

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО.
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО. РЕСТАВРАЦІЯ**

УДК 75.052+75.071.1(477) +7.036 + 7.038

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.3–15>

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО МОДЕЛЮВАННЯ
ПЕЙЗАЖНОГО ПРОСТОРУ ІВАНА ТРУША:
СТИЛІСТИЧНІ ІННОВАЦІЇ ТА АВТОРСЬКА МЕТОДОЛОГІЯ**

Юрій ЯМАШ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3259-083X>

*Національний лісотехнічний університет України,
кафедра дизайну,
вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057
e-mail: jamash@ukr.net*

Інна ПРОКОПЧУК

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

Виконано комплексне дослідження композиційної структури пейзажного живопису І. Труша (1869–1941) – одного з головних представників українського мистецтва межі XIX–XX ст., чия творчість стала фундаментальною для становлення національного варіанта імпресіонізму. Незважаючи на значну кількість публікацій, присвячених життю та творчості художника, композиційна організація його пейзажів досі залишалася малодослідженим аспектом. Саме тому статтю спрямовано на поглиблене осмислення авторської методології І. Труша, його ставлення до композиції як художньо-інтелектуального конструкту, що відображає не лише зоровий досвід, а й філософсько-світоглядні орієнтири митця.

Проаналізовано основи композиційні моделі, які застосовує художник: центральна, діагональна, трикутна, а також комбінаторна побудова простору. Значну увагу приділено дослідженню методів перспективного моделювання – зокрема лінійної та лаштункової перспективи. Вперше у мистецтвознавчий дискурс уведено поняття “лаштункова перспектива”, визначене як принцип організації зображуваного простору шляхом нашарування планів, подібно до театральних декорацій. Це нове поняття є

важливим теоретичним внеском у сучасну візуальну науку, адже воно допомагає точніше описати специфіку побудови простору у творах митців, які свідомо відходили від правил класичної лінійної перспективи.

На прикладі пейзажних полотен – “Самотня сосна”, “Дніпро”, “Ранок під містом”, “Копиці” – автор статті розкриває складну систему просторової організації, яку І. Труш створює за допомогою багатоплановості, тонального контрасту, ритмічного розташування елементів та зміщення оптичних акцентів. Увагу зосереджено на тому, як художник поєднує натурні студії з композиційною логікою, створюючи узагальнені, концептуальні образи природи, що відображають емоційний стан людини або загальний світоглядний контекст епохи. Важливе місце в дослідженні посідає аналіз специфіки переднього плану, який І. Труш трактує відповідно до імпресіоністичної естетики: уникаючи зайвого акцентування, надає композиції відкритості й легкості.

Доведено, що художнику притаманний високий ступінь композиційної свідомості: він не просто зображає краєвид, а конструює його відповідно до внутрішньої ідеї, концептуальної моделі. Художник сприймає композицію не як автоматичне відтворення натури, а як інструмент художнього синтезу, що допомагає трансформувати візуальний досвід у художній образ із глибоким змістовим наповненням. Таке бачення відповідає тенденціям європейського імпресіонізму, проте має виразні національні особливості, зокрема трактування пейзажу як символу внутрішнього стану, долі, часу й простору.

Наукове значення статті полягає в систематизації й теоретичному обґрунтуванні композиційних методів І. Труша як інструментів формотворення в українському імпресіонізмі. Введення терміна “лаштункова перспектива” збагачує теоретичний апарат сучасного мистецтвознавства, а виявлені закономірності можуть стати методологічною базою для аналізу інших явищ українського пейзажного живопису. Практична значущість полягає в можливості використання результатів дослідження в мистецькій освіті, музейній справі, кураторській діяльності, а також у створенні нових підходів до інтерпретації творів українського імпресіонізму у ширшому європейському контексті.

Ключові слова: українське мистецтво, живопис, композиційні засади, стилістичні особливості, мистецтвознавчий аналіз.

Постановка наукової проблеми. І. Труш – видатний український живописець кінця XIX – першої третини XX ст., чия творчість отримала широке визнання як на батьківщині, так і за її межами. Він відомий передусім як майстер пейзажного жанру, роботи якого зберігаються в музейних фондах і приватних колекціях Європи та США. Його художня спадщина охоплює численні краєвиди рідної Галичини, Гуцульщини, Правобережної України, а також пейзажі Криму, Палестини, Єгипту та Італії.

Незважаючи на значний інтерес дослідників до творчості І. Труша, багато аспектів його художньої манери залишаються недостатньо вивченими. Зокрема, його унікальні підходи до композиційної побудови пейзажу досі не були об’єктом для системного аналізу. Вивчення особливостей композиційної організації його творів дає можливість не лише розширити розуміння специфіки українського живопису тієї епохи, а й збагатити сучасну мистецтвознавчу теорію.

Актуальність теми зумовлена необхідністю глибшого розуміння художнього методу І. Труша, його внеску у розвиток імпресіоністичного

підходу в українському пейзажному живописі та важливістю адаптації досвіду художника в сучасних мистецьких практиках.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження композиційних принципів у творчості І. Труша тривалий час залишалося поза безпосереднім фокусом уваги мистецтвознавців. Провідні фахівці, зокрема Ярослав Нановський, Григорій Островський та Марія Гудзевич, у своїх працях, присвячених його доробку, зосереджувалися на загальних аспектах творчої діяльності митця [1–5]. У центрі уваги були біографічні відомості, загальний стилістичний аналіз живопису І. Труша, а також вплив європейських художніх течій на формування його мистецького світогляду. Однак композиційні методи та способи організації простору у його картинах залишалися на периферії дослідницьких зацікавлень.

Тож серед наукових досліджень у цьому напрямі привертають увагу монографічні розвідки та спеціалізовані статті Ю. Ямаша, у яких він зробив ґрунтовний аналіз окремих аспектів творчої методології І. Труша. Зокрема, він зосередив увагу на унікальних композиційних підходах митця: використанні перспективи та принципах організації простору в різних жанрах живопису [6,7]. Важливим внеском у розуміння художнього методу І. Труша стала спільна робота Ю. Ямаша з іншими дослідниками у статті “The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941)” [8]. У цій праці зроблено одну з перших спроб структурного аналізу композиційних рішень художника, розглянуто відповідність його методів імпресіоністичним традиціям, а також досліджено вплив європейських мистецьких тенденцій на розвиток його стилю.

Попри окремі напрацювання в цьому напрямі, питання систематичного та цілісного аналізу композиційних принципів у пейзажному живописі І. Труша досі залишається недостатньо вивченим. Це відкриває перспективи для подальших досліджень з метою глибше осягнути закономірності формотворення у творчості митця, розширити методологічний інструментарій для аналізу його художніх рішень та впливу творчої спадщини на розвиток українського мистецтва.

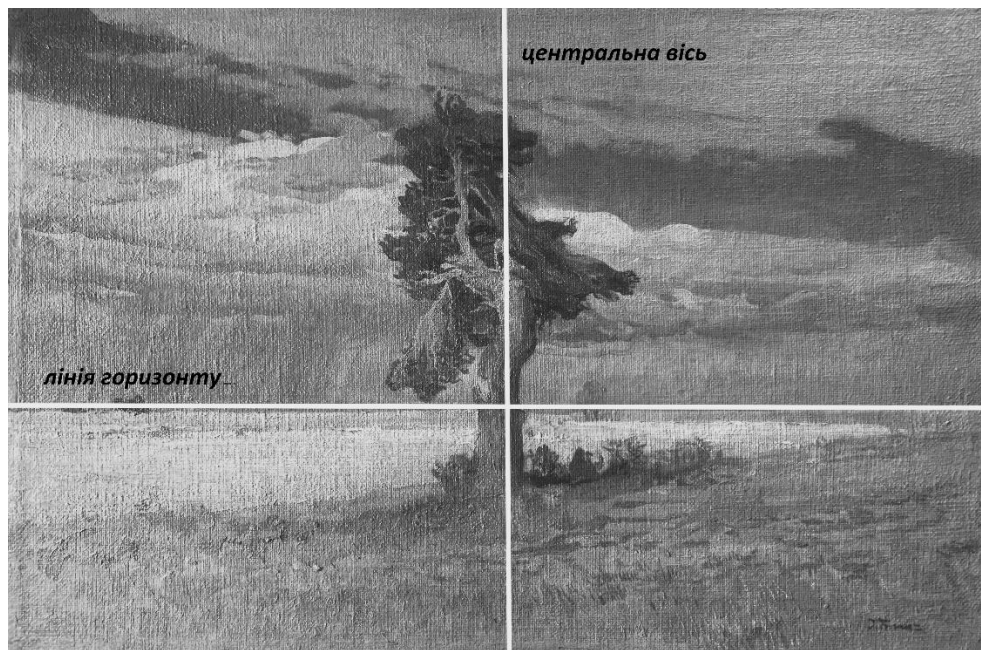
Останні дослідження свідчать про те, що проблема композиційних методів у живописі І. Труша набуває дедалі більшої актуальності та сприяє зростанню зацікавлення з погляду українських мистецтвознавців. Подальший аналіз його художньої методики дасть можливість не лише глибше зрозуміти творчість видатного майстра, а й простежити її зв'язок із загальноєвропейськими мистецькими процесами кінця XIX – початку XX ст.

Мета статті – провести мистецтвознавчий аналіз пейзажних творів І. Труша для виявлення основних композиційних принципів їх побудови, визначення авторських підходів до організації простору та розкриття стилістичних особливостей його живописної манери.

Виклад основного матеріалу. У практиці більшості художників-живописців під час організації композиційної структури домінує фотографічний принцип. Художник бачить краєвид, який його приваблює, і в кращому випадку шукає вигідний ракурс. Далі митець komponує на полотні зображення, намагаючись його передати якомога правдивіше. Тобто автор

художніми засобами практично копіює побачене як у рисунку, так і під час моделювання зображення у тонально-кольоровому вирішенні.

І. Труш міг використовувати такий підхід, проте вважав його найгіршим. Як художник, що отримав високу мистецьку освіту в Краківській академії мистецтв, набувши професійних навичок та глибоких теоретичних знань, він переконливо пояснював: “Не все знаходить артист готовий краєвид у природі, не все такий кусок землі, що з нього тільки дещо треба усунути або підчеркнути – часто буває так, що на образ-краєвид треба скласти більше мотивів, зібраних на різних місцях. Артист збирає тоді потрібні студії з природи і komponує з них одну органічну цілість дома в робітні. Такою дорогою йде ся звичайно тоді, коли артист хоче дібрати матеріал до якоїсь ідеї, обдуманой з гори. Краєвид, створений дорогою композиції, має звичайно більше змісту, ніж випадково знайдений, тому й більше промовляє до глядачів” [11, с. 8]. Із цієї тези стає зрозуміло, що в ієрархії власних засобів художник віддає перевагу методам композиційно віднайденим, а не натурним (фотографічним). І. Труш узагальнює свою думку й дає чітке та конкретне визначення композиції: “Композиція – співставлення, складання частин, приведення в порядок” [11, с. 9]. Вислови митця дають можливість зрозуміти його важливе й усталене авторське кредо, за яким художник, відповідно до свого задуму, може за потреби змінювати положення натурних об’єктів, їхню конфігурацію, а також додавати деталі.



Іл. 1. Центральна композиція у картині І. Труша “Самотня сосна”

Для виявлення головних принципів композиційної побудови у пейзажній картині на початковій стадії досліджень доцільно зупинитися на основних тематичних циклах І. Труша, зокрема: “В обіймах снігу”, “Про самоту” та “З життя пнів”. Ці серії робіт становлять трилогію “Про долю

дерева”, яка детально описана у фундаментальній двотомній праці Ю. Ямаша на основі його дисертаційної роботи [9; 10].

Одним із основних композиційних принципів, що застосовується не лише у пейзажному жанрі, а й у мистецтві загалом, є правило центральної композиції. Аналогічний композиційний метод художник часто використовує у циклі “Про самоту”, де зображує одинокі дерева, чия доля він персоніфікує з долею людини. Прикладом такої композиції може бути картина І. Труша “Самотня сосна” (П., о. 69 × 104. Приватна збірка) (Іл. 1).

І. Труш використовує центральну композицію, розміщуючи в центрі зображення сосну. Горизонтальний формат роботи допомагає авторові розкрити широку панораму краєвиду. Тут помітна змістова символіка, яка підсилюється завдяки цьому композиційному методу. Оскільки відбувається персоніфікація та проведення паралелей між життям дерева і людини, доцільно згадати прислів'я “Життя прожити – не поле перейти”. Перед нами – безмежне поле, рівнина, що тягнеться до самого небосхилу, сприяючи відчуттю її космічної масштабності. Одинокі дерева біля горизонту та ще дві крони, що ледь виглядають з-за краю землі, не пом'якшують відчуття самотності головного персонажа твору – сосни, зламані життєвими випробуваннями.

Серед композиційних методів, які застосовує І. Труш в організації площини твору, привертає увагу цікавий аспект. Художник використовує метод чергування світлих і темних клиноподібних горизонтальних плям. Ділянка “землі” складається з двох клинів, розділених діагонально: темного на передньому плані та світлого – за ним. Ділянка “неба” містить чотири клиноподібні зони: нижня – темна із грозовим дощем, вище – світла хмара, далі – смуга чистого синього неба, а на самій горі – знову світлі хмари. Це чергування з діагональним поділом надає картині динаміки й ритму.

Крім того, художник досягає цим поділом ще однієї важливої мети – структурує площину землі на кілька планів: перший план – нижній правий клин; другий – сосна з невеликими кущиками поряд; третій – світлий клин ліворуч, за деревом; четвертий план – темна вузька смуга з самотнім силуетом дерева біля горизонту. Завдяки цьому методу І. Труш передав глибину простору й відчуття безкрайності степового ландшафту.

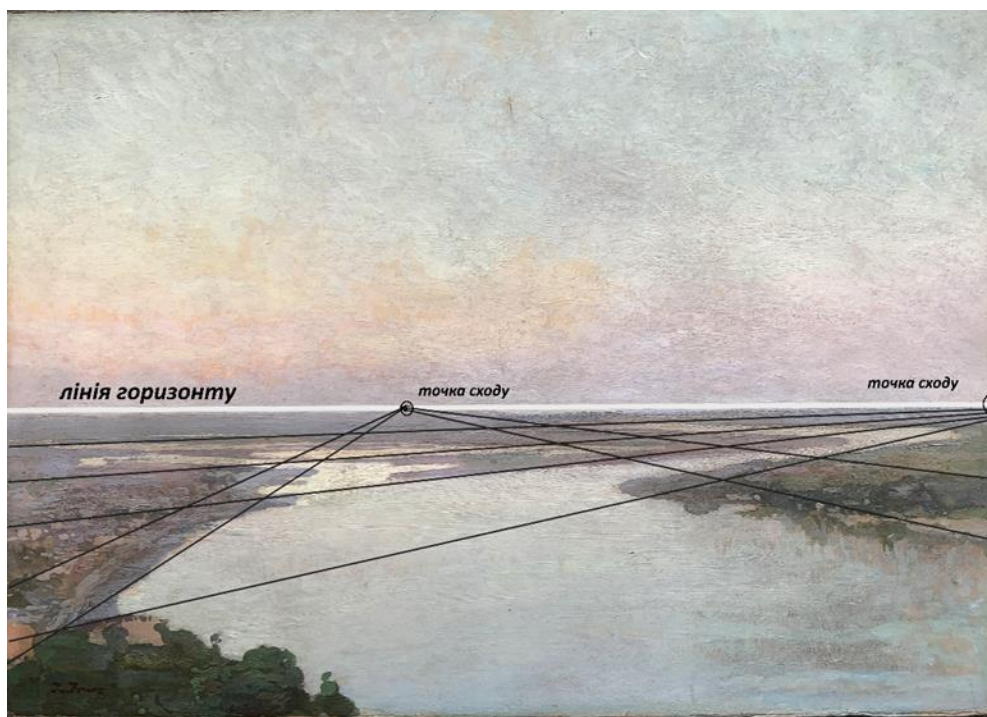
Ще одна важлива композиційна особливість, яка свідчить про імпресіоністичний підхід І. Труша, – специфічне трактування переднього плану. Підсвідомо він використовує принципи французьких імпресіоністів, які у своїх пейзажах уникали активних елементів на передньому плані. Це контрастує з традиціями доімпресіоністичної доби, наприклад, із підходом барбізонців [6; 8]. В І. Труша передній план залишається повністю вільним, що надає композиції легкості й відкритості.

Картина І. Труша “Дніпро” (К., о. 52,5×74. Приватна збірка) є прикладом застосування лінійної та лаштункової¹ перспективи під час

¹ Лаштункова перспектива – художній метод створення глибини простору у живописі, графіці та сценографії, заснований на розміщенні об'єктів у кількох чітко відокремлених планах, подібно до театральних лаштунків (звідси й назва).

побудови композиції (Іл. 2). Метод лаштункової перспективи особливо важливий у пейзажному живописі, коли нема чітких лінійних напрямів для побудови перспективи, як у архітектурі, і художник змушений створювати простір за допомогою композиційних підходів. Основними принципами такої перспективи є: пошарове розташування об'єктів, коли простір будується через розміщення переднього, середнього та заднього планів; перекриття елементів – об'єкти на передньому плані частково закривають об'єкти, розташовані далі; зменшення контрастності та деталізації за віддалення об'єктів, що також застосовується у повітряній перспективі. Зазначимо, що термін “лаштункова перспектива” є відсутнім у сучасних мистецьких словниках [12].

Автор обирає горизонтальну композицію, що підсилює динаміку і експресію сприйняття зображення, а також допомагає розкрити широку панораму краєвиду. Особливо динамічною є нижня частина полотна – “земля-ріка”, де рух створюється завдяки діагональному перетину берегових ліній.



Іл. 2. Застосування лінійної перспективи у побудові композиції картини І. Труша “Дніпро”

Тональна відмінність між двома стихіями – водною та повітряною, верхньою і нижньою частинами полотна – є мінімальною. Основний акцент художник робить на світлу площину ріки, яку обрамляють набагато темніші береги. Контраст виникає не лише на рівні тональності, а й завдяки малярському трактуванню: автор використовує чергування методу тональної розтяжки та корпусного письма. У зображенні неба і води переважають спокійні, приглушені тони, тоді як земля моделюється активними,

різновекторними рухами (лише на лінії горизонту використано прямі, довгі мазки).

Найтемніша пляма, яка створює композиційний центр, розташована на лінії діагоналі: від лівого нижнього кута – зелена лісова маса, що переходить у верхній правій частині (правий берег) в іншу за відтінком зелену пляму.

Сюжет надає можливість І. Трушеві застосувати лінійну перспективу, оскільки правий і лівий береги Дніпра умовно паралельні й під час скорочення сходяться на горизонті. Оскільки русло ріки має вигини, то можна зауважити кілька точок сходження (Іл. 2).

Наступним важливим методом художника є застосування принципу плановості. Передній план – берег ліворуч. Відтак, вище – різко віддалена прибережна ділянка. Третій план – берег праворуч. Четвертий і наступні плани – кілька ділянок суші, розташованих ближче до горизонту.

Варто зазначити, що сама ріка рухається вздовж зазначених планів і також перспективно віддаляється. Завдяки методу лінійної перспективи та плановості створюється відповідна глибина простору, а також розкривається широка панорама краєвиду.

Наявність численних аналогічних робіт свідчить про те, що художник під час їх створення застосовує метод варіабельності², щоразу намагаючись удосконалити композицію.

На перший погляд, у простій, невибагливій композиції автор демонструє високий професіоналізм: він майстерно використовує принципи організації площини картини, вдало співвідносить великі поверхні й водночас за допомогою композиційних засобів створює чітку, стійку й органічно цілісну структуру.

На наступному прикладі – картині І. Труша “Ранок під містом” (К., о. 46 × 55,5. Приватна збірка) – можна простежити більш складну структурну організацію твору, у якому відбувається комбінація центральної, діагональної та трикутної композиційних схем (Іл. 3).

Попри помітну присутність діагоналей, композиція з чітко окресленим акцентом у вигляді хреста має виразну домінанту. Її центр та значущість додатково вирізняються перетином діагоналей, утвореними абрисами схилів, які сходяться у точці, наближеній до головної осі формату.

Основний акцент у аналогічних картинах, зокрема й у творі “Ранок під містом” – високий хрест у центрі композиції. Симетрію твору підкреслюють круті схили ліворуч і праворуч, контури яких подібні до перспективних ліній

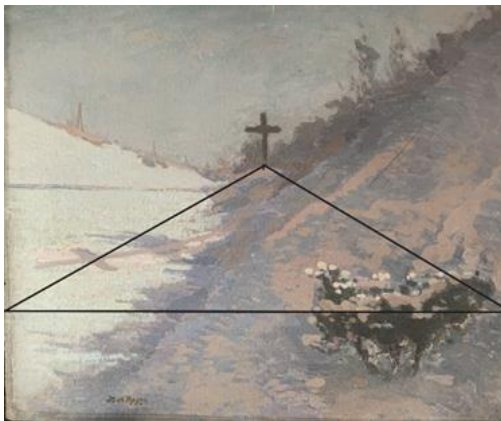
² Метод варіабельності – підхід у мистецтві, дизайні, літературі та інших творчих царинах, який передбачає змінність і варіювання композиційних, колірних, просторових чи інших елементів у процесі створення твору. І. Труш застосовував метод варіабельності у своїх пейзажах, зокрема, у серіях картин, де один і той самий мотив (наприклад, “Дніпро”, “Копиці”, “Одинокі дерева”) міг бути зображений у різних варіантах із незначними змінами композиції, кольору або освітлення.

сходу, що сприяє візуальному руху зображення. Частина землі, вкрита снігом ("царина білої смерті"), суттєво переважає за площею небо, створюючи відповідний емоційний настрій.

Нижню частину картини (землю) художник також розділяє на ліву – освітлену сонцем, і праву – затемнену, що перебуває у глибокій тіні. Ліва ділянка – найсвітліша зона композиції – тонально не надто відрізняється від трикутної ділянки неба, і разом вони створюють протизвагу темній плямі правого, неосвітленого схилу. Поділ між цими світлими та темною частинами утворює діагональ, що пролягає від нижнього лівого кута композиції до її верхнього правого. Такий метод значно підсилює динаміку сприйняття роботи.

У правому нижньому куті автор розміщує зображення маленької засніженої сосни. Разом із хрестом і тінню від нього (головні елементи картини) під час з'єднання прямими лініями вони утворюють геометричну фігуру із рівними бічними сторонами – композиційно врівноважений трикутник (Іл. 3).

Під час побудови композиції І. Труш використовує лінійну перспективу (Іл. 4). Абриси схилів насправді не імітують перспективного скорочення. У реальності права і ліва частини придорожньої ділянки пролягають паралельно залізничній колії, а це означає, що паралельні лінії, за законами перспективи, сходяться на лінії горизонту, яка збігається з лінією очей спостерігача пейзажу.



Іл. 3. Композиційна побудова картини І. Труша "Ранок під містом"



Іл. 4. Використання лінійної перспективи в картині І. Труша "Ранок під містом"

Можна нарахувати чотири такі паралельні лінії, а також п'яту умовну пряму, яка з'являється під час з'єднання верхівок стовпів лінії електропередач (Іл. 4).

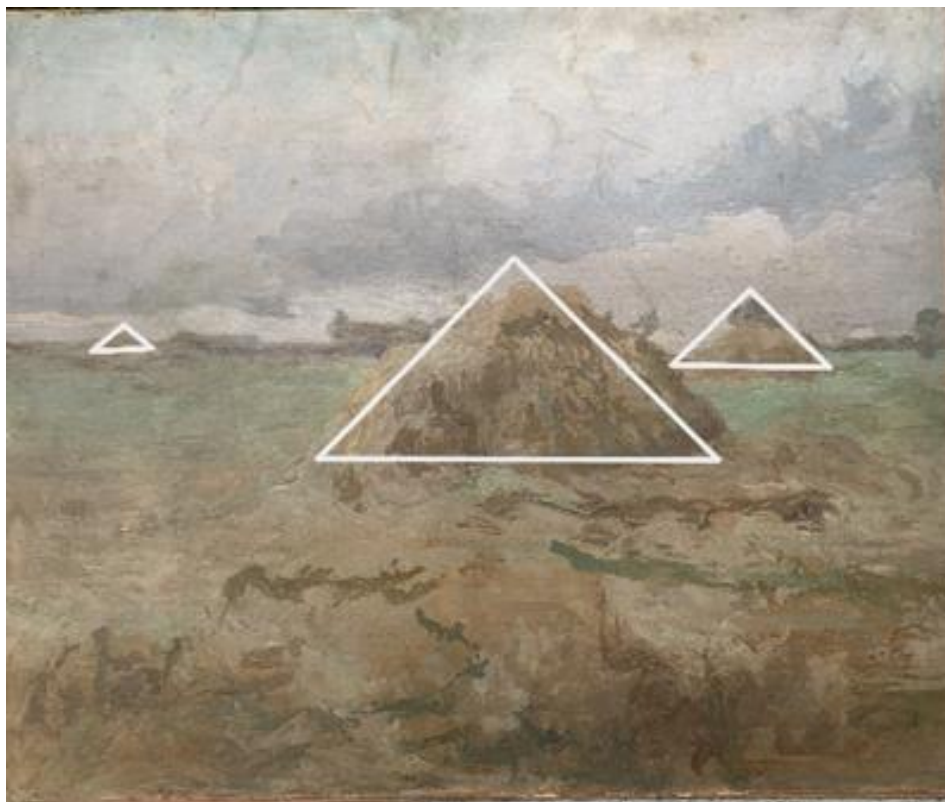
Глибину простору в композиції І. Труша створено завдяки структуруванню площини на плани: перший план – засніжена сосна; другий – кущ ліворуч; третій – могила стрільця, схил гори з деревами праворуч; четвертий – залізничний насип із колією; останній план – схил гори ліворуч із деревами та стовпами електромережі.

Правила лінійної перспективи застосовують, зокрема, у ритмічному зображенні лінії електропередач, що поступово зменшуються в масштабі. Водночас у роботі також помітний вплив повітряної перспективи: художник

поступово послаблює тональність аналогічних елементів (зони снігу, дерев) у кожному наступному плані, підкреслюючи їхнє віддалення.

Помітним композиційним методом, який І. Труш застосовує у картині “Копиці” (К., о. 46 × 55,5. Приватна збірка), є лаштункова перспектива або принцип плановості. Частково про цей метод уже згадували під час аналізу попередніх творів митця.

У ландшафтному краєвиді зазвичай нема чітких опорних точок для застосування лінійної перспективи, тож І. Труш організовує простір картини подібно до театральних куліс.



Іл. 5. Метод плановості або лаштункової перспективи в картині І. Труша “Копиці”

Художник так розміщує копиці на полі, що створює ефект ритму, ритму з геометричною прогресією. Кожен наступний трикутник зменшується за масштабом.

Принцип побудови такого зображення базується на правилах плановості, коли кожний наступний план має не тільки інший масштаб, а й неподібний характер прописки.

Передні плани, як звичайно, більш пастозні, мають відносно насичені відтінки і тепліший колорит. У міру віддалення колір втрачає активність і стає холоднішим. У цій картині чітко простежується кілька композиційних планів: перед копицею розташовано частину поля, за ним у центрі – сама копиця, далі – луки, а в глибині – інші копиці, розташовані у просторі так, що поступово

ведуть погляд до смужки дерев на горизонті, яка то зникає, то знову з'являється, формуючи небокрай.

Таке розташування створює виразне відчуття глибини простору. Оскільки копиця на передньому плані посідає центральне місце в композиції, І. Трушеві вдається врівноважити елементи зображення без надмірних засобів.

Загалом у композиційному рішенні “Копиць” відчувається логічна послідовність і професійна системність, гармонійно поєднані з емоційною виразністю, яка передається завдяки кольоровому вирішенню.

Висновки. Дослідження особливостей композиційного моделювання пейзажного живопису І. Труша дає можливість сформулювати основні положення щодо його авторської методології та стилістичних інновацій. Аналіз художніх творів засвідчує, що митець свідомо поєднував академічні принципи композиції (центральну, діагональну, трикутну схеми) із нетрадиційними підходами, серед яких – комбінаторна композиція, лінійна та лаштункова перспектива, метод варіабельності композиції, а також імпресіоністичний підхід до моделювання простору.

З'ясовано, що І. Труш відходить від натурного копіювання, натомість застосовуючи синтетичну композицію, у якій окремі мотиви об'єднуються в цілісну візуальну структуру. Визначальними для його художньої системи є ритмічна організація зображення, активне використання контрасту та поетапне структурування простору, що забезпечує візуальну глибину й динаміку пейзажу.

Наукове значення дослідження полягає у систематизації композиційних підходів художника та вперше введеному у мистецтвознавчий дискурс терміні “лаштункова перспектива”, що визначає принцип організації простору у живописі. Цього поняття нема у сучасних мистецтвознавчих словниках, а його обґрунтування сприяє розширенню теоретичних уявлень про перспективні рішення у пейзажному жанрі.

Результати дослідження є важливими для подальшого вивчення композиційних закономірностей в українському живописі кінця XIX – початку XX ст. та можуть бути використані в мистецтвознавчих і живописних практиках, зокрема у навчальних програмах мистецьких дисциплін. Виявлені закономірності сприяють уточненню стилістичних особливостей в українському імпресіонізмі та сприяють можливості більш комплексно аналізувати розвиток композиції у національному художньому контексті.

Список використаної літератури та джерел

1. Basanez T. V. *Ivan Trusz ein europaischer Maler aus der Ukraine*. Duren. 1997. 183 s.
2. Біла О. Я. *Відомий і невідомий Труш : науковий альбом-каталог*. Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького. Львів, 2019. 376 с. : іл.
3. Гудзович М. Л. Іван Труш. *Образотворче мистецтво*. 1940. № 5. С. 10–12.
4. Островський Г. І. *І. Труш. Нарис про життя та творчість*. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.

5. Нановський Я. Й. *Іван Труш*. Київ : Мистецтво, 1967. 88 с. : іл.
6. Ямаш Ю. В. Стилістичні паралелі живопису І. Труша і французьких імпресіоністів. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород : ЗАМ, 2020. Вип 14. С. 18–192.
7. Yamash Y. V. A picture of a pine and the personalized fate of the artist. *Scientific thought development: Medicine, Psychology and sociology, Biology and ecology, Agriculture, Art history. Monographic series "European Science"*. Book 21. Part 2. Karlsruhe, Germany : ScientificWorld-NetAkhatAV, 2023. P. 106-131. DOI: 10.30890/2709-2313.2023-21-02.
8. Yamash Y. V., Prokopchuk I. Yu., Pelekh M. I., Padovska, O. V., & Zhrebetska O. M. The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941). *Herança*, № 7 (1). 2023. P. 126–135. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.
9. Ямаш Ю. В. *Труш малює трилогію про долю дерева. Про самоту. В обіймах снігу*. Львів : Ліга-Прес, 2023. Ч. I. 200 с.: іл.
10. Ямаш Ю. В. *Труш малює трилогію про долю дерева. З життя пнів. Триптих. Епілог*. Львів Ліга-Прес, 2023. Ч. II. 200 с. : іл.
11. Труш І. З малярської робітні. Як повстає образ. *Будучність*. 1899. Ч. IV. С. 8–10.
12. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / упоряд. А. Пасічний. Київ : Факт, 2007. 680 с. : іл.

References

1. Basanez, T. V. (1997). *Ivan Trusz ein europaischer Maler aus der Ukraine*. Duren.
2. Bila, O. Ya. (2019). *Vidomyi i nevidomyi Trush : naukovyi albom-kataloh*. Natsionalnyi muzei u Lvovi im. Andreia Sheptytskoho. Lviv.
3. Hudzovych, M. L. (1940). *Ivan Trush. Obrazotvorche mystetstvo*, 10–12.
4. Ostrovskiy, H. I. (1955). *I. Trush. Narys pro zhyttia ta tvorchist..* Kyiv : Mystetstvo.
5. Nanovskyi, Ya. Y. (1967). *Ivan Trush*. Kyiv : Mystetstvo.
6. Yamash, Yu. V. (2020). Stylistychni paraleli zhyvopysu I. Trusha i frantsuzkykh impresionistiv. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*. Uzhhorod : ZAM, 14, 18–192.
7. Yamash, Y. V. (2023). A picture of a pine and the personalized fate of the artist. *Scientific thought development: Medicine, Psychology and sociology, Biology and ecology, Agriculture, Art history. Monographic series "European Science"*. Book 21. Part 2. Karlsruhe, Germany : ScientificWorld-NetAkhatAVP, 106–131. DOI: 10.30890/2709-2313.2023-21-02.
8. Yamash, Y. V., Prokopchuk, I. Yu., Pelekh, M. I., Padovska, O. V., & Zhrebetska, O. M. (2023). The Theme of Flowers as a Sign of Impressionism on the Example of the Work of Ivan Trush (1869–1941). *Herança*, 7 (1), 126–135. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.
9. Yamash, Yu. V. (2023). *Trush maliuie trylohiu pro doliu dereva. Pro samotu. V obiiimakh snihu*. Lviv : Liha-Pres, I.

10. Yamash, Yu. V. (2023). *Trush maliuie trylohiu pro doliu dereva. Z zhyttia pniv. Tryptykh. Epiloh*. Lviv : Liha-Pres, II.

11. Trush, I. (1899). *Z maliarskoi robitni. Yak povstaie obraz. Buduchnist*, IV, 8–10.

12. *Obrazotvorche mystetstvo: Entsyklopedychnyi iliustrovanyi slovnyk-dovidnyk*. (2007). / uporiad. A. Pasichnyi. Kyiv : Fakt.

FEATURES OF COMPOSITIONAL MODELING IN IVAN TRUSH'S LANDSCAPE ART: STYLISTIC INNOVATIONS AND AUTHORIAL METHODOLOGY

Yurii YAMASH

*National Forestry University of Ukraine, Department of Design,
General Chuprynka Str., 103, Lviv, Ukraine, 79057
e-mail: jamash@ukr.net*

Inna PROKOPCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

This article presents a detailed study of the compositional structure in the landscape paintings of Ivan Trush (1869–1941), a significant figure in Ukrainian art during the late 19th and early 20th centuries. His artistic contributions laid the groundwork for the emergence of a national variant of Impressionism. Despite the numerous publications focused on Trush's life and work, the compositional organization of his landscapes has not been thoroughly explored. Therefore, this study aims to enhance our understanding of Trush's methodological approach and how he perceived composition as an artistic and intellectual construct that reflects not only visual experiences but also his philosophical and ideological perspectives. The research analyzes the primary compositional models employed by Trush, including central, diagonal, triangular, and combinatorial spatial structures. It pays special attention to methods of perspective modeling—particularly linear perspective and what this study defines as “stage-like perspective” (from the Ukrainian term “lashtunkova perspektyva”). This term, introduced for the first time in art historical discourse, describes a mode of spatial organization where visual planes are layered, similar to theatrical stage design. This concept serves as a significant theoretical contribution to contemporary visual studies, providing a clearer description of spatial construction in artworks that deviate from classical linear perspective conventions. By examining landscape works such as “The Lonely Pine,” “Dniro,” “Morning Near the City,” and “Haystacks,” the article reveals the intricate spatial systems that Trush constructs through multilayered depth, tonal contrast, rhythmic arrangement of elements, and shifts in optical emphasis. The focus is on how the artist integrates plein-air studies with a conscious compositional logic, creating generalized, conceptual images of nature that convey emotional states or reflect broader ideological contexts of his time. Particular attention is given to

Trush's treatment of the foreground, which aligns with Impressionist aesthetics—deliberately avoiding excessive detail to enhance the openness and airiness of the composition.

The study highlights Trush's advanced understanding of composition, illustrating that he does more than simply depict a landscape; he constructs it based on an internal idea or conceptual model. For Trush, composition is not just a passive reproduction of nature, but rather a tool for artistic synthesis. This process allows him to transform visual experiences into meaningful aesthetic images. While his approach shares similarities with the principles of European Impressionism, it is also marked by unique national characteristics, particularly in how he interprets the landscape as a symbol of inner life, destiny, time, and space. The scholarly value of this article lies in its systematic analysis and theoretical exploration of Ivan Trush's compositional methods as tools for form-making within Ukrainian Impressionism. The introduction of the term "stage-like perspective" enriches the theoretical vocabulary of contemporary art history. The findings provide a methodological foundation for further exploration of Ukrainian landscape painting and can be applied in art education, curatorial practice, museum work, and the interpretation of Ukrainian Impressionist art within a broader European context.

Keywords: Ukrainian art, painting, compositional principles, stylistic features, art historical analysis.

Стаття надійшла до редколегії 16.03.2025

Прийнята до друку 28.04.2025