

УДК 783.6:78.071.1(477.83/.86)“18/19”
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.305427>

Євгенія Шуневич, доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

СПЕЦИФІКА ПРОЧИТАННЯ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ БОГОРОДИЧНОЇ ТЕМАТИКИ ГАЛИЦЬКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті розкрито вагомий потенціал духовних творів композиторів Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст., проаналізовано вокальні твори, написані на канонічні тексти молитви до Пресвятої Богородиці галицькими композиторами: Н. Нижанківським, І. Соневицьким, Я. Барничем та А. Гнатишиним. Встановлено органічний зв'язок з національною та європейською культурою. Згадані в статті вокальні композиції становлять окремий пласт в українській духовній музиці та творять нелітургійний церковний репертуар. Діяльність галицьких композиторів здійснила значний вплив на становлення української музичної культури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Важко переоцінити їхній внесок у музичне мистецтво та популяризацію української музики за кордоном. Ці твори є беззаперечним творчим здобутком композиторів у жанрі духовної музики і розраховані на виконання як початкуючими, так і професійними вокалістами в навчальній і концертній практиці.

Ключові слова: композитори Галичини; вокальні твори; духовні твори; українська музична культура; канонічні тексти; образ Богородиці.

Літ. 5.

Yevheniya Shunevych, Associate Professor of the Vocal and Choral,
Choreographic and Fine Arts Department,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE PECULIARITY OF THE THEOTOKOS THEME CANONICAL TEXT READING BY GALICIAN COMPOSERS OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES

The article reveals the significant potential of the spiritual creativity of Galician composers of the late nineteenth and early twentieth centuries; it analyzes vocal works on canonical texts of the prayer to the Blessed Virgin Mary by Galician composers: Nestor Nyzhankivsky, composer, pianist, music critic; Ihor Sonevitsky, composer, conductor, musicologist; Yaroslav Barnych, composer, conductor, teacher, public figure; and Andrii Hnatyshyn, composer, conductor, teacher, public figure. The vocal compositions mentioned in the article constitute a distinct layer of Ukrainian sacred music and form a non-liturgical church repertoire. The analyzed works are an integral part of Ukrainian musical culture. All these songs are written for a soprano. This is primarily due to the timbre capabilities of this voice type, which is capable of conveying a vivid palette of feelings and emotions as well as depicting the Virgin Mary – Pure, Blessed, Sorrowful and Merciful.

These works are undeniable creative achievements of the composers in the genre of sacred music and are intended for performance in educational activities and recitals by both beginners and professional vocalists. These works have not lost their relevance nowadays that is proved by the desire to revive their achievements in contemporary artistic practice. It is not difficult to find direct manifestations of folk tradition, particularly of Boyko, Hutsul, and Polissia origin, in the compositions under analysis. This indicates that N. Nyzhankivsky, I. Sonevitsky, Y. Barnych, and A. Hnatyshyn in their vocal chamber works were naturally connected with the national musical culture. The spiritual vocal heritage of Galician composers had a significant impact on the formation of Ukrainian musical culture in the late nineteenth and early twentieth centuries. It is impossible to overestimate their contribution to the art of music and the popularization of Ukrainian music abroad. A detailed study of the works of Galician composers still requires further research.

Keywords: composers of Galicia; vocal chamber works; sacred works; Ukrainian musical culture; canonical texts; image of the Virgin Mary.

Постановка проблеми. Богородична тематика в українському сакральному мистецтві – широка і багатогранна. У кожному українському храмі обабіч Царських Врат іконостасу бачимо дві головні ікони – Ісуса Христа і Пресвятої Богородиці. В українській християнській культурі за тисячу років сформувався могутній маріологічний пласт літературних, музичних, візуально-мистецьких творів, богословських писань, особливостей церковно-літургійної практики, тому образ Богородиці знайшов багатогранне відобра-

ження і в музичній спадщині українських композиторів. Гідно продовжуючи традиції зарубіжних композиторів Дж. Каччіні, Л. Люцці, А. Керубіні, Й.-С. Баха, Ш. Гуно, Ф. Шуберта та інших, українські композитори втілюють образ Богородиці у своїх творах різних за жанрами – романсах, соло-співах, церковних піснях, хорових концертах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість українських митців, які були змушені покинути Батьківщину, розглядали М. Голубець, В. Цвіль (2017), Ю. Мережко, О. Петрикова (2019),

українську пісенну творчість початку ХХ ст., зокрема О. Кошиця проаналізовано в роботі С. Салія (2010). Окремі аспекти життя і творчого доробку Я. Барнича студіювали Н. Ек (2016), С. Пушик (1995), С. Стельмахук (2008), Л. Філоненко (2008, 2019), Л. Турчак (1919), життєвий та творчий шлях Н. Нижанківського досліджують Ю. Булка (1997), У. Молчко (2022, 2023). Перше дослідження біографії та творчості І. Соневицького належить С. Павлишин у монографії про композитора, також про нього є публікації Ю. Островського (2019), Ю. Ясіновського (2012).

Мета статті. Розглянути духовну творчість галицьких композиторів, яка вплинула на розвиток музичного мистецтва України, обґрунтувати її значення в утвердженні національних традицій у музичній культурі.

Виклад основного матеріалу. Чи не найбільш плідною за Богородичною тематикою можна виділити творчість саме композиторів Галичини [1]. У творчості Нестора Нижанківського (1893–1940) особливо виразовістю наділений солоспів-молитва “Богородице Діво”. Написаний у простій тричастинній формі, структурно стабільний (4+4+4), цей солоспів створений у кращих традиціях українського романтизму. Яскрава мелодія, вибаглива ритміка і динаміка сольної партії підкреслюють лірико-піднесений настрій твору. Самостійна і гармонічно стійка фортепіанна партія насичена поліфонічними підголосками, які інтонаційно споріднені з мелодією. Дещо стримана фортепіанна фактура, однак, не заперечує самостійності вокальної партії, а навпаки, певний контраст між інструментом і голосом посилює сприйняття цього твору – одночасно інтимного і загальнолюдського.

Ще один галичанин Ігор Соневицький – композитор, диригент, музикознавець – належить до тих українських митців ХХ ст., яких доля розкидала по різних країнах і континентах. Народився він у 1926 р. на Тернопільщині, навчався у Львові, де на його формування як музиканта великий вплив мали С. Людкевич, М. Колесса, В. Барвінський. Вищу музичну освіту здобув у Мюнхені. Його творчість охоплює різні жанри – оперна, балетна, симфонічна музика, камерно-інструментальні, камерно-вокальні, хорові твори. Цілим пластом можна виділити романси та пісні на церковні канонічні тексти, зокрема, присвячені Богородиці. До них належать такі, як “Під твою милість”, “Страдална мати”, дві молитви “Богородице Діво”, що базуються на традиціях української пісні, побутового галицького романсу, переосмисленні творчості М. Лисенка і С. Людкевича.

Створений І. Соневицьким у 1988 р. цикл “Canti Spirituali” складається з 15 композицій, написаних для мішаного хору без супроводу і солістів (сопрано або тенор) у супроводі фортепіано або струн-

ного оркестру. В основі циклу – літургійні тексти УГКЦ. В українській музичній спадщині цей цикл є прикладом майстерного поєднання музичної риторики прикладної церковної музики і концертного музикування. І. Соневицький створив цикл, будучи вже зрілим і майстерним автором. Цикл “Canti Spirituali” – це своєрідний підсумок в жанрі духовної музики у творчості композитора.

Цикл містить три солоспіви, присвячені Богородиці. У церковній музиці є окремий Богородичний пласт пісень, Розарій, який поділяється на три основні групи: радісну, скорботну і прославлявну. Пісні не є частиною Літургії, проте активно використовуються у церковній практиці. В страдальних (страсних) піснях відтворюються останні події у земному житті Спасителя; радісні молитовні пісні покликані створити відповідний душевний стан під час служіння; у славних – прославляють чесноти Діви Марії.

Відповідно до класифікації Розарію, пісня “Під твою милість” належить до радісних. С. Павлишин так аналізує і описує цю молитву: “Тлибока і проста, зворушлива і стримана, а в цілому дуже гармонійна – такою є ця молитва у музичному втіленні. Квінтесенція її настрою міститься у вступних тактах, які відтак повторюються разом з вокалом на словах “в скорботах не погорди”. Певна архаїчність, а водночас народність колориту виникає тут з плагальності, опори на субдомінанту, також з діатонічності її перемінних співзвуч. Вокальна партія є дуже співочною, вона розгортається у безупинній плинності. Секвентні повторення, які на загал вважаються “застарілим” засобом розвитку, є в цьому випадку дуже органічною ланкою цілого” [3, 334].

Твір має світлий і піднесений характер. Композитор обирає хоральний виклад супроводу, підкреслюючи зв’язок з європейськими зразками. Привертає увагу і оригінальність формотворення – композицію розпочинає інструментальний вступ із проведнням мелодії, що використовується в останньому реченні другого періоду форми. Саме цей чотиритакт ніби рефреном пронизує весь солоспів. Світлий характер композиції підкреслюється і ладо-гармонічними засобами. Пісенно-молитовний a-moll, вишукані секвенції та інтонаційно виразний мелос творять особливу атмосферу молитовного чуття. Форма солоспіву – проста: вступ (фортепіано, 4 такти), А (5 тактів) + В (4+4) + В1 (4+4). Ця структура (за винятком вступу) зберігається і в наступному куплеті.

Образ Богородиці, що страждає, втілюється у страсних піснях. У них оспівується узагальнений образ жінки-матері, сила її духу і мужності у стражданні. Однією з відомих є пісня авторства отця Івана Дуцька (1867–1933) “Страдальна Мати”. Натхненний першоджерелом, І. Соневицький зберігає інтонаційну структуру (композитор використав

перший двотакт пісні о. Дуцька), творчо його опрацьовує, змінивши метроритм (розмір 2/4), тональність e-moll у о. Дуцька на розмір 3/4, тональність d-moll у Ігоря Соневицького). В основі композиції – Stabat Mater, що надихала своєю тематикою багатьох композиторів, починаючи з епохи Середньовіччя. Талант композитора виявився у лаконічності у порівнянні з великими циклічними формами, присвяченими Страждаючій Богородиці. Засобами музичної виразності композитор змальовує траурну ходу, похвальні дзвони, розпач і біль Богоматері. Невипадковим є вибір ладу і тональності (d-moll), що символізують образ скорботи і смерті. Мелос солоспіву має виразне народно-пісенне походження і пов'язаний з обрядовими жанрами – плачами і голосіннями. Особливий звукообразальний прийом автор застосовує у двох останніх тактах першого речення на словах “під хрестом стояла”, графічно зображаючи хрест: a1-c2-a-fis-g. Форма твору – проста двочастинна (куплетна) з інструментальним вступом і закінченням: вступ (1+4+4+2) + А (4+4) + В (4+6) + А1 + В1 + закінчення (4+4+2+3).

М. Скорик так пише про камерно-вокальну творчість композитора: “Солоспіву І. Соневицького створені протягом багатьох років, належать до кращих зразків української музики в цьому жанрі. Вони базуються на традиціях, української пісні, побутового романсу, зокрема галицького, переосмислюють творчість українських композиторів класиків цього жанру – Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича, відчувається тут і вплив відомих німецьких композиторів Р. Шумана, Р. Штрауса. Водночас твори І. Соневицького мають яскраві самобутні риси, їх відзначає специфічна вишуканість, що виявляється і в яскравості тематичного матеріалу (дуже рельєфний і легкий для сприйняття, він ніколи не стає банальним), і в гармонічній мові (при загальній класичності композитор знаходить яскраві й несподівані гармонічні звертання), і у формі, дуже точно вибудованій. Для композитора характерна різноманітність вислову, пов'язана з текстом: це глибока філософська музика в циклі на вірші І. Франка, народно-пісенна – у циклі на поезію Т. Шевченка, вишукана – у циклі на вірші Б.-І. Антонича, аскетично-зворушлива – у творах на церковні тексти” [4, 6].

Літературною основою солоспіву “Богородице Діво” є одноіменна прославна молитва, втілена композитором у душі споглядальних піднесено-ліричних оперних аріозо романтичної доби. Як зазначає С. Павлишин: “в музиці це втілення високого неземного душевного піднесення, захоплення, рівночасно простоти. Музика тут інша, як у вокальній партії, так і в супроводі. Але є та сама атмосфера просвітлення, прозорості. Спів є спершу речитативним, поступово розширюючись до аріозо” [3, 30–31]. Написані одним автором дві

молитви на канонічний текст мають як і певну спорідненість, так і неповторність. Визначальним є все ж панівний піднесено “ефірний” настрій молитов, їхня щирість і просвітленість. В структурі обох творів автор уникає квадратності, музичні речення охоплюють від трьох до п'яти тактів, композитор членує фрази згідно зі смисловими акцентами, змінює метрику (4/4 – 2/4 – 4/4) у межах трьох тактів. У солоспіву (Fis-dur) легко акцентовані тризвуки в партії фортепіано ніби ілюструють слухачеві той небесний, надземний простір, куди летить молитва щирої душі. Більш пристрасною за характером є друга молитва (F-dur). Значно ширша за діапазоном (Fis-dur: d1 – fis2, F-dur: e – b2), вона звучить як гімн, завдяки підкреслено хоральному фортепіанному супроводу.

Два інші солоспіву створені на основі українських церковних мелодій. Їх об'єднують секвенційні форми розвитку музичного матеріалу, доступність як вокального, так і інструментального викладу, простота музичних форм (прості двочастинні репрізні з інструментальним вступом і закінченням).

Продовжуючи перелік галицьких композиторів, які у своїй творчості звертались до образу Пречистої Діви Марії, необхідно згадати також ім'я Ярослава Барнича (1896–1966) – композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча, почесного громадянина міста Вінніпег, керівника Українського хору ім. Т. Шевченка (Клівленд), основоположника української модернової опери. На формування стилю композитора вплинула естетика тогочасної галицької культури та композиторські школи Західної Європи.

“Учень та продовжувач традицій В. Барвінського, Я. Барнич працював у руслі постромантичних тенденцій, під впливом імпресіонізму. Становлення стилю композитора відбувалось під впливом естетичних тенденцій тогочасної галицької культури та впливів західно-європейських композиторських шкіл. Як і Барвінський, він тяжів до “полістилістичної” багатозначності фольклорного тематизму, що відчувається в контексті різних стилів минулих століть” [2, 357].

Серед різножанрової творчості Ярослава Барнича варто виділити молитву на канонічний текст “Богородице Діво” для хору, соло сопрано у супроводі фортепіано, яку витримано у кращих традиціях класичної композиції. Мелодичні лінії всіх виконавців (солістки, чотириголосного мішаного хору, фортепіанного супроводу) творять у молитві єдине ціле. Урочистість і піднесеність, радість і святковість властиві цьому твору Я. Барнича. Структурно твір ділиться на дві частини: в першій – повний текст молитви звучить лише у солістки, хор і фортепіано підтримують соло формуючи відповідний настрій. У другій – звучання хору є більш виразним, фінальні репліки солістки утворюють панівний урочистий характер.

Л. Турчак так характеризує творчий доробок композитора: “Творчості Я. Барнича притаманне вдале поєднання різних музичних жанрів, популярних у той час, із міськими мотивами та народним фольклором, зокрема покутським та гуцульським” [5, 144].

Цілу збірку творів під назвою “Богородиці на славу” та дві оригінальні пісні на честь Богородиці присвятив ще один галицький композитор Андрій Гнатишин (1906–1995). Його педагогами під час навчання у Львові були С. Людкевич та Н. Нижанківський, які найбільше вплинули на А. Гнатишину – композитора.

Потім на призначену йому Митрополитом Андреем Шептицьким стипендію був скерований на навчання у “Нову Віденську консерваторію”. Відтоді він живе і працює у Відні, керує хором Української греко-католицької церкви святої Варвари. Серед творів, присвячених Богородиці, чи не найбільшою популярністю користується молитва “Богородице Діво” або “Ave Maria” для хору, соло сопрано в супроводі фортепіано, написана у 1962 р.

Значно складніший за побудовою від “Богородиці” Ярослава Барнича, опус Андрія Гнатишина є і значно ширшим за емоційним діапазоном. Відбувається суттєва еволюція людських почуттів – від скорботно-стриманого (в хоровому вступі) до піднесено просвітленого (останні 10 тактів твору).

Виклад тематичного матеріалу розподілено між виконавцями: сопрано-соло веде виразну мелодію, в якій поєднуються як речитативні, так і аріозні елементи; хорове чотириголосся готує і підтримує зміни настрою, зміни у фактурі фортепіанного супроводу (хорально-акордовий, арпеджований, гомофонно-гармонічний) роблять переходи між емоційними станами плавними і безперервними.

Також доцільно згадати і такі твори, як: “Звеличення Пресвятої Богородиці” (написаний на староцерковну мелодію), “На Хресній Дорозі”, “О, Преславна” (староцерковна пісня в обробці А. Гнатишина), “Пренебесна Діво Марія”, “Страдальна Мати” (українська церковна мелодія, обр. А. Гнатишина), кант “Пречиста Діво Мати”, “Богородице до тебе прибігаємо” (музика Д. Боршнянського, редакція А. Гнатишина), “Заступнице християн” (галицький розспів), “Кант Заступниці”, “Не маємо іншої помочі” (київський розспів), “Славная Днина” (церковна пісня на свято Введення у Храм Пресвятої Богородиці).

Проаналізовані твори становлять невід’ємну частину української музичної культури. Кожен з них яскраво вписаний у творчість їхніх творців – Н. Нижанківського, І. Соневицького, Я. Барнича, А. Гнатишина. Всі солоспіви написані для сопрано. Це пов’язано насамперед із тембровими можливостями високого жіночого голосу, здатного передати яскраву палітру почуттів і переживань, а також,

власне, і з образом Богородиці – Чистої, Благословенної, Страждальної і Милостивої.

За характером згадані молитви умовно поділяються на дві групи: 1) інтимні, особисті, позначені особливою теплотою і щирістю (Н. Нижанківський, І. Соневицький (Fis-dur)); 2) молитви-гімни (І. Соневицький F-dur), Я. Барнича).

Молитви А. Гнатишина і Я. Барнича, засобами музичної виразності ілюструють молитву парافیанки (соло) в храмі, в оточенні громади (хор). Такий прийом яскраво передає поєднання особистого (людського) і всезагального (всесвітнього), тобто це поєднання стає неподільним і універсальним за суттю.

Партія фортепіано є традиційно-супроводжувальною у церковних піснях І. Соневицького та молитві Я. Барнича. Індивідуалізованим і більш самостійним виступає фортепіано в молитвах “Богородице Діво” Н. Нижанківського, А. Гнатишина, І. Соневицького (Fis-dur, F-dur).

Висновки. Отже, згадані в статті твори становлять окремий пласт в українській духовній музиці та творять нелітургійний церковний репертуар. Кожен з них певною мірою є здобутком у цьому жанрі і розрахований на виконання як початкувочими, так і професійними вокалістами в навчальній і концертній практиці. Твори і сьогодні не втратили актуальності, що підтверджується прагненням відродити надбання в сучасній мистецькій практиці.

У проаналізованих композиціях не важко дошукатись безпосередніх виявів народного, зокрема, бойківського, гуцульського, поліського начала. А це свідчить про те, що Н. Нижанківський, Я. Барнича, А. Гнатишин та І. Соневицький у своїй камерно-вокальній творчості були органічно пов’язані з національною музичною культурою. Діяльність галицьких композиторів здійснила значний вплив на становлення української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Важко переоцінити їхній внесок у музичне мистецтво та популяризацію української музики за кордоном. Детальне вивчення творчості композиторів Галичини ще потребує подальших наукових розвідок та досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960. С. 185–187.
2. Мережка Ю., Петрикова О. Творча спадщина українських композиторів кінця 19 – поч. 20 ст.: вокально-виконавський аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ, 2019. С. 354–358.
3. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів, 1995. 99 с.
4. Скорик М. Слово про композитора І. Соневицького. *І. Соневицький. Солоспіви для голосу і фортепіано*. Київ: Музична Україна, 1993. С. 5–6.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО РИСУНКА: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНА ПРАКТИКА

5. Турчак Л. Творчість Я. Барнича: внесок у музичну культуру. *Вісник КНУКіМ. Серія "Мистецтвознавство"*. Київ, 1919. С. 142–147.

REFERENCES

1. Zahaykevych, M. (1960). Muzychne zhyttia Zahidnoyi Ukrainy druhoi polovyny XIX st. [Musical life of Western Ukraine in the second half of the 19th century]. Kyiv, pp. 185–187. [in Ukrainian].

2. Merezko, Y. & Petrykova, O. (2019). Tvorchа spadshchyna ukraïn'skykh kompozytoriv kintsia 19 – poch. 20st.: vokalno-vykonavchyi aspekt [Creative heritage of Ukrainian composers of the late 19th – early 20th centuries: vocal and performance aspect]. *Bulletin of the National Academy of*

Personnel of Culture and Arts Management. Kyiv, pp. 354–358. [in Ukrainian].

3. Pavlyshyn, S. (1999). Ihor Sonevtskyi [Ihor Sonevtskyi]. Lviv, 99p. [in Ukrainian].

4. Skoryk, M. (1993). Slovo pro kompozytora I. Sonevtskoho. I. Sonevtskyi. Solospivy dlia holosu i fortepiano [A word about the composer I. Sonevtskyi. I. Sonevtskyi. Songs for voice and piano]. *Musical Ukraine*. Kyiv, pp. 5–6. [in Ukrainian].

5. Turchak, L. (1919). Tvorchist Y. Barnycha: vnesok u muzychnu kulturu [Creativity of Y. Barnych: contribution to the musical culture]. *Bulletin KNUKіM. Series "Art History"*. Kyiv, pp. 142–146. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2024

УДК. 37.016:741(091)(045)

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.302898>

Олена Семенова, кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри образотворчого мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО РИСУНКА: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНА ПРАКТИКА

Стаття присвячена проблемі використання педагогічного рисунка в практиці закладів загальної середньої освіти. З'ясовано важливість використання принципу наочності на уроках образотворчого мистецтва.

Проаналізовано та визначено поняття "педагогічний рисунок". Розглянуто й визначено засоби, які використовує вчитель образотворчого мистецтва на уроках. У статті здійснено історичний екскурс розвитку педагогічного рисунка в шкільній практиці. Досліджено методику розвитку педагогічного рисунка в різні історичні періоди.

Ключові слова: рисунок; педагогічний рисунок; методика викладання образотворчого мистецтва; дошка для малювання.

Літ. 7.

Olena Semenova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor of the
Fine Arts Department,
Uman Pavlo Tychna State Pedagogical University

TEACHING METHODOLOGY OF PEDAGOGICAL DRAWING: HISTORICAL EXPERIENCE AND MODERN PRACTICE

The article is devoted to the problem of using pedagogical drawings in the practice of general secondary education institutions. It has been found that the principle of visibility in fine art lessons is important, as it is one of the main means of obtaining and processing information about the depicted subject. The concept of "pedagogical drawing" was analyzed and defined, as well as its role in the system of training future teachers of fine arts. It was found that pedagogical drawing is a type of visual activity performed during the lesson, including both a visual image made with students and a theoretical explanation for it.

The tools used by the art teacher in the lessons are considered and determined. These include: plaster casts of classic models, wire models, reproductions of works of fine art, illustrations from books, albums, educational models, which are made by the typographic method or prepared by the teacher, tables, drawings, posters, diagrams, films, presentations, drawings of peers, etc.

The article provides a historical overview of the development of pedagogical drawing in school practice. The use of the first drawing boards in Ancient Greek schools is considered. In particular, the method of conducting pedagogical drawing in different historical periods and in different countries was investigated. The geometric and natural methods of drawing, which were used by scientists-pedagogues during a long period of teaching children and adults to draw, are characterized.

It was found that the pedagogical drawing made on the board encourages students to be independent and active because in order to complete it, children have to fantasize about colour reproduction and adding additional objects. Attention is drawn to the fact that the pedagogical drawing does not have an independent meaning; it is closely related to the teacher's verbal explanation and is a graphic demonstration of his opinion.