

УДК 75.071.1.021 (477.83) І. Труш

Юрій ЯМАШ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну
Національного Лісотехнічного університету України

ЖИВОПИСНИЙ ПРОЦЕС ІВАНА ТРУША: МАТЕРІАЛИ, ІНСТРУМЕНТИ ТА ОБЛАДНАННЯ

© Ямаш Ю., 2015

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.33913>

Анотація. Проведене дослідження технічних умов живописного процесу І. Труша виявляє його прихильність до олійної техніки виконання з використанням конкретної номенклатури якісних фарб французької фірми “LEFRA ne & C PARIS” та польського виробника художніх товарів “Iskra & Kartanski” у Кракові. В останні роки життя митця до цього переліку додаються ленінградські фарби. Найпоширенішою основою для живопису залишається картон з дрібною фактурою із застосуванням у окремих випадках імприматури. Близько чверті від загальної кількості робіт виконані на полотні, дикті та фанері. Під час пленерної роботи художник застосовує розкладне крісло та малярську парасольку.

Ключові слова: олійна техніка, номенклатура фарб, картон, полотно, пензлі.

Відомий український живописець Іван Труш, творчість якого припадає на кінець ХІХ — першу половину ХХ ст., у своїй живописній практиці надає перевагу винятково олійній техніці. Про це свідчать твори найбільшої колекції його творів у Національному музеї у Львові [1]. На початку своєї ранньої творчості періоду навчання в Бродівській гімназії він ще використовує акварельні фарби. Це найдемократичніша живописна техніка, для якої підходить, за крайньої потреби, звичайний учнівський набір і аркуш паперу, дозволяє працювати без великих витрат. Роботи І. Труша, виконані в акварельній техніці, трапляються вкрай рідко і в музейних колекціях, і в приватних збірках. У альбомі “Іван Труш” на титульній сторінці вміщені репродукції Трушевої акварелі, датованої 1889 р. і виконаної, з огляду на підпис, у Бродах [2]. Наприкінці ХІХ ст. ще збе-

рігався звичай писати посвяти панянкам, І. Труш неодноразово робить це з великим задоволенням, що помітно з акуратності, з якою заповнюється аркуш. Аналогічна акварель-посвята, близька за часом створення й датована 1890 р., була знайдена під час сучасного дослідження у приватній збірці Олени Маркович. На відміну від першої акварелі, де бачимо поліхромний живопис, друга акварель виконана в техніці гризайль із застосуванням лише одного чорного кольору.

Надалі, навчаючись у Краківській академії, І. Труш переходить винятково на олійний живопис і цю прихильність зберігає протягом всієї своєї творчості. На той час у Кракові існує виробництво художніх матеріалів фірми “Iskra & Karmanski”, художник використовує продукцію цієї фірми. Його прихильність до цих фарб підтверджує факт збереження в його касетнику туб фарб цієї фірми, що залишилися після його смерті (постійна експозиція ХММ І. Труша). При нагоді, якщо дозволяв матеріальний стан, художник купує французькі фарби. У тому касетнику зберігаються і фарби французької фірми “LEFRANCOIS & C PARIS”. Художник намагається мати достатній запас фарб, про що згадує Аріадна Труш: “Фарби, інші матеріали, пензлі купував завжди найкращої якості і любив мати запас” [3, 111]. Перше натурне обстеження касетника І. Труша (у контексті сучасного дослідження) було проведено в кінці 90-х років, повторне — 2009 року. За десять років написи назв фарб на етикетках помітно погіршилися, окремі майже зникли. Туби з фарбою не гарантують ідеальної герметичності, й олія, як складова фарби, виступає назовні, проникає на папір етикетки й нищить друковані написи.

Виявлена номенклатура фарб, звичайно, не є повною палітрою, яку використовує художник. Усе ж, перелік фарб, серед яких — хром зелений, церуллеум, вохра (світла), кадмій оранжевий, сієна натуральна, лазур, кобальт синій світлий — дозволяють зрозуміти прихильність художника до відповідних відтінків, дають можливість оцінити особливості колориту його творів.

І. Труш не обмежується лише французькими та польськими фарбами. У радянські часи, на межі 30-х і 40-х рр. минулого

сторіччя, художник має можливість замовляти ленінградські фарби. На одному з аркушів, що зберігаються в Архіві І. Труша, він пише записку-замовлення невідомому, з тексту якої зрозуміло, що автор знайомий з номенклатурою російських фарб [4, с. 4]. Художник вказує потрібні йому, як він пише, фарби: кадмій темний (оранжевий), або хром оранжевий — 2 туби, сатурн червоний, або червоний мініюм — 2 туби, ультрамарин — 2 туби, емро зелена темна або зелень тривала темна — 2 туби (у крайньому випадку, будь-яку темно-зелену ярку, відтінком впадаючу в синю), білила цинкові — 3 або 4 великих туби. Існує кілька деталей у згаданій записці, які потребують пояснення. По-перше, І. Труш не замовляє великої кількості фарб — по 2 туби й лише білил 3-4 (це зрозуміло, оскільки живописний процес вимагає найбільшого використання світлої фарби). По-друге, у списку не вказані ні вохристі фарби, ні жодної з групи коричневих (марс, умбра), які художник, безперечно, використовує. Для І. Труша, який у цей період пише за рік близько 200-300 робіт, така кількість фарб забезпечує творчий процес на тиждень, максимум — на два. Художник замовляє саме ці фарби й таку малу кількість, яка не вирішує питання повного забезпечення матеріалами, хоча може збагатити його палітру, оскільки можуть мати інші необхідні відтінки. Особливий наголос у записці падає на темно-зелену фарбу. Для художника-пейзажиста вона дуже важлива: І. Труш пропонує три варіанти, погоджуючись заздалегідь на будь-який з них. У інших варіантах помітна його прихильність до тієї чи іншої фарби, однакової за кольором, але відмінної за своїми якостями: яскравістю, прозорістю, тональністю. Так, він схильється швидше до кадмію оранжевого, ніж хрому оранжевого, сатурна червоного, ніж мініюма червоного.

Суттєвим для характеристики палітри художника є найвища якість фарб, яку обирає художник. У згаданій записці він підкреслює, що “краски” не мають бути з написом етюдні, біла (білила) і ультрамарин особливо” [4, с. 4].

У переліку ленінградських фарб, які зазначає І. Труш, більшість назв залишаються в сучасному виробництві (ультрамарин, кадмій оранжевий, білила цинкові), і сьогодні їх викорис-

товують художники в олійному живописі. Серед рідкісних, які зараз практично не трапляються, вказаний сатурн червоний. Фарба (Saturn red) належить до групи мінеральних свинцевих підгрупи суриків. Це яскрава червоно-оранжева фарба, відома з давніх часів, відкриття якої описував ще Гай Пліній Секунд. Добре “криюча” фарба в сполуках з рослинними фарбами втрачає свою кольорову насиченість і суттєво послаблює яскравість компонента. Додатковий аналіз властивостей фарб, які вживає художник, може дозволити передбачити їхні часові зміни, які впливають на сучасний стан картин І. Труша. Переважання тих чи інших фарб у виборі художника дають змогу пояснити особливості загального колориту його картин, тобто визначити колористичну палітру.

Основою для олійного живопису І. Труш використовує і полотно, і картон. Як і його колеги, сучасники-художники, зокрема Олекса Новаківський, митець вживає також фанеру й дикту. Полотно як основа помітне в ранніх, переважно великоформатних творах художника. Вже у 1920-30-х рр. І. Труш навіть у масштабних картинах у більшості випадків використовує якісний картон. Це підтверджує дочка художника Аріадна: “Малярське полотно вживав рідко. Більшість картин І. Труша мальовані на картоні, очевидно якісним, виготовленим для цієї мети” [3, с. 111]. Обсерватор творчого процесу І. Труша, його сусід Петро Гаусфатер помічає з вікон свого будинку як і на чому малює художник: “У лівій руці тримав малярську палітру, у правій — пензель і малював картину, полотно якої стояло на мольберті. Інколи це була дикта або картон [5, с. 133]. П. Гаусфатер бачить дрібниці живописної роботи, використовуючи бінокль, не зовсім коректний у цьому випадку за сіб: “...Мені добре було видно, що видатний артист вичаровує на полотні, дикті чи картоні” [5, с. 133].

Митець є прихильником краківського, готового до вжитку, ґрунтованого картону краківської фірми “Iskra & Karmanski”, а також якісного, добре проклеєного цупкого італійського картону з дрібною фактурою, що нагадує полотно. Краківський картон виявлений більше в невеликих етюдах, італійський — у творах і малого, і великого формату (до метра). Переважання

картону впливає з особливостей його творчості митця, у якій плернер посідає особливе місце. Картон у роботі на етюдах більш зручний, при перенесенні займає менше місця, ніж, наприклад, полотно з підрамником, значно легший, ніж дошка. Крім того, картон має більше гарантій безпеки від пошкоджень (полотно легко пошкодити при перенесенні). Для І. Труша суттєво також, що картон дешевший, ніж полотно. Тип картону з дрібною текстурою впливає на характер зображення: він дозволяє отримати в роботах ефект оксамитовості поверхні.

Другий після картону матеріалом, який застосовує І. Труш для живопису, — полотно. Це найкращий матеріал, але й найдорожчий. Його приготування потребує великих зусиль, часу та матеріальних витрат. Для створення полотняної основи потрібен, окрім самого полотна, якісний підрамник з відкосами й бажано, кутками. Трушеві роботи на полотні непоодинокі й аналіз окремих з них з фондової збірки Національного музею у Львові дозволяє визначити особливості обраного матеріалу. І. Труш, як і в картоні, надає переваги полотну з дрібною фактурою. Це якісне ляне полотно з полотняним переплетенням. Воно дуже щупке, добре натягується на підрамник, що важливо для ґрунтування. Зрозуміло, що в практиці художника можливі варіанти застосування того чи іншого сорту полотна, але перевагу, за можливості, він надавав найякіснішим матеріалам.

Простежуємо рідкісні, але не поодинокі варіанти використання дошки як основи для живопису. Це якісний рівний і гладкий матеріал. Монолітна, добре просушена й відшліфована дошка трапляється в малоформатних творах. Художник, можливо, використовує дошки від старих меблів. Цим пояснюється малий формат подібних робіт та їхня непоширеність, хоча й трапляються випадки великоформатних робіт. Підтвердженням цього може бути одна з картин художника “Дві гуцулки” (д./о., 1910-ті рр.) з приватної збірки, яка експонувалася на ювілейній виставці до 140-ї річниці від дня народження І. Труша в Національному музеї у Львові. Робота була виконана на фрагменті дверцят дерев’яної шафи. Картини, які створив І. Труш на дошках, добре збережені завдяки ретельному підбору матеріалу, який був добре просушений і з часом практично не деформувався.

Фанера у творах І. Труша наявна не частіше, ніж дошка, і художник використовує її за крайньої потреби. Це не плернерний матеріал: його важко носити за собою, він не має природної фактури. На відміну від дошки, на фанері митець пише і малоформатні, і великоформатні твори.

У збірці НМЛ серед 311 (100 %) творів І. Труша на частку картин на полотні припадає 49 (15,7%) робіт, на фанері — 14 (4,5 %), дощці — 19 (6,1 %), решта робіт — на картоні (73,3 %) Ці кількісні співвідношення робіт, виконаних на різних матеріалах, можуть бути застосовані, принаймні приблизно, й щодо всієї малярської спадщини митця [6, с. 92].

Художник, як і багато його колег, сам ґрунтує основу. Трушевий авторський ґрунт (клеювий або олійний) має свої особливості. Відмінність його методу ґрунтування картону полягає у двобічному перекритті площини, хоча для художника це не є обов'язковим правилом (можна ґрунтувати лише лицеву частину). Це треба виконувати широким флейцем досить прозоро й хаотично. У завершеному варіанті ґрунт не утворює однорідної поверхні. Двобічний метод ґрунтування здійснюється з метою запобігання подальшій деформації картону. Ґрунт лише з одного боку надалі не гарантує зберігання ідеально рівної площини. Зі сторони ґрунту картон може викручуватися, чого художник намагається уникнути. Також відомі випадки, коли І. Труш створював етюди з обох боків. Друга важлива особливість авторського ґрунтування полягає в застосуванні імприматури. Використання тональних ґрунтів має також конкретну мету — надання твору відповідного колористичного відтінку. У більшості випадків художник вживає вохристу, вохристо-зеленкувату, темно-коричневу з теплим відтінком (на основі вохри червоної), з крапковим відтінком, світло-сіру до темно-сірої з теплим відтінком імприматури.

У своїй практиці художник використовує плоскі щетинні пензлі. Це твердження впливає з характеру поширених Трушевих мазків. Його дочка Аріадна згадувала, що батько завжди мав достатню кількість пензлів доброї якості [3, с. 111]. Коли І. Труш замовляє в Ленінграді фарби, він зазначає також і пензлі, вказуючи їхні номери: № 5, 6, 7, 8, 9, 10 [4, с. 4]. У

номенклатурі зазначених пензлів відсутні номери малих пензлів № 1, 2, 3, 4, хоча цей запис не вказує, що ці номери митець не використовує. Наявність зазначених номерів можемо пояснити тим, що в цей період (20-ті — поч. 40-х років) у Трушевій живописній манері домінує широкий мазок, покладений великими пензлями. Відповідно, такі пензлі, якими активно й постійно працюють, швидше стираються і стають непридатними для подальшої роботи. Тому художник і потребує цих пензлів. У згаданій записці він робить суттєве доповнення, що пензлі мають бути м'які на закінченні, але не зовсім м'які. Аналогічні пензлі можна ще назвати пружними. Форма та якість пензлів впливає на характер малярського письма. Аналіз творів І. Труша доводить, що художник, окрім пензлів, не використовував інших інструментів, зокрема, мастихінів.

У майстерні художника, розташованій на другому поверсі його будинку, були два мольберти: великий з підйомним механізмом, який дозволяв фіксувати в потрібному положенні підрамник значних розмірів (до 140 см завдовжки), і другий, менший, але достатній для роботи з форматами малих і середніх розмірів. Перший мольберт — міцної конструкції, був виготовлений з дуба, окремі частини, зокрема підставка під пензлі, були виготовлені із сосни. Потребу у двох мольбертах продиктував характер студійної роботи, коли І. Труш міг одночасно працювати над двома творами. Ні перший, ні другий мольберт не був облаштований підставкою, на якій можна було би розмістити палітру й пензлі, хоча встановити її при бажанні було нескладно.

У майстерні був потрібний для живописної роботи великий подіум (100 x 100 x 47 см), зроблений з фанери, змонтованої на дерев'яному каркасі (художник використовував його в роботі з моделями). Достатньо високий подіум (47 см) дозволяв митцеві позбутися різниці в рівнях між натурою та лінію горизонту. Працюючи над портретом і стоячи біля мольберта, І. Труш міг спостерігати за моментом, коли лінія очей митця майже збігатиметься за горизонталлю з обличчям натурника.

Під час роботи він тримав палітру в руках, про що свідчать окремі світлини художника. Палітра, яка сьогодні зберігаєть-

ся в постійній експозиції ХММ І. Труша, великого розміру (61 x 40 см), зручна за формою та легка. Палітра була виготовлена з червоного дерева (махонь червоний). Остання її деталь важлива з огляду на багатогодинну щоденну малярську працю митця. Після роботи художник ретельно чистив середину палітри, залишаючи невикористану фарбу тільки з протилежного боку лицевої частини. Очищення палітри було обов'язковим ритуалом, який не відкладали, навіть коли робота закінчувалася досить пізно, про що стверджує сам художник: “Не пишу більше, бо уже пізня пора 11 ½ ночі, а я ще маю мити пензлі і чистити палітру” [7, с. 78]. Палітра в І. Труша теж була не одна. Меншого розміру й прямокутної форми палітри вкладали в касетник (етюдник) — невеликого розміру дерев'яний ящик, у якому зберігалися фарби, використовували винятково на пленері. Касетників у І. Труша також було два. Знайти відмінність чи подібність серед них сьогодні немає можливості, оскільки один з них поклали до труни художника під час його поховання 1941 р. Ця обставина дає підказку, що той касетник був невеликий. Другий етюдник зберігається у ХММ І. Труша. Він за конструкцією не має складних ніжок, якими обладнані сучасні етюдники, також поділу на секції. Його довжина складала 44 см, ширина — 26 см, висота — 7 см. У паз із внутрішнього боку кришки касетника можна було покласти картон довжиною 39,5 см. Ідеальна висота для картону в разі його зберігання всередині могла бути до 24 см. Якщо І. Труш переносив картон окремо не в каретнику, то ширина залишалась обов'язково 39,5 см (інакше він не був би зафіксований у пазах), а висота могла бути менше 24 см. Параметри Трушевого касетника, на які не звертали увагу попередні дослідники, дуже важливі з огляду на те, що вони можуть допомогти при атрибуції творів митця і визначенні характеру роботи — пленерного чи студійного.

Під час роботи художник мав тримати касетник відкритим на колінах. Щоби це було можливим, митцеві треба було зручно сидіти. На одній з фотографій І. Труш працює над етюдом у себе в саду, сидячи в кріслі й тримаючи етюдник на колінах. Такі комфортні умови він міг дозволити собі лише вдома. На

етюдах було складніше знайти місце, де можна було б зручно сидіти. Для цього випадку І. Труш використовував розкладний стілець-тростину. На жаль, Трушеве плерне крісло, з яким він постав у бронзовому пам'ятнику біля Стрийського парку 1998 р. (скульптор — С. Олешко), теж покляли до труни.

Аналог Трушевого складного, тепер вже антикварного стільчика-тростини знайдено в процесі дослідження в приватній збірці передано в дар до ХММ І. Труша. Його висота в складеному вигляді — 95 см. Форма повністю збігається із зображенням на згаданій фотографії. Для полегшення конструкції ніжка (D 2,5 см) та ручка (D 3 см) були виготовлені з дерева (середня частина конструкції — металева). Зовні кріселко дійсно нагадувало парасольку з вигнутою гакоподібною ручкою. У розкладеному вигляді утворювалося сидіння трикутної форми, виготовлене з щупкого брезенту, прошитого із зовнішнього боку шкірою. Опорна ніжка мала завершення з гострим конусоподібним металевим кінцем і круглим фіксатором. При використанні її встромляли в ґрунт. Якщо земля була пухкою, провалюванню під вагою тіла перешкоджав фіксатор. Художник, сидячи в кріслі, впирався ногами, які в цій “триніжній” системі виконували додаткову функцію ніжок. Ручка в цей момент опинялася між ногами на відповідній висоті й могла бути опорою для касетника. Якщо художник використовував етюдник, у якому були реміні й можна було повісити його на плечі, тоді звільнялися для роботи дві руки. У протилежному випадку він мав би тримати однією рукою касетник, а іншою — малювати. Зручність кріселка полягала й у тому, що можна спиратися на нього при ходінні, недовіком було те, що незручно було застосовувати його на дуже твердих ґрунтах (скелі та каміння, в умовах міста — бруківка).

Допустимий інший варіант роботи на плері, коли І. Труш використовував звичайний розкладний стільчик, що підтверджує етюд Гната Хоткевича “Художник на етюдах”, який зберігається у НМЛ. Упорядники каталогу творів Г. Хоткевича О. Жеплинська та Л. Коцовська з певним сумнівом визначають цю роботу як автопортрет [8]. Попри все, з композиції (фігурна композиція), з етюдного формату (21 x 14 см), з

природного оточення зрозуміло, що автор не ставив завдання створити автопортрет. Роботи Г. Хоткевича, що зберігаються в музейній збірці, мають натурний характер і написані на плері. Усе свідчить, що Г. Хоткевич цей етюд писав з когось, ймовірно, це був І. Труш. В описі роботи зазначено: "Вертикальна композиція з зображенням сидячого на кріслі середніх років з борідкою у капелюсі $\frac{3}{4}$ вліво на тлі пейзажу. На колінах етюдник" [8]. Не вказана одна деталь — крислатий капелюх, який був характерною деталлю одягу І. Труша. Під цей опис потрапляють зовнішні риси І. Труша часів першого десятиріччя ХХ ст., коли він часто бував на Гуцульщині й зустрічався, ймовірно, у с. Криворівня з Г. Хоткевичем. Відомий факт, який підтверджує І. Труш, що письменник захоплювався творчістю галицького художника й збирався писати про нього книгу. На основі наведених аргументів можемо помилкою припустити, що І. Труш міг використовувати під час плеру також звичайний розкладний стільчик.

У ХММ І. Труша серед експонатів, а також у фондах музею відсутня малярська парасолька. Її не можна побачити на архівних фотографіях, і жоден з дослідників не згадував, що художник міг її використовувати. Крім того, це вкрай потрібне обладнання для живопису, без якого не обходилися художники-плеристи. В умовах галицького клімату, коли погода від палючого сонця до сильної зливи може змінюватися протягом дня кілька разів, парасолька захищає від одного та іншого, дозволяє створити умови для творчого процесу. Використання захисту від сонця та дощу підтверджує лише один неопублікований документ — рукопис-спогади Анни Дуфанець, яка працювала кравчиною в родині художника. Кравчиня згадувала: "...Одного дня сидів художник в городі і малював куці кампанулій. Раптом знялася буря і почав падати сильний дощ. Художник боявся, що дощ поб'є той куц, який малював. Щоб зберегти квіти, бо картина не була закінчена, над кущем розпняв велику малярську парасольку, яку вживав під час роботи на сонці" [9, с. 3]. З короткого опису зникають сумніви, що це саме малярська парасолька. За технічними даними вона мала бути значною за шириною в розкритому вигляді, світлого (бі-

лого) кольору зовні й чорною з внутрішнього боку для запобігання появи непотрібних рефлексів і, відповідно, спотвореного бачення кольорів на палітрі.

Проведене дослідження технічних умов живописного процесу І. Труша виявляють його прихильність до олійної техніки виконання з використанням конкретної номенклатури якісних фарб французької фірми "LEFRA ne & C PARIS" та польського виробника художніх товарів "Iskra & Karmanski" у Кракові. В останні роки життя митця до цього переліку додаються ленінградські фарби. Найпоширенішою основою для живопису художник обирає картон з дрібною фактурою із застосуванням в окремих випадках імприматури. Близько чверті від загальної кількості робіт виконані на полотні, дикті та фанері. Під час плернерної роботи художник застосовує розкладне крісло та малярську парасольку.

1. Іван Труш : каталог творів / [упор. Я. Нановський]. — Львів : Вид. Львівського університету, 1973. — 36 с. : іл. 2. *Іван Труш*. Твори з приватних збірок. — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ ; К. : Оранта, 2005. — 128 с. 3. *Труш А.* Мій батько — художник / Аріадна Труш // Іван Труш : зб. міжнар. конф., присв. 100-річчю від дня народження / [під ред. М.І. Моздира]. — Львів : Вид. Львівського університету, 1972. — С. 105-120. 4. НМЛ. — Архів Труша 83. Записка Івана Труша, арк. 4. 5. *Гаусфатер П.* Спогади про Івана Труша — видатного українського художника / Петро Гаусфатер // Іван Труш : зб. міжнар. конф., присв. 100-річчю від дня народження / [під ред. М.І. Моздира]. — Львів : Вид. Львівського університету, 1972. — С. 131-134. 6. *Ямаш Ю.В.* Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів : дис... канд. мистецтвознавства / Ямаш Юрій Володимирович ; Львівська академія мистецтв. — Львів, 2013. — 195 с. 7. НМЛ. — Архів Труша 54888/2. Лист І. Труша до Аріадни Драгоманової від 12 лютого 1901 р., арк. 11. 8. *Гнат Хоткевич (1877-1938)* : каталог творів малярства із збірки музею / [авт.-упор. : Жеплинська О., Кошовська Л.]. — Львів : Стрім, 1998. — 18 с. 9. НМЛ. — Архів Труша 103. Дуфанець А. Незабутні дні, арк. 1-5.

Annotation

Yuriy Yamash. Painting process of Ivan Trush: materials, tools and equipment. Conducted research of technical conditions of painting process of Ivan Trush shows his adherence to oil technique of performance using specific

range of high quality paints of French company "LEFRA ne & C PARIS" and Polish producer of art products «Iskra & Karmanski» in Krakow. In the closing stages of the artist's life this list included Leningrad paints. Cardboard with fine texture using in particular cases imprimatura remained the most common ground for painting. About a quarter of the total number of works are performed on canvas, dykta and plywood. During plein-air work the artist used convertible chair and paint umbrella.

Keywords: oil technique, range of paints, cardboard, canvas, brushes.

Аннотация

Юрий Ямаш. Живописный процесс Ивана Труша: материалы, инструменты и оборудование. Проведенное исследование технических условий живописного процесса И. Труша выявляет его склонность к масляной технике исполнения с использованием конкретной номенклатуры качественных красок французской фирмы "LEFRA ne & C PARIS" и польского производителя "Iskra & Karmanski" в Кракове. В последние годы жизни художника к этому перечню добавляются ленинградские краски. Наиболее распространенной основой для живописи остается картон с мелкой фактурой с использованием в отдельных случаях имприматуры. Около четверти от общей численности созданных работ исполнены на холсте, доске и фанере. Во время пленэрной работы художник употребляет розкладной стульчик и зонт для живописи.

Ключевые слова: масляная техника, номенклатура красок, картон, холст, кисти.