

УДК 751.46:7.07

DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2025.32.347875>

Опанас Титенко, м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9306-7877>

МЕТОДИКА ПОЕТАПНОГО ФОРМУВАННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ: ВІД НАТУРНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ ДО ЗАВЕРШЕНОЇ КАРТИНИ

Статтю присвячено системному аналізу та методиці створення пейзажної композиції в живописі – від первісного вибору мотиву до реалізації завершеного художнього твору. Розглянуто ключові етапи творчого процесу: спостереження на природі, виконання нарисів і замальовок, створення етюдів, підготовка ескізів у кольорі та на картоні, формування остаточної композиції на полотні. Підкреслено важливість ретельного вивчення мотиву в різний час доби та за змінних погодних умов для точного визначення світлотіньових, лінійних і колірних співвідношень. Продемонстровано, що поетапний підхід у роботі над пейзажем дозволяє передати унікальну красу природи та міського середовища очима художника.

Ключові слова: пейзаж; композиція; етюд; ескіз; колористика; натурні спостереження; світлотінь; художній процес; картон; живопис.

Постановка проблеми. У сучасній системі мистецької освіти питання формування навичок пленерного живопису залишається недостатньо опрацьованим як у теоретичному, так і в практичному аспектах. Навчання пленерному живопису, на жаль, не входить до обов'язкових освітніх компонентів більшості художніх академій і університетів України. Здебільшого студенти виконують пейзажні етюди самостійно під час літніх канікул, а результати своєї роботи демонструють викладачам під час підсумкової оцінки літньої практики. За таких умов педагог уже не має можливості здійснювати безпосередній методичний супровід роботи над етюдом, а може лише констатувати наявні успіхи, помилки чи недоліки. Як наслідок, студенти не засвоюють повною мірою послідовність і методику побудови пленерної композиції, а зауваження й поради викладача часто забуваються до наступного сезону роботи на природі, що призводить до повторення типових помилок.

Подібна ситуація свідчить про потребу в систематизації та методичному узагальненні знань про специфіку плерного живопису, який є не лише окремих навчальним етапом, але й важливою складовою професійного становлення художника. Адже саме плер формує вміння безпосереднього сприйняття натури, розуміння світлоповітряного середовища, просторових відношень, тональних співвідношень і колористичної гармонії. Актуальність теми зумовлена також тим, що протягом останніх двох десятиліть рівень володіння технікою плерного живопису в Україні помітно знизився, що потребує переосмислення підходів до навчання, а також оновлення педагогічних методик художньої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження українського та світового пейзажного живопису демонструють широкий спектр підходів – від історико-мистецького аналізу та регіональних студій до осмислення сучасних плерних практик і міждисциплінарних методів вивчення ландшафту.

Одним із базових для української мистецтвознавчої традиції є дослідження І. Брижати (2005), у якому окреслено провідні тенденції сучасного українського пейзажного живопису. Авторка аналізує трансформацію жанру на зламі ХХ – ХХІ ст., акцентуючи увагу на стилістичному плюралізмі, оновленні виражальних засобів й активізації індивідуального авторського бачення. Це дозволяє простежити, як сучасні художники поєднують академічну традицію з новими експериментальними формами.

У праці М. Дзюби (2011) висвітлено діяльність Самбірської студії образотворчого мистецтва як важливого осередку розвитку пейзажу в Галичині. Дослідження має регіональний фокус і показує, як педагогічні практики, робота студійців і активна участь у пленерах формували локальні художні школи. Подібний акцент на історичній тяглоті простежується й у монографії З. Лильо-Откович (2007), де запропоновано комплексний огляд українського пейзажного живопису – від національних традицій до індивідуальних творчих манер. Видання має синтетичний характер і слугує фундаментальною працею для дослідження жанру.

Сучасний стан українського пейзажу аналізує М. Примоченко (2022), підкреслюючи впливи європейської візуальної культури, появу нових тематичних акцентів, цифрових технологій і актуальних

художніх стратегій у XXI ст. Робота демонструє зміщення дослідницького інтересу від історико-стильового аналізу до вивчення інноваційних практик молодих митців.

Вагомий блок досліджень стосується пленерних традицій. Так, Л. Соколюк і О. Чурсін (2014) розглядають регіональні особливості українського пленеру 1920 – 1940-х рр., показуючи, що формування національної школи пейзажу було пов'язане з розвитком виїзних художніх практик. У продовження теми О. Чурсін (2014) досліджує сучасний пленерний рух, звертаючи увагу на нові форми організації пленерів, міжнародні зв'язки та вплив відкритих студій на творчий процес художників. І. Руденко, О. Адаменко (2019) пропонують інтегровані, творчі, проблемні й евристичні завдання, оригінальні експериментальні, пошукові й пропедевтичні вправи задля вдосконалення процесу опанування пейзажу студентами закладів вищої освіти, які здобувають спеціальність «Образотворче мистецтво».

Порівняння українського контексту зі світовими тенденціями можливе завдяки залученню англomовних джерел. Праця А. Erickson (2023) систематизує техніки та методологію творчої діяльності на відкритому повітрі, подаючи практичні рекомендації щодо роботи зі світлом, кольором і композицією. Це дозволяє зіставити українські пленерні практики з актуальними світовими освітніми підходами. Ще ширшим за методологією є «The Routledge Handbook of Teaching Landscape» (Jørgensen et al., 2019), де ландшафт осмислюється не лише як вид мистецтва, але й як мультидисциплінарне поле, що поєднує екологію, дизайн, урбаністику та художню освіту.

Історичний аспект розвитку пейзажного бачення представлено у фундаментальному дослідженні М. Rosenthal (1983), присвяченому творчості Дж. Констебла. Аналіз британського пейзажного живопису дозволяє зіставити еволюцію жанру в Україні з європейськими моделями, зокрема з формуванням ідеї «емоційного ландшафту» та культом природності.

Окремий напрям сучасних студій представлено у статті Н. Skokanová (2021), яка розглядає пейзажний живопис як інструмент дослідження змін довкілля. Мистецтво залучається як візуальне джерело даних, що дає змогу аналізувати трансформації ландшафту в довгостроковій перспективі. Такий підхід відкриває

можливість міждисциплінарної інтеграції мистецтвознавства й ландшафтної екології.

Загалом, огляд літератури свідчить, що дослідження пейзажного живопису в Україні та світі рухаються в кількох ключових напрямках: історико-стильовий аналіз, регіональні художні школи, пленерні практики та інновації ХХІ ст. Попри наявність ґрунтовних історичних досліджень, актуальною залишається потреба системного осмислення сучасних трансформацій жанру в умовах глобалізації, зміни художніх стратегій та міждисциплінарності.

Метою статті є аналіз сучасного стану викладання пленерного живопису, виявлення основних проблем у процесі підготовки студентів та обґрунтування методичних принципів, які можуть сприяти підвищенню якості пейзажних студій.

Методи дослідження. У статті використано комплекс теоретичних і практичних методів, спрямованих на аналіз поетапного формування пейзажної композиції – від натурних спостережень до створення завершеної картини. Застосовано *аналіз і синтез мистецтвознавчих джерел* для узагальнення підходів до побудови пейзажу та систематизації знань про світло, колір і простір; *порівняльно-історичний метод* дав змогу зіставити традиційні академічні принципи із сучасними техніками; *структурно-логічний аналіз і метод педагогічного моделювання* дозволив вибудувати послідовність етапів роботи над пейзажем, закарбовану в поетапній дидактичній схемі. Для вивчення художніх зразків застосовано *візуально-аналітичний метод*, *метод натурних спостережень* забезпечив фіксацію реальних світлових і атмосферних умов; *практичний (художньо-експериментальний) метод* передбачав створення етюдів і композиційних пошуків, *узагальнення педагогічного досвіду* дало змогу зіставити сучасні освітні практики української та світової художніх шкіл.

Виклад основного матеріалу. Пленер як форма художнього пізнання природи має тривалу історію розвитку та глибокі педагогічні традиції. Починаючи з другої половини ХVІІІ століття, коли в європейських академіях мистецтв утверджується ідея навчання безпосередньо з натури, пленер стає невід'ємною частиною художньої освіти. У ХІХ столітті, зокрема в добу

барбізонців і французького імпресіонізму, саме робота на відкритому повітрі сприяла переосмисленню художниками понять колориту, світлотіні, перспективи та фактури. У цей період формується принцип спостереження «*in situ*», тобто безпосередньо в природному середовищі, що згодом стає методологічною основою академічних студій у більшості європейських художніх шкіл (Rosenthal, 1983).

В українському мистецтві традиція пленерного живопису має власні глибокі корені, пов'язані з діяльністю Київської рисувальної школи Миколи Мурашка, а згодом – художніх шкіл Одеси, Харкова, Львова. Педагогічна практика видатних майстрів, таких як Микола Пимоненко, Федір Кричевський, Олександр Мурашко, Василь Кричевський, передбачала обов'язкову роботу студентів на природі, оскільки саме там відбувалося формування спостережливості, відчуття простору й кольору, а також розуміння гармонії природного середовища (Лильо-Откович, 2007).

Однак у сучасних умовах академічної освіти цей компонент значною мірою втрачений або відсунений на периферію навчального процесу. Зміна освітніх стандартів, скорочення годин практичної підготовки, технічна складність організації виїздів, а також зростання ролі цифрових технологій призвели до зменшення уваги до безпосереднього спілкування студента з природою. Унаслідок цього спостерігається зниження якості фахових навичок, зокрема у сфері композиційного бачення, кольорового мислення та здатності відтворювати атмосферу природного середовища.

Науковий аналіз сучасного стану пленерного навчання дозволяє виокремити кілька проблемних аспектів: методичний розрив між академічною системою викладання живопису та реальними потребами студентів у формуванні практичних навичок роботи на пленері; відсутність системного підходу до розробки навчальних програм, що враховували б сезонність, різні типи природних мотивів і поетапність навчання; недостатня теоретична підготовка студентів щодо закономірностей сприйняття світла, повітряного середовища, зміни кольорових відношень залежно від часу доби та погоди; зниження мотивації до безпосереднього спостереження природи через орієнтацію на фотографічний

матеріал, що призводить до втрати живого колористичного відчуття (Jørgensen, Karadeniz, Mertens, & Stiles, 2019).

Історичний досвід пленерного навчання засвідчує його важливу роль у формуванні професійної культури художника, тоді як сучасна практика вимагає оновлення методичних підходів і створення нової системи педагогічних засобів, що відповідали б викликам часу.

Професійний художник-пейзажист, який працює на пленері, нерідко звертається до власних етюдів як до першооснови майбутньої картини. Переглядаючи найвдаліші з них, митець прагне не просто відтворити побачене, а створити цілісну композицію – узагальнену картину природи, що несе новий зміст, настрій або відкриває глядачеві несподіваний погляд на знайомий мотив.

Однак перехід від етюду до великої композиції часто виявляється складним. Здається дивним, що художник, який володіє технікою, створив десятки натурних етюдів, має знання про закони кольору та перспективи, не може досягти гармонійного цілого в картині. Причина зазвичай полягає не в браку майстерності, а у відсутності композиційного мислення – уміння організувати простір, визначити головне й другорядне, вибудувати внутрішню драматургію зображення.

Саме це відрізняє вправного етюдиста від справжнього майстра пейзажу. Про таку різницю свідчить досвід українських митців різних поколінь. Для Сергія Васильківського етюди з природи ставали основою для великих полотен, у яких він синтезував мотиви українського степу, архітектури та народного побуту («Козача левада», «Весна на Україні»). Аркадій Пластов і Микола Бурачек, працюючи в дусі імпресіоністичної спостережливості, перетворювали натурні враження на поетичні узагальнення кольору й світла («Поле після дощу», «Вечір у селі»). У середині ХХ ст. Микола Глущенко розвивав пленерну традицію у напрямі декоративного узагальнення, створюючи гармонійні колористичні образи природи («Карпати», «Київська осінь») (Брижата, 2005).

У творах Сергія Шишка пленерна безпосередність поєднана з виваженою композиційною структурою, що надає київським краєвидам емоційної глибини («Зимовий Київ», «Вулиця Володимирська»). У творчості Тетяни Яблонської («Літо», «Жито») пейзаж стає засобом передавання стану людини й природи як єдиного організму. Сучасні українські художники – Андрій Блудов, Олег

Ясенєв, Марина Скалій – продовжують цю лінію, шукаючи в ландшафті не лише натурний мотив, а й метафору часу, пам'яті, внутрішнього руху (Чурсін, 2014).

Таким чином, пейзажна картина є не копією дійсності, а результатом художнього узагальнення, де важливу роль відіграють не лише технічні навички, а й композиційне мислення, емоційний досвід та особистісна інтерпретація простору.

Народженню художнього задуму майже завжди передують інтенсивне життєве враження – миттєве відчуття форми, кольору або простору, яке «запалює» уяву й емоції. У пейзажі таким каталізатором може стати ледь помітний візерунок світла на осінній бруківці, несподівана архітектурна деталь сільської вулиці або характерна гама ранкового туману над полем. Однак саме перше захоплення не гарантує вдалої великої картини; навпаки, воно вимагає системної, поетапної роботи.

Перший крок – уповільнене знайомство з мотивом. Не варто поспіхом переносити перше враження на великий формат: корисно спостерігати в різні години дня й за різної погоди, «обжити» місце, фіксувати ритми ліній (вулиць, огорож, крон дерев), повторювані колірні сполучення та якісні відмінності матеріалів (стіни, асфальт, трава). Така практика характерна для пленерної традиції: митці формували не один, а серію начерків, етюдів і тривалих замальовок, які потім служили матеріалом для творчого осмислення.

Другий крок – начерки й відбір. Необхідно зробити десятки швидких начерків і кілька розгорнутих етюдів, паралельно фіксуючи думки про смисл відкриття: що в цьому видінні головне, а що – випадкове. Це дозволяє уникнути пастки «малюнка-замалюнком», коли художник захоплюється деталями й втрачає здатність до узагальнення. В українській практиці цей підхід добре простежується: у творчості Сергія Васильківського та Миколи Бурачека етюдна практика і багаторазові варіанти однієї теми давали підґрунтя для композиційно цілісних полотен, у яких автор відмовляється від усіх зайвих подробиць на користь визначеної образної ідеї (Примоченко, 2022).

Третій крок – інтелектуалізація задуму – визначення головної домінанти твору. На папері та в уяві слід формулювати, що саме ви хочете сказати картинним засобом – передати настрій, відобразити часову зміну, зробити акцент на архітектурній ритміці або підкреслити метафоричний зв'язок людини й природи. Ця

операція вибору є вирішальною: без чіткої смислової мети навіть високопрофесійні етюди залишаються набором вдалих фрагментів, а не складеним художнім висловом. Значущість такого переходу від етюдів до смислового ядра видно, зокрема, у пейзажних роботах Миколи Глуценка, де плернерні записи перетворюються на узагальнені колористичні рішення, та в полотнах Сергія Шишка, де вибір композиційної домінанти визначає емоційну тональність сюжету.

Четвертий крок – редукція і композиційне проектування. Після відбору головного слід цілеспрямовано відсікти «шум» – дрібниці, що відволікають. На цьому етапі вирішуються питання формату, ритму планів, розміщення домінанти та контрастних акцентів. Тетяна Яблонська й інші майстри середини ХХ століття демонстрували, як принципова редукція деталей і точна робота з композиційними розмірами роблять пейзаж водночас образно насиченим і візуально лаконічним.

Отже, творчий процес у пейзажі – це не імпульсивний акт, а серія методичних операцій: багаторазове спостереження, систематичне написання етюдів, відбір смислової домінанти і цілеспрямована редукція форми. Така послідовність дозволяє перетворити початкове емоційне відкриття на композиційно й колористично цілісний художній вислів (Erickson, 2023).

Композиція пейзажної картини не виникає миттєво – вона формується поступово, у процесі внутрішнього дозрівання задуму. Між першим емоційним імпульсом і моментом, коли художник бачить картину в уяві, у її цілісному вигляді, минає певний час. Цей проміжок є необхідним: він дозволяє враженням «відстоятись» у свідомості, упорядкувати їх, узагальнити й перетворити безпосереднє відчуття на образну ідею.

Коли загальна конструкція майбутнього твору починає вимальовуватися, не варто одразу переходити до живопису. Доцільно розпочати з композиційного ескізу – олівцевого начерку, у якому перевіряється відповідність уявного образу реальній побудові площини. Саме на цьому етапі художник часто стикається з розходженням між уявним і зображуваним: задум, який здавався ясним у свідомості, на папері виявляється нечітким або набуває іншого напрямку. Таке розходження не слід розцінювати як невдачу. Воно є природним і навіть конструктивним моментом творчого процесу. В цьому проявляється діалектика художнього мислення:

первісний задум не є остаточним, він зазнає змін, розширюється, конкретизується, вбирає в себе новий досвід спостережень і накопичений візуальний матеріал. Поступово зміщуються акценти: те, що спершу здавалося головним, може відійти на другий план, натомість з'являється нова смислова домінанта. Саме тому в педагогічній практиці підкреслюється важливість етапності розробки композиції – від загальної схеми до уточнення структурних зв'язків і просторових співвідношень.

Робота олівцем або м'яким графічним матеріалом (вугіллям, сангіною, соусом) є першим етапом перевірки композиційної структури майбутньої картини. На цьому рівні визначаються лише загальні співвідношення основних мас – землі, неба, дерев, архітектури, води, тобто формуються пропорційні відносини великих площин.

Поступово художник переходить до опрацювання лінійно-просторових планів, що надають зображенню глибини, і до пошуку ритму тональних плям, який забезпечує узгодженість усіх частин композиції. Саме на цьому етапі перевіряється співвідношення головних елементів задуму: що визначає перший план, що має відійти в глибину, а що лише підтримує загальний лад зображення. Ескіз також дозволяє встановити смислові зв'язки між елементами – головним і другорядним, домінантою і фоном, світлом і тінню. Доцільно створити кілька варіантів такого начерку – різних за побудовою, пропорціями й тональними рішеннями.

Кольоровий ескіз – це не зменшена копія майбутнього полотна, а модель цілісного художнього рішення, у якій перевіряється взаємодія головних кольорових площин, їхній ритм і тональний лад. Щоб полегшити роботу, ескізи краще виконувати невеликого розміру. Слід пам'ятати: етюд – насамперед допоміжний, підготовчий матеріал до великого твору, хоча іноді він може стати самостійною роботою. Створення картини безпосередньо з натури, особливо на початковому етапі художньої освіти, є методичною помилкою. Попри це, виконання етюдів не є механічним копіюванням дійсності: художник здійснює свідомий відбір натурного матеріалу, фіксуючи лише ті елементи, що відповідають його творчому завданню.

На відміну від етюду картина потребує цілісного композиційного, колористичного й концептуального опрацювання. Якщо етюд відображає переважно емоційно-чуттєве сприйняття натури,

то картина є результатом інтеграції чуттєвого досвіду та інтелектуальної діяльності митця. Вона ґрунтується на аналітичному осмисленні накопичених спостережень і свідомому відборі візуального матеріалу з метою досягнення художньої узагальненості образу.

У процесі підготовки до створення пейзажної композиції важливо дотримуватися послідовності спостереження, аналізу та відбору натурального матеріалу. Прибуття на місце роботи не означає негайного початку живописного етюд. Необхідно здійснити попереднє візуальне дослідження простору – оглянути вибрану ділянку з різних ракурсів, визначити найвиразніший мотив, а також знайти оптимальну точку спостереження, з якої композиція розкривається найповніше.

Перед початком живописної роботи доцільно виконати кілька олівцевих або перових начерків. На цьому етапі художник визначає формат майбутнього етюд (горизонтальний, вертикальний чи квадратний), фіксує основні просторові співвідношення – лінію горизонту, розташування світлових і тінювих зон, основні вертикалі й горизонталі забудови або природного середовища.

Після уточнення композиційного рішення здійснюється перенесення знайденої схеми на полотно чи аркуш для живопису. Починати роботу рекомендується з головного мотиву, який визначає смисловий центр композиції, підпорядковуючи йому всі інші елементи простору.

Питання тривалості виконання етюд – за один сеанс чи протягом кількох – не має універсального рішення. Вибір залежить від умов освітлення, складності мотиву, динаміки атмосферних змін та індивідуальної манери художника. Під час роботи на пленері художникові важливо враховувати як власні можливості, так і зовнішні умови. Робота має бути інтенсивною, але водночас планомірною: надмірна поспішність заважає глибокому спостереженню та образному осмисленню мотиву.

Перший день доцільно присвятити пошуковій роботі – вибору місця, аналізу мотиву, створенню кількох нарисів та визначенню композиційного рішення. Найвдаліший варіант слід зафіксувати на чистому полотні або картоні вугіллям, олівцем чи тонким пензлем. Наступного дня варто перейти до живописного опрацювання. Подальша робота полягає в уточненні колористичної гармонії з постійною перевіркою натурних вражень.

Для повного розкриття сутності пейзажного мотиву поряд з етюдами необхідно активно використовувати нариси та замальовки. Ця практика допомагає детально опрацювати окремі елементи природи та архітектури: дерева, їхні стовбури, гілки, крони, листя, чагарники, а також архітектурні деталі. Така робота забезпечує виразність композиції, дозволяє уникнути одноманітності та безликісті; пейзаж набуває конкретності, а окремі об'єкти – своєрідної «портретності» (Соколюк & Чурсін, 2014). Художникові важливо вивчити структуру гілок і систему розташування листя, виконуючи як детальні малюнки окремих листків, так і графічне відтворення цілого гілля. Слід звертати увагу на малюнок гілок, їх групування та просвіти між ними, оскільки це визначає природність і ритміку зображення.

Особливий інтерес і значне художнє задоволення приносить робота над мікропейзажем – малими формами природи, такі як суцвіття трав, листя лопухів, каміння, листя дерев, деталі ґрунту, корені тощо. Подібні твори писали видатні живописці різної доби (Дюрер «Великий кущ трави»; Леонардо да Вінчі «Дослідження рослин і води»; Ганс Гольбейн Молодший «Польові квіти»). Джон Рассел (John Russell) і акварелісти XVIII ст. у британському живописі писали етюди з натури, де, як і натуралісти, зображували шматочок лісу або берег струмка – «study of moss and soil» (етюд моху й ґрунту) (Rosenthal, 1983).

Не менш важливим є архітектурний пейзаж, що дає можливість осмислити художній характер будівель і їхні живописно-пластичні якості. Для вивчення стильових особливостей архітектурних споруд та ансамблів слід звертати увагу на їхній вигляд у різних умовах: на тлі неба, парку або міського середовища; у присутності людей, які допомагають оцінити масштаби та пропорції (Skokanová, 2021). Особливу увагу слід приділяти поєднанню архітектурних вертикалей і прямокутних форм будівель з ажурним малюнком гілок і дрібних деталей дерев. Ефективне відтворення цих взаємозв'язків потребує впевненого володіння перспективним малюнком, здатності виділити суттєве та характерне, а також уміння працювати великими планами, застосовуючи лінію, штрих і пляму для створення виразної і гармонійної композиції.

Після завершення збору етюдів і накопичення матеріалу – нарисів, замальовок, мікропейзажів – художник має уявлення про просторову структуру мотиву: вулицю або її частину, окремі

будівлі та дерева, фрагмент парку чи скверу, людей і транспорт. Після цього художник переходить до роботи над картоном, точно розставляє всі елементи на свої місця.

Після всіх підготовчих етапів настає час безпосередньої роботи над картиною, яка є кульмінацією довгого і ретельного процесу. Полотно натягують на підрамник у заданих розмірах і виконують ретельний рисунок вугіллям, як на картоні, фіксуючи загальні світлотіньові форми будинків, дерев та інших об'єктів. Контури можна обвести тонким пензлем із чорної фарби або умбри. Далі – підмальовок, який виконує декілька функцій: 1) демонструє первісний колористичний лад композиції, визначений у колірній палітрі; 2) дає можливість експериментувати з технічними прийомами: корпусною кладкою у світлих ділянках, лесуванням у тінях і напівтонах, застосуванням пензля та мастихіна; 3) сприяє формуванню культури виконання та художнього смаку, привчає до уважного, свідомого ставлення до кольору, форми та фактури.

Першу творчу роботу не обов'язково доводити до повного завершення; достатньо досягти загального враження, наприклад, осіннього ранку в місті чи на селі. Подальше опрацювання композицій можна здійснювати, ускладнюючи їх ідею, удосконалюючи деталізацію та колористичну структуру відповідно до художнього задуму.

Висновки. Узагальнюючи проведений аналіз, можна стверджувати, що системне відновлення й методичне осмислення навчання пленерному живопису є необхідною умовою підвищення рівня сучасної художньої освіти. Пленер виступає не лише технічною вправою, а й засобом формування художнього мислення, спостережливості та емоційно-естетичного ставлення до природи (Дзюба, 2011). Розробка поетапної методики роботи над пейзажною композицією – від вибору мотиву до художнього узагальнення – забезпечує цілісність творчого процесу та сприяє становленню професійної майстерності майбутніх митців.

Перспективи подальших досліджень. Відродження традицій безпосереднього спостереження природи у поєднанні із сучасними педагогічними підходами може стати підґрунтям для оновлення пейзажного жанру та збереження живої школи українського пленерного живопису.

Список використаної літератури

- Брижата, І. Г. (2005). Провідні тенденції в сучасному українському пейзажному живописі. *Педагогіка вищої та середньої школи. Спеціальний випуск «Мистецька та педагогічна освіта: проблеми та перспективи»*: збірник наукових праць (Т. 13, с. 22-27). DOI: <https://doi.org/10.31812/educdim.5737>
- Дзюба, М. (2011). Самбірська студія образотворчого мистецтва: учителі-художники, студійці та пленерний живопис. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 22, 83–90. Взято з https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/07.pdf
- Лильо-Откович, З. (2007). *Український пейзажний живопис*. Київ: Балтія-Друк.
- Примоченко, М. Ю. (2022). Особливості розвитку пейзажу в українському живописі ХХІ століття. (Дипломна робота). Київ: НАКККіМ. Взято з <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4602>
- Руденко, І., Адаменко, О. (2019). Навчання пейзажного живопису студентів закладів вищої освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*, 19, 136-144.
- Соколюк, Л. Д., & Чурсін, О. В. (2014). Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 8, 85-96. Взято з <https://visnik.org.ua/pdf/v2014-08-16-sokoliuk-chursin.pdf>
- Чурсін, О. (2014). Пленерний рух в Україні на сучасному етапі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 249-253. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2014.138136>
- Erickson, A. (2023). *Plein Air Techniques for Artists: Principles and Methods for Painting in Natural Light*. Boston: Rockport Publishers.
- Jørgensen, K., Karadeniz, N., Mertens, E., & Stiles, R. (Eds.). (2019). *The Routledge Handbook of Teaching Landscape*. London; New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351212953>
- Rosenthal, M. (1983). *Constable: The Painter and His Landscape*. New Haven; London: Yale University Press.
- Skokanová, H. (2021). Landscape painting in the research of landscape changes. *Journal of Landscape Ecology*, 14 (3), 110–127. DOI: <https://doi.org/10.2478/jlecol-2021-0019>

Opanas Titenko

A STEP-BY-STEP METHODOLOGY FOR DEVELOPING LANDSCAPE COMPOSITIONS: FROM OBSERVATION IN NATURE TO A COMPLETED PAINTING

The article is devoted to a systematic analysis and methodology for creating landscape compositions in painting, with a focus on a step-by-step approach from the initial selection of a motif to the realization of a completed artwork. The key stages of the creative process are examined, including plein air observation, sketches and studies, the creation of etudes, preparation of color and cardboard drafts, and the formation of the final composition on canvas. The importance of careful examination of the motif at different times of day and under changing weather conditions is emphasized to accurately determine light-shadow, linear, and color relationships.

The author demonstrates that working on a landscape involves a combination of sensory perception and intellectual effort: etudes capture transient natural phenomena, while the artist consciously selects material to establish the compositional center, determine proportions, and regulate the rhythm of all spatial elements. The significance of constructing compositions in pencil and underpainting is revealed as intermediate stages that allow control over scale, perspective, object placement, and overall tonal structure.

The role of detailed studies of individual trees, plants, architectural elements, and micro-landscapes is highlighted for avoiding monotony and creating a sense of “portraiture” in natural and urban motifs. The importance of combining various techniques – brushwork, palette knife, and color layering – is emphasized to achieve expressiveness and artistic taste. The article demonstrates that a systematic, step-by-step approach enables not only the faithful reproduction of a landscape but also the conveyance of subtle yet unique beauty in nature and urban environments as seen through the artist’s eyes.

Keywords: *landscape, composition, plein-air study, sketch, direct observation, color theory, light and shadow, artistic process, painting on cardboard, painting.*

References

- Bryzhata, I. H. (2005). Providni tendentsii v suchasnomu ukrainskomu peizazhnomu zhyvopysi [Leading tendencies in contemporary Ukrainian landscape painting]. *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly. Spetsialnyi vypusk: Mystetska ta pedahohichna osvita: problemy ta perspektyvy [Pedagogy of Higher and Secondary Schools. Special Issue “Art and Pedagogical Education: Problems and Prospects”*. (Vol. 13, pp. 22-27). DOI: <https://doi.org/10.31812/educdim.5737> [in Ukrainian].
- Chursin, O. (2014). Plenernyi rukh v Ukraini na suchasnomu etapi [Plein-air movement in Ukraine at the present stage]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management]*, 3, 249-253. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2014.138136> [in Ukrainian].
- Dziuba, M. (2011). Sambirska studiia obrazotvorchoho mystetstva: uchyteli-khudozhnyky, studiitsi ta plenernyi zhyvopys [The Sambir studio of fine arts: Artist-teachers, students and plein-air painting]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts]*, 22, 83–90. Retrieved from https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/07.pdf [in Ukrainian].
- Erickson, A. (2023). *Plein Air Techniques for Artists: Principles and Methods for Painting in Natural Light*. Boston: Rockport Publishers.
- Jørgensen, K., Karadeniz, N., Mertens, E., & Stiles, R. (Eds.). (2019). *The Routledge Handbook of Teaching Landscape*. London & New York: Routledge. Взято з <https://doi.org/10.4324/9781351212953>
- Prymochenko, M. Yu. (2022). *Osoblyvosti rozvytku peizazhu v ukrainskomu zhyvopysi XXI stolittia [Features of the development of landscape in Ukrainian painting of the 21st century]*. (Thesis). Kyiv: NAKKKiM. Retrieved from <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4602> [in Ukrainian].
- Rosenthal, M. (1983). *Constable: The Painter and His Landscape*. New Haven & London: Yale University Press. ISBN 9780300030143.
- Rudenko, I., Adamenko, O. (2019). Navchannia peizazhnoho zhyvopysu studentiv zakladiv vyshchoi osvity [Training students of higher education institutions landscape painting]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii [Aesthetics and ethics of pedagogical action]*, 19, 136-144 [in Ukrainian].
- Skokanová, H. (2021). Landscape painting in the research of landscape changes. *Journal of Landscape Ecology*, 14 (3), 110–127. DOI: <https://doi.org/10.2478/jlecol-2021-0019>
- Sokoliuk, L. D., & Chursin, O. V. (2014). Plenerna tradytsiia ta yii rehionalni osoblyvosti v ukrainskomu peizazhi (1920–1940) [Plein-air tradition and its regional features in Ukrainian landscape painting (1920–1940)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 8, 85-96. Retrieved from <https://visnik.org.ua/pdf/v2014-08-16-sokoliuk-chursin.pdf> [in Ukrainian].
- Одержано 12.09.2025 р. Рекомендовано до друку 14.10.2025 р. Оприлюднено 25.12.2025 р.
-