 років (кінець 20-х – поч. 60-х рр.) і була реалізована у трьох напрямках: концертно-виконавська, педагогічна і науково-методична робота. Ці три ділянки роботи були між собою тісно пов’язані: майже одночасно з виконавською діяльністю співачка починає свою педагогічну роботу, а згодом, на основі педагогічного досвіду – і науково-методичну.

Музичну освіту як піаністка і співачка О. Бандрівська здобула у Львові. Гри на фортепіано навчалася у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у професора М. Криницької. Після закінчення фортепіанного факультету у 1922 р. вона продовжила навчання у Відні у професора Франк. У 1924 почала навчання сольного співу у відомого педагога З. Козловської у консерваторії Польського Музичного Товариства. Слід зазначити, що Козловська (1871 – 1958) була піаністкою, співачкою, педагогом. Спершу вона навчалась гри на фортепіано у К. Мікулі та В. Вшельчинського в консерваторії Галицького Музичного Товариства. Згодом вона вивчала сольний спів у Ф. Крепів у Мілані. З 1910 до 1914 р. разом зі сестрою Марією Козловською, відомою оперною співачкою, мала власну школу співу у Львові. 1913 – 1914 рр. була професором співу Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, з 1914 до 1935 р. була професором консерваторії Галицького Музичного Товариства.

Протягом 1928 – 29 рр. Бандрівська удосконалювала вокальну майстерність в Італії у своєї тітки С. Крушельницької. Велич постаті великої співачки мала великий вплив на формування творчої особистості О. Бандрівської. А слова С. Крушельницької – “кожен твір, а навіть вправу, треба виконувати досконало” і “... кожний співак сам мусить шукати доріг до досконалості.” [3, 81] – стали творчим кредо молодій співачки в її багатогранній діяльності. У спогадах “Слово про мою улюблену вчительку” Бандрівська розповідає, що метод навчання С. Крушельницької був слуховий, емпіричний, який застосовувався у вокальній педагогіці італійської школи співу. С. Крушельницька голосом показувала, як треба співати, а для виявлення помилок імітувала неправильний спів. Бандрівська пише: “І цей метод був найбільш переконливим, бо, зазвичай, молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що це вже вдалося” [3, 81].

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

Після повернення з Італії Бандрівська почала активну концертну діяльність. Її концертні програми відзначались високим артистичним рівнем, цікавим добром репертуару з творів українських та зарубіжних композиторів. В рецензії С. Людкевича на “Вечір новітніх пісень О. Бандрівської” сказано: “П[анна] Бандрівська була досі всім відома як співачка з того, що свої значні голосово-технічні засоби і велику музичну освіту совісно визискувала для високих поважних мистецьких завдань, а не дешевих ефектів” [5, 563].

У статті “В чому полягає професіоналізм співака?” Бандрівська, опираючись на власний виконавський і педагогічний досвід, пише: “Професіонал співак повинен відзначатись благородним, естетичним смаком, тобто не йти за легким успіхом, виконувати лише ефектні і дешеві пісні, але пропагувати високо вартісні твори. Такі твори бувають за своїм глибоким змістом трудніші до миттєвого розуміння на концерті. І тут саме повинно прийти на допомогу правдиве професійне мистецтво співака, яке мобілізувало б увагу слухача для розуміння і відчуття краси творів. Тим самим, поступово розвиватиме у публіки щораз кращий естетичний смак” [2, 101]. Ця думка є актуальною і в наш час, коли співак не повинен “опускатись” до рівня широких мас, а “виховувати” слухача на кращих зразках музичного мистецтва і “піднімати” публіку до свого високого професійного рівня.

Педагогічною діяльністю Бандрівська почала займатися у молодому віці. Певний час вела педагогічну практику як приватна асистентка З. Козловської. У 1931 р. почала працювати педагогом вокалу у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка. У кінці тридцятих її перші учні М. Антонович, С. Крацило, О. Ройко успішно виступали з власними концертами. У 1940 р. Бандрівську запросили на посаду доцента вокального факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де вона пропрацювала понад 20 років. За цей час виховала цілу плеяду співаків та педагогів. Дотримуючись кращих принципів вокальної педагогіки своїх наставників (зв’язок слова з музикою, емісія голосу, дихально-звукова опора, максимальне використання резонаторів, природність співу), Бандрівська передала їх своїм учням: П. Криницькій, Л. Вороніній, Н. Чубаровій, Т. Дідик, сестрам Байко, М. Процев’ят. До початку 90-х рр. у Львівській державній консерваторії викладали спів заслужена артистка України Л. Вороніна, доцент Н. Чубарова. Педагогічні традиції своєї наставниці продовжують заслужена артистка

України М. Процев’ят, народні артисти України Т. Дідик та М. Байко.

О. Бандрівська залишила багатий теоретичний спадок – науково-методичні праці, в яких висвітлювала широке коло проблем вокальної методики та педагогіки: від форм і методів індивідуального підходу в навчанні співу – до систематизації вокально-технічних вправ, від історичних нарисів виникнення та розвитку камерної музики і співу – до глибокого осмислення їх стилевих особливостей. Обізнаність з великою кількістю вокальної літератури допомагала їй у педагогічній роботі, у складанні навчальних програм. Нею було укладено систематизований список арій та романсів зарубіжних композиторів для жіночих голосів. Також було здійснено бібліографію солоспівів композиторів Західної України для студентів 1 – 5 курсів (усіх типів голосів). Цією роботою Бандрівська мала на меті познайомити з кращими зразками цього жанру у творчості західноукраїнських композиторів для використання у педагогічній й практиці. Чимало із запропонованих у списку солоспівів вона використовувала у власній виконавській та педагогічній діяльності. Зокрема, 1950 року у програмі її концерту прозвучали маловідомі твори Я. Лопатинського та С. Людкевича. У схвальній рецензії педагога кафедри Л. Улуханової на виступ співачки сказано: “... це влад в нашу музично-вокальну скарбницю. На цьому вечорі ми мали змогу вперше почути ряд пісень композиторів Лопатинського і Людкевича. Більшість з них можна використати в нашій навчальній програмі” [1].

Слід відзначити, що Бандрівська надавала великого значення теоретичному обґрунтуванню творів, над якими працювала. У цьому зв’язку заслуговує уваги її теоретична праця “Анотації до запису на стрічці магнітофону солоспівів українських композиторів” (1956). Серед композиторів, твори яких виконувались, були: А. Вахнянин, Д. Січинський, В. Матюк, Я. Лопатинський, Я. Степовий, М. Лисенко, С. Людкевич, В. Косенко. Мету цієї праці автор визначає так: “По перше, хотіла записати хоч частину найкращих романсів українських композиторів (на високий голос) для користування чи вигоди при навчанні музичної літератури студентами нашої консерваторії. По друге, хотіла простежити і перевірити, наскільки те, що відчуваю і хочу передати співом, удається мені виконати, тобто який мій вокально-виражальний рівень на сьогоднішній день” [2, 110]. Завершуючи, Бандрівська пише: “Всі вищеописані романси, на мою думку, належать до того

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ОСНОВНІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЛІДІЇ УЛУХАНОВОЇ ТА ОДАРКИ БАНДРІВСЬКОЇ

загальнонародного скарбу, який в першу чергу треба знати нам – вокалістам, і вміти його оцінити, бо лиш багатством культурного надбання і творчості міряється вартість кожного народу” [2, 116].

Прагнучи теоретично обґрунтувати методику навчання співу, Бандрівська пише кілька методичних праць: “Теоретичні основи правильного співу” (1945), “Сучасні завдання радянської вокальної педагогіки, або які вимоги ставить сучасна пора до радянського педагога вокалу” (1949), “Нариси по вокальній методиці” (1954). Ці праці писались у радянський період, і є документами тієї пори, тому при опублікуванні їх у 2002 р. назви праць залишились без змін.

Серед проблем, які порушує Бандрівська у праці “Сучасні завдання радянської вокальної педагогіки, або які вимоги ставить сучасна пора до радянського педагога вокалу” першочерговою є виховання добрих педагогічних кадрів для покращення стану вокального мистецтва. З цього випливають такі завдання: здобування відповідних знань, якими необхідно володіти педагогові вокалу; оволодіння якостями, якими повинен відзначатись вокальний педагог; дотримання певних принципів у педагогічній роботі.

Цікавими і актуальними є вимоги стосовно того, яким повинен бути викладач вокалу:

1. Педагогом вокалу має бути виконавець-співак, що володіє тонким вокальним слухом і педагогічними здібностями.

2. Він повинен: а) любити свій предмет і свою роботу; б) мати відповідну вдачу, велику терпеливість, багато енергії; в) любити молодь.

3. Зразковий педагог сольного співу повинен володіти фортепіанною технікою настільки, щоб переграти кожний музичний твір, добре знати гармонію і контрапункт, щоб твір зрозуміти і оцінити.

4. Педагогові належить не лише констатувати той факт, що то – добре в співі, а то – зле і не виходить. Він повинен уміти пояснити причину, чому не виходить, і знайти відповідь, як потрібно зробити так, щоб вийшло краще, тобто, необхідно дати учневі ключ, як швидше дійти до мистецтва.

5. Педагог повинен пізнати (вивчити) свого студента глибоко і всебічно. “Чим краще знаємо дані студента, тим легше можемо запланувати доцільні шляхи розвитку і підшукати та застосувати відповідні методи” [2, 96].

Праця “Нариси по вокальній методиці” складається з чотирьох розділів. На перше місце у роботі над вихованням голосу співака необхідно ставити питання індивідуального підходу до студента, виявлення його кращих якостей голосу і недоліків у звукоутворенні. На основі

спостережень і аналізу роботи зі студентами потрібно застосовувати ефективні методи у розвитку голосу кожного з них (I розділ). У процесі роботи зі студентами виникає необхідність індивідуального підбору вправ для технічного розвитку голосу. У кожному конкретному випадку слід використовувати найдоцільніші варіанти вправ у певному продуманому порядку з наростаючим їх ускладненням. Перехідним етапом від технічних вправ до художніх творів є вокалізи. Вони вчать студента уважно ставитися до музичного тексту, до ремарок композитора, що є важливим під час виконання художніх творів (II розділ).

Важливі проблеми Бандрівська піднімає у III розділі праці: “Коли назріває потреба виробляти навик самостійної праці студента над музичним твором і вокалом.” “Самостійність музиканта-виконавця визріває скоріше або пізніше, залежно від обставин, таланту, здібностей, відчуття мистецтва, фантазії, темпераменту, сили волі, певності себе і відваги, а також від виховання і навчання”, – пише автор [2, 52]. Проте враховуючи специфіку співу, молодий вокаліст спершу повинен під контролем педагога засвоїти правильну емісію голосу, виробити вокальний слух (відчуття м’язової роботи голосового апарату). Студентові необхідно навчитися самокритично себе слухати: “Тому, навчитися себе критично слухати і відчувати працю внутрішніх м’язів голосового апарату при співі доволі важко. Тому, перш ніж дозволити молодому вокалістові співати самостійно, необхідно тривалий час співати під оком хорошого педагога [2, 53].

У IV розділі праці Бандрівська знову торкається завдань, які стоять перед педагогом-вокалістом, тих вимог, яких необхідно дотримуватись викладачеві у вихованні голосу студента, формуванні його особистості. У цьому зв’язку вона звертає увагу на необхідність володіння “знаннями психології і тонким відчуттям делікатних струн людської душі” [2, 59].

Одна з найважливіших вимог до викладача співу – постійне вдосконалення, розширення своїх знань і ерудиції. Бандрівська зазначає, що педагог повинен “з любов’ю і бажанням до старості літ вивчати нові музичні твори і працювати постійно над всебічним розширенням свого знання як в ділянках мистецтва, так і науки” [2, 59].

Висновки. Аналізуючи педагогічну діяльність та науково-методичну спадщину Л. Улуханової і О. Бандрівської, двох яскравих представниць львівської вокальної школи, можна сказати, що вони проклали шлях до формування теоретичних основ

ФОРМУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК КОГНІТИВНА СКЛАДОВА ВИРОБНИЧО-ТЕХНОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ІНЖЕНЕРІВ-ТЕХНОЛОГІВ

професійного вокального мистецтва у Львові.

1. Автограф Л. Улуханової, архів бібліотеки ЛДМА ім. М. Лисенка.

2. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. / Ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник, – Львів: Апріорі, 2002.

3. Бандрівська О. Слово про мою улюблену вчительку. / Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування: У двох частинах. Ч.1: Спогади. – К.: Музична Україна, 1978.

4. Жилкіна Л. Л. Улуханова – професор ЛДК. Нарис. – Львів. Рукопис (бібліотека ЛДМА), 1990.

5. Людкевич С. Вечір новітніх пісень Одарки Бандрівської / Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, – Т. 2. – Львів: Видавництво М. Коць, 2000.

6. Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів: СПОЛОМ, 2003.

7. Українська музика. Хроніка і рецензії. – Львів. – 1939, червень, ч. 4.

Інета Матросова, старший викладач кафедри поліграфічних технологій

Кримського інституту інформаційно-поліграфічних технологій

Української академії друкарства

ФОРМУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК КОГНІТИВНА СКЛАДОВА ВИРОБНИЧО- ТЕХНОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ІНЖЕНЕРІВ-ТЕХНОЛОГІВ

Стаття присвячена проблемам формування технологічного мислення майбутніх інженерів-технологів. Розглянуто практичні підходи до методичного забезпечення розвивального навчання спеціальних дисциплін, що спрямовані на пошукове засвоєння знань, умінь і навичок і освоєння орієнтовної основи професійної діяльності.

Постановка проблеми. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців дає змогу виявити суть змісту освітнього процесу – створення життєво важливих для індивіда ситуацій і підтримки дій, здатних привести до формування професійної компетенції. Професійна компетенція інженера-технолога – складне структурне утворення, що може бути проаналізоване з погляду системного підходу і трикомпонентної моделі її актуалізації у предметній, діяльнісній і особистісній сферах. Однією з важливих структурних складових спеціальної технологічної компетенції є її когнітивний компонент, пов'язаний з особливостями мислення фахівця [6].

Успішність подальшої професійної діяльності майбутніх технологів припускає розвиток особливостей їхнього мислення в процесі навчання у технічному ВНЗ з використанням відповідних методик і технологій.

Аналіз останніх досліджень. У науковій літературі існують теоретичні передумови, які можна використати для розв'язання даної проблеми – це дослідження психологічної природи мислення (К.А. Абульханова-Славська, А.В. Брушлінський, Л.С. Виготський,

П.Я. Гальперін, С.Л. Рубінштейн, і ін.), характеристик типів мислення, проєктованих у навчальній діяльності (П.Я. Гальперін, А.К. Маркова, З.А. Решетова й ін.).

Однак представлені різноманітні наукові дослідження не орієнтовані на розв'язання завдань зі створення технології розвитку професійного мислення технологів. Поза полем зору залишився такий важливий аспект, як формування професійного мислення у майбутніх фахівців в умовах вищого професійного утворення в процесі вивчення спеціальних дисциплін.

Інженери-технологи забезпечують виробництво технічного об'єкта за допомогою наявної або розроблюваної технології. Розглянемо особливості мислення інженера-технолога.

Розумовий процес такого фахівця на стадії аналізу ситуації розвивається в такий спосіб. Для досягнення кінцевої мети, яка є оптимальним (часом нестандартним) рішенням поставленого завдання, вибирається відправна точка – технічне завдання. Завдання ділиться на складові, їхні межі ще не чітко визначені, свідомість опирається на масив знань, які можуть бути застосовані для пошуку рішень, проводяться аналогії з