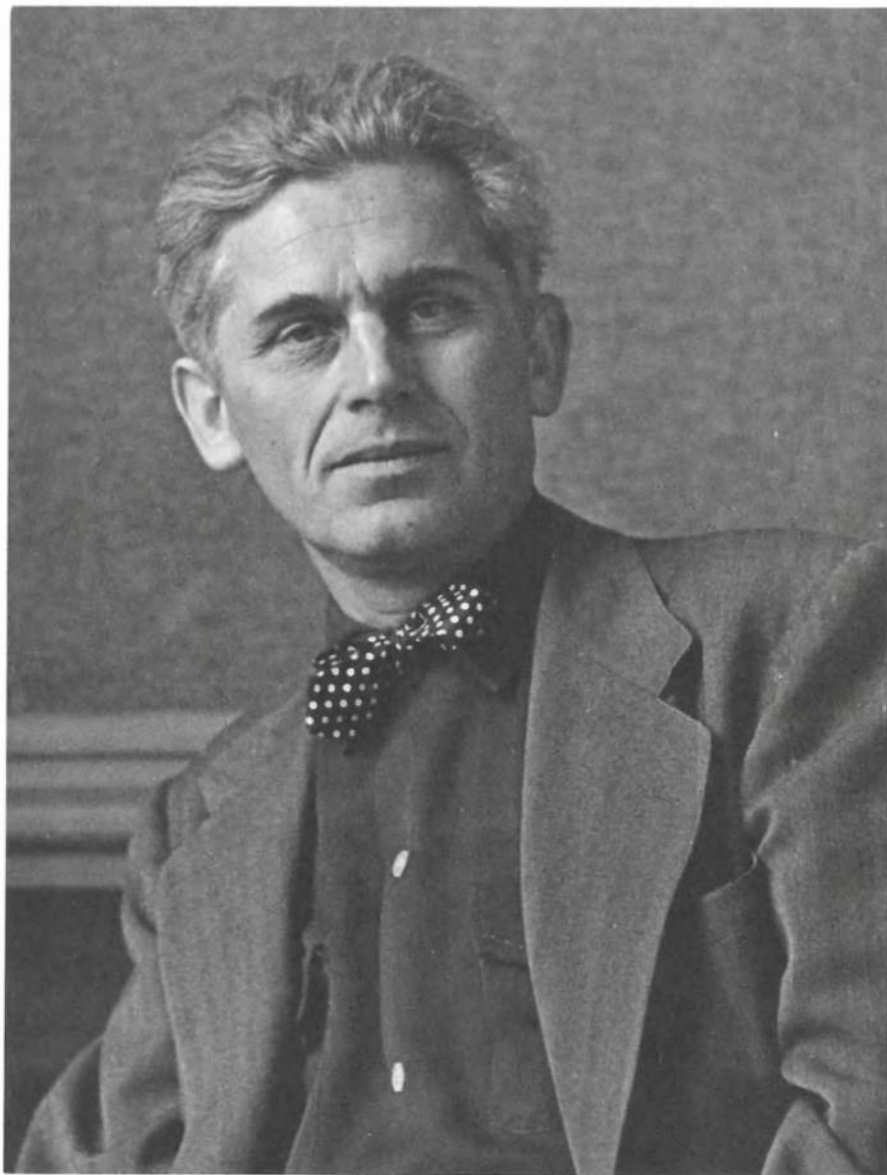


P
A
M
H
R
A
D
Y
S
H



Мирослав
Радиш



1956. Мирслав Радиш

Р А Д И Ш
R A D Y S H

НЬЮ ЙОРК

1966

NEW YORK

COPYRIGHT 1966
OKSANA RADYSH, NEW YORK
Library of Congress Card Number 66-29392

Обгортка: Яків Гніздовський.
Літературна редакція: Ігор Костецький.
Кольорові репродукції: Володимир Барагура.
Фотографії з картин: Володимир Грицин
та Вадим Павловський.

Published by UKRAINIAN ACADEMY
of ARTS and SCIENCES
Produced by Rausen Language Division
150 Varick Street, New York, N.Y. 10013



Життя Мирослава Радиша — маляра та театрального декоратора обірвалося в самому розквіті, на 46-ому році.

Обставини війни не дали змоги зберегти картини, створені до 1945-го року. Тому мистецька спадщина представлена тут лише за неповних 10 творчих років на еміграції (1947-1956) 46-тьома репродукціями (23 кольорових та 23 чорно-білих). Текст написаний кількома авторами по розділах, які складають монографічну цілість.

В десяту річницю небуття серед нас Мирослава видаємо цю книжку.

Всі, хто словом чи ділом допоміг мені у цьому виданні, ласкаво приймуть мою щирю подяку.

Оксана Радиш

CHRONOLOGICAL SURVEY

- 1910 October 21, born in Illynci, Western Ukraine, son of Dmytro and Anna Hryhorchak.
- 1914 Father drafted into the army.
- 1918 Father returns from Russian imprisonment.
Family moves to Kolomyja.
- 1922 Enters high school. Becomes engrossed in art; his work in this field attracts the attention of his teachers.
- 1932 Serves in the army.
- 1934 At father's insistence enters the commercial school in Kolomyja.
- 1935 Half a year later leaves secretly and joins his brother in Poznan where he enters art school and majors in stage design. Parents move to Lviv.
- 1936 Father dies.
- 1938 Finishes school in Poznan, and enters the university at Vilno (Department of fine arts; student of Professors Kwiatkowski (drawing), and Jamont (painting)).
- 1939 Moves to Lviv and lives with his mother. Begins work, as assistant set designer at Lviv Theatre of Opera and Ballet.
- 1940 Chief set designer at Lviv Theater. Designs sets for 12 operas, 5 operettas, 20 Ukrainian dramas and 4 ballets.
- 1942 Group show. Third Exhibit of the Ukrainian Art Association.
- 1943 Group show. Fourth Exhibit of the Ukrainian Art Association.
- 1944 Group show. Fifth Exhibit of the Ukrainian Art Association.
Moves to Slovakia (Bratislava).
- 1945 Works there designing stage sets for theatre productions.
Moves to Germany (Pfarrkirchen). Makes a living by selling his paintings.
- 1946 Moves to Augsburg at the invitation of Volodymyr Blavatsky, former director of the Lviv Theatre.
- 1947 Group show of international artists at the National Gallery, Munich.

- 1948 Group show, Augsburg.
Group show, Regensburg.
Moves to Leipzig/Donau.
- 1949 One man show, Ukrainian Academy of Arts and Sciences (Leipzig).
Teaches art at the Ukrainian high school.
- 1950 Marries and moves to the United States—New York.
- 1951 Birth of first son, Wolodymyr.
Group show. Community Gallery, Philadelphia.
- 1951 House painter at Hospital for Joint Diseases (New York).
- 1952 Group show. Ukrainian Art Association, New York.
One man show. Blau Lecture Hall (Hospital for Joint Diseases).
- 1953 Birth of second son, Ihor.
One man show. Ukrainian Literary and Art Club, New York.
Group show. Ukrainian Art Association, New York.
- 1954 Devotes all his time to painting.
One man show. Citizens' Hall, Philadelphia (87 paintings).
Group show. Ukrainian National Home, New York.
Founds Art School.
Group show. National Gallery, Toronto.
- 1955 Group show. Baltimore Museum of Art.
Group show. American Watercolor Association, New York.
- 1956 Group show. Community Gallery, Philadelphia.
Group show. Syracuse, N.Y.
- 1956 June 7. Dies of a heart attack.

- | | |
|------|---|
| 1956 | First Posthumous One Man Show.
Group show. Ukrainian-American Institute, New York. |
| 1960 | Group show. Wayne State University, Detroit, Mich. |
| 1964 | Second Posthumous One Man Show. Ukrainian Academy
of Arts and Sciences, New York. |

LUBOSLAV HUTSALIUK

IN MEMORY OF A FRIEND

MYROSLAW RADYSH was born at Illynci, in the Ukraine on October 21, 1910. Here, in the following pages, is an attempt to depict the life of an artist whose already fine, and still promising career was tragically cut short by sudden death at the age of forty-six.

He underwent many hardships in the course of his life. He was born in Eastern Europe, a region which had produced many composers and writers, but was somehow never fertile ground for artists and sculptors. This has been especially true in modern times. There are some noteworthy exceptions such as Kandinsky, Chagall, Archipenko and others, but even they became great and original artists only after coming into contact with the western world. The same, in a more modest way, can be said of Myroslaw Radysh. He was already a promising and intense painter in the Ukraine. When he came in contact with Western Europe and, later, with the United States, after having been displaced as a result of the turmoils and upheavals of World War II, his work matured and reached even greater heights. Only in the last years of his life in New York did his work acquire a decisive originality, both in technique and in the use of color.

Spiritual release and mastery can be noted especially in his latest landscapes and still lifes. These contain an element of expression that is entirely and uniquely his own. Experimentation with various techniques finally led him to a mixture of brush and palette-knife strokes that are vigorous, free,

adroit, and are readily recognizable as a vivid and personal style. His use of color, which is at times strikingly subtle, at times quite determined and forceful, is never harsh. While aspects such as form and composition are quite well balanced, they are always secondary to color, which richly dominates every painting. Most of the late oils reflect the joyous and perceptive temperament that was so unexpectedly cut down.

It is hard to analyze the ideas and trends in his painting. Yet it can be said that, essentially, Radysh was a man who did not turn away from or condemn the world around him, but found, instead, delight and fascination in his own and nature's vitality. In other words, he was a deliberate optimist; he was, however, not unaware of the ever-present struggle of opposing forces. He sought to understand the world as he found it rather than to change it.

Myroslaw Radysh's friends will remember an open-hearted, talkative, vigorous man, bursting with ideas, a cheerful and enthusiastic supporter of other artists, sometimes shy and pensive, but never withdrawn or indifferent. His life-work, as that of any true and gifted artist, will leave a certain impact on each of us who sees his sunny visions of the world, visions he started, but was unable to complete.

MYROSLAW RADYSH

MYROSLAW RADYSH died 10 years ago. He was survived by a wife, two children and the unfulfilled dreams of an artist. After having worked fervently under consistently adverse conditions, Radysh had begun to speak his own language, but died with an unfinished sentence on his lips.

Poverty is not uncommon to an artist. It seems, in fact, to be his inescapable companion. But in addition to Radysh's financial difficulties, his progress was impaired because he was an immigrant. Life was easy for him only in his childhood. His artistic studies at the University at Vilno (Poland), where he moved after graduation from an art school in Poznan in 1937, were interrupted by war. Studying anything at that time, especially art, was almost impossible. Radysh began to work as a set decorator for the Lviv Opera and Drama Theater. Shortly before Lviv was besieged by the Soviet Armies, Radysh headed west, and thus his journeys began. The first stop after his departure from Lviv in 1944 was Bratislau (Slovakia). There he was employed by the City Theater as a set designer. A year later he found himself in war-torn Germany. From that period remain a few watercolors. Radysh's willpower, perseverance and love of art knew no bounds, and in the most adverse moments he did not abandon his calling.

The Lviv Theater, almost all of which moved west before the Soviet invasion, had settled in D.P. camps of UNRRA. There, Radysh was reappointed to his former post of stage designer. And thus, his artistic work became

divided into two branches: painting as an entity in itself, and theatrical design, to which he gave much time, understanding and love.

Radysh's artistic style was influenced by the demands of the theater and to the latter he brought, in turn, the inventiveness of his artistic exploration. He influenced theatrical design with his simplicity, economy, and expressive nuances. This is evident in his last works, along with heightened expression and dynamic mood. On Radysh's last canvas, the actor is already absent, and the landscape speaks for itself, strongly and convincingly.

Radysh did not attain this facility of expression easily. He tried to communicate with the sphere of consciousness in several ways: figurative composition, religious theme, and urban landscape. Radysh devoted a lot of time to the latter in his last years.

EXCERPTS FROM ARTICLES ABOUT MYROSLAW RADYSH

(Translated from Ukrainian by M. and R. Furedi and A. Zwiebel)

The Path of the Artist: “. . . From the cornfields of Pokuttia and the Carpathian hills, to the firs stretched across the sands of Podil’ia, to the Gothic steeples of Poznan and then northeast to baroque Vilno; from the Byzantine domes of Carpathia to the Cathedral of St. George in Lviv—this is the world from which the young artist emerged thirty years ago.”

Bohdan Stebelskij

His Strength: “. . . Radysh’s artistic strength is in the emotional scale of bravura he exhibits in technique and color. Radysh created his own inner artistic faith. That is why his art is not only effective on the surface but emotional as well. His main accent is on color techniques, the use of the spatula, which transformed paints to the music of colors.”

Jurij Solovij

Themes: “. . . It is characteristic of Radysh to choose themes which remind him of landscapes he knew in his native land. His villages with their orchards, lonely weeping willows, and fishermen, remind us of our homeland. They become dearer to us as nostalgic echoes of something precious and past.”

Wolodymyr Kyweliuk

“ . . . Although predominantly a painter of landscape, Radysh incorporated a wide range of thematic material in his work, among the foremost of which are urban scenes and seascapes, as well as certain religious themes.”

David Burliuk
Veteran of Brush
Member of Blue Rider

Technique: “. . . In general, his creativity is interesting in that it is not limited to one technique; the artist has an equal mastery of the brush and spatula, and felt equally at ease in the nuances of watercolor as in the matte colors of tempera and the succulence of oils. With equal know-how he crosses the distance from the earth to the mirrored surfaces of water or the skies stretched above it.”

Wolodymyr Kyweliuk

Style: “. . . In his paintings Myroslaw Radysh embodied a neo-impressionistic style approaching the newest of artistic searchings: Full of unexpected inventions, saturated by fiery emotional themes, uniquely subdued by modern geometrical beauty in which many decorative constructions are used to reach a new target, presenting an almost symbolic manifestation of the feeling being conveyed. Yet it is not symbolism we see here, but rather a characterization of the present epoch’s gust of passion, of the individuality which is the pulse of life, expressing a feeling of higher reality which originates somewhere between the soul and the materialistic world.”

Wasył Barka

Color: “. . . In his last works, Myroslaw Radysh made a transition from the soft, delicate half-tones and pastels of his earlier works to the brilliant flaming colors especially evident in the marine and urban landscapes.”

Vadym Lesych

Theater: “. . . Myroslaw Radysh’s stage settings were more than merely attractive backdrops: they were so ingeniously styled as to become fused with the dramatic structure as a whole.”

“. . . Radysh was well versed in the history of the theater: he possessed an innate feeling for perspective and was able to construct a stage-setting in such a way, that the viewer perceived text and design as a whole.”

“. . . Radysh designed costumes as well. One of his greatest contributions in this field lay in the fact that he revived on stage the genuine and true national costumes taken from the rich past of the Ukraine.”

Hryhor Lushnycky

The Artist’s Heritage: These are expressive, vivid, strongly individual fragments of an edifice which history did not permit this unusually talented artist to cover with a cupola, and thereby finish the chapel known as Contribution in the avant-garde of plasticene arts.

Here is a wide variety of fresh new approaches to each theme, which nevertheless prove the existence of one unique personal style.

David Burliuk
Veteran of Brush
Member of Blue Rider

The Teacher: The artist Radysh dedicates himself to pedagogical work, devoting much of his time and soul to it. He is a good psychologist who approaches each student individually, who, knowing the child’s soul, teaches him to look, observe, and accept artistic techniques. This is a long path which re-

quires diligent work, and which, through hopes and disappointments, leads to the ultimate goal. . . . Lessons in the studio include drawing—still life, poses, landscapes, artistic perspective and introductory anatomy.

Maria Kobrynska

In 1956 the studio was developing into a school with 31 students in attendance in the five groups, including both childrens' and adult classes.

ВІД РЕДАКТОРА

Книжку про мистця Мирослава Радиша зіставлено з поодиноких розповідей людей, які були йому рідні, близькі або співзвучні. Монографією зроблено рішучу спробу уникнути слізного жанру, улюбленого в українських некрологах. Нещадно скасовано великі літери при таких словах, як “покійний”, — повних глузду словах, що повинні промовляти самі за себе. Живі обговорюють ті справи мертвого, які залишаються живими.

*На редакторові видання лежав певного роду обов'язок сваволі. Він, отже, свавільно повівся з різnorodним матеріалом, що його він мав до розпорядимості.**

Але це означає всього лиш (поперше) те, що він узгіднював написане від одного автора з написаним від другого автора, узгіднював у розумінні розподілу фактичних даних, а також у розумінні врівноваження авторських думок та способу їх викладу.

Подруге, редактор дозволив собі укласти матеріал за засадою драматичної композиції. Йому хотілося, щоб читач відчув наростання, кульмінацію й катарсис.

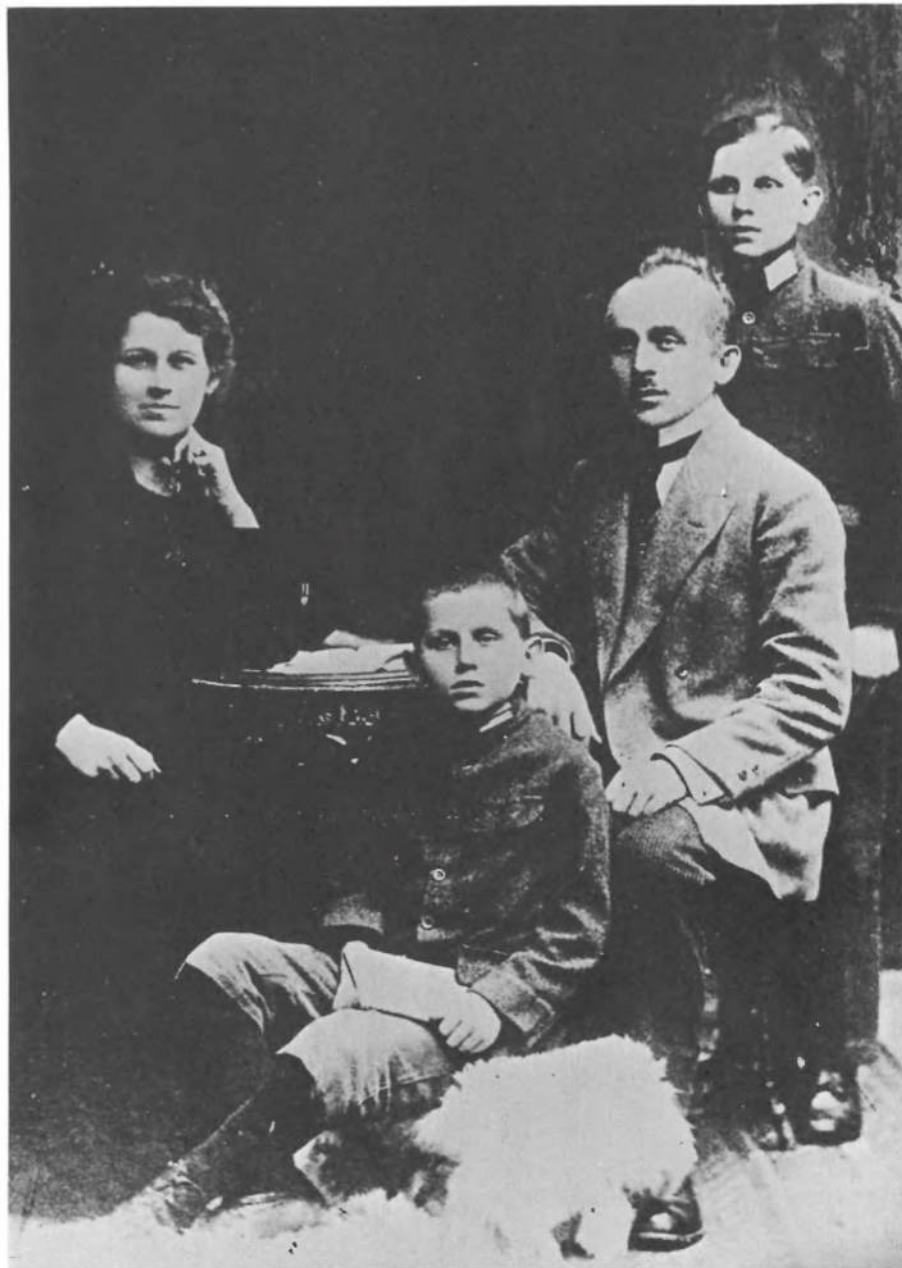
Автор цих рядків не зробив винятку й для самого себе. Рефлексію з приводу Радишевої “Мадонни”, яка з'явилася була як частина великого репортажу “Гостина в печерників” у новоульмській газеті “Українські вісті” (після відвідин у кількох наших інтелектуалів, що жили в Німеччині за кризових часів), — у даному виданні теж ґрунтовно перероблено.

Ігор Костецький.

* До матеріалу відредагованого Ігорем Костецьким додано ще 3 статті, як доповнення до цілоти: Творчі роки — Оксана Радиш; Незакінчене плянування — Юрій Соловій та Про райсвіт Радишевого пензля — Вадим Лесич.

О. Р.

Життя



ДИТИНСТВО, ЮНАЦТВО

МИРОСЛАВ СТЕФАН РАДИШ народився 21 жовтня 1910. Батьківщина його — село Ілинці, Снятинського повіту, Західня Україна. Батьки — Дмитро Радиш та Анна, уроджена Грїгорчак. (На еміграцію дісталася звістка, що мати померла 30 жовтня 1960 у Львові, переживши сина на чотири роки).

Ілинці лежать між руслами двох річок: Прута й Черемоша. Барва Прута золотиста. Вдача Черемоша — прудка. Обидві вкупі утворювали тло таланту.

Власне від села Ілинців починають зростати, набирати на величі Карпати. А з іншої, північної сторони вони спадають у розкішну низину, що випростується аж у Дністер. Дві церкви села появляли простопадний символ: люди й природа безнастанно зверталися до свого Творця.

«Мирушко» — така була перша, мовити б, усенародна прозва маленького мистця.

Перші рисунки креслено патичком на узбережних пісках. Креслено також на стежках, що вели Рудницькими чи Джурівськими лісами (ліси підпирали плечима Черемош). Креслено різноманітні постаті й цілі людські оселі у вигляді мурашників, побачених з пташої перспективи.

Першими глядачами й цінувальниками були ровесники та єдиний брат Омелян — автор цих рядків.

Маленького мистця чекає й несподівана відплата. Креслениками вкривано не тільки піски й стежки. Вкривано також і паркани, і ворота — всюди, де вони лише потрапляли «під руку». А, крім того, було ще таке. Щоб здобути досконаліше знаряддя виробництва, по стодолах перепалювано патички на вугілля. І тоді енергійно втручалася бабуся, стара Григорчачка.

І тоді ручка, винна страхіть здійснених і нездійснених, винна карикатур по парканах і порушення протипожежної безпеки, довго й ретельно втирала заховане від усього світу в бур'янах заплакане личко.

Жертва, однак, ніколи не йде намарне. Наслідком конфліктної ситуації було те, що батько таки запопався купувати папір та крейдки. Батько працював на тютюновій фабриці у Заболоті. На час повороту з праці «Мирушко» вже виглядав його. Тендітний, неймовірно кучерявий, він біг йому назустріч, ледве встигав цмокнути на знак подяки в руку й притьмом зникав з дарунком, набігу підхоплюваний черговим кольоритним чи композиційним задумом.

Темами були: бабуся, млин дідуся Семена Радиша з Рожнова, підпертий з трьох боків стовпами (четвертий підтримував по-геркулесівському сам дідусь), старий дідич Пілецький, що їде старими шкапами, заблуканий п'яний у мікрокосмосі між корчмою та домом. Тем було незліченно.

З отим душевним вантажем пішов Мирослав до коломийської гімназії.

Рисунку та ручних робіт у гімназії навчав учитель Михайловський. Із стежок сваволі дитячу ручку поступово переключувано на рейки вміння. Стихійне відчуття кольору причалювало до берегів свідомости. Виявлювалася, мужніла система.

Дванадцятьрічному учневі, який уперто тримався в лаві першости, можна було вже пророкувати малярське майбутнє. Яр. Лукавецький, старший віком товариш, на той час уже автор кількох спортових афіш, ба й картин, великодушно відмовився від конкуренції.

На той час припадає один з перших творів, що звернули на себе загальну увагу. Тема й назва були: «Христос на Оливній горі». Поверх звичного одягу Христос носив вишивану українським ви-

зерунком тогу. Святоземну гору появляла гора «Хомів» з рідного села.

Картину купила пані Цьоцюрова, управителька школи з Городенщини. В її родині, а також в о. Вовчука, який був парохом на Городенщині, зібралось й кілька наступних робіт: «Свині у загаті» (аквареля), «Опівночі в Дністровому ярі» (олія), «Троянди» (олія), «Татарин на коні» (олія). Родина Цьоцюрів придбала загалом біля 20 Мирославових образів.

Образи були різних розмірів. Створено їх протягом від четвертої до шостої гімназійних клас.

Думка батьків про майбутнє сина була розбіжна. Батькові хотілося солідного, він плянував, наприклад, торговельну школу — міську торговельну школу в Коломиї. Син про неї, samozрозуміло, й чути не хотів, і мати була по його боці.

Батькові Мирослав піддався тільки на півроку. З страшною неохотою відсидів він цей час у торговельному учбовому закладі, а тоді, нікого не питавшись, ні з ким не погоджуючи, подався до Познані. Брат його там студіював технічні науки.

П'ять років невхильної праці слідували по тому. Було дуже бідно. Нерідко бракувало грошей, нерідко бракувало й звичайного їстівного. Батько був спроможний посилати тільки сорок золотих. Того вистачало платити за мешкання, але не більше. За всю решту доводилось, як то кажуть, зводити бій з життям. Мирослав працював усюди, де тільки траплялася нагода. Він не нарікав, не скаржився. Він бідував мовчки.

Звичайно, кінець кінців, історія обдарованого українця з низів народних: олія, що ситить ідеалістичний вогонь, олія для чистих фарб урівноважується потом найчорнішої праці. Простір між природним стартом та щасливим випадком виповнюється об'ємним каменем будня.

А втім, випадок також має свою закономірність. Професори не могли не звернути увагу на пильного студента. За їхньою допомогою Мирославові доручено декорування репрезентативного балу в познанській високій торговельній школі.

Від тих декорацій залежав початок кар'єри. Мирослав вклав у працю весь хист. Праця знайшла визнання і серед викладачів, і серед різних товариств. Його декоративна обдарованість переко-

нувала, влучала у правильне місце в серці, туди, де у глядача живе спрага барв і барвних сполучень. Мирославові заходилися замовляти оформлення залу, проекти виставкових вітрин тощо.

Співмешканець, студент-фізик П. Квасневський на той час відбував оптичні спроби. Призми з різнокольорового скла встановлювано під різними кутами і різноманітно освітлювано. Переламувані промені кликали до життя нескінченну гру кольорів. Здійснювалося при тому наяву багато з того, що мистець доти міг собі уявити лише внутрішнім зором, — речі, які людина з нормальним оком взагалі не розрізняє.

На час студій припадають — аквареля «Ратаї» (частинний вигляд мосту через Варту й протилежний її берег), «Ринок» (центр Познані з ратушею), олія «Хвалешево» (картину купив комендант кавалерійської бригади ген. Захарський).

Школу було закінчено на-добре.

З рекомендацією від дирекції Мирослав удався до Краківської академії. Звідти відповіли, що не мають вакантних місць. Мистець вирушив до Вільна і вступив на відділ красного малярства. 1937—1939 були роками університетського навчання. Під той час виникла серія картин з архітектурними мотивами Вільна, а також олія «Козюки». Остання залишилася при Віленському університеті. Решта пропала у війні.

ТВОРЧІ РОКИ

ОСІНЬ 1940 року. Молода, скромна людина, зовнішня силуетка якої явно визначала постать мистця, несміливо переступила поріг Львівського театру опери. Відповідь на прохання праці в театрі була позитивна. Працюючи помічником декоратора, Мирослав пильно придивлявся сценічному мистецтву на практиці. В році 1941-ому театр ангажує Мирослава як декоратора. Робота захоплює молодого мистця. Сцена з усіма устаткуваннями — спадщина з польських часів — дає змогу широко розгорнути творчу працю. Репертуар в театрі великий, не раз по дві прем'єри на місяць; діяпазон театру широкий — опера, балет, оперета, драма.¹ Влучно характеризують скромну вдачу мистця слова тогочасного театрального критика:

«...Мирослав Радиш, що, правда, не появляється ніколи на сцені, та його прекрасні та завжди свіжі й оригінальні декорації раз-по-разу подивляємо, теж наша гордість».

Інтенсивна праця для сцени вимагає багато часу та енергії, але Мирослав знаходить ще час і для станкового малярства. Бере участь на виставках Об'єднання Мистців у Львові. В рецензії

¹ Перелік постановок, оформлених Мирославом Радишем, приводимо окремим списком.

Дам'яна Горняткевича на 5-ту Мистецьку виставку в Краківських Вістях в січні 1944 р. читаємо:

«...Культурним мистцем є і Мирослав Радиш. Його «Гірський краєвид», трактований пуентелістично (кольоровими точками), відзначається свіжістю, відчуттям простору й високими композиційними прикметами. Це може одна з кращих картин на виставці».

Весна 1944 року. Вітер зі сходу приносить надії на сонце, але військова загроза затьмарила його проміння. Вийшов зі Львова з наплечником, дбайливо спакованим руками матері, не знаючи, що в останнє бачить її заплакані очі.

Звідси починається шлях емігранта. Західні околиці Галичини, Словаччина, де короткотривало допомагає в Братіславському театрі при виготовленні декорацій. Переїзд до Німеччини. Оселяється у бауерів в околицях містечка Пфаркірхен (Обербайерн). Тут, в затишку після переїздів, бомбардувань та військових радіо звідомлень, що приносили сумні вістки, Мирослав береться за пензлі, з-під яких виходять ніжні акварелі околиць пейзажів та архітектура готичних церков. Численна кількість тих акварелей лишилася прикрашати стіни міських домів Пфаркірхену, бо продаж картин був єдиний засіб до існування.

Несподівано, коротенька записка міняє тихе річище життя. Пише Володимир Блавацький:

Авгсбург, 1946.

Дорогий Пане Радиш,

З радістю довідався, що Ви живий і цілий, та що живете недалеко від нас. Коли у Вас є бажання працювати з частиною давнього Львівського театру, то приїздіть негайно до Авгсбургу, бо тут сцена і умови для праці непогані.

Жду Вашого швидкого приїзду і здоровлю Вас сердечно.

Ваш Блавацький.

Вагань не було.

1946 рік. Авгсбург. Табір Сомме-Казерне — один з центрів культурного життя еміграції.

В складних умовах повоєнної Німеччини, без відповідних ма-

теріялів і засобів, комбінуючи та спрощуючи, з успіхом оформлював п'єси, що ставив режисер Володимир Блавацький в таборовому театрі. По двох роках співпраці дороги розійшлися. Театр виїхав до Регенсбургу, а Радиш залишається в Авгсбурзі, часто виїжджаючи до Берхтесгадену, куди манили його гори — немов би рідні Карпати. 48-им та 49-им роками позначені акварелі та олії — авгсбурзькі старі вулички, брами, церкви, які знайшли своє дзеркальне життя переважно на папері, бо полотно було важко дістати. До цього ж часу (1948 р.) належить і створення «Мадонни».

Рік 1949. Табір з Авгсбургу переводять в маленьке містечко на Дунаї — Ляйпгайм. Мирослав оселяється на піддашшю у відокремленому від табору будинку. По сусідству займає кімнату Василь Барка. Цей притулок мистців пера та пензля дуже влучно назвав Ігор Костецький в своїй статті печерами, бо через вузьке вікно на схиленій стороні даху в кімнату потрапляло лише пасмо світла, лишаячи решту кімнати в густих сутінках, але коли спалахувало світло очам відкривалась мозаїка сюжетів, стилів, настроїв, фарб. В цю барвисту печеру привів мене Барка. Стіни згори до низу були завішені картинами без рам, одна коло одної, всі більшменш середнього розміру. Одна відрізнялась від усіх — технікою, задумом, сміливим розв'язанням, кольором, розміром і навіть тим, що мала золоту, широку раму — це була Мадонна. Також і фарби для Мадонни були приготовані незвичайні — а саме — з огляду на брак олійних фарб винахідливість привела Мирослава до використання казеїнового білого клею, який він змішував з темперою, тому і кольорит цього образу цілком своєрідний, розбавлений в густоті клею, що висох на шорстку поверхню.

Осінь 1949 року. Перша самостійна виставка в залі Музею Академії з обговоренням «Мадонни». Виступають о. декан Володимир Пилипець, д-р Михайло Кушнір та Василь Барка. В тому ж Ляйпгаймі вперше застосовує надбані за роки студій знання — викладає малярство в українській гімназії. Лютий 1950 р. одружується, а в кінці квітня пароплав Дженерал Блечфорд відпливає від берегів Європи, увозячи сотні людей через бурхливий океан в невідоме завтра — серед них і Радиш з родиною.

Перше враження від невідомих берегів Нового Світу, сірих силуетів хмародерів було злагожене привітними усмішками друзів, що прийшли нас зустріти та гостинно розчинили свої двері.

Два перших роки побуту в Нью Йорку (1951, 1952) заробіткова праця, а поміж тим виїзди в природу. Задимлений кістяк великого міста спочатку не вабив ока маляра і він поспішав у вільний час за місто, де багато неба і кольору, де голуба далечинь. Але мало по малу в пейзаж вплітаються урбаністичні мотиви і як компроміс повстає Вашингтонський міст — сталева споруда на тлі блакитного простору. А за ним Подвір'я, Бруклінський міст, міст через Іст рівер та др.

1951 р. — народження першого сина — Володимира. Свое нове становище батька переживає з ніжністю, властивою всій його вдачі. В тематиці з'являється новий мотив — мати і дитина, постають акварелі та велике пано — Родина (48 x 30").

Літо 1952 р. — побут над морем збагачує тематику мариністичними краєвидами — Човни при березі, Хвилі, Пристань, Рибальський беріг. Восени того ж року робить другу індивідуальну виставку в лекційній залі шпиталю (Hospital for Joint Diseases), де працював звичайним малярем.

Весна 1953 р. - - третя індивідуальна виставка в двох залах Літературно-Мистецького Клубу. Відкриття у Великодню Неділю з музичним прологом Вадима Кіпи. Індивідуальні виставки в той час були подією, бо нові обставини, боротьба за існування відбирали час та енергію, і мало хто з мистців жив творчим життям. На цій виставці Мирослав вперше демонстрував перед ньюйоркським колом любителів мистецтва 77 картин. Моральний та матеріальний успіх обіцяли забезпечене скромне завтра і прийшло наше спільне рішення — лишити працю і перейти на становище вільного мистця з тим, щоб цілковито присвятити себе мистецтву. В Українському Народному Домі займає студію, де реалізує літні шкіци; для різних академій декорує сцени та викладає малярство на курсах при Літературно-Мистецькому Клубі.

Осінь 1953 року — народження другого сина Ігоря. Знов оживає в тематиці Мати і Дитина та з картин більшого формату постають — Будують Шлях, Таймз-Сквер, Залізниця.

Дев'ять мистців (два скульптори та сім малярів: Михайло Дзин-

дра, Михайло Черешньовський та Богдан Божемський, Микола Бутович, Яків Гніздовський, Любослав Гуцалюк, Любомир Кузьма, Мирослав Радиш і Юрій Соловій) восени 1954 року роблять окремо виставку в Народному Домі і деклярують своє угруповання. Причиною до того послужило з одного боку обмеження та гостре ставлення до модерністів зі сторони журі Об'єднання Мистців та з другого — ліберальне його відношення до художнього рівня експонатів.

Цієї ж осені Мирослав закладає власну малярську студію, де першого року (1954-55) навчається 15 учнів, а наступного вже було 32. Тому весною 56 р. плянує з наступної осені (яка для нього не настала) перевести свою студію з малої одновіконної кімнати до поверхом нижче-великої, де більше вікон і можна було б зручніше розташувати столики учнів. Студія набирає розмаху та розміру школи... Педагогічній праці віддавався з захопленням, вкладаючи всю свою душу у виховання мистецьких кадрів. Дуже тішився успіхам талановитої молоді. Прізвища деяких з них зустрічаємо тепер в каталогах мистецьких виставок: Головчак, Христя та Аркадія Оленські, Рейнарович, Шпонтанк.

Літо 1955 року провадить курс малювання в таборі на сумівській оселі (Ellenville, N. Y.) і плідно працює обравши за студію недобудовану кімнату. Численна кількість фрагментів гір, річки та лісу постали тут.

Більшість пейзажів малого формату створені за останні два плідних роки (1954, 1955). Сила їх в кольориті з мистецьким розмахом покладених мазків і стеляться вони драбинчасто вгору, як приступки сходів до досягнення мистецького розчерку радишевого пензля.

В плянах на майбутнє задуми: найближчий — дати серію малюнків архітектури Нью-Йорку, для цього вишукував цікаві фрагменти, робив шкіци. Трохи далі відсувались пляни про театр, хоч після деяких спроб довелося тимчасово думку про американську сцену лишити, але в глибині жевріла надія на майбутнє. З'являлись візії по новому оформити те, що оформлював раніш, робив шкіци, заглядав в театральні журнали. Охоти до цього додав Ігор Костецький, що в своєму листі з Мюнхена з датою 1954 р. писав:

«Я стежу досить ретельно за мистецькими подіями в нашій Америці, тим то й знаю про Ваші успіхи. Радію з них і мрію про той час, коли б ми могли з Вами вступити яку-небудь театральну виставу спільно».

І раптом, так болюче рано і так трагічно для всіх нас, обірвалося творче життя обдарованої, лагідної, чесної, скромної, працюючої Людини, яка для нас лишилась жити в створеному ним.

Сталося це 7 червня 1956 року.

На могилі² плита, вирізблена за проєктом Михайла Черешньовського з викарбованими на камені словами Василя Барки:

«СПИ З МИРОМ, БЛИЖЧИЙ ДО ВОСКРЕСІННЯ,
НІЖ МИ ДНЮЧІ».

² Цвинтар: Cypress Hill, Laurel Green, Bl. 3, Gr. 481.

Творчість

ТВОРЧИСТЬ

МИСТЕЦЬКА доба — завжди сплетіння суперечних, взаємоборних ідей. Питання лише в тому, як її розглядати: чи як випадковий збіг явищ нежданого походження (феноменологічна засада), чи як розвиток через послідовне переємство певних традицій (кавзальна засада).

Здається, що практично існує тут єдино можливий шлях: намагатися погодити обидві засади, акцентуючи в кожному випадкові ту з них, застосування якої може дати корисний наслідок.

Перший аспект містить у собі багаті можливості спізнавати формальний момент. Він послужить нам, щоб оцінювати якісний внесок Радиша в українське мистецтво.

Другий спроможен показати, як мистець крізь новітні течії продирався до рідної стихії.

Найперше почув я про Радиша як про декоратора українського театру у Львові. Зустрінутися з ним довелося щойно в баварському містечкові Пфаркірхен, улітку 1946. Він мешкав у присілку Райхенберг, у селянській хаті, на поверсі. Одне вікно виходило на старий садок, що вривався кручею. Вид у другому простягався на долину річки Рот. Ротгаль називали житницею Баварії.

Житнім духом густо пахнуло в мистцевій кімнаті. Обстановка кімнати була найпростіша, але в сусідстві складано хліб, і запах його насичував простір багатством. З ним зливалися пахощі давно

непродірянової селянської одежі — оті славетні пахощі, оте гостре враження для нюху нашого дитинства, яке, раз доставши, ми з насолодою впізнаватимемо при кожній спорідненій ситуації на кожній чужій території.

Господарі ставилися до мешканця з симпатією. Він і справді почував себе там, як удома, і не поспішав переселюватися до поблизького табору.

Акварельні шкіци, що їх я тоді побачив, зображували поля під час жнив. Дещо з того Радиш виставив у вітрині крамниці у Пфаркірхені. Воно являло собою лаконічні нотатки широко розлитих плям: синява (розуміється, небо), жовтогарячизна (поля).

Для прожитку маляр виконав кілька проміжних праць: інтер'єри місцевих церков, — також акварелі, хоч і більшого формату, в імпресіоністичній манері.

Новиною були його темпери: захоплення краєвидів з вікна, але також і з різних точок перебування на полях. Тут можна було простежити принципове шукання площинності, намагання виявити гармонію переламаних, притишених тонів. По тому з'явилася ще одна новина — серія архітектурних нарисів, експресивно зафіксованих старих завулків та будівель.

По крамницях продукція потрошку розходилась. Мистець здобував засоби для існування. А тим часом, він провадив і чисто інтимне мистецьке життя. Серед клопотів про екзистенцію він умів викроювати години, що їх — години — міг з найчистішим сумлінням замикаєти від усього світу в стінах свого тихого покою. Аж 1947 року (в Мюнхені, на виставці Українського тижня) виступив він із трьома картинами помітного формату. Появлено було акварелю «Подвір'я» та дві олії — «Збомбоване місто» і «Регенсбурзький собор».

Дві перші самі з себе були непересічного рівня. «Регенсбурзький собор», проте, був подією.

«Подвір'я» та «Збомбоване місто» появляли реалізм, та й годі, — нехай друге й не було позбавлене експресивних елементів. «Регенсбурзький собор» правив за скок наперед, він поривав з зовнішнім реалізмом, переходив у царину конструкції. Конструктивними були і пластична форма, і колір. Ми бачили схему, кістяк широких та вигладжених площин, звільнений від деталей. Площини

натякали на основні форми собору. У ділянці кольору мистець шукав самобутних вартостей, шукав поліфонічних можливостей фарби.

Кольористична гама вагалася тут у межах жовтожаро-рожевих та синьо-зелених тонів.

Варт на цій картині зупинитися ґрунтовніше. Зупинитися, властиво кажучи, на її контексті.

Уже Сезан порвав з імпресіоністичною чуттєвістю. Хвилинному він протиставляв особисто відчутий «конструктивний феноменалізм». Він повернувся до лінеарності і, кольористику він теж важив і вимірював. Його природа — сприйнята раціоналістично.

Ренесанс моделював форму світлотінню. Сезан моделював її контрастами або ж хроматизував фарбою.

Гоген шукав для картини співгри широкозабарвлених площин («шукайте гармонії, а не контрастів»!).

Якщо сезанівські картини назвати поліфонічними, а гогенівські оркестрованими, оркестрацією чітко окреслених широких плям (можливість таких означень для продукції обох майстрів справді існує), то матимемо ніби тавтологію. Але практично це два різні світи. Обидва конструювали картину, проте Сезана відрізняє таки почуття тривимірності. Гоген же — декоративний, площинний, він у двох вимірах.

Гоген оркестрував плями. Сезан оркестрував феномени, але оркестрував так, що феномен ставав упорядкованим, дотикальним, форма явно виступала з поверхні полотна.

Маємо, отже, привід вдивитися в один з найдраматичніших моментів мистецького життя: одночасне діяння взаємозаперечних бігунів.

Сезан відійшов від випадкового, але тим не менш він тільки констатував, ні на що більше не претендуючи. А Гоген, хотів він того чи не хотів, не міг оминати символізму. Колір у нього, дійсно, не виявляв предмет, а символізував його. Він був іраціональним явищем, його підказував не розсуд, а вичуття. Існування його залежало не від світла, не від атмосфери, а від власної істоти. Як і звуки в музичній оркестрі, колір був тут чистим феноменом, відносне замкнене буття якого могло бути виявлене тільки через ефонічну будову цілоти.

Таке ж явище, такий же феномен у наявності в «Соборі» Радиша. Каркасом тут тільки конструктивний обрис загальної силуети. Барви ж походять від чисто інтуїтивного почуття рівноваги, з відношень у розподілі забарвлених площинних полів.

Радиш пішов далі, ніж Гоген. У синіх деревах, червоній стрісі, рожевому піску Гогена все ж таки бачити дерева, стріху, пісок. У Радиша барва черкається царини абстрактного. Її існування межує з існуванням чистої ідеї.

На поверхні полотна він ніби розіп'яв павутиння мережі. У тому була, що правда, не тільки висока формальна ідея, а й утилітарно технічна. (Бо «як» стосується не тільки ідеального задуму, але й ремісничих засобів). Послідовність в оволодінні технікою ми простежуємо в наступному творі, спробуваному в тому ж самому напрямі: в Радишевій «Мадонні».

Тема твору являла сама з себе намагання примирити звичайні для випадку, коли маляр зображує українську Мадонну, суперечності. Обличчя Мадонни було селянське, гуцульське, обіруч вона тримала сповитого Христа. Христос перебував ліворуч з погляду глядача, сповитий був він традиційно: і по-українському, і так, як це можна побачити в Мантені чи Веляскеза. Але маляр при тому старався уникнути будь-яких етнографічних рисок. Одяг Мадонни становив радше натяк, ніж опис. Усе разом відтворювало конструктивний, гранично простий, твердий, суворо лінійний задум.

Радиш повертався до теми й перемальював картину кілька разів. Остання версія очищена від випадків. У пригашених барвах цілість набирає остаточної суворости, поважності.

Від сіруватого тла постать Мадонни з Христом відрізняється лише дещо теплішими тонами. За основну пляму, яка приковує до себе увагу, править тут блакитне волосся Мадонни.

Повчальний приклад! Символіка в Радишевій Мадонні промовляє притаманною мовою, кольором як таким, як у Гогена чи у Франца Марка, — без тіні «літератури». Або (якщо вже мова взагалі про паралелі) можна тут нагадати про перевагу розсудкової аналізи у Громера, перевагу над сліпою інтуїцією. Та це, звичайно, тільки порівняння. Про безпосередній вплив не може бути тут мови.

Нижче мова буде про ще одну спільну рису в «Соборі» й «Ма-

донні», а також у третій картині («Пристань над річкою») і в кількох споріднених. Тим часом нехай буде дозволено знову трошечки про Сезана.

Для імпресіоністів природа була вічним рухом, «панта рей». Вони вловлювали кожну мить світла, яке наступної хвилини падає на предмет уже не так, як падало попередньої хвилини.

Сезан проголосив щось ніби декларацію незалежності від зовнішнього освітлення. Він виключив тіні, виключив випадковості. Тоді як імпресіоністи, ловивши момент, перебували в часі й просторі. Сезан ігнорував соняшність, ігнорував захмареність, ігнорував взагалі, будь-які примхи природи.

В імпресіоністів сонце кружляло, а самі вони стояли. Сезан зупинив хід сонця, він сам заходився кружляти навколо предметів. А щоб збагнути за допомогою фарби зовнішню форму речей, він почав зводити речі до найпростіших геометричних форм: куба, стійка, кулі, циліндра.

Теоретично прийнята стабільність освітлення та геометризація форм увільнили мистця від часу. Тим було досягнуто статичності, а статикою — монументальності.

До монументального характеру Сезанових образів прислужилася також засада свідомого добору речей: одні речі з ландшафту він усував як зайві, інші самовільно вставляв — залежно від потреб наперед задуманої композиції.

Що важливо тут відзначити, це те, що дана властивість — властивість робити природу непорушною — відкрила можливість для протилежних, несполучених мистецьких світів збігатися бодай в одній цій точці. У ній неможливо заперечити сезанівський вплив, наприклад, на... Гогена. Так, для символіста Гогена концепція непорушності речей була, звичайно ж, відкриттям, — а вже не кажучи про неокласика Дерена. Ба й у сюрреаліста Сальвадора Далі, приміром в його композиціях «ностальгічної туги», побудовах «відвічних снів», ми відкриваємо цілу низку сезанівських засобів, — щоправда, лише з погляду техніки, бо, ясна річ, мистецький світогляд обох майстрів лежить таки у несполучених площинах.

Намагання досягти статичності, а тим самим відчуття вічного знаходимо ми й у Радиша. Однак, є й принципова різниця.

При всій своїй позачасовості мистецтво Сезана матеріальне.

Воно субстанційне, тверде. Коли на нього дивишся, то його неначе обстукуєш поглядом, як це має місце, коли ми дивимося на гіпсові фігури.

У Радиша мистецьке розв'язання походить з внутрішнього ви-клику. Матерія тут тільки чиста з'ява. Так у «Регенсбурзькому соборі» (де маємо справжню феєрію пінистих барв), так у «Мадонні» (де діє щось ніби астральне явище), так навіть і у «Пристані над річкою»: міраж, мариво, вся тональна вагота якого все таки не дає враження предметно-дотикового світу.

1950 Радиш одружується в Німеччині й переїздить до Америки. Оселяються вони в Нью-Йорку. У світ мистця вдирається сила нових вражень: метрополія, велико-урбаністичний ріб життя, самий темп виставок, які швидко чергуються по приватних галеріях. Враження, самозрозуміло, не минуть безслідно для дальшого поширення світу мистецьких явищ.

Радиш виставляє дещо в Об'єднанні українських мистців, улаштує й власні виставки. Праця приносить успіх.

Для того періоду творчості характеристичне засвоєння нової техніки. На відповідно препарованому ґрунті за допомогою шпахтлевої техніки мистець досягає пастельно ясної матовости тонів. Техніка такого роду дуже придатна для фіксації вражень з виїздів за місто: краєвидів моря, річок, левад, поодиноких дерев. Образи прозорі, немов легко сп'янілі й по-весняному втомлені — в дусі Франкового «Весно, ти мучиш мене...»

Теперішній світ Радиша — пеан барві. Барви зіставлено з чисто розведених красил, пігментів. Вони вільні від випадковости, від тіней та вимірів. Усе вкладається на площину килима, ніщо не виступає наперед і не заходить углиб. Поверхню полотна симфонізовано, підпорядковано провідній мелодії (напр., у «Кораблях»).

Сприйманій зоровій кількості протиставлено якість уявлень. Тут ми прознаємо й різницю між імпресіоністами та мистецтвом Радиша.

Забарикадована від зовнішнього світу туга за рідним краєм тим не менше дає поштовх до тематичної сваволі. В чужому краєвиді з'являються імпровізовані верби, сходить тихий місяць. І це неначе озера свідомого забуття у морі неонового світла метропо-

лії, в гаморі підземних залізниць та впертому ритмі життя підміських станцій.

Мерехтливу повинь мистець закріплює кількома штрихами. Вулиця у вигляді тунелю, де накриттям чорнота ночі. З п'ятьми розплющують зелені очі сталеві потвори — і за мить без сліду щезають. Вихор поїзду розбиває тривожну дрімоту маленької залізничної станції. Клубочившись на перехрестях гадюками, вилискувавши, біжать рейки, біжать і втрачають слід у темряві.

На всьому тому знати темперамент нових шукань. Контрастів досягнуто тим, що ролю світла перебирає на себе чистота забарвленої площини, а ролю тіні — цілковита (тобто: не випадкова!) чорнота. Рама чорноти виявнює розташування кольорових плям, вона підбудовує їхню інтенсивність. У невеликому циклі картин знайдено новий виразовий спосіб для вияву динаміки.

У пейзажах з індустріальною темою знаходимо фабричні споруди, при чому в трьох варіантах того самого мотиву бачимо щоразову інструментацію барв. Але її диктує, знову ж таки, не імпресіоністичне бачення світу, а внутрішній задум заздалегідь усвідомленої композиції.

Тим либонь пояснюється й знаменний факт, що навіть у, здавалося б, «найбуденніших» мотивах Радиша (напр., образ розвішаної серед порепаних мурів подвір'я білизни) не зникає лет думки, не зникає горіння. Афоризм Достоєвського з «Вина і кара», мовляв, «низькі стелі породжують низькі думки» — не має тут застосування.

Шкіци до теми «Мати й дитина» нав'язно повітрям родинного життя. Їх не пощастило довести до завершених форм, проте вони свідчать про сильно розвинене композиційне почуття з виразним нахилом до конструктивності. Крім того, маємо тут і психологічно-композиційний момент: взаємини двох постатей — двох органічних елементів — між собою, виявлені сплетом рук. Подібні розв'язання можна зустрінути в Кар'єра, в Моріса Дені, в Олексі Новаківського.

Національну істоту мистця, можливо, найяскравіше можна прочути у згаданій «Мадонні». Тут маємо, отже, й причиновозв'язкове, традиційне. Вирішує не зовнішня стилізація, а радше

певного роду добір типажу: рибалки, верби, «настроевий» характер річок.

На окрему згадку заслугоує ряд картин, де начебто подовжується отой ясно-пастелевий цикл, надиханий погідністю, безжурою, а, тим часом, вступає в дію й принципово новий елемент. Якщо перед тим поверхню просвітлювали прозорі барєи, то тепер крізь неї перебігають темними й холодними хмарами смуги. Оtepлені партії служать лише для врівноваження.

Така згадана вище «Пристань над річкою». Стирчить кран. Густе темносіре небо нависло над спорудами, нависло олив'яно. У сірині потопає частина заднього пляну. А на противагу темному — кинуто жмут тепло-ясних тонів.

У тому ж роді зроблено й низку морських та суходільних пейзажів.

Мистець, отже, видозмінює, синтетично перетворює об'єкт. Зорову дійсність принесено в жертву витвореній уявою схемі. Примхи природи проголошено недійсними. Мистець запалює й гасить світло там, де йому велить мистецький інстинкт — інстинкт внутрішньої свідомої перебудови вражень. Естетичний момент лежить не у враженні, а у волі до підпорядкування його на догоду внутрішньому видінню.

Мистецтво Радиша протинатуралістичне. Красу воно добачає не в об'єкті, а в собі самому.

Ван Гог відчував дійсність у напруженому виниканні. Його світ — суб'єктивне уявлення.

У Радиша — подібно як і в Гогена — саме суб'єктивне уявлення стає світом.

У такому парадоксальному протиставленні можна, знову ж таки, слизнути в тавтологію. Але — тільки теоретично. Бо й тут при зіставленні практичному засаднича відмінність світоглядів впадає яскраво в очі.

НЕЗАКІНЧЕНЕ ПЛЯНУВАННЯ

МИРОСЛАВ РАДИШ саме розгортав ширшу творчо-малярську програму, ясніше почав креслити дорогу свого творчого гасла, коли дуже й дуже несподівано смерть перекреслила усі перспективи. Смерть приходиться все так більш-менш несподівано, але є деякі межі у віці людини, коли прихід її особливо разючий. Та не тільки під враженням цього трагічного випадку помічаються на залишених образах сліди витривалості, значиться — квалітет, що забезпечують їм життя. Радиш відійшов на початку своєї творчої дороги, але це теж факт, що він уже такий творчий шлях знайшов та залишив нам помітніші сліди його. Сила малярства Радиша в емоційній скалі палітри й техніки. Але не всі такі зовнішні якості стають вирішальними, хоч відіграють велику роль як спосіб передачі; бувають випадки зовнішньо схожі, однак ці атрибути, не підперті знутри, можуть залишитись пересічними та незвучними. Радиш творив свою внутрішню мистецьку віру, тому його мистецтво не стало тільки зовнішньо ефективним. Він залишив дуже добрі образи з технічним випровадженням, які теж безперечно належать до того ж його духового світу («Чорна гора» 1955, «Берези» 1955, і декілька образів з мотивом дерева).

Звичайно буває так, що мистцям доводиться все щось переборювати; Радиш, попри назріваючі творчі актуальні проблеми, які перед творчим мистцем постійно вириваються, зводив бій ще й з

тим, що корінці його тоді ще молодого творчого дерева живились з нашого у воєнні роки не творчого ґрунту. Ні політичні, ні економічні умови того часу не сприяли розвиткові мистецтва та зацікавленню публіки.

Опинившись на еміграції, Радиш мусів відбути фундаментальну ревізію поглядів на творчі критерії і звести ряд внутрішніх боїв. Він їх зводив і перемагав, приблизно в темпі про який сам мріяв. Я деякою мірою переживав творчі пляни і дерзання Радиша, зустрічаючись з ним на ньюйоркські відносини досить часто після нашого знайомства (початок 1952) до моїх відвідин Європи (1955-56), що внесло в неписаний календар наших зустрічей однорічну прогалину. Наша перша і остання після мого повороту з Європи розмова зробила на мене значне враження. І скоро надійшло друге моє зачарування Радишем: найновіші його теори (1955-56) на посмертній виставці 16-24 червня 1956 р. в Українському Народному Домі (Нью Йорк). Вже раніш за кожноразовим поворотом з фарми, куди мистець виїздив в літній сезон з родиною, він дивував швидким досяганням.

Це тло творчості, яке в остаточному рахунку при сприйманні окремих творів не є істотним, дуже важливе для розуміння цілості і тих психічних барикад, через які мистець мусів іти до свого творчого здійснення. Радиш старався бути розважним мистцем: він відчував принади і небезпеки плянів модерного мистецтва, особливо, що не кожна запізнена росада плідно зійде на цьому ґрунті. Він орієнтувався у ньому і був його прихильником. Він не йшов шляхом екстремних шукань, а зважився на дорогу повільного дозрівання. Він мав, здавалося, досить даних своїм власним темпом дійти до бажаної мети, в чому чималою мірою сприяло йому, я б сказав, жертвенне розуміння його сім'ї. І всі людські пляни вже складались наче як найкраще.

Малярство Радиша почуттєве. Головний наголос на техніці кольору. Своєрідно застосованим малярським ножом він чудесно підносить фарбу до меж зорової музичності. У багатьох найбільш удалих образах, відбувається метаморфоза фарби як матеріалу в щось одухотворене, нематеріальне. Це артизм мистецтва знаменитих кольорів. В малярстві Радиша постав окремий період малювання малярським ножом, у собі найцікавіший, найкомпактніший і

найдосконаліший. Техніка ножа закинена, або дуже неформлено вживана; на цьому відтинку Радиш працював дійсно наполегливо, з впертістю відкривача, відкриваючи триваліші, неповторні іншим малярським знаряддям і матеріалом ефекти. Великі малярі якось обходили цю техніку, мабуть, боючись технічної монотонії, що підказує технічне знаряддя в сполучі з фарбою, яка у цьому випадку не в силі ставити будьякий опір. В малярстві Радиша майже зовсім немає штивности, крім цього, його фарба виграє на своєріднім виразі в сполучі твердого знаряддя з малярським ґрунтом і дістає дуже інтимний з власної субстанції органічно крайми створений контур.

Сюжет. Радиш двояко підходить до цієї даности. Пейзаж у роді української орнаментики, неподібний на перший погляд до писанок чи вишивок, але за їхньою функцією абстрактної декоративности, на першому пляні, і другий тип пейзажу — настроєвий.

Окремі студії з урбаністичними мотивами у Львові і пізніше в Німеччині не мають виразної настанови у підході до теми, щойно на американському етапі Радиш з виразнішим пляном підходить до проблеми циклу великоміських мотивів: 1952 року постав більший формат образ Підгір'я, раніше 1951 — Міст Вашингтона, (усі дати постановня образів взяті з каталогу посмертної виставки Радиша) постали інші образи з українськими мотивами, але я висуваю «Подвір'я» на чолове місце тому, що цей образ своєю композицією, кольоритом і технічним виведенням (хоча до цієї техніки мистець пізніше майже не повертався) був віщуном нового звороту в мистецтві Радиша. Не у цьому пляні, але теж про нові ідеї в тогочасному малярстві Радиша свідчать композиційні варіанти з назвою Голод (1951), серія менш досконала, під непере-травленим вишколом норвега Мунха. Відтак на певний час великоміський мотив відходить з пляну, мистець характеризує свою палітру переважно повними тонами (жовта-червона-синя), шукаючи їх у відкритому ландшафті. Тут виявляються ще невідомі сторони темпераменту мистця сильними експресивними бризками. А далі знову приходить новий, але цим разом критичний інтерес до мотиву великого міста. Деякі образи з великоміськими мотивами Радиш малює з дозою магічности, вам може стати страшно, що десь у такому світі ви живете («Залізнична станція», «Таймс

сквер», «Бойлер», фабрики). Він давав цим сюжетам свою оцінку людини, що не перестає тужити за своїми зеленими світами. Ці образи є цікавим вкладом в наше ландшафтне малярство.

Хоча твори Радиша мають свої завершені якості, його творчість у цілому мала перед собою чималі перспективи: це перерване плянування.

МАДОННА

РЕПОРТАЖ я спершу хотів був назвати: «Охоронці слова». В нього, однак, врізається один охоронець чести пензля. На мить він перетинає Барку.

Барка згортає папери і веде мене. Ми йдемо сходами, етапами симультанного кону: стрімка круча коридору, а тоді наступна ізольована дільничка, печерка.

З Мирославом Радишем ми впізнаємо один одного відразу, хоч і не можемо пригадати моменту офіційного знайомства. У львівському театрі Блавацького він вершив справу оформлення сцени. З театральних макетів і був він переважно відомий. Мені запам'ятались оригінальні розв'язання «Кармен» і, особливо, балету «Пер Гюнт», вистав, що їх я бачив у натурі, а також декорації до Лесиною «Камінного господаря», що їх я знаю тільки з фот.

З еміграцією Радиш поновив театральну діяльність за авгсбургського періоду Блавацького. Тим, коли на виставках УСОМ з'явилося кілька станкових праць, на них сливе ніхто не звернув уваги: мовляв, не той Радиш.

Коли Блавацький, в силу обставин, звинною своєю ходою перемандрував до Регенсбургу, і його двірським оформлювачем кону став талановитий В. Клех, тоді Радиш остаточно замкнувся у ніші відлюддя.

Кімната, обвішана образами — вислід дворічного усамотнення.

Розмах на весь шир випростаних в обидві сторони рук, від пальців до пальців. Тобто: від суцільно традиційного до суґубо експериментального.

Отож і тут слово. Скажімо так: слово, що пахне клеєм, пахне переливами олій. Слово, яке, коли ви входите до майстерні, вражає ваші ніздрі.

Експресіоністичні пейзажі. Жіночі портрети, що можуть з таким самим успіхом прикрашати двадцяті роки минулого (!) сторіччя, як і добу безпосередньо перед першим модернізмом — добу, наприклад, Нонненбруха.

Але панує «Мадонна». Впадає в вічі вона відразу, бо височить праворуч від дверей. Блакить її посилено сяйвом вечірньої лампи.

Перед зустріччю Барка писав мені про неї: « — — Тут буде для тебе новина: картина Радиша «Мадонна» (цікавий поступ в неоімпресіонізмі, українського ґрунту, з блаженною католицькою символікою і «клярнетністю» з-над Дніпра)».

Про неї були суперечки в таборі. Коли я приїхав, то в денних щілинах між відвідинами в печерників, у Барки, Радиша і (далі) Зуевського, дехто мене попереджав: неспоєно, невиявлено...

Справді: в «Мадонні» є начебто невдумане поєднання пласких мотивів, — пласких не в технічному, а в переносному розумінні. І все таки образ має в собі глибину й істотність.

Блідависть нетутешнього обличчя Матері, що виростає в осередкові з трикутника перерізаної плахти і прямокутним рухом руки придержує Дитя з таким же позаземним лицем. Пуантелістичною технікою вицяткуване тло, яке не може бути справжнім тлом, тому що існує нарівні з осередньою постаттю (перспективи тут нема). І сяйво, німб навколо голови, що посідає рівно четвертину простору, якщо зміряти. Такий матеріал, притягнутий до композиції картини.

Не беруся говорити про стилістичну неспоєність. Еклектизм може бути самобутним стилем (зрештою — фотомонтаж!). На temu варт написати спеціально.

Образ впливає, образ тяжить над уявою. З зяйва небуття виростає він і стає бути, — так, саме стає бути. Стає явною дорога до утворення тієї прекрасної штучности, яка називається реальністю мистецтва.

Думки він породжує чисті й вільні. Почуття переходять середовище й виходять за його межі. «Мадонна» — твір, на який можна дивитися, не вчинявши над собою ніякого спеціального примусу, взаємнення з ним відбувається без посередників. Отак собі просто стоїш, дивишся й мовчиш. І Барка мовчить. І сам мистець теж.

Чи українська, отже, вона, ця «Мадонна»? Мабуть. Але я люблю думати ще про такі речі: гора (не дуже висока й не дуже прикра), на горі храм. У храмі вгорі місце для поширеної оркестри. У храмі можна грати й театр: Кальдерона або «Алексія чоловіка Божія». У храмі виконується «Симфонія псалмів» Стравинського, але треба було б давати відповідні замовлення й Юрієві Фіялі. Архітект Євген Блакитний найкраще годився б на будівничого храму. Чотирьох наріжних євангелістів вирізьбив би Михайло Черешньовський. Концерт дзвонів ззовні. Люди повільно збираються, вони можуть усміхатись або не усміхатись, як собі хочуть. Але їх багато, їх повно у храмі і навколо нього. Дзвони затихають. Хвилина мовчанки. І того було б досить.

Туди й личила б Радишева «Мадонна» — як запрестольний образ...

Людина творить наодинці з собою й ще з чимсь, шатен із симпатичними очима. Ми йдемо від нього пізно вночі: Барка і я. Ми насичені. Ми прощаємося, щоб узавтра (чи це вже сьогодні!) відбути дальший огляд наших причаєних у печерах сил.

НА ТЛІ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ

ДВОТРИКОХ факторів театру — актор, глядач, драма — у XVI столітті приєднався четвертий, сьогодні один з найважливіших: сценографія. Він, отже, наймолодший в історії канонічного театру.

Роком декоративної прапрем'єри слід вважати 1508. Архітект і малюєр Донато д'Анджельо да Урбіно Браманте (1444-1514) спорудив для неї сцену з ілюзійною перспективою.

Ідея мальованих або будованих штучних перспективних скорочень логічно виникла з ідеї влаштування сцени-коробки (першу спеціальну залю для театральних вистав збудовано розмірно невеликої перед тим: 1398 у Парижі). І логічним завершенням цих ідей було винайдення завіси, що відкривала й закривала сценічну картину (вперше її застосовано 1519).

Себастьяно Серліо (1475-1552) був першим спеціалізованим театральним декоратором і першим теоретиком перспективи в театрі. Передній плян сцени він зробив пласким, задній — таким, що поступово підносився вгору і одночасно дещо звужувався в глибину. Задній плян будовано, отже, підкреслювавши, мовити б, утрирувавши ті закони, за якими наше око бачить предмети: з віддаленням вони меншають.

На першому пляні рухались актори, відбувалася гра. Другий позивляв очам композицію архітектурних мотивів: сходів, колон, кружганків, бальконів.

За часів барокко традицію, згідно з духом цього стилевідчуття, ускладнено. У Галлі Біббієни (XVIII стор.) слідне наполегливе намагання скупчити якомога більше просторових вражень, нагорнути якомога більше ніш, закутків, виломів тощо.

Дедалі збільшувались вимоги «правдоподібности» зорового враження. Шлях неминуче вів до сценічного натуралізму. Але цей крайній вияв тривав недовго і, своєю чергою закономірно, породив власне заперечення: «настроеву» сцену, декорацію з «підтекстом».

А після того — революційним робом — послідувало те, що звуть звичайно синтетичним театром.

Початкові вияви театрального життя на Україні (веснянки, купальські обряди, народне весілля) не потребували декорацій. Декорацією був ліс, була річка, було озеро. Зате були наявні інші важливі компоненти: рух (хороводи), звук (пісні), стрій (народний барвистий одяг), світло (напр., купальські вогні).

Ці компоненти, навпаки, поступилися місцем просторовому оформленню бароккової сцени-коробки у шкільному театрі. За доби козацького барокко відбувалися, звичайно, вистави й по церквах, і на площах, але любов до архітектурно-лаштункового принципу, до мальованої «синьої-далечини», спорідненої з тією, що до неї вдавалися й тодішні станкові малярі, либонь переважала.

Світовий театр початку нашого сторіччя (Гордон Крег, Адольф Аппія, Макс Райнгардт, Всеволод Меєрхольд, потім Таїров, ще потім Піскатор) голосно заговорив про власну притаманність: театральність режисури, акторських рухів, світла, кольорів, звуку. Український театр — силою історичних обставин — тримався до межі можливого своїх добароккових засад: побутових джерел. Сценографія при тому ледве животіла в тіні театрального слова, яке всебічно домінувало в цьому театрі.

Тлом його переважно було село. Чи треба ж, справді, надзвичайної вигадки, щоб, згідно з зазначеною в п'єсі сценерією, пересувати з вистави до вистави ту саму хату під солом'яною стріхою, той самий краєвид з тополями?

Роля ілюзії переносилася з простору на слово. Місяць, про який говорилось або співалось, чи зорі, з якими порівнювано очі героїни, з технічних причин важко було проявити на тій злиденній

пересувній сцені. Відповідальність за ілюзію місяця й зір, так, щоб їх бачив глядач, лягала на по змозі інтенсивніший словесний вираз.

Спад сценографії в українському театрі, можливо, виправдовується загальним законом реакції. Сценічна пишнота барокового театру, яка раз у раз поїдала текст п'єси, саме за те повинна була рано або пізно капітулювати перед текстом, який домагався своїх законних прав. Мусіло відбутись вирівняння.

Рішуче відбулось воно у Києві й у Харькові. Але саме тому, що великий син Західньої України, Лесь Курбас, виявив себе по-справжньому щойно тоді, коли опинився на Східній, вужча його батьківщина змушена була в цій ділянці висувати нові кадри. Одним із перших, хто тут приклали зусиль до гармонізування театрального видовища як рівноправної співдії слова й простору, був Мирослав Радиш.

Перші декорації в галицькому театрі робив німець, берлінець Фрідріх Людвіг Больман. Він декорував сцену у Львові. Про стиль його праць судити важко. Сучасні рецензії їх лише описують. «На прем'єрі «Назар Стодоля» в 3-й дії перед очима глядачів станула картина нутра розваленної корчми, обсипані стіни й кілька збережених іще бальків на стелі — все обсипане снігом, освічене сяйвом місяця...» — говорить в рецензії «Слова» (1864), цитованій у Ст. Чарнецького (Нарис історії українського театру в Галичині. Львів, 1934, ст. 51).

У мандрівному театрі «Заграва» Володимира Блавацького (1940-1953) зроблено далекосяжний крок у напрямі притягнення декоратора до співвідповідальности за інтерпретацію вистави. Мистцем кону виступив тут Леонид Боровик (що був також і актором театру).

Вихованець мистецьких шкіл Познані, Вільна, Мирослав Радиш належав до тих майстрів пензля, які знаходять повне задоволення щойно у праці для сцени. «Я тепер бачу, як добре я зробив, студіюючи декоративне мистецтво», — сказав він в інтерв'ю під назвою «Театральні усмішки» у львівському журналі «Наші дні», який виходив під час війни.

«Найперше обговорюємо справу з режисером, пізніше починаю нишпорити в книжках, студіювати епоху, потім рисую собі малі проекти, далі кольорові...» — розповідав Радиш у згаданому інтер-

в'ю. Маємо, отже, виразну настанову співторця синтетичного театру.

З рецензій: мистець спробував «вичаровувати з живого й мертвого засобу сцени всю буйну романтику» (про «Кармен»). «Декорації у виконанні М. Радиша були не тільки прекрасним фоном, але й добре достроєним фрагментом загального» (про «Жайворонка»). Декорації «повні мистецького розмаху та достроєні до теми» (про «Тоску»). «Стилеві, гарні декорації («Хитра вдовичка») створювали враження італійської комедії». «Мальовничість балету («Серпанок П'єретти») піддержували декорації М. Радиша, який навіть у найбільшому матеріальному обмеженні вмів домогтися ширини та розмаху - - Костюми проекту того ж мистця навіть виставні - - ».

Радиш знався з історією театрального простору: він посядав вроджене почуття перспективи та вмів спорудити сцену так, що глядач сприймав текст і декорації як цілість. Задники або поодинокі приставки входили в основний тон спектаклю. Трагічний настрій «Низин» мистець передавав безмежністю краєвиду та кількома чітко окресленими деревами. Ательє маляра у «Жайворонку» було підкреслено веселе, напружено ясне, ошоломлююче безжурне. Смерть царювала у світлицях «Камінного господаря». Потужні колони співграли з потужними характерами героїв «Аїди». Стилізовані дерева «Проданої нареченої» жартували разом з живими персонажами.

Радиш проектував (поряд з Е. Олесницькою) також і костюми. Великою його заслугою в цій ділянці зокрема є те, що він у п'єсах з нашого історичного минулого вивів на сцену в найдрібніших деталях нашу істотну (а не умовно спрощену) культуру одягу.

Радиш точно відчував нерв п'єси. Він безпомилково в нього влучав. На галицькій сцені він, суттю, не мав попередників. У тому, що йому припало самотужки перейти всі епохи умовно-перспективного, натуралістичного і, нарешті, синтетично-перспективного (в обох значеннях слова «перспективний»: у прямому й у переносному), — у цьому лежить його особлива заслуга в історії нашого театру.

ТЕАТР

КОЛИ інтерпретатор театрального твору, т. т. режисер вміщається в одній особі з оформлювачем простору й композитором, то це, звичайно, ідеальна ситуація для вистави. Але таке трапляється рідко. Актор Кропивницький домінував над Кропивницьким режисером, драматургом, композитором. Маляр Гордон Крег був вимовніший за Гордона Крега режисера.

Тим то ідеал доводиться шукати за допомогою співдії різних особистостей. Успіх залежить від прямої пропорційності хисту одиниці з її самодисципліною.

Розвиток театральної культури у Західній Україні являє собою картину, досить таки гнітючу. Економічний стан театру був сливе ніякий. Театр був присилуваний до хронічних мандрівок, і над можливостями успіху заздалегідь зависав знак запитання.

Тим то створювалася різка диспропорція. З акторським, ба й режисерським мистецтвом мистецтво оформлювача не могло рівнятися. Попросту кажучи, він майже не мав точки опертя: не мав простору. Грали на вільному повітрі, у клубі, у клуні й ще бозна де.

Щойно з моменту, коли утворено постійний осідок у львівському міському театрі, сценічне оформлення також увійшло в ряд кваліфікованих ділянок.

Мирославові Радишеві судилось очолити цех просторового

оформлення у театрі Західньої України за дуже відповідальних часів. Разом з українськими акторами та режисерами він посів твердиню львівського театру, яка й поставила йому до розпорядимости технічні засоби, потрібні для мистецтва великого дихання. До театру прийшов він озброєний хистом і вмінням. Режисерові оновленого театру в Галичині стала у великій пригоді й велика енергія мистця-оформлювача.

Але на еміграції Радиш потрапив із своїм театром знову в кодове становище.

Тут, звичайно, неоціненну прислугу зробило засвоєння пристосовницької традиції українського майстра кону. У таборових умовах його оформлення являли собою зразкові праці, гармонійні втілення режисерських задумів, зручно й ефективно (і ефективно!) розподілений для руху акторів простір. Можна сказати, що Радиш був і залишився еквіритмічний супроти цілої вистави.

Еміграційний театр Радиша — звичайно, ілюзія. Не тільки в тому розумінні, що всякий театр істотою своєю править за ілюзію, а й у тому, що по тодішніх таборах утворювалося й чи не супроти всього світу стверджувалося життя, ціле життя в мініатюрі, складна організація національного життя. Були університети й академії, були майстерні й газети, були адміністрація й поліція. Життя перебігало на ізольованому острові, воно було недійсне з кожного погляду, але воно ціною самого себе мусіло конче стати дійсним, — і воно, хоч як це парадоксально, ним стало.

Ми не знаємо, що в нашому земному бутті остаточно означає: буття свідомість а чи навпаки. Але за того періоду свідомість рішуче панувала над усім, свідомість спільноти й свідомість культури. У тих таборових злиднях зародилася безліч задумів, вирости нові культурні сили, які діють сьогодні несхибно в умовах фізичного розсіяння.

І з цього погляду світ театральних ілюзій Радиша залишився в усіх нас і залишиться в наступних культурних поколіннях еміграції. Не тільки тим, що пізніше, в Нью-Йорку, він мав безпосередніх учнів, але й тим, що він, як майстер кону, був особистістю, — а такі речі не минаються марно.

Технічно створення цього світу вимагало великого вміння оперувати ощадностями. Ощадити треба було простір, полотно, рами,

станки, фарби, клей. В історії мистецтва раз у раз відомі випадки, коли уяву підстьобує якраз конечність обмеження. Зрештою, не знаючи відмови в матеріялах, розкошуючи в них, творити може й мистець без особливого хисту. Для видатного мистця, здається, чи не першу умову становить обов'язок дати собі раду з противом матеріялу абож, як у даному випадкові, уміння наздолжувати нестачу матеріялу. Сцена Радиша, де б він її не влаштував, була виразна, вимовна, талановита.

Але й саме життя Мирослава Радиша стало зразком — трагічної — ошадности. Так, історія нашої культури ошадить — і ще й як ошадить! — наші можливості. Пропаний талант або талант зламаний, передчасно загнаний у хворобу, в могилу, — типова постать нашого культурного процесу. Твори втрачені, твори незакінчені, твори, перервані на половині й конфісковані, — перманентне явище нашого культурного будівництва. Обставини силують заходжуватися вдруге, втретє, вчетверте коло того самого...

Тим то на вагу золота найдрібніше з того вартісного, що зберігається. На вагу золота кожен схоронений шкіц, начерк, зарисовка Мирослава Радиша, кожен зафіксований спогад про нього, кожне слово, сказане очевидцями його мистецького життя.

Поети про
МИСТЦЯ

ПЕРЕД ОБРАЗОМ МАТЕРІ З ДИТИНОЮ

Вона схилялася, — ти бачив, —
і син до скроні припадав.
За мерехтінням від ладу,
хрестами руки найбагатші
затримати шукали. Трачу! —
уста горілі, — поведу
від погляду з троянд грудей;
і з мене твориться неначе. —

Ось мати обійма дитя..
з твого захоплення кохає,
і віддиха твоїм життям.

Лямпадками перед горою
одухотворена вага
від джерела у твір лягла.

1956.

ПРО РАЙСВІТ РАДИШЕВОГО ПЕНЗЛЯ*

У РОЗКВІТІ творчих сил, несподівано й раптово відійшов від нас у вічність колишній знаменитий і неперевершений мистець-декоратор Львівського Оперного Театру, талановитий артист-маляр Мирослав Радиш.

Радиша — немов бачу живим. Його сивіючі скроні і худощава постать, його обличчя з серпанком якоїсь лагідної журливости в очах і немов заблукана усмішка на устах — стоять в моїй пам'яті живі і неповторні. Так само живими стоять перед моїми очима його твори, які я оглядав був протягом останніх років на кількох різних виставках.

Мирослав Радиш — маляр легкої руки — працював багато і скоро, з приспішеним віддыхом, іноді не даючи деяким своїм картинам повної уточненої закінчености, лишаючи їх немов уривковими, впускаючи останні мазки образу у якесь розпливне безмежжя, не зарисоване чіткими лініями. Так, наче б несвідомо гнаний прочуттям, що недовго йому жити між нами і творити, він спішився, творив під уривані удари свого серця, бо хотів мабуть — за цей недовгий час свого життя — створити якнайбільше.

* Цей есей Вадима Лесича, написаний ним 12 червня 1956 р. як безпосередній відгук на смерть Мирослава Радиша, був надрукований у часописі «Свобода» (Джерзі Ситі, ч. 125, 3 липня 1956), звідки його передруковано за згодою ласкавою автора.

Мирослав Радиш переходив в останніх часах своєї творчості від кольорів пастелевих, від лагідних, м'яких півтонів — до красок ярких, гарячих майже (особливо у морських і урбаністичних пейзажах), доходячи до пристрасті доспіваючого творчого літа. Перейшовши переможно блискучий експресіонізм несамовито виразистих контурів Едварда Мунха (напр. Радишева картина «Голод»), м'яку пастельність нашого великого Василя Кричевського у всій його імпресіоністичній настроєвості, Радиш наблизився — особливо своїм світлом і простірною ясністю пейзажів міського дня — до чудесного лірика живопису паризького Монмартру, Моріса Утрільо.

Покійний Мирослав Радиш був неспокойним, повним життєвої снаги з прикметами невтомности шукальника, що не може стояти на одному місці, бо це його не заспокоює. І Радиш — шукає. Шукає нових кольорів, підкреслених мазків, шукає нової, проте завжди — ліричної, теми. Радиш — власне лірик, погідний лірик міських провулків, меланхолійних дахів з червоної чи коричневої черепиці, осяяних електричним і неоновим світлом — саїтних станцій підземних потягів великого міста, він поет розритих вулиць і шосейних шляхів на залитому білим світлом дня — якомусь романтичному, але дійсному, реальному передмісті, врешті Радиш — живописець таємничих, але не похмурих, сутінків у зворах гір, — і маляр сизих, молочних світанків у березовому гаю, оповитих якоюсь наче б поліською древньою містичністю. Радиш — мальовничий творець якогось ніби реального (бо має всі виміри реальности), але по суті — глибоко уявного, скрайне суб'єктивного, власного вирізку світу природи. І тому мабуть — в його пейзажах зовсім нема людей; їх йому не треба, бо в кожній його картині — є він сам, маляр суб'єктивного пейзажу.

Усі його образи поійняті теплом — у сюжеті, в кольорі, у мазках. Візантійська м'якість, прикметна його мозаїковости деяких образів (напр. «Мадонна») ця лагідна, шехерезадна до деякої міри, — шахівниця кольорів (подібна зустрічається у деяких творах Северина Борачка), у нього цілком своєрідна інша, радишівська, і це його питоменність. Це й є, мабуть, між іншим те, що в'яже олії й акварелі Радиша з досконалим декоративним мистецтвом його попереднього творчого етапу.

Краєвиди Радишеві — з глибоким відчуттям настрою і па- літри. Вони, так би мовити, не рисовані, а радше тільки зарисовані кольорами, вони — в повному розумінні цього слова — мальовані. І справді невідомо, чи його живописам потрібний вигладжено-пре- цизний, обраховано-анатомічний кістяк рисунку, бо суть Радише- вих творів — це настрої і передусім — кольор, його припливи і відпливи, його оболонки і згустки, його вібрації й ствердження.

Цей світанок і сумерк барв і всі ці кольорові переливи — це глибинні закутки якоїсь оптимістичної, світляної погідности — і водночас — оповиті серпанком меланхолії, ліричні краєвиди — неповторного Радишевого райсвіту.

КРАЄВИДИ ДУШІ

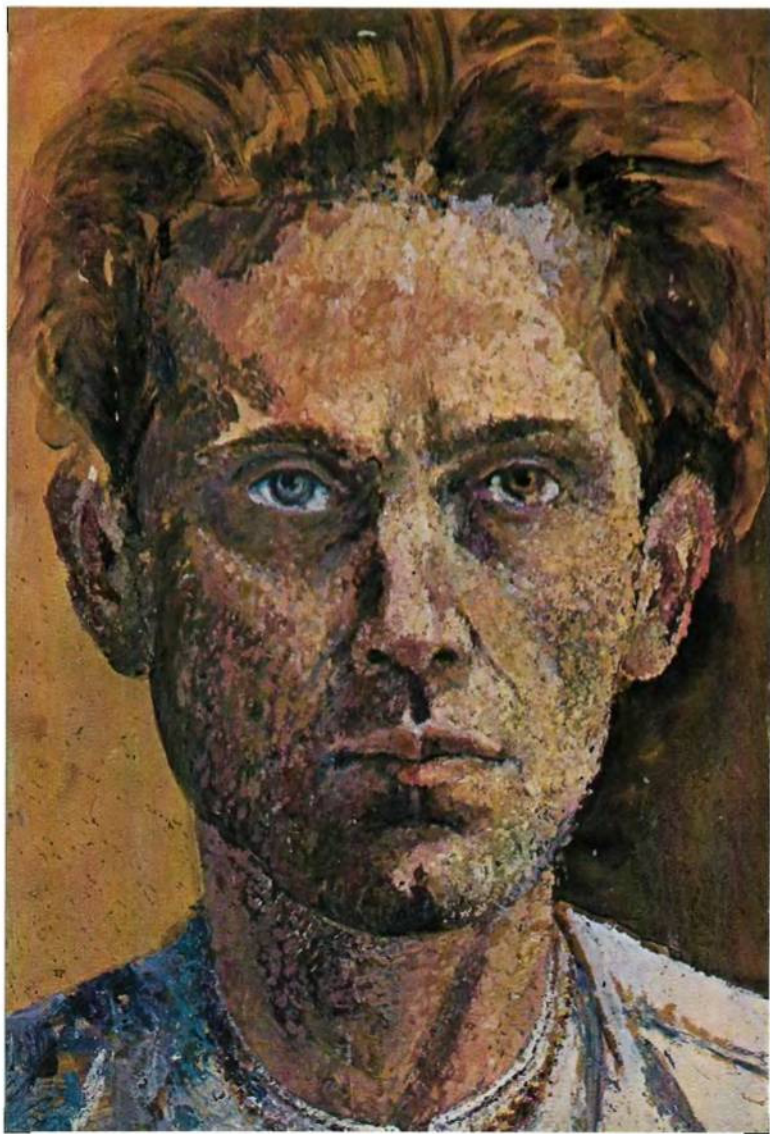
Мирославо́ві Ра́дишу

Душу вдихнути землі
І на канві воскресати —
Зореплавство.
Гора, що нагадує Кітарон,
Плятани з обличчям Ля Пляти —
Не Кітарон, не Ля Плята,
Лиш внутрішній краєвид
Через призму сірого ока.
Звідкіля осетрове це небо?
Корабель, із щогол свічник,
У янгольських кучерях пін —
Із якої він пристані?
Не світофори Таймз-Скверу,
Не заулок старого Вільна
Полягали мазками,
Лиш краєвиди душі.
Річищем повінь пливе:
Ворожбитність і кров
Калейдоскопами піль.

Іржавіє вересом мох
На пнях із таємного саду.
Сонце з водних лілей
Освітило кімнату.
(Заберіть лампу під вечір,
Зайве подвійне світло),
Білодерева ліра,
Що оглядається в річці,
Шле музикальне проміння:
Відкликаються струни піяно.
Цей водоспад із пелюсток
Сповнив по стелю кімнату:
(Перед сном розкрийте вікно!)

Той, хто їм дав життя
Виїхав десь далеко
В краєвиди своєї душі.

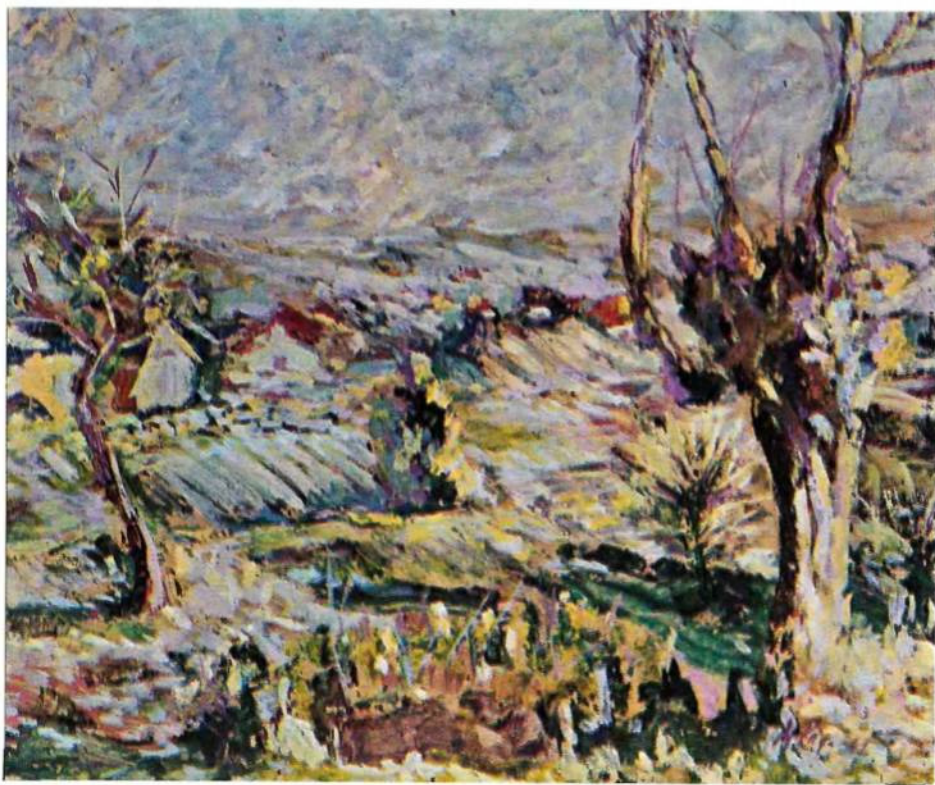
Репродукції



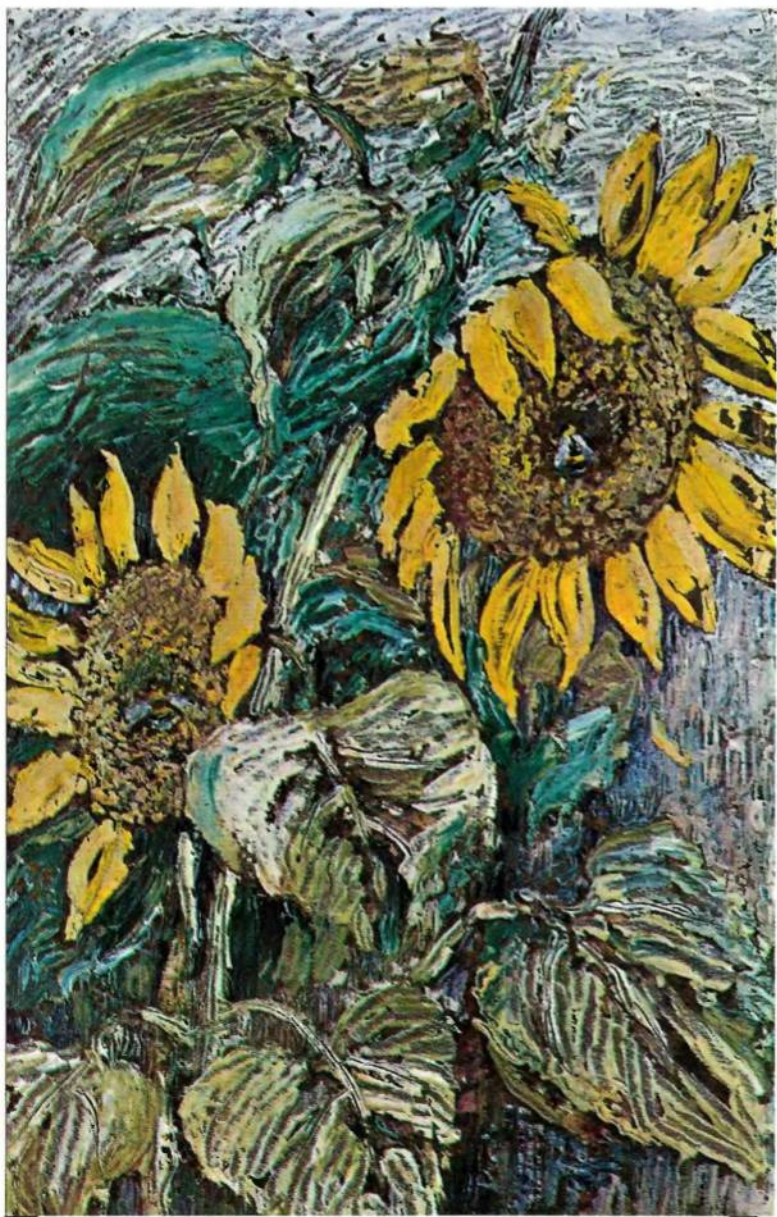
1949. Автопортрет
Self-portrait



1948. **Мадонна**
Madonna



1948. Ранняя весна
Early Spring



1949. Соняшники
Sunflowers



1951. Бруклінський міст
Brooklyn Bridge



1952. Вид на Об'єднанні Нації (аквареля)
United Nations from Brooklyn



1953. Залізнична станція
Railroad Station



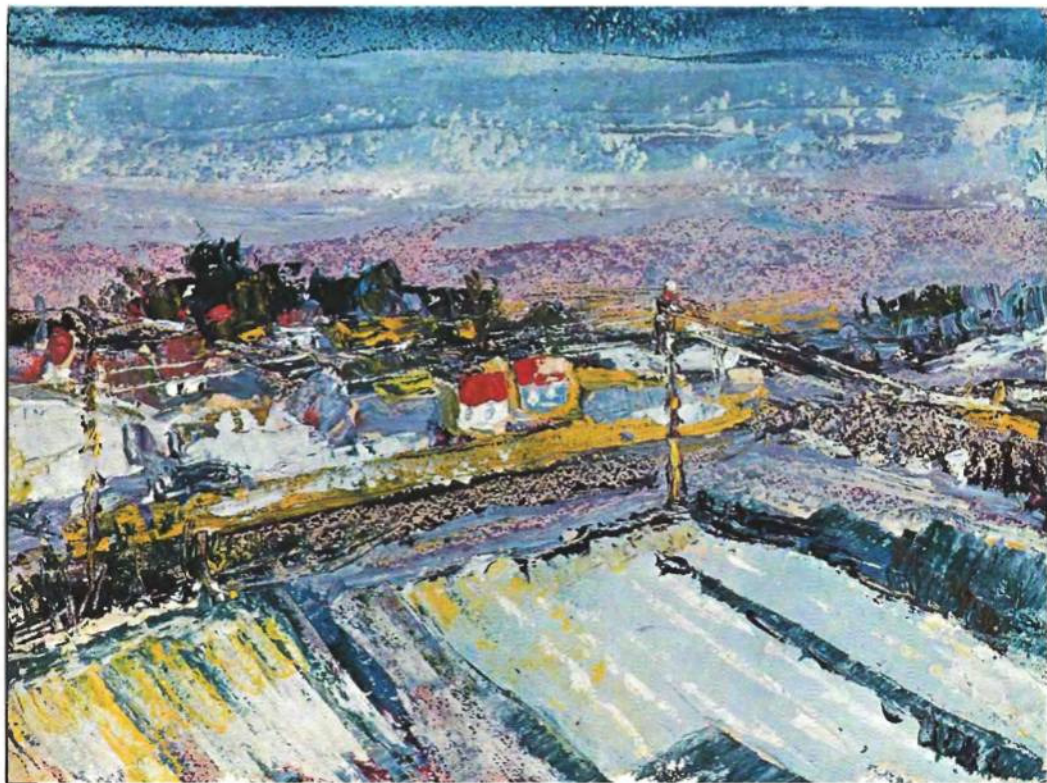
1954. Старий порт
Old Port



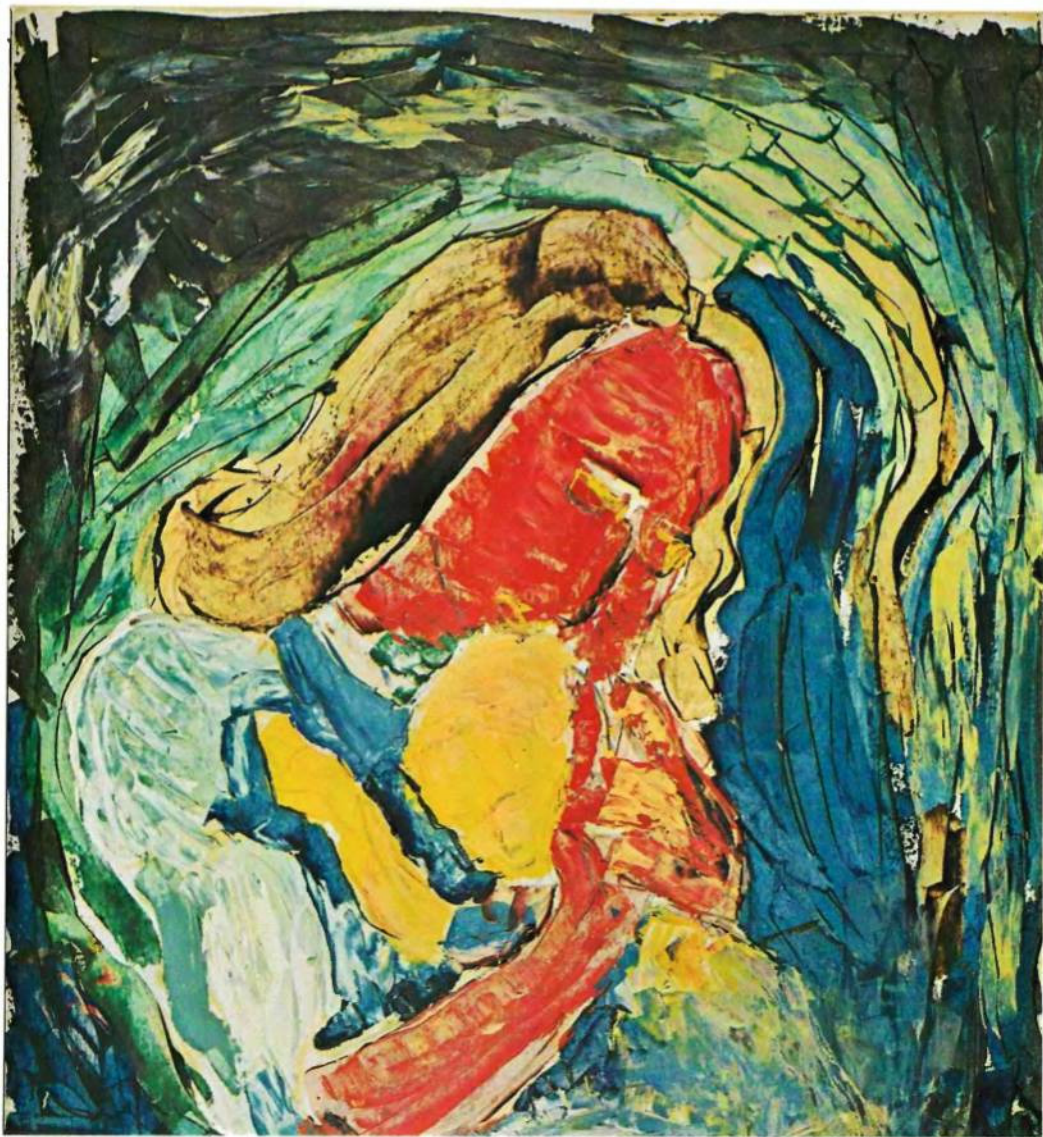
1953. Дерева над морем
Trees on Shore



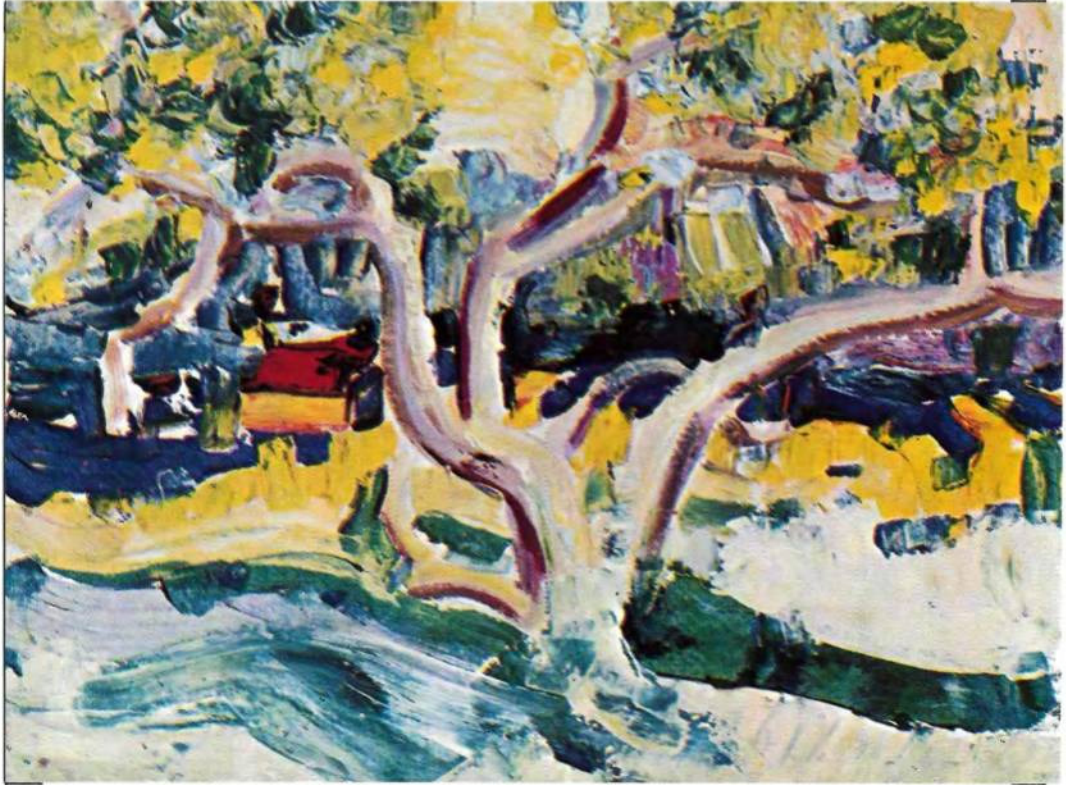
1953. Над ставом
By the Lake



1954. Блакитний краєвид
Blue Landscape, Goshen, N. Y.



1954. Мати і дитина
Madonna and Child



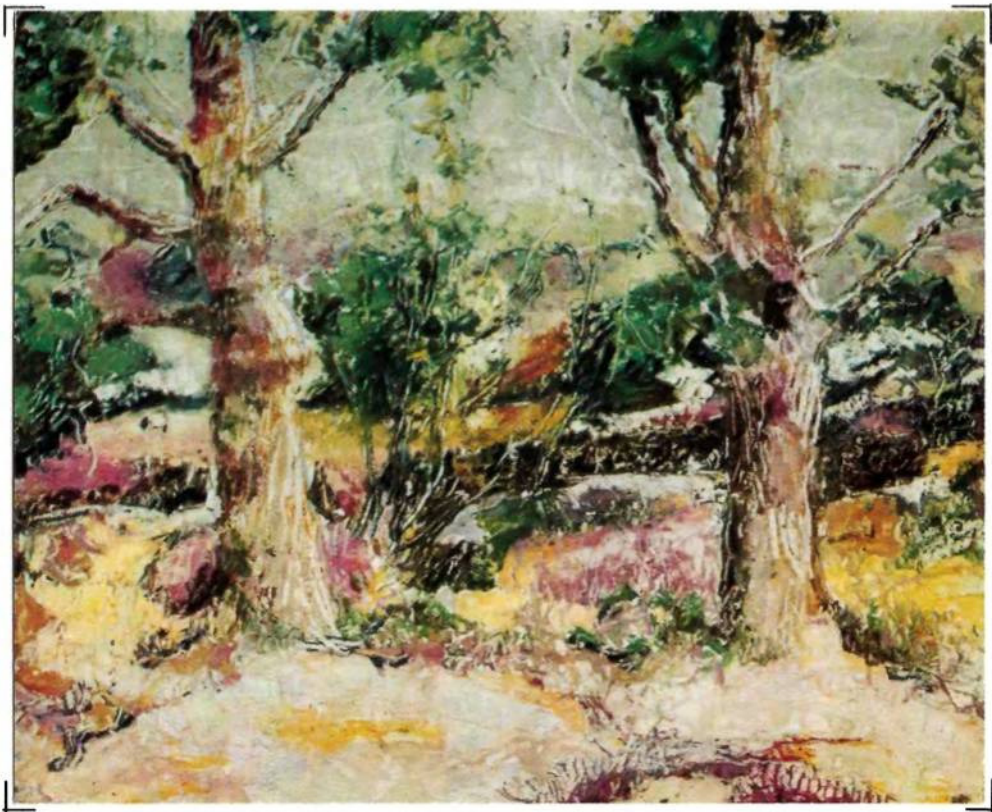
1955. Яблуня
Apple Tree



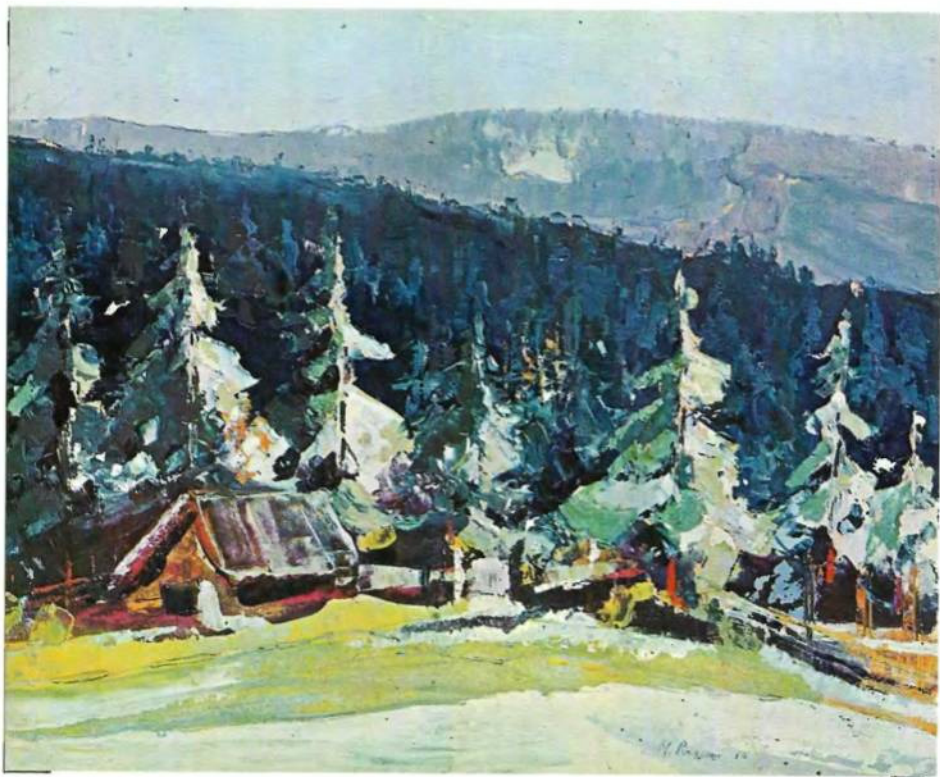
1955. Краєвид
Landscape



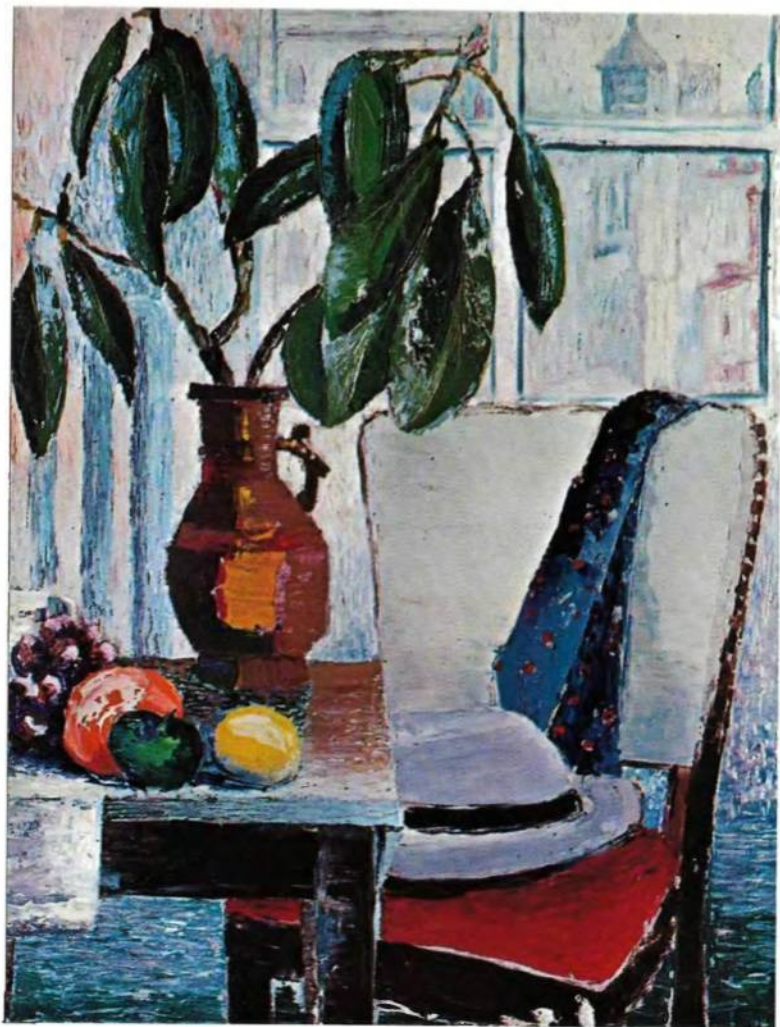
1955. Birep
Wind



1955. Весна
Springtime



1955. **Спогад з Карпат**
Remembrances from the Carpathian Mountains



1955. В студії
In the Studio



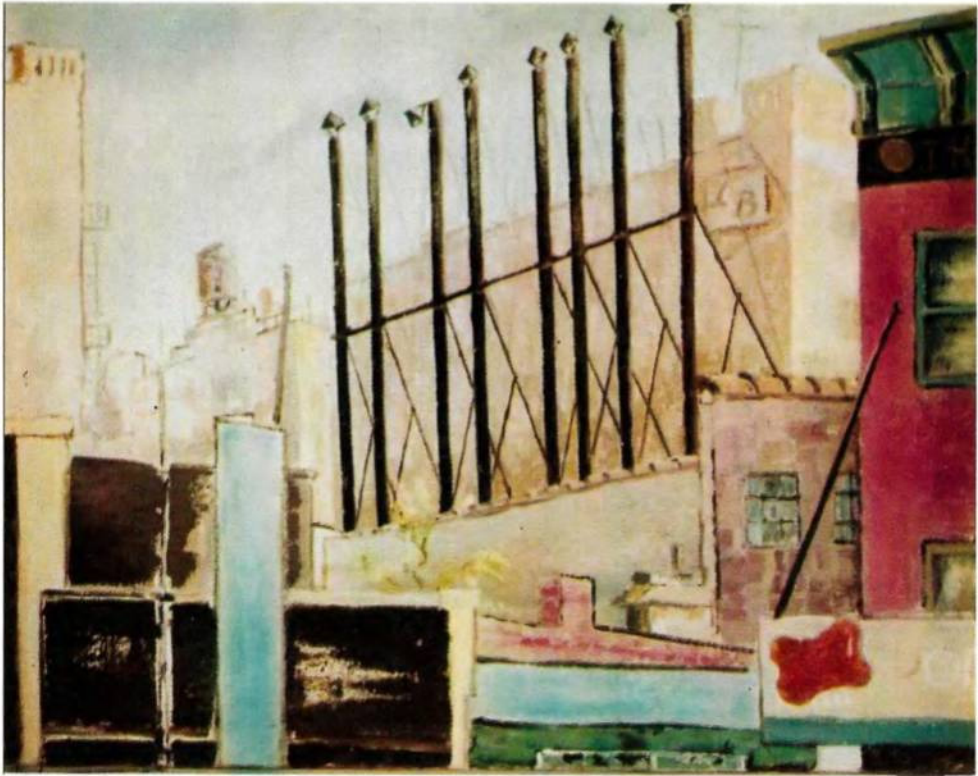
1955. Над рікою
By the River



1955. Яблуні цвітуть
Apple Trees in Blossom



1956. ГІЯЦИНТИ
Hyacinths



1956. Фабричні димарі
Chimneys



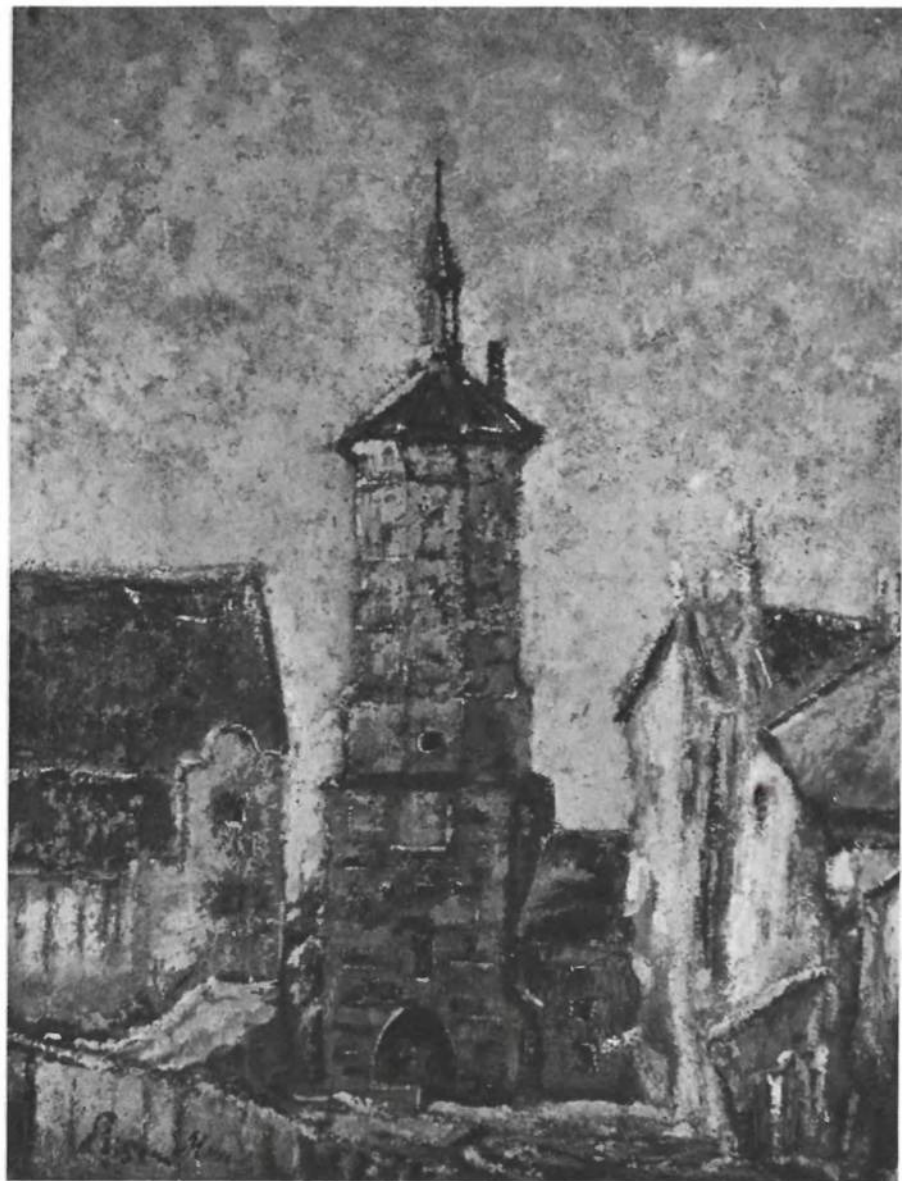
1953. **Рожі**
Roses



1947. На узліссі (аквареля)
At the Edge of the Woods



1948. Катедра св. Юра у Львові
St. George's Cathedral in Lviv



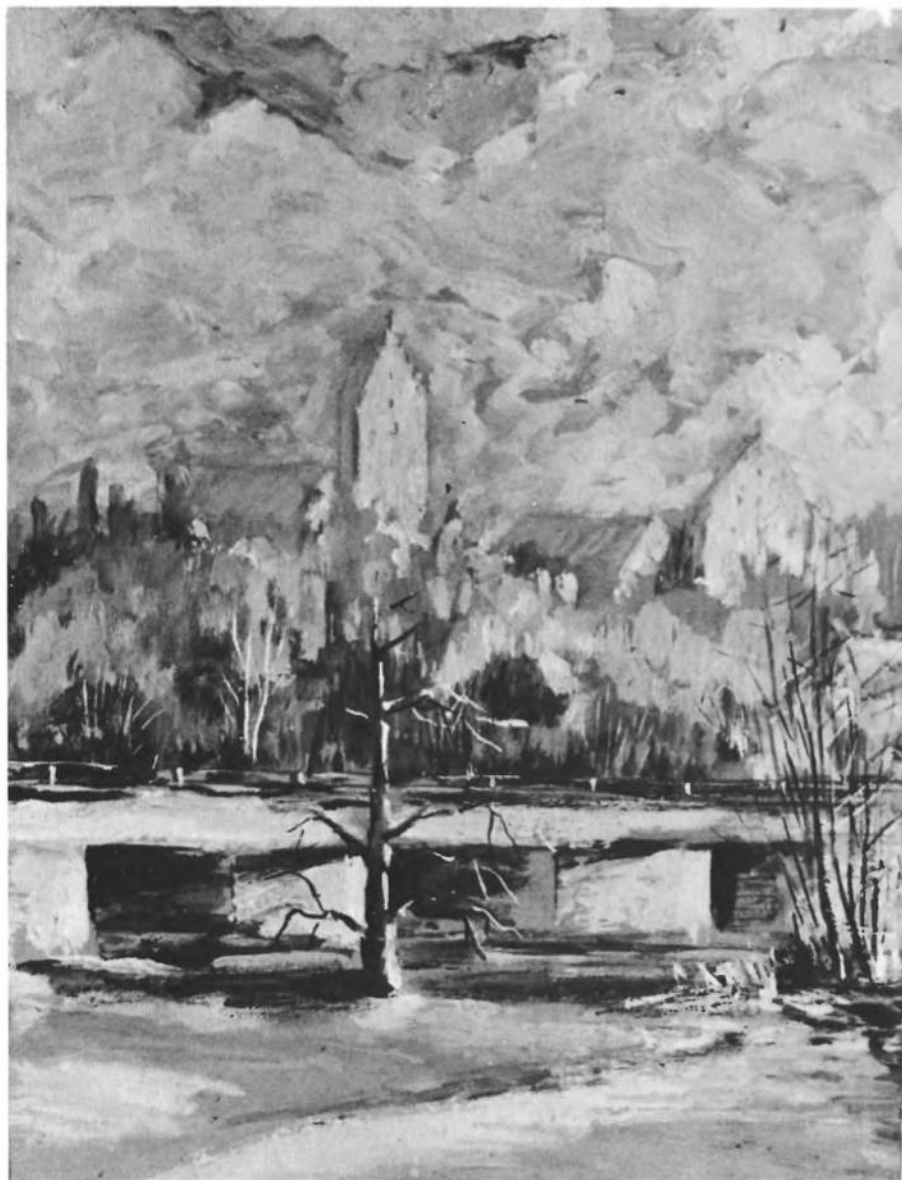
1948. Стара брама в Аугсбурзі
Old Gate in Augsburg



1949. Стара частина Авґсбурґу (анвареля)
Old Part of Augsburg



1949. Тут була вулиця
There was once a Street here



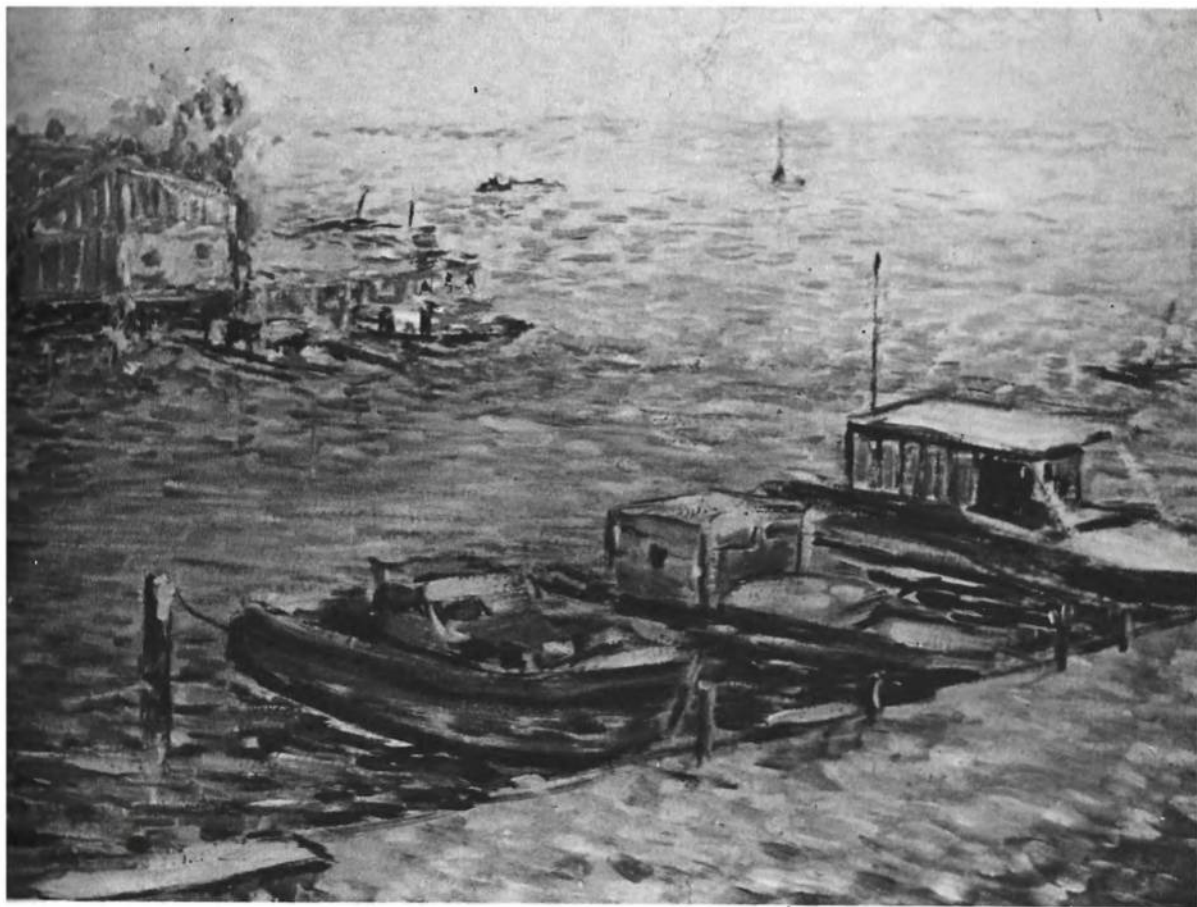
1949. Міст через Дунай
Bridge over the Danube



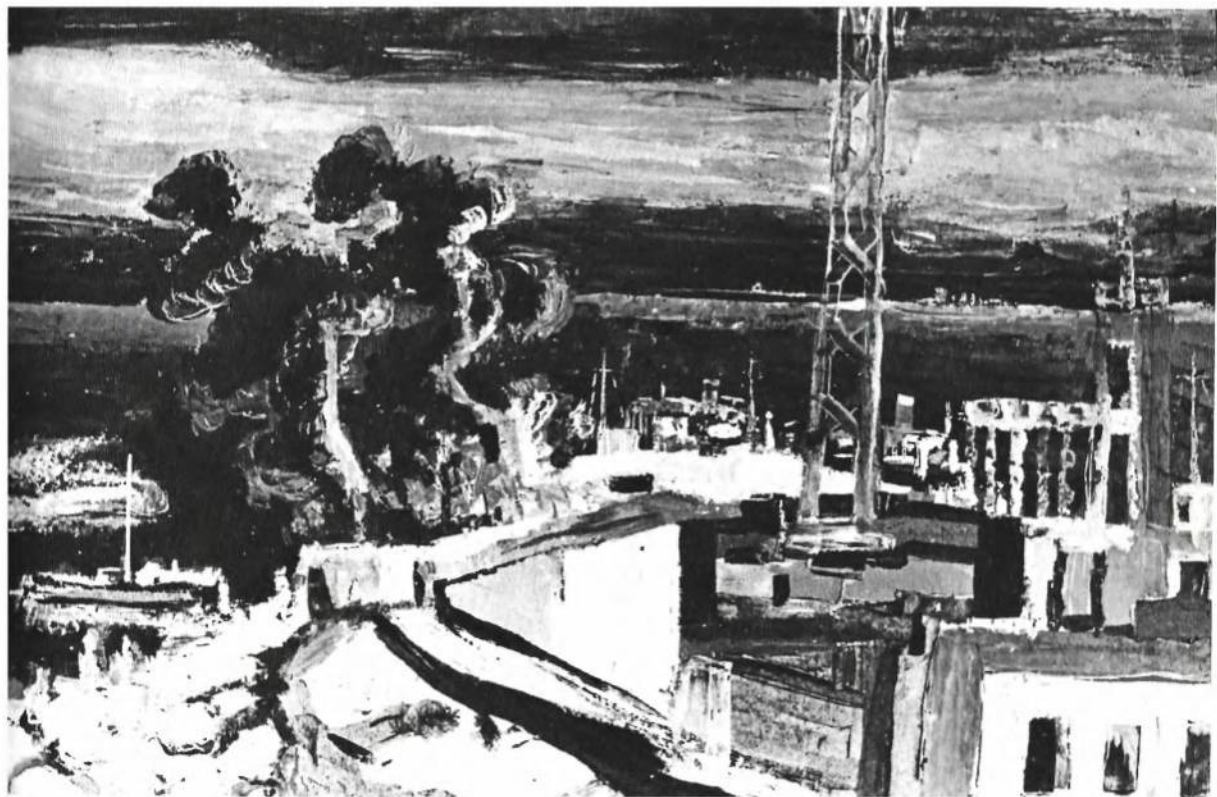
1911. Вашингтонський міст
George Washington Bridge



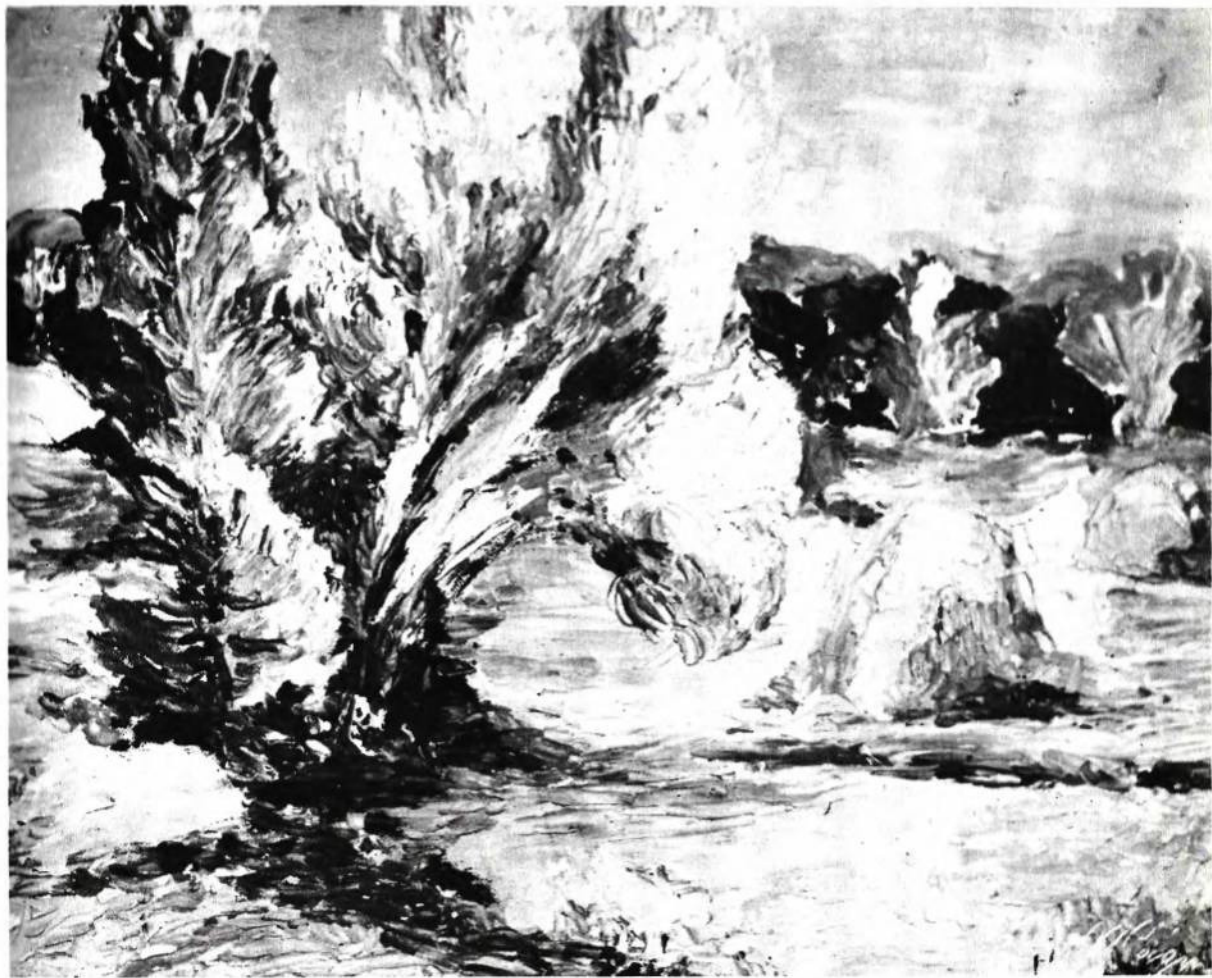
1951. Подвір'я в Бронксі
Backyard in the Bronx



1951. Човни при березі
Boats by the Shore (Babylon)



1953. Малий порт
Small Port



1953. Копиці
Haystacks



1953. Будують шлях
Building a Highway



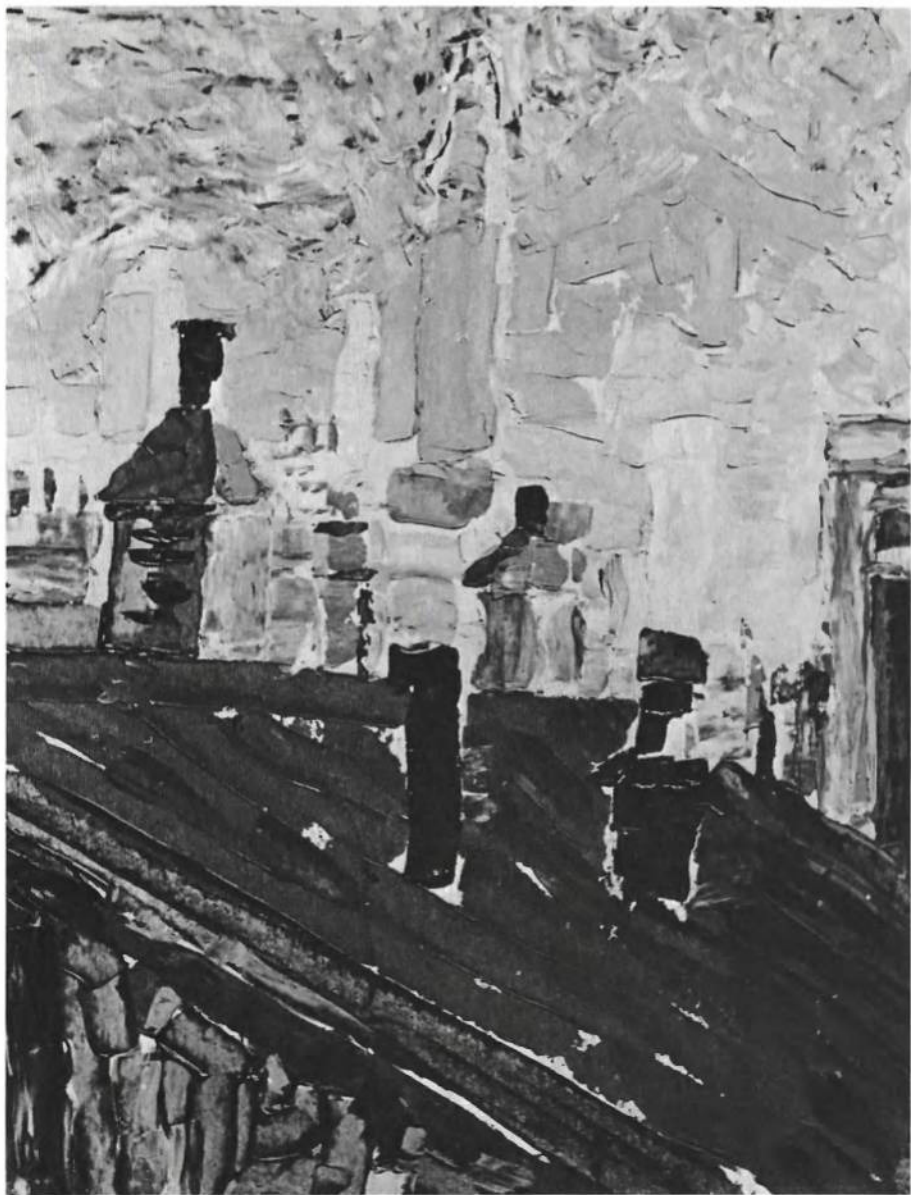
1954. Над морем
At Sea Shore



1953. Сосна (аквареля)
Pinetree (Watercolor)



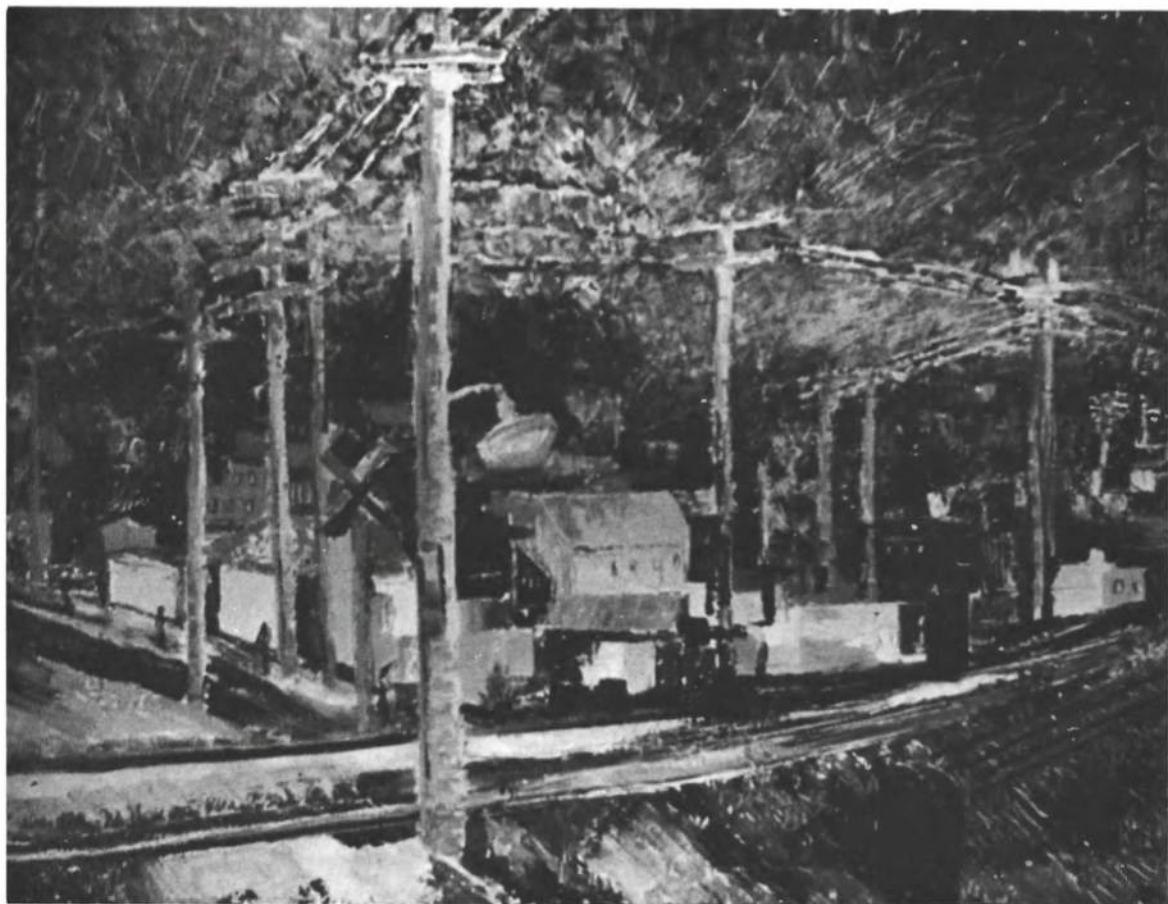
1954. Нічний краєвид
Night Landscape



1954. Червоні дахи
Red Roofs



1954. Дерева
Trees



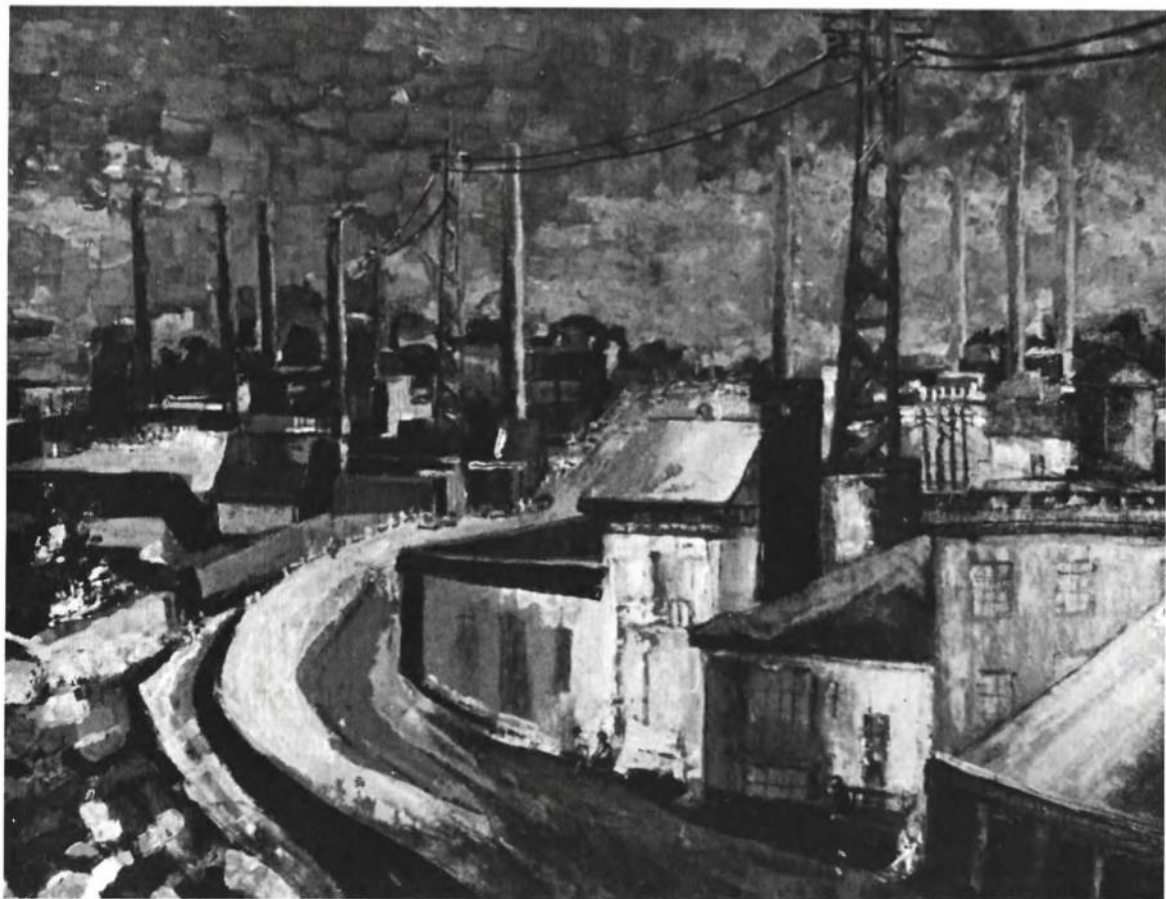
1954. Залізничий шлях
Railroad



1954. Кучеряві дерева
Trees



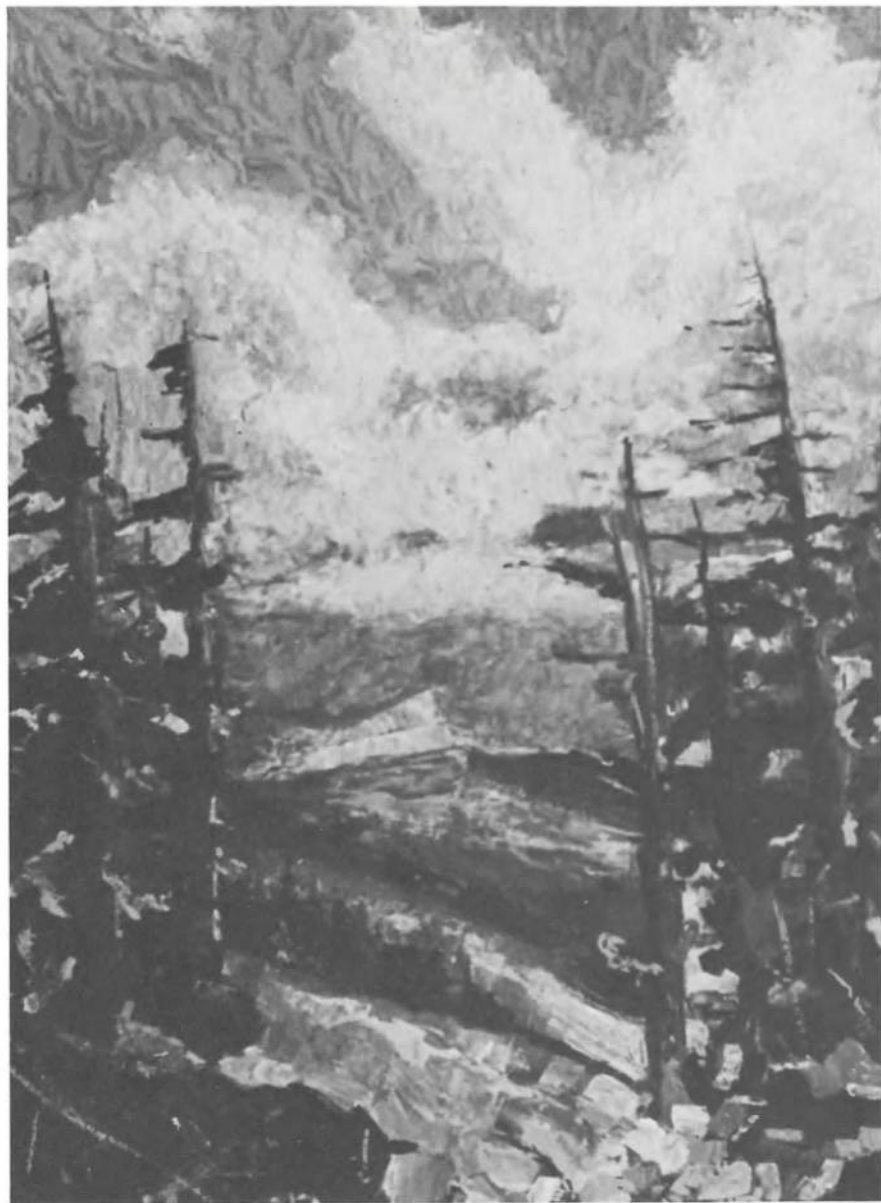
1954. Карпати
Carpathian Mountains



1956. **Фабричне місто**
Industrial Town



1956. Фабричні димарі вночі
Factory Chimneys at Night



1956. Гірський краєвид
Mountain Landscape

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА 1948-1956 (Олія)

* Кольорова репродукція.

** Чорно-біла репродукція.

1948

1. Мадонна (казеїна та темпера) 48'' x 30''*
2. Катедра Св. Юра у Львові (власність родини брата-Стефанії та Юрія Радиш, Чикаго) 13 x 10''**
3. Архітектура старого Авгсбургу, 19 x 14''
4. Архітектура старого Авгсбургу (власність родини брата-Стефанії та Юрія Радиш, Чикаго) 20 x 13''
5. Стара брама — Авгсбург, на звороті портрет юнака, 28 x 20''**
6. Стара брама — Авгсбург (власність Музею-Архіву УВАН, Нью Йорк) 23 x 17''
7. Рання весна, 13 $\frac{1}{2}$ x 16 $\frac{1}{2}$ ''*
8. Гладіолі (власність родини брата-Стефанії та Юрія Радиш, Чикаго) 13 $\frac{1}{2}$ x 18 $\frac{1}{2}$ ''
9. Гора Вацман — Берхтесгаден (власність родини брата-Стефанії та Юрія Радиш, Чикаго), 15 x 11 $\frac{1}{2}$ ''
10. Гора Вацман — Берхтесгаден, 9 x 12 $\frac{1}{2}$ ''
11. Гора Вацман — Берхтесгаден (власність др. Наді Кмети, Нью Йорк), 16 $\frac{1}{2}$ x 11 $\frac{1}{2}$ ''
12. Гора Вацман — Берхтесгаден, 12 x 17''
13. Німецьке село, 17 x 22 $\frac{1}{2}$ ''
14. Натюрморт із свічкою, 15 x 14''
15. Цикламен, 14 x 14''
16. Портрет робітника, 16 $\frac{3}{4}$ x 12''
17. Портрет, 16 $\frac{3}{4}$ x 12''
18. Портрет пані в зеленому (місцезнаходження невідоме), 40 x 30''

1949

19. Автопортрет (олія та темпера), 17 x 12''*
20. Гіянцінти, 13 x 10''
21. Цикламен, 13 x 10''
22. Соняшники, 27 x 18''*
23. Катедра Св. Юра у Львові (власність О. Декана Володимира Пилипця, Вашингтон, Д. К.)
24. Тут була вулиця (власність п. Ф. Луцишина, Ньюарк)**

25. Натюрморт (власність родини др. Альберта Кіпи), 19 x 12 $\frac{1}{2}$ "
26. Міст через Дунай (власність родини інж. Володимира Лобунця, Принстон, Н. Дж.), 12 x 8"
27. Міст через Дунай, 12 x 8""* (власність Андрія Д. Горняткевича, Ньюарк)
28. Христос (казеїна та темпера), 25 x 24"

1950

29. Краєвид, 6 x 8"
30. Воєнна заграва (на лінолеумі), 18 x 18"
31. Лісова доріжка (власність Людмили та Михайла Черешньовських), 12 x 9"

1951

32. Краєвид, 13 x 9 $\frac{1}{2}$ "
33. Міст через Ист Рівер (Трайборов Брідж), 13 $\frac{1}{2}$ x 16 $\frac{1}{2}$ "
34. Міст через Ист Рівер, 18 x 24"
35. Бруклінський міст, 30 x 40""*
36. Вашингтонський міст, 30 x 38""**
37. Подвір'я в Бронксі, 39 x 29""**
38. В'їзд в Лінкольнський тунель, 10 x 13"
39. Натюрморт, 7 x 11 $\frac{1}{2}$ "
40. Шкіц до картини Голод (темпера)
41. Шкіц до картини Голод (темпера)
42. Голод (власність Музею Архіву УВАН, Нью Йорк), 40 x 30"
43. Голод (варіант № 1), 40 x 30"
44. Голод (варіант № 2), 40 x 30"
45. Голод (варіант № 3), 40 x 30"
46. Родина (на лінолеумі), 48 x 30"
47. Мати і дитина, 13 $\frac{1}{2}$ x 16 $\frac{1}{2}$ "

1952

48. Краєвид (фантазія), 7 x 7"
49. Море (Бабилон, Н. Й.), 12 x 16"
50. Рожі, 16 $\frac{1}{2}$ x 15"
51. Море (Бабилон, Н. Й.), 16 x 12"
52. Електривня, 14 $\frac{1}{2}$ x 10"
53. Деревя, 16 x 12"
54. Човен (власність др. Р. Патрило), 16 x 12"
55. Будинок В. Джуса в Бабилоні, 16 x 12"

56. Вуличка в старій частині міста Вільно, 16 x 12''
57. Краєвид, 10 x 14½''
58. Море (Бабилон, Н. Й.), 18½ x 15½''
59. Море (місцезнаходження невідоме), 16 x 12''
60. Рибальський беріг, 12 x 16''
61. Пляж, 8 x 12''
62. Човни при березі, 16 x 20''**
63. На березі (власність п-і М. Захарків, Моріставн, Н. Дж.),
13½ x 17½''
64. Місток через річку, 16 x 12''
65. Деревя над ставком, 5½ x 5½''
66. Портрет невідомого, 24 x 14''
67. Куші, 13 x 9½''
68. Осінь (власність п-ні Ніни Драй-Хмари, Нью Йорк), 7½ x 10''
69. Човен (власність п-ні Ніни Драй Хмари), 16 x 12''
70. Осіння казка (власність родини Букоємських, Нью Йорк),
20½ x 20½''
71. Затока (власність п-ні Людмили Коваленко, Трентон)
72. Соняшники (власність др. Осипа Оришкевича, Нью Йорк),
20 x 16''
73. Острівець (власність інж. Романа Рогожі), 6 x 8½''
74. Над берегом (власність родини Шпонтак, Нью Йорк)
75. Над ставом (власність Валентина Сімянцева, Вашингтон, Д. К.),
10 x 14''
76. Поля (власність інж. Євстахія Ярош, Нью Йорк), 12 x 16''
77. Човен (власність д-ра Наді Кмети, Нью Йорк), 16 x 12''
78. Нафтові збірники (власність mgr. Михайла Гаврилів, Нью Йорк),
10½ x 13½''
79. В горах (власність родини Ценко, Філадельфія), 21 x 15''
80. Куші (власність родини о. Харини, Філадельфія), 22 x 17½''
81. Сосни (власність родини о. Харини), 20 x 16''
82. Вітрильник (власність родини проф. Вадима Кіпи, Нью Йорк),
7 x 8½''
83. Море (власність др. М. Кузьмовича, Бабилон, Н. Й.), 9½ x 7½''
84. Побережжя (власність др. М. Кузьмовича, Бабилон, Нью Йорк),
10 x 14½''
85. Краєвид (власність інж. Августина Сумика, Нью Йорк), 9 x 12''
86. Краєвид (власність др. Б. Возняка, Огайо)
87. Краєвид (власність др. Б. Романенчука, Філадельфія), 12 x 16''

1953

88. Дахи, $9\frac{1}{2} \times 7''$
89. Краєвид (власність родини інж. Володимира Лобунця, Принстон, Н. Й.), $7\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{2}''$
90. Краєвид (варіант «Будують шлях», власність Лариси та Володимира Лисняк, Нью Йорк), $7\frac{1}{2} \times 9\frac{1}{2}''$
91. Морський краєвид, $12 \times 16''$
92. Над рікою, $8 \times 10\frac{1}{2}''$
93. У місті, $10\frac{1}{2} \times 8''$
94. Дерева (власність Марії та Романа Кобринських, Нью Йорк)
95. Нью Йорк вночі (власність п-на Володимира Барагури, Нью Йорк), на лінолеумі, $16 \times 20''$
96. Рожі, $21 \times 15\frac{1}{2}''^*$
97. На фермі, $12 \times 16''$
98. Об'єднані Нації (власність родини брата-Стефанії та Юрія Радишів, Чикаго), $24 \times 20\frac{1}{2}''$
99. Натюрморт, $11\frac{1}{2} \times 15\frac{1}{2}''$
100. Фабричне місто, $8 \times 11\frac{1}{2}''$
101. Малий порт, $20 \times 30''^{***}$
102. Краєвид (власність родини Юрія Лавріненка, Нью Йорк), $12 \times 16''$
103. Затока, $7\frac{1}{2} \times 9''$
104. Місто, $8 \times 10''$
105. Озеро, $8 \times 10''$
106. Краєвид (варіант до картини «Будують шлях»), $9\frac{1}{2} \times 13''$
107. Озеро, $8 \times 10''$
108. Краєвид, $9\frac{1}{2} \times 13''$
109. Збанок з квітами, $22 \times 16''$
110. На фермі, $16 \times 20''$
111. Копиці (власність др. Наталії Пазуняк, Філадельфія), $12 \times 16''^{***}$
112. Над ставом, $16 \times 12''^*$
113. Площа "Times Square", $30 \times 40''$
114. Дерева над морем, $20 \times 16''^*$
115. Будують шлях, $30 \times 40''^{***}$
116. Залізничне перехрестя, $8 \times 10''$
117. Залізнична станція (власність п-ні Надії Котик, Джерзі Ситі)
118. Залізнична станція (власність інж. Ярослава Балабана, Нью Йорк), $28 \times 40''$
119. Над рікою, $8 \times 10''$
120. Будинки під червоними дахами, $9 \times 12''$
121. Над затокою, $11 \times 8''$

122. На човні, 16 x 20"
123. Мати і дитина, 12 x 9"
124. Краєвид, 20 x 16"
125. Залізнична станція, 9 x 12''*
126. Площа "Times Square", 8½ x 9½''**
127. Залізничний шлях, 8 x 10"
128. Місячна ніч (власність родини др. А. Борисова), 16 x 12"
129. Краєвид, околиці Гошена (власність інж. Дмитра Одрини, Коннектикат), 16 x 20"
130. Місток (власність інж. Дмитра Одрини, Коннектикат), 8½ x 6"
131. Старий порт (на лінолеумі), 8½ x 12''*
132. Краєвид (власність п-ства Рогожі, Нью Йорк), 11½ x 16"
133. Лози (власність Галини та Миколи Гошовських, Нью Йорк), 7 x 10½"
134. Краєвид (власність родини Миколи Лебеда, Нью Йорк)
135. пляж (власність п-на Я. Курдидика, Нью Йорк)
136. Краєвид (власність п-ні Люби Дражевської, Нью Йорк), 7½ x 10½"
137. Соняшники (власність родини Гаврилів, Філадельфія), 21 x 17"
138. Фарма (власність др. Романа Голубінки, Філадельфія), 16 x 12"
139. Вечір (власність др. Романа Голубінки, Філадельфія), 16 x 12"
140. Дерево при березі моря (власність др. Р. Голубінки, Філадельфія), 18 x 24"
141. Дерева (власність п-ні Оксани Генгало, Філадельфія), 7¼ x 7¾"
142. Прибережжя (власність Юрія Соловія, Нью Джерзі)
143. Блакитний краєвид (власність п-ні Анни Кобринської, Нью Йорк), 7¾ x 9"
144. Краєвид (власність Марії та Романа Кобринських, Нью Йорк)

1954

145. Водяні лілії, 6½ x 8½"
146. Дерева, 7½ x 9"
147. Краєвид, 7 x 8"
148. Нічний краєвид, 8½ x 11''**
149. Краєвид, 12 x 16"
150. Червоні дахи, 7 x 9''**
151. Захід сонця, 12 x 16"
152. Спомин з Карпат, 5¼ x 7½"
153. Гірський краєвид, 7½ x 9½"
154. Над морем, 16 x 12"

155. Дахи, $7\frac{1}{4}$ x $9\frac{1}{4}$ "
156. Краєвид (варіант до картини «Над рікою» (власність родини Богдана Бойчука, Нью Йорк), $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
157. Краєвид (захід сонця), $7\frac{1}{2}$ x 9"
158. Антени на дахах, 10 x 14"
159. Море, $7\frac{1}{2}$ x $10\frac{1}{2}$ "
160. Краєвид, $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
161. Портрет невідомого, 23 x $13\frac{1}{2}$ "
162. Соняшники (власність родини проф. В. Кіпи, Нью Йорк), 20 x 16"
163. Соняшники, 16 x 12"
164. Блакитний краєвид (на звороті Над рікою), $8\frac{1}{2}$ x $11\frac{1}{2}$ "**
165. Краєвид околиць Гошена, $8\frac{1}{2}$ x $11\frac{1}{2}$ "
166. Поля в Гошені, $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
167. Деревя, $8\frac{1}{2}$ x $11\frac{1}{4}$ "
168. Поля, $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
169. Поля, 8 x $9\frac{3}{4}$ "
170. Деревя, 8 x $11\frac{1}{2}$ "
171. Міст (власність родини Петренко, Вашингтон), $9\frac{1}{4}$ x 13"
172. Пасіка в Глен Кові (власність Оксани Макаревич, Нью Йорк), 16 x 20"
173. Деревя (власність родини проф. В. Кіпи), 16 x 20"
174. Деревя в садибі монастиря в Глен Кові, 20 x 16"***
175. Портрет старого чоловіка, 22 x 16"
176. Залізничний шлях, 28 x 35"***
177. Кучеряві деревя, 16 x 20"***
178. Деревя серед поля, 16 x 20"
179. Мати і дитина, 8 x $6\frac{1}{2}$ "
180. Мати і дитина, 8 x 10"*
181. Карпати, 30 x 40"***
182. Над морем, $7\frac{1}{2}$ x 10"
183. Мати з дитиною, $8\frac{1}{2}$ x 7"
184. Краєвид, 11 x $13\frac{1}{2}$ "**
185. Над озером (власність інж. Б. Рака, Нью Йорк)
186. Поля (власність інж. С. Яроша, Нью Йорк), 12 x 16"
187. Краєвид (власність др. І. Макаревича, Нью Йорк), 10 x 12"
188. Берези (власність інж. Є. Сумика, Нью Йорк), 20 x 16"
189. Залізничний шлях в Гошені (власність др-а Р. Вітта, Гошен), 16 x 20"
190. Залізнична станція (власність інж. Романа Рогожі), $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
191. Деревя (власність Ренати та Любослава Гуцалюків), 16 x 20"

1955

192. Краєвид (власність родини др. І. Подригулі, Клівленд), $8\frac{1}{2}$ x $6\frac{1}{2}$ "
193. Гірський краєвид — спогад з Карпат, $7\frac{1}{2}$ x 9 "*
194. Краєвид (власність Віри Вовк, Ріо де Жанейро), 7 x $9\frac{1}{2}$ "
195. Краєвид (Сумівська оселя, власність родини др. І. Подригулі),
 $6\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
196. Гори, 5 x 7"
197. Гори (спогад з Альп), $7\frac{1}{2}$ x $10\frac{3}{4}$ "
198. Краєвид, 7 x 7"
199. Краєвид (Сумівська оселя), $6\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
200. Краєвид (Сумівська оселя в Еленвілі), 6 x $8\frac{3}{4}$ "
201. Дерева, $7\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
202. Краєвид, 8 x 10"
203. Гірський краєвид, 7 x $9\frac{1}{2}$ "
204. Берізки (власність др. М. Кузьмовича, Бабилон, Нью Йорк),
 $6\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
205. Краєвид (Сумівська оселя), $6\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
206. Один з хмародерів, $9\frac{1}{2}$ x $7\frac{1}{2}$ "
207. Дерева, $7\frac{1}{2}$ x $5\frac{1}{2}$ "
208. Яблуні цвітуть (власність інж. Ковальського, Чікаго), $7\frac{1}{2}$ x $10\frac{1}{2}$ "**
209. Краєвид (Сумівська оселя), 16 x 12"
210. Експеримент, 12 x $13\frac{1}{2}$ "
211. Осінь, $11\frac{1}{2}$ x 8"
212. Краєвид, $7\frac{1}{2}$ x $10\frac{1}{2}$ "
213. Краєвид, $6\frac{3}{4}$ x $7\frac{1}{2}$ "
214. Дерево, $8\frac{1}{2}$ x $6\frac{1}{2}$ "
215. Чорна гора, $6\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
216. Пні, 9 x 7"
217. Яблуня, $8\frac{1}{2}$ x $11\frac{1}{2}$ "**
218. Краєвид, $8\frac{1}{2}$ x $6\frac{1}{2}$ "
219. Натюрморт, $8\frac{1}{4}$ x 10"
220. Краєвид, $10\frac{1}{4}$ x $8\frac{1}{2}$ "
221. Краєвид, 12 x 16"
222. Краєвид, $8\frac{1}{2}$ x $11\frac{1}{4}$ "
223. Весна, 16 x 20"*
224. Оцетне дерево, $7\frac{3}{4}$ x 10"
225. Ліс, $8\frac{3}{4}$ x $11\frac{1}{2}$ "
226. В студії, 34 x 26"*
227. Пристань, 30 x 20"
228. Ньюйоркський хмародер, 34 x 28"

229. Гірський краєвид, 12 x 16"
230. Гірський краєвид, 16 x 12"
231. Гори, 5 x 7"
232. Гірський краєвид (Сумівська оселя), 5 x 7"
233. Над рікою, 7 x 5"
234. Натюрморт, 20 x 16"
235. Над рікою, 28 x 34"*
236. Сухе дерево, 20 x 16"
237. Краєвид (Сумівка), 5 x 7"
238. Гірський краєвид, $8\frac{3}{4}$ x $6\frac{1}{2}$ "
239. Гірський краєвид, $7\frac{3}{4}$ x $9\frac{3}{4}$ "
240. Гірський краєвид, $7\frac{3}{4}$ x $9\frac{3}{4}$ "
241. Гірський краєвид, 8 x $9\frac{3}{4}$ "
242. Тюльпани (власність п. Володимира Грицина, Нью Йорк), 20 x 16"
243. Краєвид (власність др. Юрія Трухлого, Н. Й.), 12 x $9\frac{1}{2}$ "
244. Спогад з Карпат (власність УККА, Нью Йорк), 30 x 40"
245. Сосна, 20 x 16"
246. Гори (власність др. Б. Макарушки, Нью Йорк), 12 x 16"
247. Краєвид (власність др. В. Кіналь, Мідлтаун, Н. Й.)
248. Озеро (власність родини Турко)
249. Краєвид (Сумівка), (власність родини др. Петра Мірчука), 12 x 16"
250. Вітер (власність інж. М. Пежанського), 9 x $11\frac{1}{2}$ "**
251. Річка (власність інж. М. Пежанського, Нью Йорк), 9 x 7"
252. Поля (власність Юрія Соловія, Нью Джерзі)
253. Краєвид (власність д-ра М. Кузьмовича, Бабилон, Н. Й.), 5 x 7"
254. Дерево (власність п. М. Кокодинського, Ютіка), 16 x 12"
255. Тюльпани (власність др. І. Макаревича, Нью Йорк), 20 x 16"

1956

256. Краєвид, $5\frac{1}{2}$ x $7\frac{1}{2}$ "
257. Лани, $5\frac{1}{4}$ x $7\frac{1}{2}$ "
258. Натюрморт, 9 x 7"
259. Краєвид, $5\frac{1}{2}$ x $7\frac{1}{2}$ "
260. Краєвид, 5 x 8"
261. Мати і дитина (вугілля), 24 x $13\frac{1}{2}$ "
262. Мати і дитина (крейда)
263. Мати і дитина (крейда)
264. Гладіолі (власність родини проф. В. Кіпи), 20 x 16"
265. Фабричне місто, 26 x 34"***

266. Фабричні димарі, 28 x 35''*
267. Порт, 28 x 35''
268. Озеро, 5 $\frac{1}{2}$ x 7 $\frac{1}{2}$ ''
269. Натюрморт, 20 x 16''
270. Краєвид, 16 x 20''
271. Котельня, 30 x 20''
272. Натюрморт, 30 x 20''
273. Натюрморт, 24 x 20''
274. Натюрморт, 24 x 20''
275. Фабричні димарі вночі, 26 x 34''**
276. Фабричні димарі вночі, 22 x 28''
277. Соняшники, 30 x 20''
278. Гіяцинти, 16 x 20''*
279. Гірський краєвид, 30 x 20''**
280. Сходи в саду, 16 x 12''
281. Рибальське побережжя (власність родини Турко, Нью Йорк)
282. Краєвид (власність др. Р. Осінчука, Нью Йорк)
283. Гірський краєвид (власність проф. Іванни Приймової, Нью Йорк)

АКВАРЕЛІ

1945—1947

1. Братислава, фрагмент вулиці, 8 $\frac{1}{2}$ x 6''
2. Братислава, стара будівля, 8 $\frac{1}{2}$ x 6''
3. Подвір'я, 8 $\frac{1}{2}$ x 11 $\frac{1}{2}$ ''
4. Над водою, 9 $\frac{1}{2}$ x 13 $\frac{1}{2}$ ''
5. Церква в Пфаркірхені, 12 x 8''
6. Копиці (власність родини Ковшевич, Трентон)
7. Подвір'я, де мешкав мистець в Пфаркірхені, 10 $\frac{1}{2}$ x 14''
8. Поля, 5 $\frac{1}{2}$ x 8''
9. Ліс, 9 $\frac{1}{2}$ x 13 $\frac{1}{2}$ ''
10. Церква в Пфаркірхені, 10 x 6 $\frac{1}{2}$ ''
11. Краєвид, 8 $\frac{1}{2}$ x 11''
12. Краєвид, 13 $\frac{1}{2}$ x 9 $\frac{1}{2}$ ''
13. Гора Вацман, Берхтесгаден, 9 $\frac{1}{2}$ x 13''
14. Гора Вацман, 17 x 12''
15. На узліссі, 12 x 8 $\frac{1}{2}$ ''**

Авгсбург

16. Сосна, 12 x 8"
17. Брама Старого Міста, 11½ x 8"
18. Церква, 13½ x 9½"
19. Міст, 9 x 13"
20. Вулиця, 11½ x 8½"
21. Вулиця, 11½ x 8½"
22. Міст, 9 x 13½"
23. Вежа, 11½ x 8½"
24. Околиці міста 7½ x 10½"
25. Околиці міста, 20 x 13"
26. Старе місто, 20 x 13"
27. Церква Св. Ульріха, 14 x 10½"
28. Церква Св. Ульріха, 14 x 10½"
29. Стара частина міста, 19½ x 13½"

Берхтесгаден

30. Берхтесгаден, 12 x 10"
31. Церква, 14 x 10½"
32. Нутро церкви, 19½ x 11½"
33. Нутро церкви, 19½ x 11½"
34. Околиці, 12 x 10"
35. Околиці, 12 x 10"

Ляйпгайм

36. Краєвид, 7½ x 11½"
37. Копиці, 8 x 11½"
38. Копиці, 8 x 11½"
39. Копиці (власність родини Зеленських, Нью Йорк), 9½ x 13½"
40. Краєвид, 8½ x 6"
41. Осінь, 9½ x 12½"
42. Осінь над Дунаєм, 9½ x 13"
43. Осінь над Дунаєм, 12½ x 9½"
44. Поле, 6 x 8"
45. Ді Пі табір, 12½ x 9½"
46. Ді Пі табір, 12½ x 9½"
47. Ді Пі табір, 9½ x 12"

48. Осінь над Дунаєм, $9\frac{1}{2}$ x 12"
49. Лісна дорога, 12 x 8"
50. Ритм ліса, 12 x 8"
51. Краєвид, $12\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "

1950

Нью-Йорк

52. З берега Нью Джерзі, $13\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
53. В місті, $13\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "
54. Вільямсбургський міст, 8 x $10\frac{1}{2}$ "
55. Парк в Бронксі, $13\frac{1}{2}$ x 9"
56. Центральний парк, 12 x $8\frac{1}{2}$ "

1951

57. Дерево, $11\frac{1}{2}$ x $9\frac{3}{4}$ "
58. 34-та вулиця, 14 x 10"
59. Сосна, $11\frac{1}{2}$ x $8\frac{3}{4}$ "
60. Над рікою (власність родини Ценко, Філадельфія), 11 x 15"

1952

61. Церква в Бабилоні, Н. Й., $11\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
62. Церква в Бабилоні, Н. Й., $11\frac{1}{2}$ x $8\frac{1}{2}$ "
63. Старий арсенал, $13\frac{1}{2}$ x $9\frac{3}{4}$ "
64. Grant's Tomb, $13\frac{1}{2}$ x $9\frac{3}{4}$ "
65. Вид на Об'єднані Нації, $6\frac{1}{2}$ x $7\frac{1}{2}$ "
66. Вид на Об'єднані Нації, 11 x 15"
67. Вид на Об'єднані Нації (на звороті той самий сюжет), 10 x 13"
68. Вулиця у Вільні, $13\frac{3}{4}$ x 11"
69. Бабилон, Н. Й., 15 x $18\frac{1}{2}$ "
70. Нью Йорк, $11\frac{3}{4}$ x $8\frac{1}{2}$ "
71. Grant's Tomb, $13\frac{1}{2}$ x 10"

1953

72. Осінній краєвид, 13 x 17"
73. Краєвид, 7 x $9\frac{1}{4}$ "
74. Сосна, $13\frac{1}{2}$ x 10"***
75. Сосна, $13\frac{1}{2}$ x 10"
76. Над озером, $13\frac{1}{2}$ x 10"

1954

77. Нью Йорк, Долина міста, $5\frac{3}{4}$ x $4\frac{1}{2}$ "
78. Дахи, $10\frac{3}{4}$ x $14\frac{1}{2}$ "
79. Краєвид (на зворотньому боці Мати і дитина), $10\frac{3}{4}$ x $14\frac{1}{2}$ "
80. Мати і дитина, $15\frac{1}{2}$ x 11 "
81. Мати і дитина, 13 x 11 "
82. Ритм ліса, $12\frac{1}{2}$ x $9\frac{1}{2}$ "

1955—1956

83. Краєвид, $10\frac{1}{2}$ x $14\frac{1}{2}$ "
84. Об'єднані Нації (власність п-ні О. Добровольської), 15 x 20 "

Графічні праці

1. Обкладинка до книжки — Т. Єрем — Советський акваріум, Нью Йорк, 1951
2. Обкладинка до книжки — Vasyl Hryshko — Experience with Russia. New York, 1956

На жаль список цей повністю не охоплює створеного за роки 1948—1956 через те, що не вдалося зібрати відомостей про всі картини, які знаходяться в приватних колекціях, особливо за роки 1948—1950.

Основна збірка зберігається в родині мистця.

О. Р.

МИСТЕЦЬКІ ВИСТАВКИ

1942. Львів. III-я Виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців — 4 експонати
1943. Львів. IV-а Виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців
1944. Львів. V-а Виставка Спілки Українських Образотворчих Мистців — 4 експонати
1947. Мюнхен. Виставка Мистців різних національностей — переміщених до Німеччини. Національна галерія — 5 експонатів
1947. Мюнхен. Виставка Українських Мистців — Український Тиждень. Національна галерія, Haus der Kunst — 3 експонати

1947. Ротенбург. Виставка Українських Мистців — 5 експонатів
1948. Авгсбург. Виставка Українських Мистців. Таборова зала — 4 експонати
1948. Регенсбург. Виставка Українських Мистців. Таборова зала
1949. Ляйпгайм. Самостійна Виставка в приміщенні Музею Укр. Академії Наук — 60 експонатів
1951. Філадельфія. Виставка Новоприбулих Українських Мистців. Приміщення Bellevue Stratford Hotel — 3 експонати
1952. Нью-Йорк. Перша Виставка Об'єднання Українських Мистців. Український Літературно-Мистецький Клуб — 3 експонати
1952. Нью-Йорк. Самостійна Виставка в залі при Шпиталі Joint Diseases — 30 експонатів
1953. Нью-Йорк. Самостійна Виставка в приміщенні Літературно-Мистецького Клубу — 81 експонат
1953. Нью-Йорк. Друга Виставка Об'єднання Українських Мистців. Літературно-Мистецький Клуб — 6 експонатів
1954. Філадельфія. Самостійна Виставка в приміщенні Горожанського Клубу — 87 експонатів
1954. Ньюарк. Індивідуальна Виставка в приміщенні Української Централі — 85 експонатів
1954. Торонто (Канада). Виставка Українських Мистців. Мистецька Національна Галерія — 3 експонати
1954. Нью-Йорк. Виставка Дев'ятох. Український Народний Дім — 14 експонатів.
1955. Балтимора. Виставка Мистців Америки. Балтиморський музей мистецтва — 1 експонат
1955. Нью-Йорк. Виставка Об'єднання Американських Акварелістів. Приміщення Об'єднання — 1 експонат
1956. Філадельфія. Виставка Українських Мистців, Мистецька Галерія (Community Galery) — 2 експонати
1956. Сіракузи. Виставка Українських Мистців — 2 експонати
1956. Нью-Йорк. Перша посмертна індивідуальна Виставка в приміщенні Народного Дому — 122 експонати
1956. Нью-Йорк. Виставка Українських Мистців. Український Інститут — 2 експонати
1960. Дітройт. Виставка Українського Мистецтва. Мічігенський Університет — 4 експонати
1964. Нью-Йорк. Друга посмертна індивідуальна Виставка в приміщенні Української Вільної Академії Наук — 79 експонатів

ДЕКОРАЦІЇ ТА КОСТЮМИ ДО ПОСТАНОВОК
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ, БАЛЕТУ ТА ДРАМИ У ЛЬВОВІ
ПІД МИСТЕЦЬКИМ КЕРІВНИЦТВОМ ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО

Для драми та комедії:

Ворог — драма на 4 дії Юрія Косача
Дружина — комедія Й. Бокая
Живі шахи — на спортовій площі у Львові
Зимовий вечір — драма на 2 картини М. Старицького
Земля — інсценізація новелі В. Стефаніка
Йоганна жінка Хусова — драматичний етюд Лесі Українки
Камінний господар — драма на 6 картин Лесі Українки
Мина Мазайло — комедія М. Куліша
На перші гулі — жарт на одну дію С. Васильченка
На полі крові — драматична поема Лесі Українки
Народний Малахій — комедія М. Куліша.
Ніч під Івана Купала — драма в 4-х діях М. Старицького
Низини — музична драма на дві дії А. Гімера — Рудольф Льотар
Паливода XVIII століття — жарт на 4 дії Івана Тобілевича
Ріка — драма Макса Гальбе
Степовий гість — драма на 5 дій Бориса Грінченка
Схоплення Сабінянок — комедія на 4 дії Франца та Пауля Шентанів
Тріумф прокурора Дальського — п'єса на 3 дії К. Гупала
Украдене щастя — драма на 5 дій Івана Франка

Для опери:

Аїда — муз. Верді
Кавалерія Рустикана — муз. Масканьї
Кармен — муз. Бізе
Літаючий голандець — муз. Вагнера
Мадам Батерфляй — муз. Пуччіні
Продана наречена — муз. Сметани
Сільська честь — муз. Масканьї
Тоска — муз. Пуччіні
Травіата — муз. Верді
Трубадур — муз. Верді
Фауст — муз. Гуно

Для оперети:

Запорожець за Дунаєм — муз. Гулака-Артемовського
Лилик — муз. Р. Штрауса
Паганіні — муз. Легара
Пташник з Тиролю — муз. Целлера
Хитра вдовичка — муз. Гольдоні

Для балету:

Дон Кіхот — муз. Мінкуса
Копелія — муз. Деліба
Пер Гюнт — муз. Е. Гріга
Серпанок П'єретти — муз. Догнані в обробці Л. Туркевича

ДЕКОРАЦІЇ ДО ПОСТАНОВОК АНСАМБЛЮ УКРАЇНСЬКИХ АКТОРІВ ПІД МИСТЕЦЬКИМ ПРОВОДОМ ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО В АУГСБУРЗІ (НІМЕЧЧИНА)

Ворог — драма на 4 дії Ю. Косача
Жайворонок — оперета на 3 дії, муз. Ф. Легара
Земля — інсценізація новелі В. Стефаніка
Еспанська муха — фарс на 3 дії Арнольда і Баха
Мина Мазайло — комедія на 4 дії М. Куліша
Мужчина з минулим — фарс на 3 дії Арнольда і Баха
На полі крові — драматична поема Лесі Українки
Народній Малахій — трагедійне на 4 картини М. Куліша
Одержима — драматична поема Лесі Українки
Поїзд марево — сенсаційна п'єса на 3 дії Рідлея
Степовий гість — драма на 5 дій Б. Грінченка
Украдене щастя — драма на 5 дій І. Франка

ДЕКОРАЦІЇ ДО ПОСТАНОВОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПІД МИСТЕЦЬКИМ КЕРІВНИЦТВОМ ЙОСИПА ГРНЬКА ТА ОЛІМПІЇ ДОБРОВОЛЬСЬКОЇ В НЬЮ ЙОРКУ

Пересажені квіти — драма Діми
Тартюф — комедія Мольєра
Мойсей — драматична поема І. Франка

ДЕКОРАЦІЯ для оформлення сцени в Карнегі Голл — Святий Рік 1950.
Візантійська ікона Божої Матері (темпера)

ДЕКОРАЦІЯ для української телевізійної програми
Романа Мариновича — український орнамент.

БІ БЛЮГРАФІЯ

- Барка, Василь — «Мадонна» М. Радиша. — Українські Вісті. 1949. Новий Ульм.
- Барка, Василь — Виставка творів М. Радиша. — Свобода, 10 квітня 1953. Джерзі Ситі.
- Барка, Василь — «Мадонна» Радиша. — Свобода, 6 липня 1956. Джерзі Ситі.
- Бутович, М. — Мирослав Радиш. — Свобода, 15 червня 1956. Джерзі Ситі.
- В-к, Б. — Мирослав Радиш. — Обрії, ч. 5, жовтень 1951. Нью Йорк.
- В. З. — Виставка Мирослава Радыша и Льва Геца. — Новое Русское Слово, 27 ноября 1964. Нью Йорк.
- Гуцалюк, Л. — Виставка творів М. Радиша. — Свобода, 14 листопада 1964, Джерзі Ситі.
- Кивелюк, В. — Мирослав Радиш (З приводу його виставки у Філадельфії). — Свобода, березень 1954. Джерзі Ситі.
- Кобринська, М. — Річна виставка праць учнів малярської студії М. Радиша. — Свобода, 28 липня 1955. Джерзі Ситі.
- Костецький, Ігор — Гостина в печерників («Мадонна» Мирослава Радиша). — Українські Вісті, ч. 1-2, 1 січня 1950. Новий Ульм.
- К. І. — Новий малярський твір М. Радиша. — Українські Вісті, ч. 15, 19 лютого 1950. Новий Ульм.
- Ласовський, В. — Згадуючи Мирослава Радиша. — Свобода, 15 червня 1961. Джерзі Ситі.
- Лашенко, Г. — Враження з виставки картин Мирослава Радиша. — Свобода, 28 січня 1965. Джерзі Ситі.

- Малюца, Антін — М. Радиш на тлі українського мистецтва. — Свобода, 10 квітня 1953. Джерзі Ситі.
- Музика, Д. — Перед виставкою творів Радиша. — Свобода, травень 1953. Джерзі Ситі.
- Пазуняк, Н. — Мирослав Радиш. — Ми і Світ, ч. 30, 1956. Торонто.
- П. О. (Одарченко) — Мирослав Радиш. Радіопрोगрама Голосу Америки. Вашингтон.
- Соловій, Ю. — Незакінчене плянування. — Українська літературна газета, вересень 1956, Мюнхен.
- Соловій, Юрій — Мирослав Радиш — спогади і враження на тлі його доби. — Сучасність, березень 1965. Мюнхен.
- Б. С. (Стебельський, Б.) — Артист-маляр М. Радиш помер. — Гомін України. 30 червня 1956. Торонто.
- Цісик, Володимир — Враження і думки з вечора в пам'ять Мирослава Радиша. — Свобода, 11 лютого 1965. Джерзі Ситі.
- Ц-ій, Г. — Помер Мирослав Радиш. — Шлях Перемоги. 8 липня 1956. Мюнхен.
- М. Радиш і театр. — Обрії, ч. 5, жовтень 1951. Нью Йорк.
- Радиш, Мирослав. Короткі біографічні дані. — Каталог. — Альманах 11-ої Виставки Спільки Праці Українських Образотворчих Мистців, 1942. Львів.

ПЕРЕЛІК КОЛЬОРОВИХ РЕПРОДУКЦІЙ

(В дужках подаємо порядкове число списку Мистецька спадщина)

Автопортрет — олія, 1949, 17 x 12" (ч. 19)	65
Мадонна — казеїна та темпера, 1948, 48 x 30" (ч. 1)	67
Рання весна — олія, 1948, 13½ x 16½" (ч. 7)	69
Соняшники — олія, 1949, 27 x 18" (ч. 22)	71
Бруклінський міст — олія, 1951, 30 x 40" (ч. 35)	73
Вид на Об'єднані Нації — аквареля, 1952, 10 x 13" (ч. 67)	75
Залізнична станція — олія, 1953, 9 x 12" (ч. 125)	77
Старий порт — олія, 1953, 8½ x 12" (ч. 131)	79
Дерева над морем — олія, 1953, 20 x 16" (ч. 114)	81
Над ставом — олія, 1953, 16 x 12" (ч. 112)	83
Блакитний краєвид — олія, 1954, 8½ x 11½" (ч. 164)	85
Мати і дитина — олія, 1954, 8 x 10" (ч. 180)	87
Яблуня — олія, 1955, 8½ x 11½" (ч. 217)	89
Краєвид — олія, 1955, 11 x 13½" (ч. 184)	91
Вігер — олія, 1955, 9 x 11½" (ч. 250)	93
Весна — олія, 1955, 16 x 20" (ч. 223)	95
Спогад з Карпат — олія, 1955, 7½ x 9" (ч. 193)	97
В студії — олія, 1955, 34 x 26" (ч. 226)	99
Над рікою — олія, 1955, 28 x 34" (ч. 235)	101
Яблуні цвітуть — олія, 1955, 7½ x 10½" (ч. 208)	103
(Фото з картини — О. Куріца)	
Гіяцинти — олія, 1956, 16 x 20" (ч. 278)	105
Фабричні димарі — олія, 1956, 28 x 35" (ч. 266)	107
Рожі — олія, 1953, 21 x 15½" (ч. 96)	109

ЧОРНО-БІЛІ РЕПРОДУКЦІЇ

(В дужках подаємо порядкове число списка Мистецька спадщина)

На узліссі — аквареля, 1947, 12 x 8 $\frac{1}{2}$ " (акв. ч. 15)	111
Катедра Св. Юра у Львові — олія, 1948, 13 x 10" (ч. 2)	113
Стара брама в Авгсбурзі — олія, 1948, 28 x 20" (ч. 5)	115
Стара частина Авгсбургу — аквареля, 1949, 19 $\frac{1}{2}$ x 13 $\frac{1}{2}$ " (акв. ч. 29)	117
Тут була вулиця — олія, 1949 (ч. 24)	119
Міст через Дунай — олія, 1949, 12 x 8" (ч. 27)	121
Вашінгтонський міст — олія, 1951, 30 x 38" (ч. 36)	123
Подвір'я в Бронксі — олія, 1951, 39 x 29" (ч. 37)	125
Човни при березі — олія, 1951, 16 x 20" (ч. 62)	127
Малий порт — олія, 1953, 20 x 30" (ч. 101)	129
Копиці — олія, 1953, 12 x 16" (ч. 111)	131
Будують шлях — олія, 1953, 30 x 40" (ч. 115)	133
Над морем, 1954, 7 $\frac{1}{2}$ x 10" (ч. 182)	135
Сосна — аквареля, 1953, 13 $\frac{1}{2}$ x 10" (акв. ч. 74)	137
Нічний краєвид — олія, 1954, 8 $\frac{1}{2}$ x 11" (ч. 148)	139
Червоні дахи — олія, 1954, 7 x 9" (ч. 150)	141
Дерева — олія, 1954, 20 x 16" (ч. 174)	143
Залізничний шлях — олія, 1954, 28 x 35" (ч. 176)	145
Кучеряві дерева — олія, 1954, 16 x 20" (ч. 177)	147
Карпати — олія, 1954, 30 x 40" (ч. 181)	149
Фабричне місто — олія, 1956, 26 x 34" (ч. 265)	151
Фабричні димарі вночі — олія, 1956, 26 x 34" (ч. 275)	153
Гірський краєвид — олія, 1956, 30 x 20" (ч. 279)	155

З М І С Т

Chronological Survey	7
In Memory of a Friend — Luboslav Hutsaliuk	9
Myroslaw Radysh — Jakiv Hnizdovsky	11
Excerpts from Articles about Myroslaw Radysh	13
Від редактора — Ігор Костецький	17
Ж и т т я	
Світлина родини Радишів	20
Дитинство, юнацтво — Омелян Радиш	21
Творчі роки — Оксана Радиш	25
Т в о р ч і с т ь	
Творчість — Володимир Кивелюк	33
Незакінчене плянування — Юрій Соловій	41
Мадонна — Ігор Костецький	45
На тлі розвитку театру — Григор Лужницький	48
Театр — Йосип Гірняк	52
П о е т и п р о м и с т ц я	
Перед образом матері з дитиною — Ірина Ш. Шуварська	57
Про райсвіт Радишевого пензля — Вадим Лесич	58
Краєвиди душі — Віра Вовк	61
Р е п р о д у к ц і ї	
Кольорові репродукції	65
Чорно-білі репродукції	111
Д о д а т к и	
Мистецька спадщина — олія	157
аквареля	165
графічні праці	168
Мистецькі виставки	168
Декорації та костюми до постановок театру на Україні	170
Декорації до постановок українського театру в Німеччині	171
Декорації до постановок українського театру в Америці	171
Бібліографія	172
Перелік кольорових репродукцій	174
Перелік чорно-білих репродукцій	175

