

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАРКО ЛЮДМИЛА ВОЛОДИМИРІВНА

Прим. №1 _____

УДК 76.071.1 (477)"19"Фіщенко Олексій (043.5)

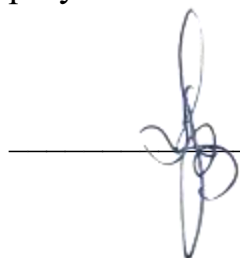
ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідні джерела.



Л. Барко

Науковий керівник:
Сергєєва Наталія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ 2026

АНОТАЦІЯ

Барко Л. Творчість Олексія Фіщенка в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному аналізу творчості Олексія Фіщенка (1920–2010) у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. У праці здійснено системний аналіз формування й еволюції авторського стилю художника, окреслено основні жанри, тематику та мотиви його творчості з урахуванням історико-культурного контексту. Систематизовано стильові й композиційні прийоми та визначено чинники, що вплинули на становлення індивідуальної художньої манери майстра.

З’ясовано, що, попри значний художній доробок, спадщина митця досі не стала предметом комплексного мистецтвознавчого дослідження. Наявні відомості про О. Фіщенка обмежуються оглядовими публікаціями в академічних виданнях та статтями, що висвітлюють фрагментарні аспекти творчості художника. Це актуалізує потребу всебічного вивчення спадщини митця, а також визначення його внеску у розвиток українського образотворчого мистецтва.

Простежено, що формування творчої манери О. Фіщенка відбувалося в умовах домінування соцреалізму. Адаптуючись до радянського культурного контексту, митець звертався до пейзажного жанру, традицій українського декоративно-ужиткового мистецтва та техніки кольорової ліногравюри, поєднуючи реалістичні принципи художньої мови з експериментами щодо виразних можливостей кольору і форми.

Встановлено ключові чинники, що зумовили професійне становлення майстра: київська академічна школа і навчання в майстерні О. Пащенко, засвоєння української й європейської графічної традиції, переосмислення спадщини

В. Фалілеєва, а також вплив кольорової гравюри початку XX століття.

Опрацювання архівних матеріалів, творів з родинного архіву та колекції музею НАОМА дало можливість ввести до наукового обігу низку маловідомих робіт О. Фіщенка. На основі вивчення каталогів встановлено хронологію його мистецької діяльності кінця 1950-х – початку XXI століття, систематизовано твори за періодами, жанрами й техніками, уточнено їх датування та окреслено етапи творчої еволюції майстра.

У результаті проведеної реконструкції життєвого шляху О. Фіщенка виокремлено чотири основні етапи. Так, період 1953–1959 років був присвячений формуванню професійних навичок, орієнтованих на реалістичну образність творів. У 1960–1970-х роках у творах художника утверджуються декоративно-площинні принципи, лаконізм виражальних засобів, що супроводжувалися експериментами в техніці кольорової ліногравюри й зумовили перехід до умовно-декоративної, частково абстрагованої мови. У 1980-х поглибилися колористичні й композиційні пошуки, які характеризувалися поєднанням декоративності, конструктивності та геометризації. Пізній період творчості (1990-ті – початок 2000-х років) відзначений ускладненням символічної структури образів, посиленням абстрактних тенденцій з граничним узагальненням художньої форми.

Доведено, що провідним жанром робіт О. Фіщенка є пейзаж, у якому домінують природні та міські мотиви. Зображення природи Карпат, Канева, Дніпра репрезентують лірично-поетичний тип образності з акцентом на кольорі, ритміці ліній, зменшення фігуративності та узагальненні форм. Урбаністичний пейзаж, зокрема київський цикл робіт, демонструє еволюцію від ілюзорно-просторового до площинно-декоративного та геометризованого трактування композиції під впливом модернізму й українського авангарду.

Жанровий діапазон творів О. Фіщенка доповнюють натюрморт і портрет. Виявлено, що натюрморти вирізняються декоративним узагальненням і формально-колористичними експериментами, що демонструють паралелі із творчістю П. Пікассо. Портрети художника характеризуються посиленою психологізацією та символізацією, які реалізуються через відтворення експресії

жесту, тонально-штрихову організацію площини та застосування системи символічних мотивів.

Дослідження художньої мови кольорової ліногравюри (1960–1980) дало змогу обґрунтувати її провідну роль у формуванні живописного мислення митця. Саме тут апробовувалися принципи ритмічної організації композиції, площинності зображень та утверджувалася роль кольору як самостійного смислотворчого чинника, які згодом розвиваються у живописі митця. У 1960-х роках О. Фіщенко відходить від деталізації й об'ємності, узагальнює форму і колір, мінімізує виражальні засоби, посилюючи експресію творів через широкий штрих і контур. У 1970-х роках поглибились експерименти художника з багат шаровим кольоровим друком і ручним нанесенням фарб, які розширили декоративно-виразні можливості ліногравюри. Звернення О. Фіщенко до досвіду західноєвропейського мистецтва початку ХХ століття зумовлене виявленими паралелями з ознаками з ознаками супрематизму та фовізму.

Встановлено, що київські серії ліногравюр 1980-х років характеризувалися відмовою від іконографічної впізнаваності, схематизацією форм, контрастною взаємодією кольорових площин, що надавало творам символічно-метафоричного характеру. Поєднання декоративності, конструктивності й абстрагування зближує ці роботи з геометризованими та кубістичними практиками ХХ століття; відмова від штрихування та площинно-ритмічна організація кольору – з українським декоративно-прикладним мистецтвом.

Рисункова спадщина О. Фіщенко 1950-х – початку 2000-х років представлена портретною серією «Людина праці» (1979-1983), яка вирізняється психологізацією та символічним осмисленням образу й орієнтацією на індивідуальність портретованих. Встановлено спорідненість пластичної організації творів серії з принципами бойчукізму щодо площинності побудови, декоративного узагальнення форми та орієнтації на великі форми зображення. У портретах Т. Шевченка художник відійшов від усталеної ідеологічної редукції образу поета, поєднавши індивідуальні риси із символікою духовної сили та свободи. Автопортрети О. Фіщенко характеризуються філософським узагальненням образу митця та

переданням внутрішнього стану через ритм ліній, тональні площини й плямову організацію аркуша. Еволюція художньої мови майстра у портретах діячів «Розстріляного відродження» (1990-ті роки) простежується у геометризації, деформації та фрагментації форми образу. Композицію творів побудовано на взаємодії контрастних акцентів і домінантних форм, що засвідчує паралелі з практиками А. Матісса та Ф. Леже. Встановлено, що символічні мотиви у поєднанні з деформацією образу трансформуються у портретному жанрі у філософсько-екзистенційну систему смислів, близьку до творчих підходів П. Пікассо.

Встановлено, що графічна спадщина О. Фіщенка репрезентує його як майстра ліричного пейзажу. Виявлено спорідненість гірських пейзажів художника із японською гравюрою у стилізації, тональному розмежуванні планів, декоративному узагальненні і медитативній атмосфері. З'ясовано, що експериментальні серії колажів художника відзначені пластичним узагальненням і синтезом візуального та вербального, як зокрема можемо бачити у циклі «3 пісень материнської печалі», де архетип скорботи актуалізовано в площині колективної пам'яті.

Живописні якості акварелей і пастелей художника 1970–1980-х років полягають у виразних колористичних поєднаннях, насиченості тональних співвідношень і провідній ролі кольору як формотворчого чинника. Тематичне розмаїття цих творів охоплює гірські, степові, морські та урбаністичні пейзажі. Визначено, що організація простору в пастельних творах характеризується декоративністю та статичністю, а в акварельних творах – світлоповітряною динамікою. Техніка пастелі у пейзажах О. Фіщенка дозволяє щільним колірним масам матеріалу відображати формування простору і підпорядковувати композиційну цілісність, тоді як в акварелях прозорість пігментів, біле тло паперу та багат шарові лесування сприяють передачі руху світла й зміни природних станів. Як в акварелях, так і в пастелях митця простежуються стилістичні впливи імпресіонізму та постімпресіонізму.

Виявлено, що у живописі О. Фіщенка 1980-х – початку 2000-х років відбувається становлення абстрактно-символічної системи, структурними елементами якої стали геометричні форми (коло, квадрат, прямокутник, вертикаль) та етнокультурні символи (гличик, птах, хата, свічка тощо). Також визначено, що твори 1990–2000-х років позначені ускладненням символічної структури образу, граничним узагальненням форми та інтеграцією космологічних, екзистенційних і пам'яттєвих мотивів. Творчість цього періоду функціонує в контексті українського нефігуративного живопису доби незалежності (Т. Сільваші, О. Животков, А. Криволап, М. Гейко, М. Кривенко). З'ясовано, що абстрактно-символічна система творів О. Фіщенка поєднує модерністські формальні принципи з українською національною символікою та архетипними мотивами шляху, часу, вибору й духовного становлення. У композиціях значущими стають образи хреста, дерева, метелика, оберега та човна як універсальні знаки буття, трансформації й пам'яті, що поглиблюють філософське осмислення творів.

Системна взаємодія графічного й живописного мислення у творчості О. Фіщенка проявляється у виборі технік, авторській технології друку, домінуванні кольору як формотворчого чинника, композиційних принципах, серійності та поєднанні декоративної площинності з умовною просторовістю. Встановлено, що цей синтез відображає трансформаційні процеси українського мистецтва другої половини XX століття, пов'язані з розмиванням меж між графікою та живописом і посиленням живописних якостей ліногравюри через варіативність фактури та активізацію кольору.

Взаємозв'язок художніх стратегій О. Фіщенка з тенденціями українського мистецтва другої половини XX століття, зокрема з творчістю Ф. Манайла та Г. Смольського, полягає у таких спільних рисах як: узагальнення форми, контрастність кольорових площин, декоративність і ритмізація композиції. З практиками київських шістдесятників В. Задорожного, В. Перевальського, І. Литовченка спільними є площинність, символічність та метафоричність образу та відмова від ілюзорної тривимірності. Виявлено і спорідненість пластичних і образних пошуків О. Фіщенка з нефігуративним мистецтвом львівського

середовища (К. Звіринський та його учні). Простежено типологічні паралелі з візуальною семіотикою О. Дубовика, що виявляються у кодуванні геометричними формами екзистенційних сюжетів, а також із творчістю Г. Гавриленка у впливах на художні системи митців східної філософії та ідей медитативного простору.

Доведено, що творчість О. Фіщенка є знаковим явищем українського мистецтва другої половини ХХ століття. Його художній метод поєднує декоративність, символізацію та інтелектуалізацію образу, синтезуючи українську традицію з досвідом західноєвропейського мистецтва початку ХХ століття. Значущість ролі митця полягає у виробленні самобутньої художньої мови і нових підходів до трактування колористики, просторової організації творів та їхньої образної структури, що зберігають актуальність у сучасному мистецькому дискурсі.

Ключові слова: *образотворче мистецтво, українська художня традиція, творчість О. Фіщенка, художня техніка, живопис, графіка, кольорова ліногравюра, пейзаж, портрет, композиція, абстрактне мистецтво, символ, архетип, мистецтвознавчий аналіз, атрибуція.*

ABSTRACT

Barko L. The Oeuvre of Oleksii Fishchenko in the Context of the Development of Ukrainian Fine Art of the Second Half of the 20th and the Early 21st Centuries.

– Qualification scientific work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration» 02 – «Culture and Arts». – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive analysis of the oeuvre of Oleksii Fishchenko (1920–2010) in the context of the development of Ukrainian easel graphics and painting of the second half of the 20th and the early 21st centuries. The study provides a systematic examination of the formation and evolution of the artist's individual style, outlines the principal genres, themes, and motifs of his work with due consideration of the historical and cultural context. It also systematizes stylistic and compositional devices and identifies the factors that shaped the master's distinctive artistic manner.

It has been established that, despite the artist's substantial body of work, his creative legacy has not yet been the subject of comprehensive art-historical research. Existing information on O. Fishchenko is limited to overview publications in academic and reference editions, as well as articles addressing selected aspects of his works and artistic practice. This underscores the need for a thorough study of the artist's legacy in view of his contribution to the development of Ukrainian graphics and painting.

It has been demonstrated that the formation of O. Fishchenko's artistic manner took place under conditions of ideological regulation and the dominance of socialist realism. Adapting to the Soviet cultural context, the artist turned to the «neutral» landscape genre, the traditions of Ukrainian decorative and applied arts, and the technique of color linocut, combining a realist foundation with experiments in color and form. The key factors that determined the artist's professional formation have been identified: the Kyiv academic school and his training in the workshop of O. Pashchenko, the assimilation of Ukrainian and European graphic traditions, the reinterpretation of the legacy of V. Falileiev, as well as the influence of early 20th-century color printmaking and Eastern art.

As a result of examining archival materials – primarily the family archive – and private collections, a number of little-known works by O. Fishchenko have been introduced into scholarly circulation. Based on exhibition catalogues, the chronology of his exhibition activity from the late 1950s to the early 21st century has been established; his works have been systematized according to periods, genres, and techniques; their dating has been specified, and the stages of his artistic evolution have been outlined.

Through the reconstruction of O. Fishchenko's life and creative trajectory, four stages of his artistic development have been distinguished. The period from 1953 to 1959 is marked by the formation of professional skills and an orientation toward realist imagery. In the 1960s-1970s, decorative planar principles, laconic means of expression, and experiments in the technique of color linocut became established, leading to a transition toward a conditionally decorative, partially abstracted visual language. In the 1980s, his work is characterized by deepened explorations of color and composition, combining decorativeness, constructiveness, and geometrization. The late period (1990s-early 2000s) is distinguished by a more complex symbolic structure of imagery and a strengthening of abstract tendencies accompanied by an extreme generalization of artistic form.

It has been demonstrated that landscape remained the leading genre in O. Fishchenko's oeuvre, undergoing significant figurative and stylistic transformations. His work is dominated by natural and urban landscapes. Natural motifs (the Carpathians, Kaniv, the Dnipro) represent a lyrical-poetic type of imagery, with an emphasis on color, rhythmic linearity, reduction of figuration, and generalization of form. The urban landscape, particularly the Kyiv cycle, evolves from an illusionistic spatial treatment to a planar-decorative and geometrized mode under the influence of modernism and the Ukrainian avant-garde. The genre spectrum is complemented by still life – marked by decorative generalization and formal-coloristic experiments with parallels to the work of P. Picasso – and portraiture, characterized by psychological depth and symbolization (self-portraits, images of figures of the «Executed Renaissance»), achieved through expressive gesture, tonal-linear organization, and symbolic motifs. O. Fishchenko's landscapes are distinguished by decorative generalization and meditative qualities, his

portraits by psychological intensity and symbolism, and his experimental series and collages by a synthesis of plastic and semantic structures.

As a result of the analysis of the artistic language of color linocut (1960–1980), its leading role in shaping the artist's painterly thinking has been substantiated: it is here that the principles of rhythmic organization of composition, planar treatment, and the role of color as an independent meaning-generating factor were formed, later developing in the artist's painting. In the 1960s, O. Fishchenko moved away from detail and volumetric modeling, instead generalizing form and color, minimizing expressive means, and intensifying expression through broad strokes and contour. In the 1970s, the artist deepened his experiments with multi-layered color printing and hand-applied pigments, employing the principle of reduction (in analogy with P. Picasso), which expanded the decorative and expressive possibilities of linocut. The study reveals Fishchenko's adaptation of early 20th-century Western European artistic experience, including parallels with Suprematism (planarity, geometrization, rejection of perspective) and Fauvism (intense local color, contrast). It has been established that in the 1980s, O. Fishchenko's Kyiv linocut series were characterized by a departure from iconographic recognizability, the schematization of forms, heightened contrast, and a network-like interaction of color planes, which imparted a symbolic and metaphorical quality to the works. The combination of decorativeness, constructiveness, and abstraction brings these works closer to the geometrized and Cubist practices of the 20th century, while the rejection of hatching and the planar-rhythmic organization of color relate them to Ukrainian decorative and applied arts.

The analysis of O. Fishchenko's drawing heritage from the 1950s to the early 2000s has revealed the dominance of the portrait genre. The portrait series «Man of Labor» is distinguished by psychological depth and symbolic interpretation of the image, as well as a focus on the individuality of the sitters. An affinity between the plastic organization of the works in this series and the principles of Boychukism has been identified, particularly in the planar construction and decorative generalization of forms. In his portraits of Taras Shevchenko, the artist departs from the established ideological reduction of the poet's image, combining individual features with symbolism of spiritual strength and freedom.

O. Fishchenko's self-portraits are characterized by a philosophical generalization of the artist's image and the conveyance of an inner state through the rhythm of lines, tonal planes, and the spot-based organization of the sheet. The evolution of the artist's visual language in his portraits of figures of the «Executed Renaissance» (1990s) has been traced, manifesting in the geometrization, deformation, and fragmentation of form, which serve to convey psychological tension. The compositions are reduced to tonal accents and dominant lines, revealing parallels with the practices of H. Matisse and F. Léger. It has been established that symbolic motifs (in particular, the candle), combined with the deformation of the image, are transformed within the portrait genre into a philosophical and existential system of meanings, akin to the approaches of P. Picasso. The study demonstrates the consonance of the artist's graphic language with the tendencies of Ukrainian art at the turn of the 20th and 21st centuries, marked by the increasing complexity of symbolic and plastic structures.

It has been established that O. Fishchenko's graphic legacy presents him as a master of the lyrical landscape (marine, urban, rural, and mountain). An affinity between the artist's mountain landscapes and Japanese printmaking has been identified in their stylization, tonal differentiation of planes, decorative generalization, and meditative atmosphere. It has been found that his experimental series and collages are marked by plastic generalization and a synthesis of the visual and the verbal, particularly in the cycle «From the Songs of Maternal Sorrow» where the archetype of grief is actualized within the framework of collective memory.

The painterly quality of the artist's watercolors and pastels (1970s–1980s) has been substantiated, manifested in color combinations, the richness of tonal relationships, and the leading role of color in form-making. The expansion of the thematic range of his pastel works has been traced – from the mountain motifs of the 1970s to steppe, marine, and urban landscapes. Two distinct models of spatial organization in his watercolor and pastel works have been identified: a decorative-static model in pastels and a light-air dynamic model in watercolors. In pastel landscapes, dense color masses construct the space and determine compositional unity, whereas in watercolors, the transparency of pigments, the white ground of the paper, and multilayered glazing convey the movement of light and

the changeability of natural states. In both watercolors and pastels, stylistic influences of Impressionism and Post-Impressionism have been observed.

The gradual formation of a system of abstract-symbolic signs in O. Fishchenko's painting of the 1980s–early 2000s has been established. Its structural elements include geometric forms (circle, square, rectangle, vertical) and ethno-cultural signs (jug, bird, house, candle, etc.), which acquire symbolic meaning. It has been determined that works of the 1990s–2000s are marked by an increasingly complex symbolic structure, an extreme generalization of form, and the integration of cosmological, existential, and mnemonic motifs. It has been shown that the artist's work of this period functions within the context of Ukrainian non-figurative painting of the independence era (T. Sylvasi, O. Zhyvotkov, A. Kryvolap, M. Heiko, M. Kryvenko). It has been established that O. Fishchenko's abstract-symbolic system combines modernist formal principles with national symbolism and archetypal motifs of path, time, choice, and spiritual becoming. In his compositions, such images as the cross, tree, butterfly, amulet, and boat acquire particular significance as universal signs of being, transformation, and memory, deepening the philosophical resonance of the works.

It has been established that the systematic interaction of graphic and painterly modes of thinking in O. Fishchenko's work is manifested in the choice of techniques, the artist's printing methodology, the dominance of color as a form-generating factor, compositional principles, seriality, and the combination of decorative planarity with conditional spatiality.

It has been determined that this synthesis reflects the transformational processes of Ukrainian art in the second half of the 20th century, associated with the blurring of boundaries between graphics and painting and the intensification of the painterly qualities of linocut through the variability of texture and the activation of color.

The interrelation between O. Fishchenko's artistic strategies and the trends of Ukrainian art in the second half of the 20th century has been established, in particular with the work of F. Manailo and H. Smolskyi (generalization of form, contrast of color planes, decorativeness, and rhythmic organization of composition), as well as with the practices of the Kyiv Sixtiers – V. Zadorozhnyi, V. Perevalskyi, and I. Lytovchenko –

characterized by planarity, symbolism, metaphorical imagery, and the rejection of illusionistic three-dimensionality. An affinity has also been identified between Fishchenko's plastic and figurative explorations and the non-figurative art of the Lviv milieu (K. Zvirynskyi and his students). Typological parallels with the visual semiotics of O. Dubovyk have been traced, manifested in the encoding of existential themes through geometric forms, as well as with the work of H Havrylenko – in terms of the influence of Eastern philosophy and the concept of meditative space on the artists' visual systems.

It has been demonstrated that O. Fishchenko's oeuvre constitutes a significant phenomenon in Ukrainian art of the second half of the 20th century. His artistic system combines decorativeness, symbolization, and the intellectualization of the image, synthesizing Ukrainian tradition with the experience of early 20th-century Western European art. The significance of the artist lies in the development of an original artistic language and new approaches to the treatment of color, spatial organization, and image structure, which remain relevant in contemporary artistic discourse.

Keywords: *fine arts, Ukrainian artistic tradition, the creative work of O. Fishchenko, artistic technique, painting, graphic art, color linocut, landscape, portrait, composition, abstract art, symbol, archetype, art historical analysis, attribution.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Барко Л. Образно-художні та стильові особливості ліноритів О. Фіщенка 1960–1980-х років. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2023. Вип. 33. С. 94–99.
DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-11>
2. Барко Л. Еволюція стилю у рисунках О. Фіщенка. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2024. Вип. 35. С. 95–103.
DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-10>
3. Барко Л. Участь Олексія Фіщенка в мистецькому житті України другої половини ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 86. Т.1. С. 52–59.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-7>
4. Барко Л. Колористичні рішення в живописних творах Олексія Фіщенка 1970–1980 років. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 94. Т. 1. С. 75–81.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-9>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Барко Л. Інновації та експерименти в ліногравюрах О. Фіщенка. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : зб. матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2023 р.) / за ред. О. А. Трошкіної ; Київ : НАОМА, 2023. С. 263–264.

6. Барко Л. Творчі інновації О. Фіщенко у зображенні міських пейзажів. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (присвяченої 100-річчю факультету архітектури НАОМА)* : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ (травень 2024 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ : НАОМА, 2024. С. 297–298.
7. Барко Л. Ліричний пейзаж у творчості Олексія Фіщенко. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє* : зб. тез. доп. всеукр. наук.-практ. конф. Київ (28 червня 2024 р.) / ред.-упор. О. Кашшай, М. Русяєва, С. Оляніна, Т. Тимченко, Г. Андрес, О. Харченко. Київ : НАОМА, 2024. С. 13–16.
8. Барко Л. Творче становлення художника Олексія Фіщенко. *Дванадцять читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)* : тез. доп. міжнар. наук. конф., Київ, 30 листопада 2024 р. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 17–18. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-3>
9. Барко Л. Кольорові образи української природи в ранніх пейзажах О. Фіщенко. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (до 150-річчя Олександра Вербицького)* : зб. тез доп. IV Міжнарод. наук.-практ. конф. Київ (21–23 травня 2025 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ : НАОМА, 2025. С. 343–345.
10. Барко Л. Натюрморт у творчості О. Фіщенко. *Наука та освіта в умовах воєнного часу* : матеріали III Міжнарод. наук. конф. / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (м. Дніпро, 25 вересня 2025 р.). Research Europe, 2025. С. 131–132.
DOI: <https://doi.org/10.64076/ihrc250925.15>

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	18
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ ТЕМИ.....	31
1.1. Історіографія теми дослідження.....	31
1.2. Джерельна база дослідження.....	48
1.3. Методи дослідження.....	56
Висновки до першого розділу.....	59
РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТА ВЗАЄМОДІЯ З УКРАЇНСЬКИМ КУЛЬТУРНИМ ПРОСТОРОМ.....	63
2.1. Освітній період та формування творчого стилю художника.....	63
2.2. Участь художника у мистецькому житті України.....	79
Висновки до другого розділу.....	92
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ВИРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА.....	96
3.1. Новаторство пластичної мови ліногравюр 1960-х років.....	96
3.2. Своєрідність авторської манери друку естампів 1970-х років.....	107
3.3. Композиційні прийоми в ліногравюрах 1980-х років.....	115
3.4. Жанрова різноманітність рисунків та колажні роботи 1960–2000 років	125
Висновки до третього розділу.....	139
РОЗДІЛ 4. ЖИВОПИСНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО АБСТРАКЦІЇ.....	143
4.1. Колористичні рішення в акварелях та пастелях О. Фіщенко 1970–1980-х років.....	143
4.2. Колір і форма як філософська мова в олійному живописі художника періоду 1980–2000 років.....	152
4.3. Синтез графічних та живописних засобів у творчості художника.....	172
Висновки до четвертого розділу.....	182

ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	195
ДОДАТКИ.....	218
Додаток А. ІЛЮСТРАЦІЇ.....	219
Список ілюстрацій.....	217
Ілюстрації.....	232
Додаток Б. АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ.....	333
Список архівних документів.....	333
Архівні документи.....	334
Додаток В. ІНТЕРВ'Ю.....	346
Інтерв'ю з Д. Фіщенком.....	346
Інтерв'ю з А. Яланським.....	360
Інтерв'ю з В. Перевальським.....	366
Додаток Г. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗДОБУВАЧА.....	382

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КДХІ – Київський державний художній інститут

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

НСХУ – Національна спілка художників України

ОХУ – Одеське художнє училище

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В сучасних соціально-культурних реаліях України переосмислення національної культурної спадщини постає нагальною потребою. Їй надалі важливим залишається ґрунтовне вивчення творчості митців, чия художня практика формувалася в складних історико-культурних обставинах і, водночас, відіграла важливу роль у становленні української образотворчої традиції. У такому контексті особливого значення набуває дослідження творчої спадщини художників, які, творчо переосмислюючи досвід української академічної школи, започаткували новаторські підходи до формування образно-пластичної мови графіки та живопису й визначили напрями художніх пошуків, що зберігають актуальність у межах сучасної візуальної парадигми. При цьому актуалізується й ширша наукова проблема сучасного мистецтвознавства – необхідність дослідження індивідуальних художніх практик другої половини ХХ ст., які формувалися на перетині офіційної культурної політики, національної художньої традиції та індивідуальних творчих мистецьких методів. До таких визначних митців варто віднести Олексія Фіщенка (1920–2010), творчість якого залишається недостатньо дослідженою та недооціненою з огляду на невелику кількість присвячених йому наукових публікацій.

Художня спадщина О. Фіщенка може трактуватися як унікальний мистецький феномен з різних позицій – як з погляду новаторських пошуків у сфері декоративно-площинного художнього висловлення, так і щодо втілення національного культурного коду. Разом із цим, у його творчості простежується рефлексивне осмислення та творча адаптація художніх здобутків західноєвропейського авангарду й східної художньої культури, зокрема принципів японської гравюри.

Особливість творчого шляху О. Фіщенка значною мірою зумовлена тим, що основний період його діяльності припав на час радянської політики, коли мистецтво перебувало під потужним ідеологічним контролем тоталітарної держави. За таких умов художня практика митця демонструє своєрідний, часто

мовчазний опір панівним образно-пластичним канонам епохи. Домінування соціалістичного реалізму та жорсткі ідеологічні обмеження визначали рамки художнього процесу, однак не приглушили прагнення до пошуку власної художньої мови. Тож, О. Фіщенко, як і багато його сучасників, змушений був віднайти компроміс між офіційно дозволеним мистецтвом і власним баченням у творчості, що проявлялося, зокрема, в тематичній «нейтральності» робіт і використанні елементів радянського «суворого стилю» для вироблення своєрідної пластичної мови [154]. Особливої ваги набуває проблема дослідження творчості О. Фіщенка в контексті реконструкції індивідуальних художніх прийомів митців, які працювали в умовах ідеологічно регламентованого художнього процесу та прагнули зберегти автономію творчого мислення. Аналіз подібних практик дозволяє глибше зрозуміти механізми функціонування мистецтва в умовах культурних обмежень і трансформацій. Дослідження творчих прийомів художників означеного періоду є важливим для осмислення складних процесів взаємодії мистецтва та ідеології в культурному просторі, а також для реконструкції альтернативних моделей художнього мислення, що формувалися поза межами офіційних естетичних канонів.

Цілком закономірно, що одним із ключових жанрів своєї творчості О. Фіщенко обирає пейзаж, а джерелом натхнення – українське декоративно-ужиткове мистецтво. Застосування художником в роботі техніки кольорової ліногравюри уможливило, зберігаючи реалістичну образність, досягти особливої «чистоти висловлення», поєднати емоційну напругу композицій із драматичним лаконізмом, вираженістю та узагальненістю мотивів. У результаті пейзажні композиції митця набували символічного характеру, постаючи як знаки філософської рефлексії. Звернення до пейзажного жанру в техніці кольорової ліногравюри сприяло збереженню індивідуальності митця та заклало підґрунтя для подальшої еволюції його стилю в умовах пострадянських культурних трансформацій. Подальші художні пошуки О. Фіщенка співвідносилися із загальними тенденціями розвитку графічного мистецтва, яке надавало митцям значно ширші можливості для образного самовираження, ніж інші види образотворчого мистецтва, жорсткіше

регламентовані ідеологічними вимогами. На прикладі творчості художника ми можемо простежити феномен співіснування офіційного мистецтва та експериментальних, «формалістичних» художніх практик в умовах ідеологічних обмежень щодо способів образно-художнього самовираження. Тож, окрім безумовно вагомого внеску у розвиток українського образотворчого мистецтва, професійний творчий шлях митця є цікавим для сучасного українського мистецтвознавства як ілюстрація генези художньої мови у зв'язку зі змінами культурної парадигми – від домінування реалістичної традиції радянського періоду до активізації експериментальних форм художнього висловлювання з початком доби незалежності України.

Загалом, творча спадщина О. Фіщенка охоплює жанри пейзажу, натюрморту, портрета та представлена широким спектром технік – від рисунку олівцем, пастеллю до кольорової ліногравюри, акварельного й олійного живопису. Образно-стильові трансформації, яких зазнали твори митця протягом його творчої діяльності, полягають у заміні реалістичної описовості зображень на посилену декоративність, а згодом – формування власної знаково-символічної образної системи. Особливо важливим для розуміння еволюції творчості митця є період з кінця 1980-х до початку 1990-х років, коли політичні та культурні зміни відкрили нові можливості для художньої самореалізації. У цей час у творчості О. Фіщенка відбувається помітна стильова трансформація: художник звертається до абстрактного та нефігуративного живопису, активно експериментує з кольоровими й композиційними рішеннями, працює над творами, які відображають синтез індивідуальної художньої мови та широкого культурного контексту.

Ще на початку 1980-х років митець виробив власну абстрактно-символічну систему повторюваних знаків (коло, квадрат, прямокутник), завдяки яким його твори набувають символічно-метафоричного та філософського узагальнення. У композиціях 1990–1994 років ці змістові знаки, зокрема, втілені в абстрактних формах, поєднуються з архетипними мотивами шляху, часу, долі, а також із символічною інтерпретацією простору й світла. Подальший період творчості О. Фіщенка характеризується поглибленням образної мови, завдяки активному

залученню національної символіки, представленій архетипними образами хреста, дерева, метелика, оберега. Заснований на символізації художнього образу філософський світогляд художника виявляється не лише у його символічно-алегоричних композиціях, а й у пейзажах, а наприкінці 1990-х – початку 2000-х років також знаходить втілення у портретах діячів української культури доби «Розстріляного відродження». Тож, додаткової актуальності набуває вивчення творчого шляху та художньої спадщини митця в умовах культурно-мистецьких і суспільно-політичних процесів, на тлі яких відбувалося його професійне становлення та розвиток. Зокрема, недостатньо дослідженими залишаються питання інтеграції творчості О. Фіщенка як у загальний художній контекст епохи, так і у середовище київської графічної школи. Незважаючи на значний інтерес до проблем розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., низка індивідуальних художніх практик цього періоду залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює потребу в комплексних студіях, присвячених творчості окремих митців.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу творчості О. Фіщенка в умовах трансформації українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., уточненням ролі митця у формуванні національної художньої культури та виявленні художніх методів, що поєднують традицію і новаторство. Попри значний творчий доробок, до цього часу спадщина художника не була предметом цілісного мистецтвознавчого вивчення. Наявні наукові публікації не дають можливості всебічно оцінити внесок О. Фіщенка у розвиток українського мистецтва, визначити вплив історико-культурного контексту на формування його індивідуального стилю, розглянути еволюцію його художньої мови, проаналізувати взаємозв'язки технік і жанрів, а також визначити внесок творчості митця у розвиток української графіки та живопису.

Зв'язок теми дисертації з науковими напрямами Академії та кафедри. Дисертаційне дослідження виконано згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних

досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024) та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0124U001515, дата реєстрації: 07.02.2024).

Метою дослідження є здійснення комплексного аналізу творчості Олексія Фіщенка кінця 1950-х років – початку 2000-х; висвітлення образно-художніх, стилістично-композиційних та виразних особливостей художньої мови; виявлення сукупності художніх, професійних і культурних чинників, що впливали на формування індивідуального стилю художника в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

1. Опрацювати джерельну базу, проаналізувати стан наукової розробки теми та обґрунтувати комплекс методів дослідження.
2. Простежити процес професійного становлення художника та його участь у мистецькому житті України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також виставкову репрезентацію його творчості.
3. Систематизувати творчий доробок О. Фіщенка відповідно до техніки, тематики та жанрової специфіки.
4. Визначити специфіку художньої мови кольорової ліногравюри 1960–1980-х років.
5. Проаналізувати рисунки митця кінця 1950-х – початку 2000-х років у контексті еволюції його художньої мови.
6. Дослідити колористичні рішення у пастельних і акварельних творах 1970–1980-х років.
7. Виявити роль кольору і форми у створенні філософсько-образного змісту абстрактного живопису 1980-х – початку 2000-х років.
8. Проаналізувати взаємозв'язок графічних і живописних прийомів у композиційних і стилістичних рішеннях.

9. Простежити осмислення та адаптацію художником досвіду західноєвропейського мистецтва початку XX ст. і українського мистецтва другої половини XX ст.

10. Охарактеризувати внесок О. Фіщенка в розвиток українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Об’єктом дослідження є українське образотворче мистецтво другої половини XX – початку XXI ст.

Предметом дослідження є художня спадщина Олексія Фіщенка на тлі українського образотворчого мистецтва кінця 1950-х – початку 2000-х років.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період формування та розвитку творчої діяльності Олексія Фіщенка від кінця 1950-х років до початку 2000-х років.

Територіальні межі дослідження охоплюють основні регіони творчої діяльності художника: Київ і його околиці, Шевченків край (зокрема Канів і Моринці), Карпати, Крим, Причорномор’я (передусім Іллічівськ), Приазов’я та окремі райони Донбасу.

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових, історико-культурних і спеціальних мистецтвознавчих методів, застосування яких зумовлене міждисциплінарним характером вивчення творчості О. Фіщенка.

У дослідженні застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення, систематизації та класифікації. *Метод аналізу* використано під час опрацювання наукової літератури, архівних матеріалів і джерел, пов’язаних із творчістю митця та розвитком українського образотворчого мистецтва відповідного періоду. *Методи синтезу та узагальнення* дали змогу сформулювати висновки щодо місця творчості О. Фіщенка в художньому процесі другої половини XX – початку XXI ст. *Методи систематизації та класифікації* застосовано для впорядкування ілюстративного матеріалу та групування творів за жанровими, тематичними й технічними ознаками.

Серед історико-культурних методів було використано історико-хронологічний, історико-порівняльний та біографічний. *Історико-хронологічний*

метод використано для послідовного розгляду творчого шляху художника та еволюції його стилістичних пошуків у контексті розвитку художнього процесу другої половини XX ст. *Історико-порівняльний метод* уможливив зіставлення творчості О. Фіщенка з явищами українського та європейського образотворчого мистецтва відповідного періоду і виявлення спільних тенденцій та індивідуальних особливостей його художньої мови. *Біографічний метод* застосовано для дослідження життєвого шляху митця та реконструкції обставин формування його творчої особистості. За допомогою методу періодизації виокремлено основні етапи творчого розвитку художника та простежено трансформацію образно-стильових характеристик його творів.

Провідне місце в дослідженні посідають спеціальні мистецтвознавчі методи аналізу художнього твору. Зокрема, *формальний аналіз* використано для вивчення композиційної побудови, ритміки, колористичних рішень, лінійної структури та особливостей графічної техніки творів митця. *Іконографічний метод* застосовано для дослідження системи сюжетів, мотивів і образів у графічних і живописних творах художника; тоді як *іконологічний метод* дозволив розкрити їхні символічні та світоглядні смисли в ширшому культурно-історичному контексті. *Герменевтичний метод* було застосовано для інтерпретації художніх творів як цілісних смислових утворень, тоді як *семіотичний метод* дав змогу розглядати їх як знакові системи, сформовані сукупністю символів і візуальних кодів. Крім того, використано *історико-стилістичний метод*, що дав змогу розглядати творчість О. Фіщенка у взаємозв'язку з розвитком українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. та визначити місце його художніх пошуків у загальному мистецькому процесі. Також застосовано *біографічний метод*, що передбачає використання інтерв'ю з художниками, сучасниками митця та членами його родини, що дало змогу уточнити окремі факти біографії та поглибити розуміння творчих принципів О. Фіщенка.

Застосування зазначених методів забезпечило комплексний аналіз творчості митця, що поєднує дослідження формально-пластичних характеристик художніх творів із вивченням їхнього історико-культурного та світоглядного контексту.

Джерельну базу дослідження становлять станкові графічні та живописні твори О. Фіщенка з колекції Музею Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (далі – НАОМА) та з родинної колекції митця, створені наприкінці 1950-х – на початку 2000-х років. До дослідження залучено також матеріали з архіву НАОМА, каталоги персональних і колективних виставок, публікації в періодичних виданнях, довідкові та енциклопедичні джерела.

Теоретичною основою дисертаційного дослідження слугують фундаментальні праці українських науковців, присвячені проблемам розвитку національного образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема О. Авраменко, В. Афанасьєва, Є. Герман, О. Балашової, О. Голубця, Т. Ємельянової, М. Криволапова, Т. Кара-Васильєвої, Г. Скляренко, О. Петрової, В. Сидоренка, О. Роготченка, О. Федорука, Ю. Юхимця.

Дослідження української станкової графіки, її технічних і стильових особливостей, а також еволюції ліногравюри та естампа висвітлено у працях В. Боканя, О. В'юника, Л. Соколюк, О. Лагутенко, О. Ламонової, Ю. Романенкової, Ю. Турченка, В. Олійник та Р. Яціва. Водночас питання професійної техніки рисунка, термінологічної визначеності й специфіки станкової графіки розглядаються з урахуванням наукових підходів Ю. Майстренко-Вакуленко.

Теоретичні питання аналізу образно-пластичної структури художнього твору, а також проблематика абстракціонізму, символу й художнього узагальнення висвітлено в працях Л. Матвєєвої, М. Селівачова, О. Донець, С. Стоян та І. Осташук. Для розуміння ширшого контексту розвитку мистецтва другої половини ХХ ст. важливими є також дослідження ідеологічних, культурних та історико-філософських аспектів художніх процесів у працях Л. Смирної, Г. Касьянова, І. Солярської-Комарчук та М. Попович.

Проблеми колористичного мислення, розвиток живописної образної мови та формування колірної концепції українського мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. висвітлено у працях М. Юр, І. Павельчук, Я. Логінського, О. Гомиревої, а також у класичних теоретичних працях Й. Іттена.

Окрему групу джерел становлять праці, безпосередньо присвячені творчості О. Фіщенка. Окремі відомості про митця висвітлено в академічних виданнях, зокрема в шеститомній «Історії українського мистецтва» (1969), де О. Фіщенко схарактеризовано як талановитого майстра пейзажної ліногравюри, а також у колективній праці «Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987». У новітніх дослідженнях, зокрема в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» за редакцією Г. Скрипник, творчість художника висвітлено в контексті розвитку української графіки 1960-х років. Важливими джерелами для дослідження є статті Г. Островського, Л. Пекаровського, О. Федорука, О. Загаєцької, а також праці О. Ламонової, у яких проаналізовано окремі аспекти художньої мови митця, його графічні серії та стилістичні особливості творчості.

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає у тому, що *вперше*:

- здійснено комплексний аналіз образно-стильової специфіки графічної та живописної мови творів О. Фіщенка в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.;
- виявлено риси індивідуальної манери митця, які забезпечують цілісність його творчого стилю графіки і живопису в художніх техніках (кольорова ліногравюра, рисунок, акварель, пастель, олійний живопис), та окреслено основні виражальні засоби, що формують унікальний авторський стиль художника;
- запропоновано систематизацію основних стильових і композиційних прийомів у творах О. Фіщенка;
- встановлено спільні принципи образно-пластичних рішень творів О. Фіщенка в межах графічної та живописної технік;
- окреслено тематичне коло та провідні мотиви творчості О. Фіщенка з урахуванням історико-культурного контексту часу та особистого досвіду митця;
- систематизовано інформацію про прижиттєві та ретроспективні виставки О. Фіщенка, що відбувалися у 1957–2024 роках;
- виокремлено основні етапи та систематизовано художній доробок

О. Фіщенко в період 1959–2002 років;

- введено до наукового обігу низку творів О. Фіщенко з родинного архіву і з колекції музею НАОМА;

- виявлено та проаналізовано чинники професійного середовища, що впливали на формування творчої позиції митця та еволюцію його художньої мови (навчання в Київському державному художньому інституті, членство в Спілці радянських художників України та в Національній спілці художників України, виставкова практика);

- проаналізовано еволюцію творчості О. Фіщенко з урахуванням змін у стилістиці його художньої мови, тематичному колі творів, композиційних рішеннях та колористичному мисленні.

Уточнено:

- атрибуцію окремих графічних і живописних творів митця на підставі детального аналізу виставкових матеріалів, каталогів і візуальних джерел, що підвищує точність наукового документування його творчості;

- значення кольорової ліногравюри як провідної техніки у творчості О. Фіщенко, її місце в еволюції художньої мови митця та роль серій «Київ сучасний» і «Київ вечірній» як підсумкового етапу розвитку його творчого стилю в межах цієї техніки;

- періодизацію творчості художника та співвідношення різних видів мистецтва у формуванні його авторського методу, що сприяє глибшому розумінню процесу розвитку української графіки та живопису другої половини ХХ ст.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження індивідуального внеску О. Фіщенко в розвиток української графіки та живопису другої половини ХХ ст.;

- осмислення підходів до аналізу колористичного формотворення в графіці та живописі О. Фіщенко з урахуванням ролі кольору як провідного структуротворчого чинника;

- розкриття індивідуального стилю художника у співвідношенні з тенденціями українського неофіційного мистецтва та досвідом західноєвропейського мистецтва

початку XX ст.

Особистий внесок здобувачки полягає в комплексному мистецтвознавчому дослідженні творчості О. Фіщенка як самобутнього явища українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Усі теоретичні положення, результати аналізу та сформульовані висновки отримано авторкою самостійно й відображено в десяти наукових публікаціях.

Теоретичне значення дослідження полягає у формуванні цілісного й комплексного уявлення про графічну та живописну творчість О. Фіщенка, що дозволяє відтворити еволюцію його художньої мови в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. В результаті дослідження уточнено відомості про ключові етапи життєвого та творчого шляху митця, встановлено взаємозв'язки між різними видами його мистецтва та визначено особливості образно-стильової концепції в живописі, кольоровій ліногравюрі, рисунку, пастелі та акварелі. Матеріали дисертації можуть слугувати методологічною базою для подальших мистецтвознавчих досліджень української графіки та живопису, здійснення порівняльного аналізу художніх явищ другої половини XX – початку XXI ст. та уточнення оцінки внеску окремих митців у формування національної художньої традиції.

Практичне значення дослідження полягає у створенні наукових підстав для підготовки монографії, присвяченої творчій спадщині О. Фіщенка, а також укладання та систематизації каталогу його родинного архіву, що розширює доступ до раніше невідомих або малодосліджених творів.

Матеріали дисертації можуть бути використані для доповнення навчальних програм і лекційних курсів з історії українського мистецтва XX – початку XXI ст., а також для розробки спеціалізованих курсів в межах освітніх програм закладів вищої мистецької освіти. Матеріали дослідження можуть слугувати підґрунтям для подальших наукових розвідок у галузі історії та теорії українського образотворчого мистецтва, а також бути використані в практичній діяльності науковців, музейних працівників, викладачів і студентів, під час підготовки навчальних посібників, методичних матеріалів, виставкових проєктів та науково-дослідних розробок.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертаційної роботи представлено на шести міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, за матеріалами яких опубліковано тези доповідей, зокрема: II Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» (Київ, НАОМА, 2023); III Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА» (Київ, НАОМА, 2024); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє» (Київ, НАОМА, 2024); Міжнародній науковій конференції «Дванадцяті читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, НАОМА, 2024); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького» (Київ, НАОМА, 2025); III Міжнародній науково-практичній конференції «Наука та освіта в умовах воєнного часу» (Дніпро, 2025).

Публікації. Основний зміст і результати дисертаційного дослідження опубліковано в десяти наукових працях, чотири з яких – у наукових фахових виданнях України, включених до переліку МОН України (категорія Б), шість – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура роботи зумовлена логікою, метою та поставленими завданнями дослідження. Дисертація складається з анотації, вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (237 позиції, 23 із них – іноземною мовою) та додатків (Додаток А – «Ілюстрації образотворчих матеріалів» (184 позиції); Додаток Б – «Архівні документи» (12 позицій); Додаток В – «Інтерв'ю» (3 інтерв'ю); Додаток Г – «Список опублікованих праць здобувача» (10 позицій).

Загальний обсяг дисертації становить 383 сторінки, з них основний текст – 176 сторінок.

РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ ТЕМИ

1.1. Історіографія теми дослідження

Дослідження творчості українського художника Олексія Фіщенка в контексті розвитку образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. ґрунтується на опрацюванні чотирьох груп наукових джерел, аналіз яких висвітлює стан вивчення теми дисертаційної праці.

До першої групи джерел віднесено фундаментальні монографії з історії українського образотворчого мистецтва XX ст., у яких розглянуто основні тенденції розвитку художнього процесу та визначено місце окремих творчих явищ у загальній системі мистецького середовища. Такі праці дають змогу виявити культурно-мистецький контекст формування і професійного становлення О. Фіщенка, хронологічно окреслений в період кінця 1950-х і до початку 2000-х років. Для усвідомлення культурно-мистецького контексту і його впливу на становлення О. Фіщенка як українського графіка і живописця важливим є дослідження В. Афанасьєва 1984 р. «Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років», у якому проаналізовано стан і напрями розвитку живопису, графіки та скульптури відповідного періоду, а також творчість найбільш репрезентативних митців. Автор характеризує основні художні явища в контексті інституційної організації мистецького життя та культурної політики радянської доби, що дає змогу зрозуміти механізми функціонування офіційного мистецтва та межі допустимого художнього висловлювання в умовах ідеологічної ангажованості й контролю [3]. Для розуміння ширшого контексту розвитку мистецтва другої половини XX століття вагомими є також дослідження ідеологічних, культурних та історико-філософських аспектів художніх процесів у монографіях Г. Касьянова (1995 р.) [56] і М. Попович (1998 р.) [99].

Важливим етапом у переосмисленні історії українського образотворчого мистецтва XX ст. є двотомна праця «Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття» за редакцією В. Сидоренка виданої у 2006 році [85; 86].

Ключовим для усвідомлення художніх і професійних умов, у яких відбувалося становлення візуальної мови О. Фіщенка, є розділ О. Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950–2005 років», у якому художній процес другої половини ХХ ст. висвітлено крізь призму трансформації його соціальної та інституційної моделі. Дослідниця наголошує, що поступове послаблення нормативної системи соціалістичного реалізму сприяло розширенню меж творчої свободи художників, коли станкові жанри, передусім пейзаж, портрет і натюрморт, часто ставали простором відносної художньої автономії, де митець міг уникати прямої ідеологічної заданості [1, с. 193–239]. У цьому контексті творчість О. Фіщенка усвідомлюється як частина загальної тенденції посилення індивідуальної стильової позиції в межах панівної художньої системи. Дослідниця також привертає увагу до викликів, що постали перед українськими художниками в період трансформації інституційної структури художнього процесу після здобуття Україною незалежності. Так, у нових умовах художники виявилися «наодинці зі своєю майстерністю» [Там само, с. 220]; зникнення системи гарантованих державних замовлень суттєво вплинуло на статус окремих видів мистецтва, зокрема графіки, що була «практично позбавлена замовлення» [Там само, с. 229].

Контекст функціонування образотворчого мистецтва в умовах радянської культурної політики висвітлено у працях О. Роготченка (2007, 2016), у яких дослідник зосереджує увагу на специфіці становища українських митців в тоталітарній системі середини ХХ ст., яка значною мірою визначала межі їхньої творчої діяльності [136; 137; 138]. Спостереження науковця про те, що «на українського митця 1940–1960-х років впливали чинники, яких взагалі не існувало у цивілізованих суспільствах» [137], є важливим для розуміння соціокультурного середовища, у якому формувалася творча індивідуальність О. Фіщенка.

У мистецтвознавчому контексті доба незалежності ознаменувалася переглядом художніх процесів радянського часу та актуалізацією досліджень маловивчених явищ і персоналій, зокрема творчості О. Фіщенка. Так, у монографії В. Сидоренка (2008) наголошено на необхідності повернення до наукового обігу імен і творчого доробку художників з огляду на те, що ґрунтовне вивчення

спадщини окремих митців залишається одним із важливих завдань сучасного мистецтвознавства [142].

Серед інших академічних видань з питання осмислення еволюції художньо-критичної думки та зміни оцінок мистецьких явищ другої половини ХХ століття варто зазначити монографію М. Криволапова «Про мистецтво та художню критику України ХХ ст.» (2006), у якій значну увагу приділено аналізу мистецтвознавчої літератури, присвяченої творчості київських художників означеного періоду [61]. Близькою за тематикою є низка праць Г. Скляренко, зокрема, розділ «Візуальне мистецтво. Історія українського мистецтва» [143] у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» за редакцією Г. Скрипник (2007), а також пізніші дослідження мистецтвознавиці, у яких проаналізовано розвиток українського мистецтва від періоду «відлиги» до здобуття незалежності [144; 145; 146]. Як один із ключових проявів мистецьких трансформацій цієї доби, феномен шістдесятництва і світоглядні концепції українських художників-нонконформістів розглянуто у статтях Л. Смирної 2005 і 2013 рр. [148; 150], з послідовним звертанням дослідниці до цієї проблематики у наступній праці [151]. Разом із тим, на рівні узагальнюючих історіографічних підходів важливе значення має публікація Т. Кара-Васильєвої «Історія мистецтва ХХ ст.: концепція, нові підходи й оцінки» (2007) [55], у якій окреслено сучасні методологічні підходи до вивчення мистецтва ХХ ст. та переосмислено усталені.

Зважаючи на інтерес О. Фіщенка до експериментування з формами, стилями і технічними рішеннями, важливим для висвітлення теоретичного підґрунтя дослідження є мистецтвознавчі праці, пов'язані з вивченням неофіційного мистецтва, що формувалося поза межами офіційної радянської мистецької системи. Окремі аспекти трансформації українського мистецтва були висвітлені у монографічній праці Г. Юхимця 1983 року [201]. У ширшому мистецькому та теоретичному контексті, дотичному до проблематики українського нонконформізму, питання еволюції геометричної абстракції 1910–1980-х років та формально-стилістичних тенденцій цього напрямку, актуальних для пізньої

творчості О. Фіщенка, висвітлено в англomовному виставковому каталозі М. Дабровські (1985) [208].

Фундаментальним дослідженням українського андеграундного мистецького середовища другої половини ХХ століття, що протистояло офіційному соцреалізму, є монографія О. Голубця (2001), де проаналізовані пошуки львівськими митцями-нонконформістами свободи творчості [36]. У своїй більш пізній монографії мистецтвознавець продовжує аналізувати українське неофіційне мистецтво, починаючи від авангарду та кубофутуризму початку століття, через «відлигу» (рух шістдесятників) до нонконформізму [37]. Проблемі формації українського авангарду, позначеного певними національними особливостями, його генезі та розвитку присвячена праця Р. Яціва (2003) [202]. Окремі аспекти функціонування українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема проблеми збереження мистецької спадщини, інтеграції українського художнього процесу до європейського культурного простору та подолання наслідків ізоляції радянської доби, розглянуто у працях О. Федорука [167]. Дослідник акцентує увагу на недостатній державній підтримці творчої спадщини українських митців та наголошує на необхідності її музейного збереження й наукового осмислення. Показавою є згадка про О. Фіщенка як художника, який був змушений самотійно дбати про долю власного художнього доробку через відсутність належного інституційного зацікавлення його творчістю [Там само, с. 83]. Феномен нонконформізму в українському візуальному мистецтві ґрунтовно висвітлено в монографії Л. Смирної 2017 р., у якій проаналізовано альтернативні художні практики, а також механізми функціонування мистецьких середовищ, які не вписувалися в нормативну модель соцреалізму [151].

До цього ж тематичного поля належить видання «Контркультура. Графіка «неформальних академістів» 1950–1980-х» (2017), де реконструйовано коло художників та явищ, які репрезентували альтернативні напрями розвитку української графіки другої половини ХХ ст. [60]. Історичне підґрунтя формування модернізму в українському мистецтві і його національно-специфічні риси, такі колористичне багатство, декоративність, використання символів і архетипів, міфологізація,

детально висвітлені у статті (2019) Ю. Бабунич [6]. Культурно-мистецьке середовище 1960-х років відтворено у виданні 2020 р. «Мистецтво українських шістдесятників», упорядкованому О. Балашовою та Л. Герман, де матеріал подано відповідно до персоналій, творчих осередків і тематичних блоків [211]. Нові експериментальні підходи в українському живописі кінця XX та початку XXI висвітлені у статті М. Юр 2022 р. [199]. Осмисленню стилістичних особливостей українського неофіційного мистецтва, у тому числі нонконформізму 1970–1980-х років, присвячені статті І. Солярської-Комарчук 2023 і 2024 рр. [153; 154].

З огляду на ключову роль, станкової графіки у творчій спадщині О. Фіщенка до другої групи джерел належать публікації, присвячені історії та розвитку українського графічного мистецтва, що дозволяють співвіднести індивідуальну художню манеру митця зі ширшими тенденціями еволюції національної графічної школи.

До фундаментальних праць у галузі української графіки належить дослідження Ю. Турченка «Український естамп» (1964). Хоча джерело має ідеологізований і декларативний характер, у розділі «Український радянський естамп» подано огляд провідних художників-графіків, висвітлено розвиток друкованої графіки, а також окреслено коло технік і жанрових різновидів [162]. Близькою за тематикою є праця В. Боканя «Українська графіка як чинник формування національно-культурної свідомості народу, друга половина 1950-х – 1960-ті роки» (1997), у якій автор аналізує стильові особливості графіки покоління шістдесятників, окреслює її жанрову структуру та визначає основні напрями художніх пошуків цього періоду [19]. Значний внесок у дослідження українського графічного мистецтва належить праці О. Лагутенко. У монографії «Українська графіка першої третини XX століття» (2006) авторка аналізує становлення професійної графічної школи, розвиток художніх осередків і формування стилістичних орієнтирів раннього модернізму [63].

Найбільш ґрунтовно українську графіку представлено в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2007) [52], де її розвиток послідовно розглядається за історичними періодами. У розділі «Мистецтво другої половини 1930-х – першої

половини 1950-х років» графіку аналізує О. Роготченко [136]; художні процеси в галузі графіки другої половини 1950-х – 1980-х років розглядає О. Авраменко [2]; підрозділ авторства О. Ламонової присвячено розвитку книжкової графіки 1950-х - 1980-х років [67]. Сукупність цих матеріалів дає змогу простежити еволюцію української станкової графіки ХХ ст. і використовується в дослідженні як академічна основа для аналізу творчості О. Фіщенка в загальному історико-мистецькому контексті.

Описуючи оновлення художньої мови української графіки на початку 1960-х років, дослідниця О. Авраменко наголошує на зближенні нових графічних пошуків із тенденціями тогочасного живопису: «Техніка «вимагала» специфічної пластичної мови, емоційних монументалізованих форм, лаконічних та виразних. Відповідно це перегукувалося з однією актуальною тенденцією радянського живопису, яку називали «суворим стилем». Серед визнаних майстрів старшого покоління графіків названо В. Касіяна, М. Дерегуса, О. Пащенка, В. Литвиненка, Л. Левицького, О. Кульчицьку, І. Плещинського, а серед «молодої когорти» – Г. Гавриленка, О. Губарева, О. Данченка, В. Куткіна, Н. Лопухову, О. Павловську, О. Фіщенка, Г. Якутовича [2, с. 521].

Важливими для усвідомлення художнього контексту, у межах якого формувалася творчість О. Фіщенка, є також праці, присвячені розвитку графічного мистецтва другої половини ХХ ст. Вагоме місце посідають праці А. В'юника, зокрема розділ, написаний у співавторстві з М. Батогом у виданні «Історія українського мистецтва» (1969), а також альбом «Українська графіка ХІ – поч. ХХ ст.» (1994) за авторством і упорядкуванням А. В'юника. У першій праці графіку розглянуто в межах загальної еволюції українського мистецтва, із зосередженням на історико-стильових етапах її розвитку, провідних майстрах і техніках. У альбомі 1994 року акцентується увага на художній своєрідності графічних пам'яток, різноманітті технік та спадкоємності національної традиції від середньовіччя до початку ХХ століття [32; 33].

Еволюцію української графіки цього періоду докладно висвітлено у працях О. Ламонової. Зокрема, у дисертації О. Ламонової (2006), присвяченій розвитку

київської графіки кінця 1950-х – початку 1970-х років, творчість О. Фіщенка розглянуто в четвертому розділі як самобутнє явище української кольорової ліногравюри. Дослідниця акцентує на оригінальному використанні художником техніки лінориту, його особливому розумінні кольору як основного формотворчого чинника та відзначає багатство колористичних рішень його творів [66]. У статті «Шляхи української графіки II-ї половини XX століття» простежено зміну художньої мови й технічних пріоритетів, від «графічної реформи» кінця 1950-х – початку 1970-х (поворот до високого друку – лінориту й деревориту, відмова від ілюзорної перспективи на користь площинності, ритму лінії та декоративно-умовного, інколи символічного кольору, опора на стародруки й народне мистецтво) до 1970–1980-х [73]. У розділі «Книжкова графіка» п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (2007) О. Ламонова характеризує графіку кінця 1950-х – початку 1970-х років як один із найдинамічніших напрямів українського мистецтва XX століття [67]. Дослідниця відзначає формування нового покоління художників, для творчості яких були характерні енергійний лаконічний штрих, декоративне трактування кольору, особлива увага до організації площини аркуша та активне використання техніки лінориту. Авторка також наголошує на значному впливі народного мистецтва й карпатської тематики на художні пошуки графіків цього періоду. Важливим спостереженням є висновок про тісну взаємодію станкової та книжкової графіки, що сприяла оновленню художньої мови українського графічного мистецтва [Там само, с. 556]. У підрозділі «Графіка» розділу «Мистецтво 1990-х років» О. Ламонова аналізує основні тенденції розвитку української графіки в умовах суспільно-культурних трансформацій періоду незалежності [68]. На її думку в умовах 1990-х років художній процес характеризувався «вражаючою різнобарвністю» [Там само, с. 791], що створювало сприятливі умови для розвитку індивідуальних творчих стратегій та стильових пошуків українських графіків.

Проблему стильової трансформації в графічному мистецтві висвітлено в працях Ю. Романенкової. Дослідниця розглядає український екслібрис як феномен пострадянської культурної еволюції, у межах якої відбувався його перехід від

ідеологічно зумовленої книжкової графіки до самостійного виду графічного мистецтва, інтегрованого в міжнародний мистецький простір [220; 221]. Питання професійної техніки рисунка, термінологічної визначеності й специфіки станкової графіки розглядаються з урахуванням наукових підходів Ю. Майстренко-Вакуленко [76].

Третя група мистецтвознавчих досліджень, що складають історіографію дослідження, асоційована з інтерпретацією образно-символічної системи графічних і живописних творів митця. Додатково було розглянуто окремі праці з теорії кольору та композиції, зокрема, просторово-композиційні та колористичні особливості пейзажного живопису, а також особливості графічних технік ліногравюри – з огляду на те, що кольорова ліногравюра посідала особливе місце у творчості художника.

Теоретичне осмислення проблематики художнього образу, що інтерпретується у дослідженнях як складний культурний конструкт, що поєднує естетичні, символічні та світоглядні смисли, представлено у численних мистецтвознавчих працях. Зокрема, аналіз образотворення в абстракціонізмі (що був потужним джерелом впливу на творчість О. Фіщенка) висвітлюється у працях К. Малевича [217; 218], в енциклопедичній статті 1995 р. С. Гурок і Б. Лобановського [40], у дисертації і статті 1998 рр. Л. Матвєєвої [77; 78], у дисертаційному дослідженні Т. Ємельянової 2002 р. [44], у якій здійснено естетико-мистецтвознавчий аналіз технік абстракціонізму і його вплив на розвиток сучасного мистецтва.

Важливими для усвідомлення специфіки образотворення є загальнотеоретичні положення, викладені у статті Н. Сергєєвої 2008 р. щодо інгерентних якостей образних засобів, таких як універсальність, синтетичність і спроможність організовувати форму речі відповідно до її функції [140, с. 116].

Символіка образу, у тому числі символічні, сакральні й орнаментальні знаки української етнокультури (що є однією з ознак творчості О. Фіщенка пізнього періоду) висвітлюється у словнику-довіднику В. Жайворонка 2006 р. [45], у монографії 2012 р. І. Осташука [91] і монографічному дослідженні М. Селівачова

2013 р. [139]. Філософсько-естетичний аспект окресленої проблеми доповнюють праці С. Стоян 2012 і 2014 рр., у яких розглянуто категорії символу та символізму в контексті філософії мистецтва та переходу від міметичного до символічного способу художнього мислення [155–161]. Проблема концептуального символізму у мистецтві висвітлюється у статті К. Чернявського і Т. Чернявської 2022 р. [188]. У статті О. Донець 2024 р. докладно розглядається символізм дзен-буддизму, у тому числі у японському візуальному мистецтві, що було одним з джерел натхнення О. Фіщенка [41].

Зазначені дослідження є важливим джерелом для усвідомлення філософської основи та художньо-стильових особливостей у художній спадщині О. Фіщенка з огляду на те, що його твори часто набувають символічного та філософського узагальнення.

Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження становлять праці з теорії кольору та композиції, зокрема твори В. Кандинського [213–216] і П. Клее [222], у яких обґрунтовано роль кольору як самостійного виражального засобу. Практичне втілення цих принципів простежується у творчості В. ван Гога [210], А. Матісса [203] та Е. Мане [209]. Залучення цих джерел зумовлене необхідністю осмислення колористичних засад художньої мови О. Фіщенка в контексті розвитку європейського модернізму.

Вагоме значення для дослідження має праця О. Гомиревої [39], присвячена проблемі симультанного контрасту кольорів та його ролі у формуванні колористичної цілісності, просторовості й емоційної виразності художнього образу. У цьому ж теоретичному полі важливими є праці Й. Іттена «Мистецтво кольору» та «Елементи образотворчого мистецтва» [53; 54], у яких систематизовано закономірності кольорових взаємодій і принципи гармонізації кольору.

Технічні та стилістичні аспекти станкової графіки висвітлено у праці В. Христенка «Техніки авторського друку» (2004) [186], у якій проаналізовано специфіку основних видів авторської друкованої графіки (офорту, літографії, деревориту та лінориту). Питання розвитку друкованих графічних технік другої

половини ХХ – початку ХХІ століття досліджено в дисертації О. Гладун (2005) [35]. У дисертації М. Осадци (2019) висвітлено еволюцію живописних і графічних технік прикарпатських митців у зображенні міських краєвидів [90]. До цього ж тематичного поля належить дисертаційне дослідження Т. Шепеть (2019) [192], присвячене розвитку друкованих графічних технік другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У сучасному науковому дискурсі цю проблематику продовжує розвивати у своїх статтях В. Олійник (2023) [88; 89], досліджуючи графічні книжкові ілюстрації. У європейському контексті було використано дослідження експериментів у галузі графіки П. Пікассо, з огляду на вплив його творчості на формування індивідуального стилю О. Фіщенка [204].

Для уточнення жанрових особливостей творчості О. Фіщенка використано дослідження, присвячені окремим видам образотворчого мистецтва. Особливості розвитку українського пейзажного живопису та трансформації його образно-стильових характеристик простежено у фундаментальній праці О. Петрової 2004 р. [95] і у розділі за її авторством «Живопис. Історія українського мистецтва» [96] у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2007), а також у пізнішій монографічній збірці статей дослідниці [97]. Тему міського пейзажу в українському мистецтві другої половини ХХ століття висвітлено в публікації 2010 р. О. Сидора-Гібелинди «В лабіринтах новочасного урбанізму», присвяченій образу Києва в тогочасному образотворчому мистецтві [141]. Зазначене дослідження є важливим для окреслення загальних підходів до осмислення міського пейзажу та слугує контекстуальним підґрунтям для аналізу провідних мотивів у творчості О. Фіщенка. У статті Л. Соколюк і О. Чурсіна (2014) розглянуто розвиток плерерної традиції та особливості просторово-композиційних і колористичних рішень у пейзажному живописі [152]. Теоретичне значення для дослідження мають праці І. Павельчук, присвячені проблемам українського постімпресіоністичного колоризму та ідеї синтезу мистецтв [93; 94]. Дослідниця розглядає колір як самостійний чинник формотворення та аналізує культурно-естетичні засади розвитку постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ століття, що є важливим для осмислення колористичних особливостей творчості

О. Фіщенко. У ширшому теоретичному контексті розвиток і особливості українського живопису другої половини XX – початку XXI висвітлено у дисертації Я. Логінського 2018 р. [75]. У статті К. Чернявського, Т. Чернявської та В. Пилипчук 2024 р. акцентовано на пейзажному жанрі як репрезентативному для українського мистецтва другої половини XX ст. з огляду на наступність класичної художньої школи [189].

Стилістичні особливості портретного жанру проаналізовано у статті О. Гомиревої (2018) на основі аналізу портретів Т. Шевченка [38], до образу якого неодноразово звертався О. Фіщенко.

Четверта група історіографічних джерел включає академічні і довідкові видання, а також спеціалізовані наукові праці, що репрезентують як оглядові, так і більш деталізовані підходи до аналізу доробку О. Фіщенко. Перші довідкові згадки про митця фіксуються у виданнях середини 1960-х років і пов'язані з його участю в ілюструванні дитячих книжок. Зокрема, зазначається його робота над виданнями «У славі живій Кобзаря» (1964) [198] та «Грай, моя пісне!..» Лесі Українки (1969) [163], що показує ранню присутність художника в офіційному видавничому просторі та вказує на напрям його графічної діяльності цього періоду.

В узагальнювальних академічних працях відомості про митця подано в шеститомному виданні «Історія українського мистецтва» (1967), що є першою спробою систематизованого викладу мистецьких процесів в українському культурному просторі [51]. У розділі «Станкова графіка» Ю. Турченко простежує еволюцію графічного мистецтва від тематично зумовлених воєнних композицій до зростання декоративності, лаконізму композиційної побудови та підвищеної уваги до кольору в 1950–1960-х роках і зауважує, що значна частина митців «послідовно, серйозно й наполегливо шукає засобів художньої виразності, які б справді збагачували художню мову». Серед окремих творів названо «Дорогами весни» О. Фіщенко (1960, іл. 163) [Там само, с. 245]. Характеризуючи українську пейзажну ліногравюру, дослідник відзначає, що «талановитим пейзажистом виявив себе О. Фіщенко», творам якого – «Зоряна ніч», «Пробудження», «Осінні барви», «Ранок колгоспної землі», «Дорогами весни» (1960) – властиві «декоративність,

лаконізм композиційної будови, тонке відчуття кольорових співвідношень» [51, с. 245]. Опублікування репродукції ліногравюри «Дорогами весни» в академічному виданні засвідчує належність митця до офіційно окресленого кола провідних майстрів станкової графіки повоєнного періоду.

Ім'я О. Фіщенка як представника молодшого покоління українських графіків, що зверталися до техніки кольорової ліногравюри, згадано у фундаментальній праці «Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987» (1987) за редакцією Ю. Белічка та С. Кілессо, де подано узагальнену характеристику здобутків художників, які працювали в різних галузях образотворчого мистецтва в означений період, й окреслено загальну концепцію розвитку мистецтва в країні [79].

Одним із ключових сучасних академічних джерел для визначення місця митця в історії українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. є п'ятий том «Історії українського мистецтва» і, зокрема, підрозділ авторства О. Авраменко, у якому О. Фіщенко репрезентовано як представника «молодої плеяди» українських графіків [2, с. 521]. Саме ця генерація, за спостереженням дослідниці, визначила подальші вектори розвитку української графіки – як у жанровому, так і в технічному вимірах [Там само, с. 521]. У підрозділі творчість О. Фіщенка інтерпретується передусім у контексті трансформацій пейзажного жанру 1960-х років, де його доробок постає як один із показових і репрезентативних.

Авторка наголошує, що «яскравим явищем у жанрі пейзажу 1960-х років стали кольорові лінорити О. Фіщенка» [Там само, с. 527]. Згадка про художника ілюстрована низкою творів – «Звуки ланів» (1967), «Оksamит гір» (1969), «Зелена долина» (1961), «Захід сонця» (1967), «Сріблясті тополі» (1967), «Замріяність» (1968), «Над рікою» (1969), «У горах» (1970), які виявляють як тематичну сталість, так і варіативність образно-пластичних рішень [Там само, с. 527–528].

Дослідниця акцентує на пластичній і композиційній своєрідності творчості художника: «кожен елемент звучить по-своєму, створюючи з іншими сильний і вражаючий композиційний акорд» [Там само, с. 528]. Окремо відзначено здатність О. Фіщенка працювати з чітко окресленими площинами у такий спосіб, «що вони

дихають, міняться, рухаються», що засвідчує динаміку площинної структури аркуша [2, с. 527], а також «особливу чистоту висловлення, незамуленість образів, щире звучання відкритих кольорів» у його пейзажах. Концептуально значущим є й зауваження щодо знакової природи образності митця, у якій завдяки узагальненості конкретного мотиву пейзаж «часто перетворюється на знак». Виокремлено серії кольорових ліноритів – «Моя Батьківщина» (1960–1969), «Київ. Старе і нове» (1958–1970) та «Карпати» (1961–1970), у яких простежується послідовність художнього мислення та концептуальна цілісність авторського підходу [Там само, с. 528]. У підсумку, у підрозділі за авторством О. Авраменко творчість О. Фіщенка подано в контексті розвитку пейзажної графіки 1960-х років як цілісну художню систему, якій притаманні декоративно-пластична організація форми, динаміка площинного мислення та тенденція до символізації образу.

Окрім узагальнювальних академічних джерел, відомості про творчість О. Фіщенка, у тому числі з елементами мистецтвознавчого аналізу, містяться у супровідних текстах мистецтвознавців до персональних альбомів і каталогів О. Фіщенка. У вступній статті Г. Островського до каталогу творів художника, датованого 1986 роком, подано узагальнену характеристику основних напрямів художньої діяльності О. Фіщенка, окреслено коло графічних технік (ліногравюра, рисунок, пастель, акварель) і жанрову структуру його творчості (пейзаж, натюрморт, портрет) [176]. У супровідному тексті до каталогу репродукції робіт О. Фіщенка 1996 року акцентовано увагу на графічних пейзажах і абстрактному живописі, ролі кольору й фактури у створенні образу, а також згадано окремі лінорити та обставини їх появи [177]. Останній каталог творів митця, виданий у 2003 році [179], містить на початку висловлювання про нього відомих мистецтвознавців і художників – А. Тернавської, Г. Островського та С. Шишка. У передньому слові сам митець наголосив: «О слово лестиве! О заздрість невсипна! Мені ви чужі. Бо ж колосом повним, що впав до землі і трепетно слухає пісню її, хотів би я стати й ту пісню скорботи та мрії людської назавжди у себе ввібрати» [Там само, с. 6].

На відміну від супровідних статей до каталогів, що включають елементи мистецтвознавчого аналізу творів О. Фіщенка, в енциклопедичних виданнях міститься систематизація фактологічних відомостей. Так, деталізоване висвітлення пейзажного напрямку творчості художника у аспекті шевченківської тематики подано у статті «Олексій Фіщенко», опублікованій у «Шевченківській енциклопедії» [190, с. 522]. У ній систематизовано відомості про твори митця, пов'язані з образами і місцями, значущими для шевченківського культурного простору. Видання фіксує пейзажну серію кольорових ліногравюр «Канів» (1957–1959), серію «Тарасова земля» (1960–1964) серію рисунків «Село на Україні» (1977–1983), а також низку олівцевих рисунків, пов'язаних із місцями життя Тараса Шевченка: «Будинок Енгельгардта» (1960), «Хата, де вчився Шевченко» (1960), «Тривога в серці. Дякова хата, в якій навчався Т. Г. Шевченко» (1987). Значне місце в енциклопедії відведено серії олівцевих рисунків «Портрети Кобзаря» (1980–1984). Крім переліку творів і дат їх створення, у статті наведено відомості про місця зберігання робіт художника на шевченківську тематику [Там само, с. 522].

Важливу складову четвертої групи історіографічних джерел становлять мистецтвознавчі дослідження, які безпосередньо присвячені етапам творчого шляху та мистецькому доробку О. Фіщенка. Зокрема, важливим джерелом для вивчення творчості митця зрілого періоду є стаття Г. Островського «Світ образів Олексія Фіщенка» (1978) [92]. Автор простежує еволюцію художньої мови О. Фіщенка в рисунку, пастелі, акварелі та кольоровій ліногравюрі, а також виокремлює два напрями його графічної практики: рисунки, виконані з натури, і композиції, створені в майстерні. Значну увагу приділено пейзажним, тематичним і соціально спрямованим серіям, що окреслює жанрово-тематичний діапазон творчості 1960–1980-х років. Автор підкреслює провідну роль пейзажу, орієнтованого на безпосереднє сприйняття натури, передачу емоційного стану через узагальнені форми, ритм і насичену колористику, а також відзначає еволюцію манери митця у напрямі посилення експресії та декоративності [Там само, с. 26–27]. Водночас дослідження має узагальнювальний характер і не передбачає системної реконструкції розвитку художньої мови О. Фіщенка.

Формально-стилістичні особливості серії «Київ сучасний» та авторські принципи роботи з кольором і композицією у 1980-х роках висвітлюються у статті Л. Пекаровського «Графічний портрет вічно юного міста» (1988), присвяченій аналізу серії кольорових ліногравюр О. Фіщенка «Київ сучасний» (1975–1987), зокрема «Лівобережжя Києва», «Вулиця Боткіна», «Новий будинок. Оболонь», «Вулиця Богомольця» [98]. Автор простежує витoki художнього стилю митця від періоду навчання в Київському державному художньому інституті (далі – КДХІ) в майстерні О. Пащенко і звертає увагу на принципово нове трактування митцем ролі кольору в ліногравюрі. У статті здійснено зіставлення серії «Київ сучасний» з ранніми циклами О. Фіщенка, такими як «Київ. Старе і нове» (1958–1970) та «Тарасова земля» (1960–1964), із конкретизацією окремих аркушів, зокрема «Сріблястий ранок» і «Свіжа зелень». Окрему увагу приділено використанню художником фізико-оптичних і психологічних властивостей кольору, ролі деталі як смислового знаку та поєднанню геометричних форм міського простору з фігуративними елементами, а також принципам аксонометрії, запозиченим із традицій японської та китайської гравюри [Там само, с. 3]. Водночас дослідження зосереджене переважно на окремому циклі творів і не виходить на рівень комплексного аналізу творчості художника.

Важливим аналітичним джерелом для вивчення творчості О. Фіщенка у пізній період є стаття О. Федорука «Інтенсивність емоцій сприйняття» в журналі «Образотворче мистецтво» (2012). Автор розглядає твори митця, що належать до різних періодів його професійного становлення і виконані в техніках рисунку та ліногравюри, зосереджуючись на особливостях образного мислення та емоційної структури творів. Окрему увагу приділено портретам і автопортретам, які аналізуються як складова внутрішньої художньої рефлексії митця [168, с. 98–99]. Водночас дослідження має переважно інтерпретаційний характер і не спрямоване на системний аналіз стилістичної еволюції митця, його технічних пошуків і жанрово-тематичної структури творчості в цілому.

Найбільший внесок у вивчення творчості О. Фіщенка становлять праці О. Ламонової. У статті «Творчість Олексія Фіщенка» (2005) авторка окреслює

основні етапи творчого шляху митця та його жанрові пріоритети [65, с. 46–48]. Згадку про творчість О. Фіщенка здійснено у кандидатській дисертації мистецтвознавиці 2006 р. [66], в якій, зокрема, акцентовано, що, попри наявність спільних рис із творчістю інших митців 1960-х – початку 1970-х рр., художня практика О. Фіщенка має виразні відмінності, зокрема з огляду на відсутність звернення до книжкової графіки. Дослідниця також підкреслює виняткову варіативність використання художником кольору, зазначаючи, що його станкові аркуші справляють враження побудованих переважно за рахунок колористичних засобів. Зазначене спостереження набуває подальшого розвитку в нашому дослідженні з урахуванням аналізу колористичних рішень в акварелях і пастелях О. Фіщенка, а також осмислення ролі кольору як філософської мови в його олійному живописі.

У публікації «Лінорити і рисунки Олексія Фіщенка в контексті української графіки 1970–1980-х рр.» (2014) аналізується графічна спадщина художника в ширшому історико-мистецькому контексті [69]. Важливими теоретичними засадами для нашого дослідження є висновки мистецтвознавиці про те, що творчість Олексія Фіщенка є своєрідною «спільною ланкою» між двома етапами української графіки – 60-х і 70-80-х рр. XX ст., і його лінорити і рисунки суголосні з асоціативно-метафоричною графікою цього періоду [Там само, с. 78]. У статті «Монументальна лірика Олексія Фіщенка» (2021) авторка зосереджується на образно-філософських засадах його мистецтва [70, с. 14–15]; у нашому дослідженні ці положення отримують подальший розвиток і поглиблене висвітлення. У статтях «Три лінорити Олексія Фіщенка» (2022) [71, с. 60–63] та «Натюрморти Олексія Фіщенка» (2023) [72, с. 62–63] здійснено вибірковий аналіз окремих творів і жанрових напрямів. Статті О. Ламонової є найближчими до спеціального вивчення спадщини художника, проте вони зосереджені на окремих аспектах, зокрема лінориті, рисунку та натюрморті, і не охоплюють творчість митця цілісно.

Публікації про творчість О. Фіщенка представлені як науковими дослідженнями аналітичного характеру, так і оглядовими працями, що поєднують

елементи мистецтвознавчого аналізу з узагальненими характеристиками його художнього доробку. Зокрема, у статті О. Загаєцької «Олексій Фіщенко з України», присвяченій творчому шляху та художній манері митця, подано узагальнений огляд біографії художника, простежено основні етапи його формування як митця та окреслено коло провідних тем і технік, до яких митець звертався упродовж життя [47, с. 100–101]. У статті наголошується на значенні рисунка як основи творчого стилю О. Фіщенка, а також на емоційній насиченості його ліногравюр, акварелей, пастелей і живопису. Незважаючи на те, що публікація не містить докладного аналізу окремих творів, вона є важливою як свідчення мистецтвознавчої рецепції творчості художника на початку 2010-х років [Там само, с. 100–101].

Розглянуті наукові праці становлять теоретичне підґрунтя для осмислення творчості О. Фіщенка, окреслюючи широкий історико-культурний і художній контекст українського образотворчого мистецтва, у якому відбувалося становлення і розвиток митця. Незважаючи на те, що творчість художника представлена в історико-культурному контексті доби, комплексного мистецтвознавчого дослідження його спадщини досі не здійснено. Обсяг публікацій, присвячених О. Фіщенку, не відповідає реальному масштабу його творчого доробку. У виданнях радянського періоду відомості про митця мають обмежений, фрагментарний характер і не відображають повною мірою реальні творчі здобутки та художній потенціал митця. Такий стан речей пов'язаний із послідовним дистанціюванням художника від ідеологічно зумовленої тематики соціалістичного реалізму та його відмовою від участі у створенні творів «на замовлення». Сучасні мистецтвознавчі праці також лише фрагментарно окреслюють його місце в художньому процесі та не надають цілісного уявлення про внесок митця в розвиток українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Це обґрунтовує необхідність проведення системного мистецтвознавчого дослідження його спадщини, яке враховуватиме як історико-культурний контекст доби, так й індивідуальні художні пошуки митця.

1.2. Джерельна база дослідження

Оснoву джерельної бази дослідження становлять оригінальні твори Олексія Фіщенка з родинного архіву, а також із приватних і музейних зібрань, архівні документи, каталоги виставок та інтерв'ю з художниками-сучасниками (Додаток А, Додаток Б, Додаток В). До джерельної бази дослідження також включено окремі довідкові публікації (статті в каталогах виставок, в енциклопедіях, словниках та інших довідкових виданнях), які містять фактографічні відомості про художника і відображають рецепцію його творчості в мистецтвознавчому дискурсі. Вивчення і систематизація сукупності джерельних матеріалів дозволили комплексно реконструювати життєвий і творчий шлях митця, простежити еволюцію його художнього мислення та визначити місце творчості О. Фіщенка в контексті образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Значна частина творчої спадщини О. Фіщенка зберігається у приватних зібраннях. У межах джерельної бази дослідження використано оригінальні графічні та живописні твори з родинної колекції, що зберігаються у сина художника Д. Фіщенка. Родинна колекція є найповнішим зібранням творів митця та охоплює різні періоди та жанри його творчості, зокрема рисунки, пастелі, акварелі, кольорові ліногравюри, а також живопис.

Важливою складовою джерельної бази є оригінальні твори О. Фіщенка з музейного зібрання НАОМА. Залучення музейного фонду дало змогу зіставити твори різних періодів, уточнити датування окремих робіт, простежити стилістичні зміни та жанрові пріоритети митця. Особливе значення мали документи архівного фонду НАОМА, на підставі яких уточнено хронологічні межі біографії художника та реконструйовано основні етапи його творчої діяльності (Додаток Б). Як додаткове джерело залучено матеріали бібліотеки НАОМА, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – НБУВ), а також матеріали електронних ресурсів.

Для формування цілісного уявлення про творчість художника важливими джерелами є персональні каталоги та альбоми О. Фіщенка, у яких розміщено

репродукції творів. Каталоги персональних виставок різних років, що фіксують склад експозицій, жанрову структуру творчого доробку митця та особливості його художньої манери на окремих етапах творчості, дозволили реконструювати виставкову діяльність художника, уточнити хронологію створення окремих творів і простежити еволюцію його образно-пластичної мови.

Важливим джерелом є перший персональний альбом О. Фіщенка 1968 року. У виданні зафіксовано стан його творчого доробку за період 1961–1966 років і презентовано добірку графічних творів, виконаних у техніці кольорової ліногравюри. У вступній статті Л. І. Попова зосередилася на аналізі саме ліногравюр О. Фіщенка, окресливши характерні особливості його художньої мови, та привернула увагу до новаторського підходу митця у трактуванні пейзажних мотивів [174].

В альбомі опубліковано низку ключових пейзажних робіт художника, зокрема «Весняний день» (1961), «Зелена долина» (1961), «Світло пробудженого краю» (1961), «Замріяний вечір. Моринці» (1961), «Ранок. Моринці» (1961), «Осінь. Космач» (1962), «На схилах Тарасової гори» (1963), «Дніпро береться кригою» (1963), «Сріблястий ранок» (1963), «Свіжа зелень» (1963), «Озеро в горах» (1965), «Осінні барви гір» (1966), «Тиша» (1966), «До сонця» (1966). Упорядкований у виданні список творів дозволяє простежити хронологію їх створення, географію пейзажних мотивів та еволюцію художніх прийомів митця в межах одного десятиліття. Альбом 1968 року є одним із небагатьох ранніх друкованих джерел, у яких творчість О. Фіщенка подано системно, з фіксацією назв і дат виконання робіт, що надає цьому виданню особливої цінності для реконструкції авторського доробку та уточнення атрибуції окремих творів [Там само].

У наступному каталозі 1977 року представлено 42 твори О. Фіщенка, створені у 1967–1975 роках [175]. Із них 16 відтворено в кольорі, тоді як решту подано в чорно-білому зображенні. Такий спосіб презентації ілюстративного матеріалу дає змогу частково простежити колористичні особливості авторської манери митця, водночас зберігаючи характерний для того часу формат репродукування графічних творів. На відміну від попереднього альбому, у якому вміщено лише ліногравюри,

у виданні окреслено ширший діапазон творчості художника. Поряд із ліногравюрами до каталогу вміщено рисунки, акварелі та пастелі, що дозволяє простежити еволюцію художнього стилю митця та уточнити особливості застосування різних графічних технік.

Каталог О. Фіщенка 1986 року є найповнішим на той час виданням, що систематизує його творчий доробок, включаючи 106 творів, що демонструють послідовність розвитку авторського художнього стилю протягом 1977–1985 років [176]. Окремим блоком у каталозі подано перелік виставок, у яких брав участь художник у зазначений період, з виокремленням зарубіжних експозицій, а також наведено список музеїв, у фондах яких на час видання каталогу зберігалися його твори.

Наступний каталог 1996 року, що був приурочений до 75-річчя художника, репрезентує твори 1974–1995 років, відображаючи зміну підходу до репрезентації його творчості в умовах незалежної України [177]. Каталог уперше включає абстрактні твори олійного живопису, які свідчать про звернення О. Фіщенка до нових форм художнього висловлювання на пізньому етапі творчості. Останній каталог 2003 року, представляє творчий доробок О. Фіщенка від раннього до завершального періодів у всьому спектрі його живописних і графічних робіт [179].

В альбомних виданнях репродукції робіт О. Фіщенка супроводжуються стислими текстами, у яких окреслено тематичні уподобання або технічні особливості його графіки. Проте такі публікації не простежують еволюцію стилю, не розкривають специфіку художньої мови й не визначають місця художника в ширшому мистецькому процесі.

Складовою джерельної бази дослідження є каталоги місцевих, республіканських і закордонних виставок, у яких брав участь О. Фіщенко. Більшість таких видань має довідковий характер і містить перелік експонованих творів, інколи доповнений стислими біографічними відомостями про учасників. Водночас каталоги фіксують коло художників, з якими митець брав участь у спільних експозиційних проєктах, зокрема В. Куткіна, Г. Малакова,

В. Литвиненка, М. Родіна, М. Старовойт та інших, що дає змогу окреслити виставкове середовище й професійні зв'язки художника.

Важливе місце посідають каталоги, які регулярно видавала Спілка радянських художників України, зокрема матеріали республіканських і всесоюзних виставок графічного мистецтва. Республіканські виставки образотворчого мистецтва репрезентували твори на різноманітну тематику, а каталоги тематичних республіканських і міських виставок, проведених Спілкою [42; 100–135], знайомлять із доробком українських художників, серед яких були й твори О. Фіщенка, і дають уявлення про характер мистецьких процесів означеного часу. Тематичні каталоги, присвячені естампу й графіці [21; 31; 42; 43; 105; 111; 129; 135], є особливо важливими для дослідження, оскільки дозволяють уточнити датування і назви низки графічних творів, експонованих у спеціалізованому контексті, та простежити місце кольорових ліногравюр О. Фіщенка серед здобутків української станкової графіки відповідного періоду. Окрему групу становлять зарубіжні виставкові каталоги, у яких українське мистецтво репрезентоване в міжнародному контексті [205; 206; 207; 219; 223; 224; 225]. За життя художника значну кількість його робіт було реалізовано через республіканські та всесоюзні виставки, а також через художні салони й виставки-продажі, організовані Художнім фондом УРСР і СРСР. Унаслідок цього частина творів потрапила до приватних колекцій за межами України. Інформація щодо теперішніх власників таких робіт здебільшого відсутня.

Важливою складовою джерельної бази є інтерв'ю з художниками-сучасниками, які особисто знали О. Фіщенка і перебували в колі його професійного спілкування. Їх залучення сприяло точнішій реконструкції художнього контексту 1960–1980-х років і поглибленню розуміння творчості митця (Додаток В, с. 344–379). Інтерв'ю з народним художником України В. Перевальським дозволило простежити розвиток художніх й культурних процесів досліджуваного періоду, особливості взаємодії між митцями, внутрішні конфлікти і неформальні контакти, а також вплив соціально-політичних умов на мистецьку діяльність. У спогадах В. Перевальського розкрито характер співпраці митців, творчі пошуки нових форм і виразних засобів, а також

процеси становлення нових художніх течій і груп, що справили помітний вплив на культурний розвиток України другої половини ХХ ст. Особливу цінність цих свідчень зумовлено тим, що вони висвітлюють маловідомі аспекти мистецького життя, не представлені в офіційних документах і друкованих джерелах (Додаток В, с. 364–379). Джерельну базу дослідження доповнили інтерв'ю з сином художника, Д. Фіщенком (Додаток В, с. 344–357), а також із художником-живописцем А. Яланським (Додаток В, с. 358–364). Їхні спогади дали змогу уточнити біографічні дані та окреслити сукупність життєвих і професійних чинників, релевантних для становлення художньої манери О. Фіщенка.

У межах дослідження проаналізовано архівні документи, що зберігаються в архіві НАОМА і містять біографічні матеріали, анкетні дані, документи про навчання та професійну діяльність О. Фіщенка (Додаток Б). Аналіз архівних матеріалів дозволив уточнити основні етапи життєвого і творчого шляху художника, реконструювати його професійні зв'язки та простежити динаміку виставкової активності.

Джерельна база дослідження також охоплює енциклопедії, словники й інші довідкові видання, що містять фактографічний матеріал: основні біографічні відомості про О. Фіщенка та стислі характеристики його творчості. Одним із важливих довідкових джерел є видання «Українські радянські художники» (1972), у якому подано розгорнуту інформацію про освіту та професійне становлення О. Фіщенка. У довіднику зазначено його навчання в Одеському художньому училищі (далі – ОХУ) під керівництвом Петра Кановського та в КДХІ в майстерні Олександра Пащенко, що дозволяє уточнити професійне середовище формування митця [165, с. 483]. У цьому ж виданні наведено перелік основних графічних серій художника, зокрема, «Київ. Старе і нове» (1958–1970), «Тарасова земля» (1960–1964), «Моя Батьківщина» (1960–1969), «Карпати» (1961–1970), а також окремих ліногравюр, що дозволило окреслити тематичні та жанрові пріоритети його творчості [Там само, с. 483]. Довідник містить відомості про виставкову діяльність митця, зокрема, участь у республіканських виставках з 1957 року, у міжнародних експозиціях – починаючи з 1959 року, та проведення персональної виставки в Києві

1963 року, а також про присвоєння художникові звання заслуженого діяча мистецтв УРСР 1969 року. Сукупність цих даних дозволила реконструювати професійний статус художника та рівень офіційного визнання його творчості в радянський період.

В Українському радянському енциклопедичному словнику 1968 року (т. 3) подано коротку довідку про О. Фіщенка як українського графіка, з переліком таких творів митця, як «Старий Канів. Вечір» (1956), «Дніпровські зорі» (1957), серій «Старе і нове» (1958–1960), «Моя Батьківщина» (1960–1968), «На околиці» (1963). Перелік окреслює коло ключових тематичних і жанрових зацікавлень художника впродовж 1950-х – початку 1960-х років [166, с. 637].

Відомості про О. Фіщенка вміщено у довідковій статті «Словника художників України» 1973 року [147, с. 239]. Попри лаконічність біографічної частини, перелік творів у цьому виданні суттєво розширено порівняно з попередніми довідковими джерелами. До переліку серій і окремих творів, згаданих у ранніх публікаціях, додано пейзажну серію «Канів» (1957–1959), а також низку кольорових ліногравюр, у тому числі, «Осінні барви» (1960), «Смерічки» (1962), «Рибальська гавань» (1963), «Леденіє Дніпро» (1964), «Спогади», «Замислення» (1968), «Тиша. Світає» (1969), «Погожий день» (1971). Такий добір творів дозволяє простежити еволюцію пейзажної тематики у творчості митця та окреслити коло його художніх зацікавлень упродовж 1960-х – початку 1970-х років. Ілюстративний матеріал у виданні представлено ліногравюрою «Смерічки» (1962), яка є характерним зразком авторської манери О. Фіщенка в техніці кольорової ліногравюри і підтверджує значущість цього твору для репрезентації його графічної спадщини в довідкових виданнях [Там само, с. 236].

Енциклопедичний характер має також публікація у словнику «Митці України» (1992), у якій узагальнено подано відомості про О. Фіщенка як одного з представників української графіки другої половини ХХ ст. [82, с. 604]. Окрім біографічних відомостей, у довідці окреслено основні художні техніки, у яких працював митець: кольорова ліногравюра, акварель, пастель і рисунок, що дозволяє зафіксувати широту його графічної практики. Подано також перелік ключових

серій і творів, які репрезентують різні етапи творчості художника. Серед них названо серії «Канів» (1957–1959), «Тарасова земля» (1960–1964), «Моя Батьківщина» (1960–1968) «Карпати» (1961–1970), а також пізніші цикли – «Моє місто» (1973), «Людина праці» (1979–1983), «Село на Україні» (1977–1983), «Київ сучасний» (1975–1987), «Жуків острів» (1984), «Ритми. Київ» (1990). Енциклопедична стаття у словнику «Митці України» містить не лише базові біографічні відомості про О. Фіщенка, а й розширює уявлення про жанрово-тематичний діапазон його творчості, засвідчує тривалість і послідовність його художньої діяльності від кінця 1950-х до початку 1990-х років [82, с. 604].

Окрему групу енциклопедичних джерел становлять публікації, підготовлені поза межами радянського мистецтвознавчого простору. Так, в «Енциклопедії українознавства» (2000), укладеній і виданій представниками української діаспори під редакцією В. Кубійовича у Франції (Париж), у 10-му томі подано довідкову статтю, присвячену О. Фіщенку, яка містить стислі біографічні та творчі відомості про художника [173, с. 3519]. У ній зазначено, що митець є уродженцем Умані, 1953 року закінчив КДХІ і працював у галузі станкової графіки, переважно в техніці кольорової ліногравюри. Видання фіксує основні пейзажні серії художника – «Канів» (1957–1959), «Тарасова земля» (1960–1964), «Моя Батьківщина» (1960–1968), «Карпати» (1961–1970), а також окремі ліногравюри, зокрема, «Звук ланів» (1967) і «Сторожка тиша» (1969); окремо згадано про видання альбому творів митця 1968 року.

В енциклопедичних і довідкових виданнях періоду незалежної України інформація про О. Фіщенка має переважно описовий характер [80]. Зокрема, у біографічному довіднику «Мистецтво України» за редакцією Ю. Кудрицького (1997) зазначено фахову спеціалізацію художника та перелік художніх технік, до яких він найчастіше звертався: кольорова ліногравюра, акварель, пастель, рисунок і живопис [81, с. 607]. Поряд із зафіксованими в попередніх довідкових виданнях серіями «Канів» (1957–1959), «Тарасова земля» (1960–1964), «Карпати» (1961–1970), «Моє місто» (1973), «Людина праці» (1979–1983) у виданні вперше в енциклопедичному форматі згадано цикл абстрактного живопису «Корали доли»

(1994), що свідчить про розширення тематичного й жанрового діапазону творчості О. Фіщенка у пізній період.

Відомості про О. Фіщенка містяться також у таких довідкових виданнях, як «На межі II–III тисячоліть: художники Києва. Із древа життя українського образотворчого мистецтва. Живопис. Графіка. Скульптура» (2009), у якому подано лаконічну, але доволі змістовну характеристику творчості художників Києва та наведено перелік їхніх найвизначніших творів [84].

До джерельної бази дослідження залучено ілюстровані видання, в яких надруковано репродукції творів українських художників, зокрема графіки та живопису з метою окреслення мистецького контексту, у якому формувалася творчість О. Фіщенка. Серед них альбом, що репрезентує станкову графіку українських митців і різноманіття графічних технік [33]; видання, присвячено українському авангарду першої третини XX ст. [164]; а також альбомні видання, які репрезентують мистецьке середовище Києва кінця XX – початку XXI ст. [43; 60].

Серед джерел дослідження важливе місце становлять матеріали, що містять авторські висловлювання самого митця. До них належить стаття О. Фіщенка «Зерна моєї мрії», опублікована в журналі «Образотворче мистецтво» за 2005 рік [178, с. 56–57]. У цьому тексті художник безпосередньо формулює власне уявлення про природу мистецтва й завдання художника, зазначаючи, що «образотворче мистецтво – це феноменальний засіб спілкування, мова людського загалу», що діє «на рівні почуттів, які запалюють і живлять розум, формують світобачення і духовність». О. Фіщенко акцентує на усвідомленому характері роботи над образом, зазначаючи, що прагнув «створити образ дійсності», добираючи «колірні акорди, злами площин, узагальнення форм», і мріяв, щоб його твори «викликали щирі почуття і глибокі роздуми у тих, хто їх споглядатиме» [Там само, с. 56]. Митець наголошує, що саме «безмежна любов до істинно прекрасного, благородного, вічного давала життя моїм творам». Окреслюючи витоки своїх творчих мотивів, О. Фіщенко пов'язує їх із дитячими й юнацькими враженнями, досвідом війни та історичними травмами XX ст., а також із глибокою емоційною прив'язаністю до українського природного ландшафту. У статті послідовно називається коло тем, до

яких художник звертався у своїй творчості, зокрема образи Карпат, центральної України, Шевченкового краю, Києва, портових і шахтарських середовищ, а також конкретних людських типажів – трударів полів, докерів, шахтарів, воєнних побратимів. Окремо зазначено, що ці враження знаходили втілення в рисунках, акварелях, пастелях, кольорових ліногравюрах і живописі, спрямованих на виклик емоційного співпереживання глядача [178, с. 57]. Такий матеріал є важливим для дослідження як джерело авторської рефлексії, що дозволяє зіставити мистецтвознавчі інтерпретації творчості О. Фіщенка з авторською позицією митця щодо власної творчості.

Отже, оригінальні художні твори (Додаток А), архівні матеріали (Додаток Б), виставкові каталоги, довідкові видання та інтерв'ю (Додаток В) забезпечили репрезентативність джерельної бази дослідження. Її комплексний характер дав підстави поєднати аналіз фактичних біографічних відомостей із дослідженням художньої спадщини митця та контексту її створення. Особливий науковий інтерес становлять матеріали родинного архіву художника та інтерв'ю його сучасників, які дали змогу уточнити окремі біографічні факти й доповнити уявлення про мистецьке середовище, у якому формувалася творчість О. Фіщенка. Це сприяло об'єктивному висвітленню творчого доробку митця та визначенню його місця в розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

1.3. Методи дослідження

Методологічною основою роботи є комплексний підхід, що передбачає поєднання аналізу формально-пластичних характеристик творів із дослідженням їх історико-культурного та світоглядного контексту. Застосування цього підходу уможливило розгляд творчості О. Фіщенка як індивідуальної художньої системи, сформованої у взаємодії особистісних творчих пошуків митця та загальних тенденцій розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Методологічну базу дослідження становить сукупність загальнонаукових, історико-культурних і спеціальних мистецтвознавчих методів.

Аналіз і синтез, індукція та дедукція, узагальнення, систематизація й класифікація забезпечили основу загальнонаукових методів дослідження, що сприяють цілісності наукового пізнання та логічній послідовності викладу матеріалу. Метод аналізу застосовано під час опрацювання наукової літератури, архівних документів, що стосуються творчості митця й розвитку українського образотворчого мистецтва означеного періоду. Метод синтезу забезпечив інтеграцію отриманих результатів у цілісну систему знань про художню спадщину О. Фіщенка; узагальнення дало змогу сформулювати підсумкові висновки щодо його ролі в художньому процесі другої половини XX – початку XXI ст.

Індуктивний підхід сприяв переходу від аналізу окремих творів і фактів до ширших теоретичних узагальнень, тоді як дедукція дозволила перевірити сформульовані положення на конкретному художньому матеріалі. Методи класифікації та систематизації використано для впорядкування значного масиву ілюстративного матеріалу, що охоплює графічні та живописні твори О. Фіщенка, а також для їх групування за жанровими, тематичними, технічними й стилістичними ознаками, що створило підґрунтя для подальшого аналітичного осмислення спадщини митця.

До історико-культурних методів віднесено історико-хронологічний, історико-порівняльний та біографічний методи, які уможливили аналіз творчості митця в широкому культурно-історичному контексті. Історико-хронологічний метод забезпечив послідовний розгляд творчого шляху художника, виявлення етапів його становлення та еволюції стилістичних пошуків у взаємозв'язку зі змінами в художньому процесі другої половини XX ст.

Історико-порівняльний метод застосовано для зіставлення творчості О. Фіщенка з аналогічними явищами українського та європейського образотворчого мистецтва відповідного періоду, що дозволило виявити як спільні тенденції, так і індивідуально-авторські особливості, що формують його унікальний стиль художника. Біографічний метод використано для реконструкції життєвого шляху митця, з'ясування чинників формування його творчої особистості, а також визначення його зв'язків із мистецьким середовищем,

інституціями та культурними процесами того часу. Метод періодизації дав змогу структурувати творчість О. Фіщенка, виокремивши основні етапи його художнього розвитку. Застосування цього методу дозволило простежити динаміку змін у тематичному колі, технічних прийомах і стилістичних характеристиках творів, а також виявити внутрішню логіку трансформації його художньої мови в різних періодах професійного становлення і розвитку.

Спеціальні мистецтвознавчі методи аналізу художнього твору забезпечили розкриття як формальних, так і змістових аспектів творчості митця. Формальний аналіз дозволив виявити закономірності формотворення у творчості митця та окреслити специфіку його індивідуальної образно-пластичної мови, зокрема композиційної побудови, ритмічної організації, колористичних рішень, лінійної структури, фактури та особливостей графічної й живописної техніки.

Для інтерпретації змістових і символічних аспектів творів О. Фіщенка використано іконографічний та іконологічний методи. Іконографічний метод уможливив аналіз системи сюжетів, мотивів і образів у графічних і живописних творах художника в контексті усталених мистецьких традицій і культурних кодів. Іконологічний метод дозволив перейти від опису зображуваного до розкриття глибинних смислових структур творів, пов'язаних із культурно-історичними, світоглядними та ідеологічними уявленнями епохи, а також індивідуальним художнім світобаченням митця.

Крім того, у дослідженні застосовано історико-стилістичний метод, який дав змогу розглядати творчість О. Фіщенка у взаємозв'язку з розвитком українського образотворчого мистецтва другої половини XX ст. Цей метод забезпечив виявлення стилістичних домінант відповідного періоду та дозволив визначити місце художніх пошуків митця у ширшому мистецькому контексті, зокрема у співвідношенні з провідними тенденціями та напрямками.

Залучено метод інтерв'ю з художниками, сучасниками митця та членами його родини. Використання цього методу сприяло уточненню окремих фактів біографії, реконструкції особливостей мистецького середовища, в якому формувався і працював художник, а також поглибленому розумінню його творчих принципів,

індивідуальних настанов і світоглядних орієнтирів. Поєднання усних свідчень із письмовими джерелами забезпечило достовірність і багатовимірність дослідження.

Крім зазначених методів, у дослідженні застосовано герменевтичний метод, який було спрямовано на інтерпретацію художнього твору як цілісного смислового утворення. Його використання дало змогу здійснити тлумачення авторських інтенцій, враховуючи взаємодію між історико-культурним контекстом і індивідуальним досвідом митця, а також розкрити багаторівневу структуру смислів у творчості О. Фіщенка, зокрема взаємозв'язку між явними та імпліцитними значеннями художніх образів.

Важливим доповненням до художнього аналізу спадщини О. Фіщенка був семіотичний метод, застосування якого сприяло виявленню, особливостей знакової репрезентації та способів кодування культурних смислів у творчості митця. У межах цього методу проаналізовано специфіку функціонування візуальних знаків, символів і кодів у графічних і живописних творах митця, а також механізми виникнення значення через взаємодію зображальних елементів.

Застосування комплексної методологічної стратегії, що поєднує історико-культурний, історико-стилістичний, формальний, герменевтичний, іконографічний та іконологічний методи, забезпечило розгляд творчості О. Фіщенка як цілісної художньої системи.

Висновки до першого розділу

Дослідження історіографії та джерельної бази творчості Олексія Фіщенка дозволило визначити стан сучасного наукового вивчення його мистецької спадщини, окреслити рівні та напрями її осмислення та сформувати комплексну науково-методологічну стратегію подальшого дослідження.

Дослідження творчості О. Фіщенка формувалося в межах кількох взаємопов'язаних груп наукових праць, що відображають різний рівень деталізації та глибини аналізу, а також різні підходи до оцінки індивідуального стилю митця та його місця в розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини

XX ст. Першу групу історіографічних джерел становлять мистецтвознавчі праці з історії українського образотворчого мистецтва XX ст., у яких розглянуто основні тенденції розвитку художнього процесу та визначено роль окремих творчих явищ у системі національної мистецької культури. Аналіз цих праць дозволив простежити взаємозв'язки між індивідуальною художньою манерою митця і загальними процесами розвитку українського живопису та графіки.

До другої групи теоретичної бази дослідження увійшли роботи, що дозволили простежити впливи, стилістичні взаємозв'язки та узгодженість творчих пошуків О. Фіщенка із загальними тенденціями розвитку національної графічної школи.

Третю групу історіографічних джерел становлять дослідження з проблематики художнього образу й символу, з теорії кольору та композиції і специфіки відповідних графічних технік, зокрема, кольорової ліногравюри, що уможливають різноаспектний аналіз образно-символічної системи, просторово-композиційних, колористичних і технічних особливостей творів О. Фіщенка.

Четверта група наукових праць охоплює спеціальні мистецтвознавчі дослідження, що присвячені творчості О. Фіщенка або його конкретним серіям та жанрам, висвітлюючи аспекти художньої мови, композиції, техніки та образного мислення митця. Вибірково творчість О. Фіщенка досліджено у працях О. Ламонової, де подано огляд етапів розвитку художньої манери, аналіз серій кольорових ліноритів, рисунків і живописних робіт, а також характеристику жанрово-тематичних пріоритетів митця. У публікаціях Г. Островського, Л. Пекаровського, О. Федорука та О. Ламонової розглянуто розвиток пейзажного, урбаністичного та соціально-тематичного напрямку в творчості художника, конкретизовано його авторські принципи роботи з кольором, простором і композицією, а також інтерпретовано символічну та поетичну природу мотивів і сюжетів. Водночас аналіз історіографії засвідчив, що дослідження творчості митця переважно зосереджені на окремих аспектах його творчості, що визначає потребу в системному комплексному дослідженні всієї художньої спадщини О. Фіщенка.

Джерельна база дослідження характеризується комплексністю, поєднавши матеріали родинного архіву художника, оригінальні твори з музейних та приватних

колекцій, каталоги виставок, архівні документи, публікації в наукових і довідкових виданнях, а також інтерв'ю з художниками. Поєднання цих джерел забезпечило можливість комплексного відтворення еволюції художньої мови О. Фіщенка, реконструкцію його життєвого і професійного шляху, а також відтворення культурно-мистецького середовища, в якому формувався його творчий стиль. Використання матеріалів родинного архіву та колекції музею НАОМА забезпечило повне уявлення про жанрове, технічне та тематичне різноманіття творчості митця та впровадження у науковий обіг маловідомих та досі не досліджених творів.

Системний характер формування джерельної бази зумовив застосування комплексної методології, що поєднує історико-культурний, історико-стилістичний, формальний, іконографічний та іконологічний методи. Зокрема, використано принципи історизму та системності для розгляду творчості митця в контексті соціокультурних процесів епохи; історико-стилістичний та формальний аналіз застосовано для виявлення характерних рис композиції, роботи з кольором і простором, специфіки графічних і живописних прийомів; іконографічні та іконологічні методи забезпечили розкриття образно-сміслових структур творів, їх символічних, філософських і поетичних значень; герменевтичний метод уможливив інтерпретацію багаторівневої структури смислів у творах О. Фіщенка з огляду на взаємозв'язок між явними та імпліцитними значеннями художніх образів митця; семіотичний метод дозволив виявити особливості знакової репрезентації й кодування культурних смислів у творчості О. Фіщенка. Поєднання зазначених методів уможливило вивчення творчості О. Фіщенка як цілісної художньої системи, що формувалася на перетині особистісного досвіду митця і загальнонаціональних мистецьких процесів.

Висвітлення стану наукового вивчення теми засвідчило її актуальність, дозволило окреслити прогалини в сучасному мистецтвознавчому осмисленні творчості О. Фіщенка і шляхи їх подолання. Систематизація джерел та критичний огляд історіографії створюють передумови для відтворення еволюції художньої мови митця, аналізу жанрово-тематичних й техніко-композиційних особливостей його графічного та живописного доробку, а також визначення місця О. Фіщенка у

розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА: МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТА ВЗАЄМОДІЯ З УКРАЇНСЬКИМ КУЛЬТУРНИМ ПРОСТОРОМ

2.1. Освітній період та формування творчого стилю художника

Вивчення біографії О. Фіщенко здійснюється, з одного боку, як реконструкція фактографічної послідовності подій, і, з іншого – як аналіз процесу професійного формування митця в конкретному історико-культурному контексті. Залучення архівних документів, біографічних джерел та наукових публікацій дало змогу уточнити хронологію життєвого й професійного шляху художника, простеживши взаємозв'язок між індивідуальним досвідом і тими соціокультурними умовами, у яких відбувалося становлення його творчої особистості (Додаток Б).

Олексій Федорович Фіщенко (29 грудня 1920, Умань – 15 лютого 2010, Київ) – український художник, належить до кола українських митців покоління шістдесятників [148, с. 280], чия творча еволюція розгорталася в полі взаємодії між академічною традицією, модерністськими впливами та ідеологічно регламентованою культурною системою радянської доби [11, с. 17]. Дитинство і юність художника минали в умовах граничних історичних випробувань. Родинна пам'ять про Голодомор [18, с. 399], а також досвід післявоєнного голоду 1946–1947 років закріпили в його світогляді специфічну модель ставлення до реальності, позначену стриманістю, внутрішньою дисципліною та схильністю до узагальненого, філософського її осмислення. За словами сина художника, ці обставини визначили особистісні риси О. Фіщенко й опосередковано вплинули на характер його художньої мови, орієнтованої на редукцію зовнішнього та концентрацію на сутнісному (Додаток В, с. 344–345).

Життєвий досвід О. Фіщенко формувався під впливом ключових травматичних подій ХХ ст. – Голодомору 1932–1933 років та Другої світової війни, участь у якій (1941–1945) і подальша демобілізація у 1948 році визначили не лише біографічну траєкторію, а й світоглядні засади майбутнього митця (Додаток В,

с. 344). Факт участі у воєнних діях і перебування в лавах радянської армії з 1941 по 1948 рр., а також нагородження О. Фіщенка трьома медалями зафіксований, зокрема, у автобіографії художника з архіву НАОМА (Додаток Б.1, Б.2) [234; 235].

У своєму інтерв'ю син художника зазначає, що воєнний досвід набув для О. Фіщенка екзистенційного значення, вплинувши на його сприйняття часу, життєвих пріоритетів і самої природи творчості (Додаток В, с. 344–345). Усвідомлення втрати «нормального» життєвого ритму сформували підвищену вимогливість художника до власної творчості. У цьому контексті мистецтво постає для О. Фіщенка не лише як форма самовираження, але й як онтологічна необхідність, як спосіб осмислення пережитого досвіду та впорядкування індивідуальної картини світу.

Показовим для розуміння моменту професійного самовизначення є епізод, пов'язаний із післявоєнним періодом, коли, спостерігаючи за малюванням у вагоні потяга, О. Фіщенко формулює власну позицію: «Я буду художником. Я зроблю краще» (Додаток В, с. 344). У наративі самого митця цей момент функціонує як своєрідна «точка входу» у професію, як усвідомлений вибір, заснований на внутрішній потребі до художнього самовираження.

Повоєнна освітня ситуація, у якій опинився майбутній художник, була позначена ідеологічними обмеженнями та водночас відкривала певні можливості для соціальної мобільності, зокрема для фронтовиків. Наявність повної середньої освіти дозволила О. Фіщенкові розпочати навчання, однак його професійний шлях не був одразу визначеним: короткочасне навчання в Московському вищому технічному училищі ім. Баумана за спеціальністю, пов'язаною з ядерною фізикою, засвідчує етап пошуку, характерний для післявоєнного покоління. Відмова від технічної кар'єри на користь образотворчого мистецтва свідчить про усвідомлений вибір мистецької сфери (Додаток В, с. 344).

Початок мистецької освіти О. Фіщенка відбувався в умовах побутового аскетизму, що було типовим для повоєнного часу. Вступ до ОХУ, а згодом до КДХІ здійснювався за відсутності елементарних матеріальних ресурсів, що сформувало специфічну модель діяльності митця – зосереджену й орієнтовану на внутрішню

роботу. У подальшому ця модель трансформується у розуміння майстерні як «лабораторії образотворення», де художній процес набуває характеру інтелектуально й емоційно наснаженої діяльності.

Перший етап професійної освіти О. Фіщенко (1948 року) пов'язаний із його вступом і навчанням в ОХУ на відділенні кераміки (майстерня П. Кановського), що зафіксовано, зокрема, у особистому листку обліку кадрів і у заяві для вступу в КДХІ з архіву НАОМА (Додаток Б.3, Б.4, Б.5) [231; 229; 237], де також міститься інформація про отримання за результатами навчання у ОХУ диплому з відзнакою (Додаток Б.6, Б.7, Б.8) [228; 226; 230]. Робота з матеріалом, зокрема розпис фарфору, відіграла важливу роль у формуванні його художнього мислення, заклавши основи колористичної чутливості та розуміння площинної організації зображення. За свідченням сина художника, саме цей досвід сприяв усвідомленню кольору як активного структурного елемента композиції (Додаток В, с. 344–345). Інтерв'ю з А. Яланським додатково засвідчує, що «відчуття кольору, площини, орнаментальної організації» «залишаються» з митцем на все життя (Додаток В, с. 360–361). Надалі зазначені художні засади набудуть розвитку в графічній практиці митця, зокрема в техніці кольорової ліногравюри.

1953 року О. Фіщенко вступив до КДХІ (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), який забезпечував ґрунтовну академічну підготовку, поєднуючи класичну школу рисунку з відкритістю до експериментальних практик. На базі інституту формувалася Київська школа графіки, що виховала не одне покоління художників і сприяла утвердженню професійної майстерності, опануванню складних графічних технік та залученню до традицій українського графічного мистецтва. За свідченням сучасників, академічна підготовка в КДХІ 1950-х років вирізнялася особливо високим рівнем. Техніка рисунку розглядалась не як формальна дисципліна, а як базова професійна необхідність. Сам О. Фіщенко наголошував, що за наявності сильної академічної школи художник отримує можливість вільно експериментувати без втрати професійної якості (Додаток В, с. 346). У цьому контексті академізм не сприймався

художником як обмеження, а як інструмент для реалізації свободи творчого пошуку.

Формування творчої особистості О. Фіщенка розпочалося у складний і суперечливий період історико-культурного розвитку українського суспільства, що припав на останні роки сталінської доби та подальшу трансформацію суспільного життя в умовах «відлиги» [1, с. 209]. Вступ до КДХІ збігся з часом поступового послаблення ідеологічного контролю, що відкривало нові можливості для мистецького пошуку, однак не усувало повністю механізмів тиску на художню інтелігенцію.

Друга половина 1950-х років була позначена процесами лібералізації культурного життя й активізацією художніх експериментів. Саме в цьому контексті згодом постає явище шістдесятництва як один із визначальних етапів розвитку українського графічного мистецтва [150, с. 98]. Водночас, зазначений період не був позбавлений жорсткого ідеологічного контролю та репресивних практик, що визначили атмосферу мистецького середовища. Тривали переслідування, що торкнулися багатьох представників творчої молоді, зокрема й тих, хто входив до кола спілкування О. Фіщенка [56]. Серед товаришів художника під час навчання були особистості, які зазнали репресій у 1950-х роках. Зокрема, Г. Польовий 1950 року був засуджений за звинуваченням у створенні молодіжної антирадянської організації «Народно-визвольна партія» (НВП) і протягом чотирьох років відбував покарання в системі таборів Усольлагу. Після дострокового звільнення й реабілітації він повернувся до творчої діяльності та згодом став автором спогадів про художників-шістдесятників [48, с. 1–2].

Того року був заарештований і майбутній народний художник України В. Куткін, засуджений до восьми років ув'язнення за звинуваченням в українському націоналізмі. Після дострокового звільнення він був реабілітований і поновлений на третьому курсі КДХІ. Його спогади про масові арешти студентів («...це був останній «сталінський набір», студентів забирали прямо з лекцій») увиразнюють атмосферу страху та нестабільності, в якій формувалося покоління митців [87, с. 72–74]. У цих умовах О. Фіщенко обрав стратегію існування в межах

системи без відкритого конфлікту. Усвідомлення «правил гри» та збереження внутрішньої дистанції дозволяли йому підтримувати автономію творчого мислення. Замість прямого протистояння системі художник обирає «мовчазний» супротив через формування власного художнього простору як альтернативної моделі становлення художньої особистості.

Отже, освітній період О. Фіщенка розгортався в умовах поєднання двох взаємопротилежних тенденцій – збереження репресивного тиску і поступової культурної лібералізації. Саме ця амбівалентність середовища зумовила специфіку його світоглядного й творчого становлення і стала одним із визначальних чинників формування індивідуального стилю митця, його схильності до внутрішньо зосередженої, концептуально виваженої художньої мови.

Від другої половини 1950-х років, у період «відлиги», мистецьке життя зазнає помітної лібералізації, що відкриває нові можливості для творчого експерименту. Саме в цей час графіка стає однією з провідних сфер художнього пошуку, оскільки поєднує технічну доступність із високим рівнем виражальних можливостей. Ключовими ознаками нової графічної мови, сформованої у цей період молодого покоління українських митців, є, як зазначає О. Ламонова, «енергійний лаконічний штрих, підкреслене декоративне розуміння кольору, особливе ставлення до простору аркуша», а також рішуча відмова від живописних технік, характерних для попереднього періоду [67, с. 556]. Молоде покоління митців прагне повернути графіці автономний статус, звільнивши її від підпорядкування живопису, та активно звертається до специфічно графічних технік деревориту та лінориту.

У 1950–1960-х роках відбувалася певна еволюція академічної традиції, що не заперечувала творчих пошуків, а була їхньою професійною основою. Саме в такому середовищі сформувався О. Фіщенко, для якого академічна підготовка стала підґрунтям подальших експериментів із графічною формою та друкарськими техніками. У КДХІ О. Фіщенко навчався разом з Г. Гаркавенко, Г. Польовим, О. Бабковою, В. Куткіним у майстерні професора О. Пащенка, визначного майстра лінориту. Під його керівництвом О. Фіщенко успішно оволодів технікою

кольорової гравюри. Саме О. Пащенко прищепив молодому художнику інтерес до техніки високого друку та сприяв його зверненню до жанру пейзажу.

Навіть у період свого професійного становлення О. Фіщенко усвідомлював обмежувальний потенціал художньої школи, інтерпретуючи її як необхідну професійну основу, але не як самодостатню модель для подальшої творчої практики. За словами сина художника, ще в інститутські роки О. Фіщенко чітко розрізняв академічне завдання та власні творчі прагнення (Додаток В, с. 346–347). Тож у пошуку власного творчого методу О. Фіщенко поступово відмовився від безпосереднього наслідування академічної школи О. Пащенка. Формуючи індивідуальну художню мову, він орієнтувався на графічну спадщину В. Фалілеєва, традиції кольорової гравюри «срібного століття», а також виявляв сталий інтерес до мистецтва Японії та Китаю, передусім до принципів ручного друку, роботи з кольором і специфіки японських композиційних рішень (Додаток В, с. 346).

Як і більшість українських графіків другої половини ХХ століття, О. Фіщенко працював у техніці лінориту, однак у його творчості провідне місце посідала саме кольорова ліногравюра, що набула поширення у 1950-х роках, насамперед, у творчості львівських художників, зокрема О. Кульчицької, Л. Левицького, Я. Музики та О. Шатківського. Першою самостійною роботою О. Фіщенка в техніці ліногравюри, виконаною ще студентом, стала серія «Київ. Старе і нове» (1958–1970) до якої належать ліногравюри «Вогники» (1957) (іл. 2.1.1) і «Дніпровські зорі» (1957) (іл. 2.1.2).

Характерною ознакою графічної стилістики митця поступово стає редукована колористична палітра, що зумовлює формування напруженої та експресивно виразної колористичної організації. Свідоме звернення до контрастних, подекуди негармонійних колористичних поєднань визначало композиційну організацію аркуша та формувало його образну й емоційно-сміслову цілісність [69, с. 75].

Розуміння особливостей творчого шляху О. Фіщенка набуває цілісності, якщо розглядати його в історико-культурному контексті розвитку української графіки ХХ ст. Від 1920–1930-х років, у період активних модерністських пошуків, в Україні відбувалося відродження та інтенсивний розвиток граверських технік деревориту та

ліногравюри. Однією з визначальних рис українського модернізму є поєднання колористичного багатства, декоративності та звернення до традицій середньовічної ікони й давньоруського мистецтва, що надає йому виразної національної специфіки [6, с. 47]. Саме тоді утвердилася традиція кольорової гравюри, пов'язана з ім'ям В. Фалілеєва, який одним із перших звернувся до багатоколірної гравюри-пейзажу. У техніці ліногравюри працювали також В. Замирайло, О. Кравченко та інші митці. Подальший розвиток графіки у 1930–1950-х роках відбувався в умовах домінування соціалістичного реалізму, що обмежувало формальні експерименти, проте не зупиняло технічного вдосконалення граверських практик. У цей період з'являються знакові твори, зокрема цикл ліногравюр В. Касіяна «Дніпрельстан» (1934) і кольорові ліногравюри О. Пащенко, присвячені київським краєвидам і Дніпрогесу, а також графіка художників-фронтовиків, таких як С. Єржиковський [184, с. 47–48].

Від другої половини 1950-х років інтерес українських митців до графіки значно зростає, що було пов'язане з прагненням до взаємодії різних видів мистецтва та пошуком цілісної стилістичної моделі, суголосної художнім процесам доби. Митці покоління «шістдесятників» прагнули до власного бачення України, образ якої втілювали у своїх творах [2, с. 519]. За словами О. Авраменко, техніка лінориту стає надзвичайно популярною саме наприкінці 1950-х – у 1960-х роках ХХ ст., коли «живописність» у графіці «перестала бути актуальною», поступаючись виразному декоративному втіленню задумів. Продовжуючи свою думку, авторка зазначає, що «від кольору вони (художники) не відмовились, але їх вже не цікавило тонове вирішення композицій, яке умовно пов'язувалося з живописним [Там само, с. 514].

На початку 1960-х років у Харкові, Києві та Львові при відповідних художніх осередках було організовано експериментальні графічні майстерні, оснащені друкарськими верстатами, зокрема для плаского друку, що сприяло розвитку графічних технік. Формування значного практичного досвіду друку О. Фіщенка розпочалося ще в період навчання в інституті, зокрема в межах роботи експериментальних графічних майстерень. Він виконував відбитки не лише власних робіт, а й допомагав друкувати роботи інших авторів, зокрема брав участь

у друці творів В. Касіяна (Додаток В, с. 352). Такі завдання, як правило, доручали лише тим, хто мав високий рівень технічної підготовки та вирізнявся відповідальністю за якість відбитка, адже саме друкарський етап визначає остаточний вигляд гравюри.

Важливо зазначити, що у своїй подальшій творчості О. Фіщенко застосовував нестандартну для європейської традиції техніки друку, наближену до «китайської системи». Технічна відмінність такої системи від «класичної» європейської школи друку описана, зокрема, в інтерв'ю з Д. Фіщенком. Спершу накладалася чорна плашка, що «забивала» композиційну основу (друк на офортному верстаті), а далі весь кольоровий шар опрацьовувався руками. Це давало змогу робити пастозні шари, фактуру, «відрив» і забезпечувало індивідуальність кожного відбитка. Одна й та сама гравюра могла існувати в кількох авторських варіантах (Додаток В, с. 352–353).

Становлення індивідуального творчого стилю художника було зумовлене комплексом життєвих, професійних і культурних чинників. Сукупність особистих обставин, професійного середовища та культурних впливів зумовила як тематичні пріоритети митця, так і специфіку його художньої мови, зокрема орієнтацію на лірично-поетичний пейзаж і активне застосування колористичних прийомів. Ці тенденції окреслюються вже у період навчання в КДХІ, коли, поряд із засвоєнням професійних навичок, відбувалося формування індивідуальної образної системи художника. Показовим у цьому контексті є дипломний проєкт митця, серія «Канів» (1957–1959) в техніці кольорової ліногравюри, що стала першою цілісною спробою художнього самовизначення. За свідченням сина художника, первинний задум роботи передбачав її присвячення «солдатським пісням» періоду війни (Додаток В, с. 354). Відмова від цієї теми та перехід до шевченківської тематики засвідчують ранній вибір художником опосередкованої форми висловлювання, особистісно забарвленого способу інтерпретації, який згодом трансформувався у лірично-філософську мову пейзажу.

У процесі підготовки матеріалу для дипломної роботи О. Фіщенко разом із товаришем по інституту І. Черніковим їздив селами Канівщини, виконуючи

численні натурні зарисовки. Уже тоді О. Фіщенко здійснював перші цілеспрямовані пошуки у сфері лірично-поетичного образного мислення, свідомо актуалізуючи колір як ключовий виражальний засіб. У його творах колір набув смислоутворювальної функції, відобразивши характер природного середовища, і сформував емоційний тон пейзажу. Зі спогадів митця: «Може, саме так в незабутні хвилини і з'явився нездоланий потяг пізнавати і відтворювати загадкові чари природи...» [178, с. 57]. Наведене свідчення дозволяє простежити витoki тієї емоційно-екзистенційної настанови, яка визначатиме подальшу творчість художника: прагнення через пейзаж осмислити не лише красу довкілля, а й глибинні виміри людського буття.

Осмислюючи пережитий досвід, митець прагнув привнести в традиційний пейзаж власне бачення світу та донести його до глядача. Саме ця позиція була реалізована в дипломному проєкті художника – серії ліногравюр «Канів» (1957–1959), який він захистив з оцінкою «відмінно» (Додаток Б.9, Б.10) [232; 233]. У Відгуку-рецензії на дипломну роботу О. Фіщенко, підписаному художником і мистецтвознавцем В. Цельтнером, зазначається, що автор продемонстрував «різноманітність композиційних прийомів, техніки гравірування, кольорового друку, якими володіє із зрілою, впевненою майстерністю» (Додаток Б.11, Б.12) [236; 227]. Водночас, попри усталеність канівського іконографічного простору, пов'язаного з постаттю Тараса Шевченка (музей, Тарасова гора тощо), О. Фіщенко перебував у активному пошуку індивідуальної композиційної моделі, здатної надати образам сучасного звучання та уникнути ілюстративності. За словами О. Роготченка: «Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу «відлиги» характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенко є серія ліногравюр – цикл краєвидів Канева, зокрема «По дорозі до могили Т. Шевченка» (1957), «Зимові сутінки» (1960), «Подих весни» (1960). О. Фіщенко майстерно володіє побудовою форми, площини, знаходить сміливі рішення, разом із тим прагне до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв'язок із творчістю учителя О. Пащенка, чия праця на ниві кольорової

ліногравюри на зламі 1940–1950 років яскраво свідчить про якісне зростання української станкової графіки» [136, с. 338].

Такий підхід втілено, зокрема, в одній з ранніх робіт митця – «По дорозі до могили Т. Шевченка» (1957) (іл. 2.1.3), яка засвідчує прагнення художника до смислового розширення образу, що виявляється у передачі величі української природи та формуванні особливої атмосфери нічного пейзажу як таємничої й емоційно насиченої. Мотив сходів у перспективному скороченні відповідає композиційним пошукам авангарду та українського мистецтва кінця 1950-х – 1960-х років.

Твори серії «Канів» (1957–1959) присвячені не лише меморіальним об'єктам. У них значне місце відведено образам природного ландшафту: задніпровським лукам, рельєфу придніпровських пагорбів, Дніпру, безмежності неба, пластиці дерев. О. Фіщенко формує узагальнений образ «шевченківських місць», наповнений відчуттям вічності буття та безперервності природнього руху. Важливим художнім прийомом стало введення у композицію ліногравюр елементів сучасного середовища – нічного причалу в світлі електричних ліхтарів, човна, сходів, електричних стовпів, ліній електропередач, радіоантен. Цей крок мав принципове значення, оскільки сприяв формуванню нового типу художньо-образного простору, де органічно поєднуються природне й урбаністичне начала.

Серія графічних творів «Канів» (1957–1959) має виразні ознаки реалізму. Виконані в техніці кольорової ліногравюри роботи демонструють уже сформовану графічну мову, спрямовану на відтворення емоційних станів природи та тонке відчуття кольору. За манерою виконання твори, що увійшли у серію, ґрунтуються на українській художній традиції академічної графічної школи КДХІ. Про високий професійний рівень виконання дипломної роботи О. Фіщенко свідчить її відбір на Республіканську виставку в Києві. Уже в студентський період його твори ставали предметом активного обговорення в мистецькому середовищі, що вказує на раннє визнання художньої індивідуальності митця [70, с. 14]. Отже, у серії «Канів» окреслено ключові риси подальшої творчості О. Фіщенко: відмова від декларативності, тяжіння до метафоричного образу, активна роль кольору та

прагнення поєднати реальний мотив із філософським узагальненням. Саме у цьому циклі робіт формується лірично-поетичний тип пейзажу, який визначає подальший розвиток його художнього мислення. Після завершення навчання в КДХІ (1959) О. Фіщенко 1960 року вступає до Спілки радянських художників України, що засвідчило його офіційне входження до професійного мистецького середовища. Відтоді митець бере активну участь у республіканських художніх виставках.

Одночасно з творчою діяльністю О. Фіщенко був залучений до організаційно-адміністративної роботи. Упродовж тривалого часу митець залишався активним учасником експертних і закупівельних комісій, виконував роль своєрідного посередника між різними групами впливу в художньому середовищі та водночас підтримував молодих авторів. Зокрема, він обіймав посаду голови фондово-закупівельної комісії Міністерства культури, де співпрацював із мистецтвознавицею та художницею Р. Кункіною, авторкою та упорядницею численних каталогів, альбомів і виставкових проєктів [11, с.18]. Ця діяльність забезпечувала художникові глибоке розуміння механізмів функціонування офіційного мистецького процесу. Залученість до роботи комісій давала О. Фіщенку змогу чітко орієнтуватися у критеріях відбору творів для республіканських виставок, що визначалися ідеологічними вимогами часу: тематичною спрямованістю, відповідністю принципам соціалістичного реалізму та належним технічним рівнем виконання. О. Фіщенко залишався непартійним, попри займані ним посади. Цей факт був нетиповим для художника та адміністратора такого рівня і є принципово важливим для усвідомлення обраної О. Фіщенком моделі існування в системі – без відкритої конфронтації, але зі збереженням внутрішньої автономії.

Отже, у другій половині 1950-х–1960-х роках художник обирає стратегію поміркованої адаптації до системи, що передбачала певний компроміс між офіційними вимогами та власним творчим кредо. Це, зокрема, позначилося на низці його тематичних серій, таких як «Київ. Старе і нове» (1958–1970) і «Київ сучасний» (1975–1987), у яких відображено характерну для радянської культури проблематику трансформації міського простору: співіснування історичного середовища, нової забудови та процесу урбаністичного розвитку. Водночас навіть

у межах заданої тематики художник прагнув зберегти індивідуальне бачення й уникнути прямолінійної декларативності. Про офіційне визнання творчості О. Фіщенка в цей період свідчать представленість його творів на республіканських виставках, а також факт закупівлі його творів музейними установами Запоріжжя, Дніпропетровська, Харкова, Донецька, Луганська та інших міст України.

Зовнішня відповідність офіційним вимогам співіснувала з внутрішніми художніми пошуками О. Фіщенка. Поряд із роботою в межах реалістичної традиції митець виявляв зацікавлення новітніми мистецькими практиками, зокрема досвідом авангардного мистецтва, що відкривало для нього інші можливості осмислення форми та художньої мови. В. Перевальський в інтерв'ю зазначив вплив на творчість художника таких митців, як Ф. Леже, А. Матісс і П. Пікассо, мотиви й елементи творчості яких художник «буквально підхоплював» (Додаток В, с. 364–365).

Варто зауважити, що у повоєнний період доступ до авангардної спадщини був суттєво обмежений: значна частина інформації замовчувалася, а самі твори перебували поза відкритим культурним обігом. Водночас український авангард відіграв вагомий роль у розвитку європейського мистецтва. Згідно з дослідженнями Д. Зельської-Даревич, на початку ХХ ст. українські митці були серед творців авангардного мистецтва, а такі постаті, як Давид і Володимир Бурлюки, Олександра Екстер [208, с. 79], Казимир Малевич [Там само, с. 38], Володимир Татлін [Там само, с. 104], відіграли ключову роль у формуванні його провідних напрямів [49, с. 75–76]. Становлення й активний розвиток українського авангардного мистецтва припадає на 1910–1930-ті роки. У цей період, окрім зазначених вище художників, до кола ключових фігур українського авангарду належали О. Богомазов, А. Петрицький [152, с. 89], а також В. Кандинський як один із засновників абстракціонізму, скульптор О. Архипенко та М. Бойчук, пов'язаний із формуванням окремого напрямку в українському мистецтві. Їхні твори є частиною колекцій провідних музеїв світу [75, с. 65]. Проте в подальшому розвиток авангардного мистецтва перервано: його здобутки зазнали ідеологічної заборони, а твори митців часто знищували або вилучали до «спецфондів», що фактично унеможливлювало їх повноцінне вивчення [187]. Залучення зазначеного

історико-мистецького контексту є принципово важливим для розуміння художніх орієнтирів О. Фіщенка. Хоча митець формувався вже після згортання авангардної традиції і не мав безпосереднього доступу до її оригінальних джерел, ідеї автономності художньої мови, площинного мислення та переосмислення ролі форми й кольору зберігалися як латентний компонент української культури й інтегрувалися в художню свідомість О. Фіщенка.

Важливу роль у цьому процесі відіграв товариш О. Фіщенка по навчанню і його близький друг І. Черніков – художник, колекціонер і дослідник мистецтва, який працював у Дирекції художніх виставок Міністерства культури УРСР. За спогадами сучасників, він володів однією з найбільших приватних бібліотек мистецтвознавчої літератури, що в умовах обмеженого доступу до інформації набувало особливого значення. Саме через таку інтелектуальну взаємодію О. Фіщенко отримував можливість ознайомлюватися з виданнями, присвяченими західноєвропейському та східному мистецтву. Після смерті І. Чернікова (1973) частина цих рідкісних видань, відповідно до заповіту, перейшла до О. Фіщенка, що ще більше поглибило його зацікавлення модерними художніми практиками (Додаток В, с. 368).

Знайомство з цими джерелами стало одним із імпульсів до експериментів художника в напрямі узагальнення та трансформації форми. Зокрема, у серії київських нічних пейзажів у творах «Вечірні вогні» (1982) (іл. 2.1.4) і «День, що минає» (іл. 2.1.5) (1982) художник прагне наблизитися до принципів трактування форми, характерних для західноєвропейського авангарду. Архітектурні об'єкти в його творах набувають геометризованого характеру, перетворюючись на умовні конструкції, тоді як природні елементи – дерева, птахи, – подано у стилізованій формі. Отже, наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років у творчості О. Фіщенка простежується поєднання абстрагованих геометричних структур з образами живої природи, що засвідчує поступове розширення меж реалістичної традиції та формування індивідуального синтетичного художнього мислення.

Звернення до модерністських художніх практик і опосередковане засвоєння ідей авангардного мистецтва в О. Фіщенка поєднувалося з глибоко особистісним,

емоційно насиченим способом сприйняття світу. Його художнє мислення формувалося не лише під впливом професійного середовища чи інтелектуальних джерел, а й через інтенсивне переживання природи та буттєвих станів, що згодом набували узагальненого, майже медитативного характеру. Сам митець згадував: «Час плине невпинно і дуже швидко... І повинь мрій – про щось виняткове, ще не усвідомлене, але таке прекрасне» [178, с. 57]. Наведений фрагмент автобіографічної рефлексії виявляє витoki тієї особливої чуттєвої налаштованості, яка визначає подальше тяжіння О. Фіщенка до лірично-споглядального типу образності. Важливим тут є не лише сам досвід єднання з природою, а й здатність трансформувати його у внутрішній простір уяви, де чуттєве переживання поєднується з інтуїтивним прагненням до узагальнення.

У подальшому така інтуїтивна настанова поглиблювалася через інтелектуальне осмислення. Як згадує у своєму інтерв'ю син художника, О. Фіщенко багато читав, зосереджуючись передусім на філософських текстах і працях зі східної філософії. Характерним для художника був спосіб читання «по-старому» – з помітками на полях, підкресленнями й нотатками (Додаток В, с. 347). Подібна практика відображає прагнення митця не просто сприймати, а інтеріоризувати зміст, «проживати» текст. Саме тому у творах митця простежується присутність продуманого, не випадкового символічного плану, що поєднує його чуттєве враження з концептуальним узагальненням.

Логічним продовженням такої інтелектуально-творчої роботи ставала художня практика, зосереджена у просторі майстерні. Для О. Фіщенка вона була не лише місцем праці, а своєрідною лабораторією образотворення. Митець мислив предметами, перекладаючи їх у мову форми та символу. Побутові речі – лампа, радіоприймач («Спідола») та інші об'єкти – виконували, за свідченням сина художника, функцію композиційних опор, а їхні силуети й світлові контрасти ставали основою художньо-графічних засобів (Додаток В, с. 353).

Отже, емоційно-чуттєвий досвід, інтелектуальне опрацювання та практична робота з формою утворюють цілісну систему художнього мислення О. Фіщенка, у межах якої реальний світ послідовно трансформовано у знаково-символічну

образність. Система художнього мислення О. Фіщенка, сформована на перетині чуттєвого досвіду сприйняття дійсності, інтелектуального осмислення художньої мови та творчої практики, визначала характер художньої діяльності митця, результати якої набували публічної форми у виставкових проєктах.

У період становлення та творчого розвитку О. Фіщенка як художника-графіка в СРСР діяла розвинена система виставкової організації, що до кінця 1980-х років функціонувала через Спілку радянських художників України та Міністерство культури [2, с. 515]. Уявлення про стан української графіки цього часу формується насамперед через аналіз тематичних виставок різного рівня – міських, обласних, республіканських та всесоюзних, приурочених до визначних подій і ювілейних дат. Також проводилися й фахові виставки, присвячені окремим видам графіки – станковій, книжковій ілюстрації, рисунку. Участь у таких виставках передбачала проходження жорсткого відбору на рівні Художньої ради. За відсутності художнього ринку та розгалуженої галерейної мережі саме централізовані виставкові зали, підпорядковані Спілці художників або Міністерству культури, залишалися єдиним легітимним простором презентації творів. Окрім високого рівня професійної майстерності, від митця вимагалось дотримання ідеологічно вивіреної тематики та принципів соціалістичного реалізму, що передусім поширювалися на станкову графіку [Там само, с. 516].

Попри на регламентовані умови, талановиті художники знаходили можливості для творчої самореалізації, пропонуючи нові образно-пластичні рішення в межах заданих тем. О. Фіщенко належав саме до таких митців. Від 1960-х років і до завершення його життєвого і професійного шляху, художник є постійним учасником виставок, а його твори привертати увагу фахового середовища. Як зазначає І. Міщенко, «вже в 60-і роки жодна виставка не проходила без участі в ній Олексія Федоровича... його особлива манера впізнавалась повсякденно і не було можливості сплутати її з кимось» [177, с. 3]. Наприкінці життя художник свідомо прагнув системно осмислити й упорядкувати власну творчу спадщину, розподіляючи твори між різними інституціями. Така стратегія була спрямована на

забезпечення широкої музейної репрезентації його творів у різних містах України та уникнення їх концентрації в одній колекції.

Упродовж усього життя О. Фіщенко, який прожив майже дев'яносто років і помер 15 лютого 2010 року, вибудував складну модель взаємодії з художньою системою свого часу. Балансуючи між вимогами радянської культурної політики та власним розумінням мистецтва він зберігав внутрішню автономію, залишаючись при цьому позапартійним, що додатково характеризує обрану ним стратегію творчого існування [11, с.18].

Отже, проведений аналіз етапів і чинників професійного становлення О. Фіщенка засвідчив, що визначальні засади його творчості сформувалися в освітній період під впливом академічної графічної школи КДХІ. Становлення митця відбувалося в умовах ідеологічного контролю, що зумовило вироблення стратегії поєднання зовнішньої відповідності принципам соціалістичного реалізму з внутрішньою автономією художнього мислення. Уже в дипломній серії ліногравюр «Канів» (1957–1959) проявилися такі ключові риси творчості митця, – лірично-поетичний тип пейзажу, метафоричність образу та активна смислотворча роль кольору. Важливим чинником розвитку творчості О. Фіщенка стало опосередковане засвоєння ідей авангардного мистецтва, що сприяло утвердженню площинного мислення та узагальненню форми. Поєднання емоційно-акцентованого досвіду, інтелектуальних пошуків і практичної роботи в майстерні зумовило формування цілісної образної системи митця. Реалізація цієї системи у виставкових проєктах забезпечила апробацію та подальше утвердження його індивідуального стилю. Творчий стиль О. Фіщенка сформувався як результат взаємодії академічної традиції, історико-культурних обмежень і внутрішньо автономного художнього мислення, що визначило самобутність його графічної мови.

2.2. Участь художника у мистецькому житті України

Виставкова діяльність О. Фіщенка відображає хронологію його творчої еволюції й характер взаємодії художника з офіційними інституціями, які визначали тогочасну художню політику. На підставі аналізу виставкових каталогів і архівних матеріалів можна дійти висновків, як його творчість інтегрувалася в загальносоюзний і всеукраїнський мистецький простір, зберігаючи водночас виразну індивідуальність і здатність адаптуватися до ідеологічно регламентованих тематичних форматів.

У 1960-х роках у мистецтвознавчій критиці зафіксовано своєрідність авторської манери митця, що засвідчує раннє формування індивідуальної стилістики та образної системи, впізнаваної в уніфікованому виставковому просторі [162, с. 232, 236]. У художньому контексті цього періоду важливу роль відігравали міжнародні виставки, які, зокрема, відкривали радянським графікам доступ до мексиканської гравюри [2, с. 514]. Для частини українських митців шістдесятників (Г. Якутович, С. Адамович, О. Данченко, О. Губарев, Н. Лопухова та ін.) цей досвід став вагомим чинником художнього формування. Водночас для О. Фіщенка визначальними виявилися орієнтації на східне мистецтво, передусім японське, що в поєднанні з елементами української художньої традиції та нефігуративними тенденціями сприяло подальшому формуванню його індивідуального стилю [69, с. 76].

Наприкінці 1950-х років розпочалася виставкова діяльність митця, що засвідчила його поступове входження в офіційний мистецький дискурс. У 1957 році його твори експонували на ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 40-річчю жовтневої революції (Київ), а також на відповідній всесоюзній виставці в Москві [193]. 1958 року О. Фіщенко взяв участь у республіканській і всесоюзній виставках, присвячених 40-річчю ВЛКСМ, а 1959 року – у виставці «Книга, графіка, плакат Української РСР», що засвідчує раннє визнання його як художника-графіка.

На початку 1960-х років участь митця у виставкових проєктах набула системного характеру, що свідчило про закріплення його позицій у професійному середовищі [20; 21; 100; 101; 102; 194]. Так, участь у Республіканській художній виставці 1961 року виявляє ранній інтерес до міського пейзажу («Нічна тиша» (1958) із серії «Київ. Старе і нове») [100 с. 95], тоді як у творі «Ніч над Дніпром» (1961), експонованому на художній виставці «Радянська Україна» (1962), акцент зміщено на узагальнений образ національного ландшафту, що є одним із центральних у його творчості початку 1960-х років [20, с. 168].

У 1962–1964 роках виставкова діяльність митця демонструє значну активність і різноманітність, що виявляється, зокрема, в участі у спеціалізованих експозиціях графіки і тематичних виставках, присвячених українському образотворчому мистецтву та ювілейним датам. Важливою подією був показ його робіт на республіканській і всесоюзній виставці естампа (Київ, 1962), а також на Республіканській виставці української радянської графіки 1917–1962 (Київ, 1963), де експоновано серію творів кінця 1950-х – початку 1960-х років, зокрема «Золотий ранок. Канів» (1959) із серії «Канів», «Пробудження» (1960) із серії «Моя Батьківщина», «Весняні води» (1961), «Зимові сутінки. Село Моринці» (1961) із серії «Тарасова земля», «Оновлена земля» (1961), а також «Верховина» (1961) і «Ранок колгоспної землі» (1961). Презентація значної кількості творів, що належать до різних серій митця, засвідчує залучення його творчості до ширшого історико-мистецького наративу [21, с. 50].

На Республіканську художню виставку 1963 року О. Фіщенко подав кольорову ліногравюру «У ранковій імлі» (1963). Цим твором продовжено пейзажну серію графічних робіт, яка засвідчує інтерес художника до відтворення станів природи, ранкових і перехідних моментів доби, що реалізується через площинну композицію та обмежену палітру [101, с. 54].

На особливу увагу заслуговує участь О. Фіщенка у виставці 1964 року, присвяченій 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, де творчість митця було репрезентовано розгорнутими циклами ліногравюр із серій «Канів» (1957–1959) і «Тарасова земля» (1960–1964) [194, с. 17]. Серед знакових робіт, у яких пейзаж

використовується як засіб узагальненого осмислення шевченківської тематики, експоновано такі ліногравюри: «Дніпро з Тарасової гори», «По дорозі до могили Т. Г. Шевченка», «Дім-музей Т. Г. Шевченка», «Над горою Тараса», «Золотий ранок. Канів», «Перед ранком. Сходи на могилу Т. Г. Шевченка», «Осінь. Вхід до могили Тараса» та «Зимові сутінки» [194, с. 162].

У цей період твори О. Фіщенка було відібрано для друку в узагальнених виданнях, що окреслюють розвиток київської графічної школи. Зокрема, в альбомі «Естампи київських художників» (1966) його роботи подано поряд із творами інших представників станкової графіки [43]. Видання є оглядовим, однак воно засвідчує належність О. Фіщенка до кола провідних митців київського графічного середовища та його участь у розвитку естампної традиції другої половини ХХ ст.

Подальше зміцнення позицій О. Фіщенка в офіційному мистецькому просторі відбулося у другій половині 1960-х років. У 1967 році художник брав участь у II всесоюзній виставці естампа (Баку) [175, с. 17], 1968 – в ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 50-річчю жовтневої революції (Київ). У каталозі цієї експозиції представлено сім кольорових ліногравюр митця, виконаних у 1966–1967 роках: «Тиша», «Напровесні», «Зарічні гори», «Сріблясті тополі», «Дорога», «Поля. Білі хмарки» та «Плакучі верби» [195, с. 143].

Отже, виставкова діяльність О. Фіщенка у 1960-х роках засвідчує не лише його швидке входження до професійного середовища, а й поступове утвердження як одного з визначних представників української графіки. Регулярна участь у республіканських і всесоюзних виставках, показ розгорнутих серій творів і залучення до ключових ювілейних експозицій підтверджують статус О. Фіщенка як активного учасника офіційного мистецького життя, водночас демонструючи здатність художника до адаптації в межах ідеологічно регламентованої системи без втрати власної художньої ідентичності [196]. Саме в цей період остаточно формується репутація О. Фіщенка як майстра кольорової ліногравюри з виразною пейзажною образністю та цілісною художньою мовою.

У 1970-х роках в українському мистецтві загалом і в графіці зокрема відбувалися суттєві трансформації, пов'язані з розширенням художніх пошуків

нового покоління митців. Частина художників-шістдесятників кардинально переосмислює власну творчу манеру (Г. Якутович, С. Адамович, О. Данченко), тоді як інші зберігають вірність усталеним принципам графіки 1960-х років (О. Губарев, Г. Малаков) [69, с. 76]. На цьому тлі творчість О. Фіщенка демонструє інший тип еволюції – не різкий злам, а поступове внутрішнє оновлення із збереженням базових засад авторської манери.

Протягом цих років художник і надалі працює переважно в техніці кольорової ліногравюри, свідомо уникаючи офорту, який активно розвивається в графіці того періоду. Натомість відбувається зміщення тематичних акцентів: від пейзажів Карпат і Канівського регіону він переходить до осмислення міського середовища, передусім київського ландшафту. У цих роботах формується окрема лінія його творчості, де міський простір інтерпретується як узагальнений образ, позначений ритмічною організацією композиції та лаконічним колористичним вирішенням. Водночас О. Фіщенко звертається до рисунку, що засвідчує розширення його художнього інструментарію. У графічних аркушах 1970–1973 років («Весна на Тетереві», «Азовське море», «Серпневий день», «Біля ріки Случ» та ін.) проявляється камерність образу, увага до натури та стриманість засобів виразності, які доповнюють і поглиблюють його роботу в ліногравюрі [110].

Важливим показником статусу митця у цей період є його інтенсивна виставкова діяльність. У 1970–1972 роках він бере участь у низці республіканських і всесоюзних експозицій [23; 103; 104; 105; 169; 197]. Важливо зазначити, що участь О. Фіщенка у виставкових проєктах 1970-х років була представлена на міжнародному рівні, що засвідчує інтеграцію митця в ширший художній контекст поза межами Української РСР.

1971 року галерея «Ми і Світ» відзначила свою дванадцятирічну діяльність у канадському місті Торонто саме виставкою кольорових ліногравюр О. Фіщенка. Експозицію під назвою «Україна – рідний край» було присвячено кольоровим ліногравюрам митця. На виставці демонстрували твори, що репрезентують узагальнений образ української природи: карпатські вечори і дні, золотoverхий Київ, тихі води Дніпра, квітучі весняні сади, а також інші мотиви українського

ландшафту [22, с. 17]. Разом з творами О. Фіщенка в експозиційному просторі галереї експонували твори В. Курилика («Великодня історія») і велику збірку картин М. Кричевського, що акцентувало масштаб і представлення українського мистецтва в діаспорному середовищі [Там само, с. 17]. Того ж 1971 року О. Фіщенко взяв участь у міжнародній виставці українських радянських художників у Німеччині. У каталозі виставки його зазначили як київського художника-графіка, що працює в техніці кольорової ліногравюри, однак без конкретизації експонованих творів [223, с. 19]. Сам факт відбору робіт О. Фіщенка до цієї експозиції свідчить про визнання його творчості як представницької для української графіки на міжнародному рівні.

У 1973 році художник був учасником міжнародної виставки українського мистецтва у Фінляндії, де його творчість презентовано як складову загального образу сучасного українського мистецтва. У каталозі він фігурує як київський графік із сформованою професійною репутацією, що підтверджує подальше розширення географії експонування його робіт [219, с. 20].

На особливу увагу заслуговує міжнародна виставка українського радянського мистецтва у Франції (1975), що відбулася в межах Днів радянської культури. У каталозі виставки «Графічного мистецтва та декоративного живопису Радянської України у Франції» О. Фіщенка зазначено серед провідних українських митців із конкретним переліком творів: «Оksamит гір» (1969, ліногравюра), «У горах» (1970, ліногравюра), «Вітер» (1972, папір, акварель), «Біля села Яблунів» (1972, ліногравюра), «Квітневий день» (1973, папір, олівець), «Велич Дніпра» (1973, папір, олівець) [205, с. 32]. Участь у цій виставці демонструє діапазон його художніх технік – ліногравюру, рисунок і акварель. Загалом твори О. Фіщенка експонувалися на виставках українського естампа та графіки в Румунії, Канаді, США, Франції, Італії, Німеччині, Швейцарії, Австрії, Фінляндії, Польщі, Японії, Австралії, а також у країнах Північної Європи, Азії та Америки [206; 207; 224; 225].

Одночасно з міжнародною виставковою активністю О. Фіщенка в Україні у середині 1970-х років зберігала регулярний і системний характер, що підтверджувало високий професійний статус митця та стабільне місце в

тогочасному мистецькому середовищі. Найбільш повно участь митця в республіканському виставковому процесі початку десятиліття виявилася на Республіканській художній виставці 1972 року, присвяченій черговим з'їздам Компартії. У каталозі експозиції вміщено шість кольорових ліногравюр О. Фіщенка: «Дніпро вночі», «Весняна радість», «У ранковому сонці», «Погожий день», «Синевірська дорога», «Переїзд у горах» [104, с. 57]. Цього ж року на Першій республіканській виставці рисунка О. Фіщенко експонує чотири графічні аркуші, виконані графітним олівцем: «Весна на Тетереві», «Азовське море», «Серпневий день», «Біля ріки Случ» [105, с. 36]. Ці твори свідчать про активний етап творчості митця та закріплення його позиції у виставковому процесі.

У 1973–1977 роках виставкова діяльність художника залишається інтенсивною та реалізується в численних республіканських проєктах [24; 106–115]. Участь у республіканській виставці «Квітуча Україна» (1973), засвідчує залученість художника в тематичні експозиції, присвячені образу рідної землі [106, с. 87]. У 1974 році твори представлені на виставці «Молоді художники Радянської України» [108], а також у тематичній виставці «На варті Батьківщини», де експонувалися твори «Сріблястий день» (1972) і «Вогняна осінь» (1973) [109, с. 44]; 1975 року – на Другій республіканській виставці рисунка, де й далі демонструє пейзажну тематику в рисунку [110, с. 17]; 1976 року – на Республіканській художній виставці, присвяченій 30-річчю визволення України, експоновано рисунки: «Околиця Києва» (1973), «Квітневий день» (1973), «Затока Дніпра» (1973), «Дніпро» (1973), «На Жуковому острові» (1973), «Місто зростає» [112, с. 73]. У 1977 році О. Фіщенко був учасником республіканських експозицій «Слава праці» [115, с. 57] і «Молодість країни» [114].

Наприкінці десятиліття на виставці творів художників Києва (1978) О. Фіщенко репрезентує київський пейзажний напрям у межах локальної художньої школи [25, с. 13]. 1979 року на експозиції «Образотворчого мистецтва» (Київ) митець виставив пастельний цикл робіт «Порт Іллічівськ» (1979): «Пробудження», «Світанок», «Силуети переправи», «Будівництво поромного

причалу», «Біля переправи» [26, с. 103]. Того ж року його акварель «Вітер» (1972) вміщено до каталогу експозиції «Ленінським шляхом» [116, с. 76].

Отже, виставкову діяльність О. Фіщенка у 1970-х роках позначено чіткою двовекторністю: активною присутністю в міжнародних проєктах і системною участю у провідних українських (республіканських і всесоюзних) виставках, що разом засвідчує його стійкий професійний статус і вагомий внесок в українську графіку цього періоду. Творчість О. Фіщенка характеризується у цей період поступовою еволюцією, у якій відбувається тематичне оновлення, розширення технічного діапазону та водночас збереження цілісності художньої мови.

Широта та масштаб тематичних виставок забезпечили О. Фіщенку можливість професійної репрезентації, водночас визначаючи високі вимоги до технічного рівня та майстерності. Еволюція суспільних умов і світоглядних орієнтацій художника зумовлювала трансформації його творчої манери, що проявлялися у стилістичному оновленні графічних творів та ускладненні художнього мислення. Особливості функціонування виставкової системи визначали основні канали професійної реалізації митця. На той час персональні виставки залишалися рідкісним явищем і не виконували провідної репрезентативної функції в мистецькому процесі. Доступ до експозиційного простору та можливість виконання «соціального замовлення» забезпечувалися передусім через участь у республіканських художніх виставках, які організовувалися з нагоди ювілейних дат або за тематичним принципом, до прикладу, виставка «Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві» (1972) [169, с. 4].

У кінці десятиліття на республіканських виставках домінували ідеологічно марковані теми, зокрема образ В. І. Леніна та події жовтневої революції [116; 122; 193; 195; 197]. У своїй творчості О. Фіщенко дистанціювався від цих тем, його участь у тематичних експозиціях реалізовувалася через пейзаж як універсальну форму художнього висловлювання, що дозволяло уникати прямої сюжетної ілюстративності та зберігати автономність авторської позиції в межах офіційно визначеної тематики.

У 1980-х роках виставкова діяльність О. Фіщенка так само відзначається стабільною присутністю в системі республіканських і міських художніх експозицій, що функціонували в межах офіційного мистецького простору [58; 59]. У 1980 році художник на Республіканській художній виставці «60 років ВЛКСМ» експонував низку пейзажних робіт 1977–1978 років: «Літній дощ», «На Борщагівській вулиці», «На Дніпрі», «Липневого дня» (1977), «Гори в ранковому тумані» та «У горах» (1978) [118, с. 45]. Того ж року на Республіканській художній виставці до 60-річчя прикордонних військ продемонстрував твори 1978 року: «Біля пірсу. Іллічівськ», «Чорноморське узбережжя», «На березі моря», «В порту», «В Іллічівську» [119, с. 29]. У цих композиціях послідовно актуалізовано тему припортового простору як важливого елементу образної системи. У виставці «Шістдесят героїчних років» художник узяв участь не лише як експонент, а і як член виставкового комітету; в експозиції представлено його твори «Рожеве надвечір'я» (1975) і «За містом» (1976) [120, с. 27].

У 1981 році у виставці до 110-річчя з дня народження В. І. Леніна художник узяв участь як заслужений діяч мистецтв УРСР, представивши твір «Радість дня» (1978) та серію «Іллічівський морський порт» (1978), до якої належать «Біле місто», «Лагідна тиша», «Мелодія моря», «Біля переправи Іллічівськ – Варна», «Поромна переправа Іллічівськ – Варна будується», виконані в техніці рисунку [122, с. 29]. У виставці «Фізична культура і спорт» він експонував твори «Лавра» (1974), «Мінський масив» (1976), «Вітрильники» (1976), «Пейзаж» (1978), що демонструють поєднання урбаністичного та природного мотивів [170, с. 15]. На виставці до 35-річчя перемоги над фашизмом було представлено твір «Новий район міста» (1975) із серії «Київ сучасний» (1975–1987), який засвідчує увагу художника до трансформацій міського середовища [121].

Початок 1980-х років також позначено участю в тематичних республіканських і міських виставках, присвячених офіційним ювілеям і суспільно-політичним подіям. 1982 року О. Фіщенко взяв участь у виставках «Ми будуюмо комунізм» [123, с. 32] і «Завжди наготові» [62], де пейзажні твори художника представлено в загальному контексті київської графіки. 1983 року на республіканських виставках

«Врівень з життям» [124, с. 63], «Естамп» [42], графічні композиції художника продемонстрували узагальнений підхід до трактування сучасності через пейзажні мотиви без прямої сюжетної інтерпретації. 1984 року на п'ятій республіканській виставці рисунка в Києві експоновано графічні аркуші серій «Село на Україні» («Полуденний спокій», «Село над морем», «Слухаючи тишу») та «Іллічівський морський порт» («Запала тиша», «Прояснення», «Мовчання»), а також портретні аркуші з серії «Люди праці» («Докер М. Гладунць», «Жіночий портрет», «Докер Ю. Скліфосовський») [125, с. 53]. У творах, представлених на республіканській художній виставці «Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві» (Київ, 1984), тему трактовано через пейзаж і гірський мотив, зокрема у рисунках «У гірському потоці» (1978), «Гірськими дорогами» (1978), «Туристськими стежками» (1978) [171, с. 37]. На республіканській виставці «Художники України – дітям» (Київ, 1984) експоновано пейзажі з Іллічівського циклу робіт: «Чайки і море. Іллічівськ», «Жива тиша. Іллічівськ», «Неспокійний день. Іллічівськ», «Радісний ранок. Іллічівськ» [126, с. 52]. В експозиції республіканської виставки «Я люблю тебе, життя!» (Київ, 1984) представлено акварельні роботи «Околиця міста» (1974), «Будинки над річкою» (1976) [127, с. 13–14].

1985 року художник узяв участь у республіканській художній виставці «На варті завоювань соціалізму» в Києві у складі київських графіків [130]. 1986 року його творчість продемонстровано в кількох масштабних експозиціях: на виставці художників Києва до 40-річчя битви за Дніпро – пейзажні серії «Київ сучасний» («Новий корпус КПІ» (1982), «Вечірні вогні» (1982), «Вулиця Боткіна» (1982), «Сучасні ритми» (1982), «На вулиці Ванди Василевської» (1983) [27, с. 16]; на виставці «В сім'ї вольній, новій: пейзаж, натюрморт» (Київ, 1986) до Всесоюзних Шевченківських літературно-мистецьких свят, де експонували твори художника із серії «Село на Україні» («Зваблива простота», «Село вночі», «Сполохана тиша») [131, с. 14].

У другій половині десятиліття участь О. Фіщенка в виставковому процесі триває. 1987 року він брав участь у експозиції «Увічнений подвиг» [133, с. 42], а також у міській виставці молодих художників Києва, присвяченій черговим з'їздам

компартії [132, с. 32]. Участь художника у виставці «Наш рідний Київ» того ж року сприяла розширенню тематичного діапазону звернення до образу міста в історичному та сучасному вимірах [28, с. 15]. 1988 року О. Фіщенко зазначено учасником республіканської виставки «Мальовнича Україна», однак без фіксації експонованих творів [134, с. 42]. Загалом виставкова діяльність О. Фіщенко у 1980-х роках характеризується системною участю в республіканських і міських експозиціях. Його творчість послідовно реалізовано через пейзаж і серійність як основні засоби художнього висловлювання, що забезпечувало уникнення безпосередньої ідеологічної залежності та формувало цілісну авторську стратегію в межах офіційного мистецького контексту [135].

У 1990-х роках виставкова діяльність О. Фіщенко залишалася безперервною, трансформуючись відповідно до нових культурно-історичних умов пострадянського періоду. Показовим в цьому контексті є участь художника у Всеукраїнській триєнале графіки «Київ-97», де О. Фіщенко серед учасників основної експозиції репрезентовано як київського художника-графіка [31, с. 72]. Каталог триєнале, включаючи О. Фіщенко до спільного переліку митців різних регіонів і поколінь, засвідчує його інтегрованість у ширший контекст сучасної української графіки кінця ХХ ст. та актуальність його творчої позиції в умовах трансформації мистецького середовища. Отже, матеріали виставкових каталогів і узагальнювальних мистецтвознавчих видань 1990-х років дають підстави стверджувати, що творчість О. Фіщенко не втратила актуальності в нових історичних умовах, а зберігала сталість присутності в мистецькому процесі, логіку попереднього розвитку художньої системи митця та залишалася репрезентованою в системі сучасних художніх практик.

У культурному просторі ХХІ ст. творчість є важливим осередком збереження та репрезентації художньої спадщини О. Фіщенко в музейних і бібліотечних інституціях, які формують умови для наукового осмислення та публічного представлення його творчого доробку. У фондах відділу образотворчих мистецтв НБУВ зберігається значний масив оригінальних графічних творів київських художників, зокрема й твори О. Фіщенко. Із залученням цих матеріалів 2014 року

організовано виставку «Шевченківські місця в естампах київських художників», присвячену підготовці до відзначення 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка [180]. На ній, поряд із творами М. Попова, Г. Гавриленка, Г. Польового, В. Литвиненка, Г. Гаркавенко, В. Куткіна, І. Батечка, І. Селіванова та інших митців, було експоновано й твори О. Фіщенка, що репрезентують ключові здобутки української графіки другої половини ХХ ст. [180]. Отже, його творчість інтегрується у контекст національної культурної пам'яті через шевченківську тематику як одну з базових у формуванні української художньої традиції [172].

У 2014 році Дирекція художніх виставок Національної спілки художників України (далі – НСХУ) передала дев'ять графічних робіт О. Фіщенка до фондів Донецького обласного художнього музею, що засвідчило інституційне визнання його творчої спадщини. Передача творів до музейного зібрання передбачала їхню попередню мистецтвознавчу атрибуцію, що забезпечило належне наукове документування спадщини митця. Того ж року в музеї відбулася виставка «Образотворча Шевченкіана», присвячена 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, де поряд із роботами М. Дерегуса, В. Касіяна, О. Пащенко, В. Шенделя та інших художників були експоновані й твори О. Фіщенка [16, с. 57].

Окремий напрям репрезентації художньої спадщини О. Фіщенка пов'язаний з персональними виставковими проектами, що актуалізують творчість митця як цілісне художнє явище. 2012 року у виставковій залі Шевченківського національного заповідника в м. Канів відбулася виставка олівцевих робіт О. Фіщенка «Світ рисунка», а 2013 року – виставка «Світ кольору» у виставковій залі будинка Т. Шевченка [Там само, с. 56]. Син художника, Д. Фіщенко, у промові на відкритті зазначив, «...що Канів завжди був для митців потужною притягальною силою, адже цю землю у поезії та в мистецтві звеличив Тарас Шевченко. Виставляти роботи коло Святої могили – велика честь» [Там само, с. 56]. Проведення цих експозицій у Каневі має певне символічне значення, оскільки цей простір безпосередньо пов'язано з постаттю Тараса Шевченка, що підсилює культурно-історичний контекст репрезентації творчості художника. Водночас ініціативи родини митця сприяють формуванню музейних колекцій і розширенню культурного потенціалу регіону [16].

Важливим джерелом інтерпретації творчості художника є його власні теоретичні рефлексії. У статті «Зерна моєї мрії» О. Фіщенко наголошує, що його мистецтво спрямоване на створення образу дійсності через художнє узагальнення, композиційні та колористичні рішення, які мають викликати емоційний відгук глядача. Художник зазначає: «...Моя творчість є відлунням сучасності, пропущеної через моє серце, світлом моєї душі. Я не просто вимальовував реальну дійсність, я намагався створити її образ: добирав саме ті колірні акорди, злами площин, узагальнення форм, композиційні вирішення, які б неодмінно викликали бажаний відгук почуттів і співпереживань у глядача. Цього я прагнув. А от чи часто це вдавалося, судити не мені. Це зробить час» [178, с. 56].

У наступних роках з творчістю митця ознайомлювали виставки у провідних музейних інституціях України. Зокрема, 2018 року в Музеї українського живопису міста Дніпро відбулася персональна виставка «Світ Олексія Фіщенко», де презентовано акварелі, пастелі, рисунки і кольорові ліногравюри художника [181].

2019 року виставку робіт О. Фіщенко організовано в Харківському художньому музеї спільно з Музеєм українського живопису (м. Дніпро), яку сформовано як із музейних фондів, так і з приватних колекцій [34; 183]. Ця експозиція не лише репрезентувала різні етапи творчості митця, а й сприяла її осмисленню в сучасному культурному контексті. Значущим доповненням на відкритті виставки стала промова Д. Фіщенко. Зокрема, він наголосив, що тема життя є визначальною у творчості митця і що попри життєві випробування, досвід війни, художник зберіг внутрішню цілісність і життєствердне світовідчуття [183]. У творах, виконаних переважно в техніці кольорової ліногравюри, це виявлено через звернення до українського пейзажу, який вирізняється узагальненістю форм і декоративністю образного вирішення. За словами Д. Фіщенко, художник не прагнув буквального відтворення реальності, а формував власний художній світ, орієнтований на відтворення внутрішнього переживання та емоційного стану (Додаток В, с. 353).

У ширшому музейно-виставковому контексті творчість О. Фіщенко також репрезентовано в колекційних і тематичних проєктах, зокрема в експозиції «Київ.

Ретро. Графіка 1950–80-х років з фондів Заповідника» 2019 року в Брамі Заборовського на території Національного заповідника «Софія Київська» [182]. Виставка, яку було приурочено до 85-ї річниці створення Заповідника, охопила понад 500 творів українських художників. У межах експозиції було показано твори, що презентують образ Києва 1950-х–1980-х років, зокрема роботи провідних графіків, серед них і О. Фіщенко [Там само]. Мотиви київського міського середовища в його творчості суголосні загальній концепції виставки, орієнтованій на відтворення історичних виглядів міста через художній образ. Отже, виставкова репрезентація творчості О. Фіщенко на початку XXI ст. і залученість його робіт у музейних проєктах, пов'язаних із формуванням національних колекцій, зокрема в межах експозиції в Софії Київській, засвідчують ширший процес його осмислення в контексті українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Варто зауважити, що значення творчості О. Фіщенко важливе також на рівні локальної культурної пам'яті. Зокрема, 2020 року в м. Умань відзначили 100-річчя від дня народження художника, що засвідчило його входження до кола визначних постатей українського образотворчого мистецтва та закріплення його імені в національному історико-культурному просторі країни [16, с. 57]. У 2024 році у Національному музеї Тараса Шевченка на спільній виставці «Сутеніти» Віктора Бистрякова і Олексія Фіщенко» експонувались 14 графічних творів художника [Там само, с. 57–58].

У XXI ст. творчість О. Фіщенко зберігає актуальність і репрезентується в різних форматах – від музейних експозицій і тематичних виставок до меморіальних та ювілейних заходів, що свідчить про її сталість, інституційне визнання та інтегрованість у сучасний культурний процес України. Твори О. Фіщенко зберігаються не лише у фондах провідних українських музеїв образотворчого мистецтва, а й у колекціях державних інституцій, зокрема у фонді художніх виставок НСХУ та фонді художніх виставок Міністерства культури України. У спеціалізованих фондах відділу образотворчих мистецтв НБУВ містяться оригінали графічних робіт, образотворчі видання та фотоматеріали митця. [180]. Наявність робіт О. Фіщенко у таких колекціях свідчить про їх музейну та історико-

культурну цінність і підтверджує його належність до провідного кола українських художників.

За життя художника значну кількість його робіт було реалізовано через республіканські та всесоюзні виставки, а також через художні салони й виставки-продажі, організовані Художнім фондом УРСР і СРСР. Унаслідок цього частина творів потрапила до приватних колекцій за межами України. Інформація щодо теперішніх власників таких робіт здебільшого відсутня.

Свідченням професійного та суспільного визнання художника на державному рівні стало присвоєння 2000 року О. Фіщенку почесне звання народного художника України за створення високохудожніх графічних творів, що отримали визнання як в Україні, так і за її межами [16, с. 57–58]. Його творчий доробок становить вагомий внесок у розвиток національної художньої культури та образотворчого мистецтва.

Висновки до другого розділу

Проведене дослідження професійного становлення Олексія Фіщенка та його взаємодії з українським культурним простором другої половини ХХ ст. дозволило встановити, що формування творчої особистості митця відбувалося як складний процес становлення його художньої індивідуальності в умовах історико-культурних та інституційних трансформацій.

Освітній період митця розгортався в умовах суперечливого культурного середовища, яке поєднувало елементи ідеологічного тиску з поступовими тенденціями до лібералізації. Така амбівалентність сприяла формуванню особливого типу художнього мислення О. Фіщенка, орієнтованого на внутрішню автономію, концептуальну зосередженість і подолання зовнішньої нормативності через вироблення непрямих, опосередкованих форм висловлювання.

Установлено, що саме досвід перебування в межах регламентованої, але водночас трансформаційної культурної системи є визначальним чинником становлення індивідуальної манери митця. У цьому контексті важливим етапом формування художньої мови О. Фіщенка постає період другої половини 1950-х

років, який може бути інтерпретований як етап трансформації українського художнього дискурсу, пов'язаний із розширенням репертуару художніх засобів і посиленням ролі графіки як автономної мистецької практики завдяки поєднанню технічної доступності та високого рівню високих виражальних можливостей. У межах цієї парадигми формується нова візуальна мова графіки, для якої характерні редукція форми, лаконізм графічного жесту, активізація декоративного начала та переосмислення просторових відносин, з підвищеною увагою до структури аркуша, відході від попередніх живописних домінант і зміщенням акценту від репрезентативності до формотворчої експресії.

У процесі становлення власного художнього методу О. Фіщенко поступово дистанціювався від безпосереднього наслідування академічної графічної школи, трансформувач отриманий освітній досвід як основу для індивідуальної художньої рефлексії і сформував власну художню систему творчості. Важливими орієнтирами у становленні його художнього методу стали традиції європейського та українського образотворчого мистецтва, зокрема спадщина В. Фалілеєва, досвід кольорової гравюри початку XX ст., а також інтерес до мистецтва Сходу, передусім Японії та Китаю. Саме ці джерела творчого формування вплинули на композиційні принципи митця, його розуміння простору та специфіку роботи з кольором і фактурою. У цьому аспекті його творчість може бути трактовано як приклад культурної синкретичності, де різні традиції інтегруються в єдину авторську систему.

Важливою особливістю графічної практики О. Фіщенка є звернення до нестандартних технічних прийомів друку, що наближують його до східних традицій, зокрема до «китайської системи» друку. Це дозволило митцеві досягати фактурної насиченості, пастозності шару та варіативності кожного відбитка, завдяки чому кожен окремий твір набував множинності авторських варіантів і розкривав процесуальність художнього мислення. Такий підхід свідчить про вихід О. Фіщенка за межі традиційного розуміння гравюри як тиражного виду мистецтва та виявляє унікальність його робіт як індивідуального художнього висловлювання.

Уже в ранній період сформувалися основні параметри художньої системи О. Фіщенка: пейзаж як провідний жанр, кольорова ліногравюра як основна художня техніка та орієнтація на узагальнений, концептуально осмислений образ. У подальшому ці риси зберігаються й поглиблюються, набуваючи нових смислових і формальних вимірів у різних періодах його творчості.

Аналіз участі О. Фіщенка у мистецькому житті України другої половини XX – початку XXI ст. засвідчив його послідовну інтегрованість у професійне та виставкове поле українського образотворчого мистецтва. Його твори було активно залучено в офіційні виставкові проекти. Упродовж кількох десятиліть відбувалося поступове розширення тематики, жанрового репертуару та технічних засобів робіт художника, що свідчило про стабільність і водночас динамічність його творчого розвитку й здатність адаптувати власну мову до змінних культурних умов.

У 1970–1980-х роках творчість митця демонструє зрілість художнього мислення, серійність підходу в опрацюванні художніх мотивів та послідовне розгортання індивідуальної образної системи. У цей період формується стабільний художній канон автора, у якому поєднано декоративність, експресивність та концептуальну глибину. У 1990-х – на початку 2000-х років, в умовах трансформації радянської культурної парадигми і відкриття нових можливостей для переосмислення власної художньої мови, творчість О. Фіщенка залишилася актуальною, інтегруючись у нові форми мистецтва та долучаючись до процесів переосмислення національної художньої спадщини.

Значущість творчого доробку митця підтверджується широкою репрезентацією його спадщини в музейних, бібліотечних та державних фондах, а також у провідних колекціях образотворчого мистецтва, що дає підстави розглядати його твори як частину національного культурного архіву. Це засвідчує не лише високий художній рівень його творів, а й їхню історико-культурну цінність у контексті розвитку української графіки і формування канону українського графічного мистецтва XX ст. Присвоєння митцеві почесного звання народного художника України 2000 року є свідченням його вагомego внеску в національне мистецтво.

Отже, професійне становлення О. Фіщенко постає як цілісний процес, у якому взаємодіють освітній досвід, культурно-історичні умови, техніко-стильові пошуки та індивідуальна творча інтенція. У термінах сучасного мистецтвознавства його творчість може бути осмислено як результат творчого поєднання традиції та інновації, репрезентації та автономії, нормативності та експерименту. Саме така багатовимірність дозволяє розглядати його доробок як важливий елемент розвитку українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. як самодостатню художню систему, відкриту до мистецтвознавчих інтерпретацій.

Отримані у розділі результати формують концептуальне підґрунтя для подальшого аналізу образно-стильових, семантичних та іконографічних параметрів творчості митця, а також дозволяють розглядати увесь його доробок як репрезентативний феномен українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст., що потребує вивчення в ширшому дискурсі сучасних мистецтвознавчих студій.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ВИРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА

3.1. Новаторство пластичної мови ліногравюр 1960-х років

Олексій Фіщенко посідає помітне місце серед українських графіків другої половини ХХ ст. як майстер кольорової ліногравюри. У його творчості ця техніка набула самостійного художнього значення і стала одним із провідних засобів формування індивідуальної пластичної мови. Звернення митця до ліногравюри було зумовлене як загальними тенденціями розвитку української графіки 1960-х років, так і внутрішньою потребою оновлення образної моделі, передусім у межах пейзажного жанру. Ліногравюра як різновид високого друку ґрунтується на контрастному співвідношенні друкуючих і пробільних елементів, що визначає специфіку її художньої мови [186, с. 47]. Властиві їй площинність, узагальнення форм, активна роль лінії та плями створюють передумови для пластичних експериментів і сприяють формуванню умовно-декоративного мислення, характерного для графіки середини ХХ ст. У творчості О. Фіщенко, ці технічні особливості переосмислено як інструмент художнього узагальнення та образно-сміслової виразності.

Поширення ліногравюри в українському мистецтві 1960-х років було зумовлене як доступністю матеріалу, так і його широкими пластичними можливостями. Лінолеум, порівняно з металом, каменем чи деревом, був економнішим і технологічно зручнішим: на ньому можна було працювати у великому форматі, він вирізнявся м'якістю в обробці та давав змогу створювати різноманітні фактури за допомогою різців. Ці властивості сприяли активному залученню техніки до художньої практики та розширенню її виражального потенціалу [Там само].

У світовому мистецькому контексті ліногравюра набула особливої популярності в середині ХХ ст., зокрема в країнах Латинської Америки та Європи, де її часто використовували як засіб виразного, нерідко соціально загостреного

художнього висловлювання. Показовими є діяльність бразильського «Клубу друзів гравюри» (В. Прадо, К. Ськліар, Д. Гонсалес) і мексиканської «Майстерні народної графіки» (Л. Мендес, П. О'Хиггинс, Л. А. Бастар). До техніки ліногравюри зверталися також провідні європейські митці, зокрема П. Пікассо, А. Матісс, Ф. Мазерель, Ф. Блейль, М. Ешер, К. Кортес [185, с. 106]. На цьому тлі українська ліногравюра 1960-х років демонструє власну траєкторію розвитку, пов'язану з розширенням зображувальних засобів, урізноманітненням стилістичних підходів та поглибленням образно-сислової структури естампа [50, с. 9].

Того часу українська графіка загалом переживала активне оновлення художньої мови. Як констатувала О. Ламонова, митці покоління 1960-х років «відмовлялися від ілюзорного простору на користь підкресленої площинності аркуша, від світлотіньового моделювання об'єму – на користь напруженої і виразної мелодики ліній та плям» [73]. Така трансформація була реакцією на попередній етап розвитку української графіки й відображала прагнення до більш узагальненого, експресивного та концептуально насиченого художнього висловлювання [55]. Ліногравюри О. Фіщенка органічно вписуються в цей художній контекст, водночас демонструючи індивідуальне осмислення пластичних і композиційних можливостей техніки. У хронологічній перспективі вони засвідчують послідовну творчу еволюцію митця від ранніх, більш традиційних рішень до дедалі узагальненої та стилістично напруженої пластичної мови, у якій відчутні як впливи київської школи графіки, так і власні новаторські пошуки художника.

Перші графічні аркуші О. Фіщенка в техніці кольорової ліногравюри належать до періоду його навчання в КДХІ. Саме наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років ліногравюра набула значного поширення серед українських художників. Як зауважує мистецтвознавець А. О. В'юник, у післявоєнний час активно розвивається пейзажна графіка, представлена, зокрема, творчістю О. Кульчицької, О. Пащенко, В. Мироненка, В. Литвиненка, О. Бабкової, М. Благовіщенського, Л. Чернова [187]. Окреслене коло митців засвідчує інтенсивний розвиток пейзажного напрямку, в межах якого формувалися різні індивідуальні художні

стратегії. До цього мистецького середовища належить і О. Фіщенко. Звернення до жанру пейзажу, що посідає в його творчості провідне місце, дало змогу митцеві зосередитися на тематиці, відносно автономній від офіційного ідеологічного дискурсу, і реалізувати можливості графічної мови як інструменту індивідуального художнього висловлювання [10, с. 14]. Як зазначає О. Ламонова, «Олексій Фіщенко починав як пейзажист... Його пейзажі, виконані чи не в усіх існуючих графічних техніках, – дуже різні» [65, с. 46]. Ліричний пейзаж, виконаний у техніці кольорової ліногравюри постає як один із ключових напрямів його творчості художника, що зумовлює необхідність детального аналізу формально-пластичних і композиційних особливостей його графічних аркушів 1960-х років.

У межах ліричного пейзажу художник найповніше реалізував власні світоглядні уявлення, пов'язані з осмисленням природи як простору внутрішніх переживань і філософської рефлексії. Пейзажі митця, як правило, позбавлені фігуративного центру: людська присутність редукується до мінімальних «слідів», що лише увиразнюють масштабність і самодостатність природного середовища [Там само, с. 46]. Такий підхід зумовлює особливий тип образності, у якому пейзаж постає не як опис реальності, а як форма її узагальненого, внутрішньо пережитого осмислення.

Важливою рисою ліногравюр О. Фіщенка є орієнтація на виразність графічної мови та активну роль кольору в побудові образу. Колористичне рішення у творах митця формується залежно від мотиву, композиційної структури та просторової організації твору, слугуючи одним із ключових чинників образотворення. У процесі творчої еволюції художник виробляє відносно стабільні принципи пейзажної композиції, в межах яких варіюються смислові та образні акценти. Зміни в композиційних рішеннях і колористичних співвідношеннях відображають поступову трансформацію художніх пріоритетів митця, що й визначає специфіку його новаторських пошуків у сфері пластичної мови ліногравюри. Зазначені принципи організації зображення набули конкретного втілення в ліногравюрах кінця 1950-х – початку 1960-х років, зокрема в ранніх творах «Золотий ранок. Канів» (1959) (іл. 3.1.1) і «Під вечір біля Канева» (1959) (іл. 3.1.2) із серії «Канів».

Саме в цих аркушах уже окреслено характерні риси раннього творчого почерку митця: тонко організований ритм ліній, схильність до узагальнення форм і формування цілісного ліричного образу, в якому конкретний природний мотив підпорядковано загальному емоційно-образному настрою.

Показовим є пейзаж «Золотий ранок. Канів» (1959) (іл. 3.1.1), що виконаний у техніці кольорової ліногравюри, що відтворює весняний краєвид околиць Канева у стані ранкової тиші та світлової м'якості пейзажного середовища. Композицію вибудовано за принципом послідовного розгортання простору. На передньому плані зображено гілки верби, схилені над водною поверхнею. Тонкий, ритмічно організований штрих підкреслює їхню пластичність і водночас задає загальний ритмічний лад композиції. Сам образ верби, традиційний для українського пейзажу, посилює національно-образне прочитання твору. На середньому плані композиції пагорби над Дніпром, вкриті деревами й кущами, ще без весняної зелені. Дальній план вирішено узагальнено: контури поселення ледь проступають крізь серпанок ранкового туману, який пом'якшує форми та створює ефект просторової глибини. У цьому творі виразно простежується здатність митця використовувати можливості кольорової ліногравюри – ритм лінії, площинне узагальнення та обмежену кольорову гаму, що перетворює природний мотив на умовний ліричний образ. Конкретний природний мотив трансформується в емоційно насичену художню модель, що передає стан гармонійної єдності людини і природи. Така образна стратегія ґрунтується на поєднанні безпосередніх натурних спостережень із їх подальшим узагальненням і внутрішнім переосмисленням.

Реальний краєвид слугує відправною точкою, однак у процесі роботи зазнає композиційних і образних змін: митець вільно варіює розташування елементів, посилює або послаблює окремі акценти, досягаючи цілісності та внутрішньої завершеності образу. У такий спосіб у ліногравюрах О. Фіщенка органічно поєднано натурні спостереження і умовність художнього задуму.

Певне зміщення образно-емоційних акцентів у межах спільної моделі ліричного пейзажу продемонстровано у творі «Під вечір. Біля Канева» (1959) (іл. 3.1.2), виконаному в техніці кольорової ліногравюри та включеному до серії

«Канів». На середньому плані композиції силуетно темною плямою вирізняються човни з рибалками на Дніпрі, тоді як дальній план займають узагальнені обриси живописних схилів. Художник передає стан вечірнього освітлення, поєднує пейзаж із побутовими мотивами узятими із повсякденного життя. Завдяки послідовному застосуванню принципу панорамної композиції у просторовій організації пейзажу митець відтворює широту ландшафту, підкреслюючи масштаб та домінування природного простору та його масштабність. Горизонтально розгорнуту композицію підпорядковано рухові сонця, яке заходить за пагорби та слугує ключовим смисловим і світловим центром. Поєднуючи академічну точність формотворення з умінням узагальнювати природні форми, художник створює образ, у якому окремі мотиви підпорядковані єдиній емоційно-образній системі.

На відміну від пейзажу «Золотий ранок. Канів», де домінує відчуття пробудження, легкості й відкритості простору, підсилене відкритою композицією, плавною ритмікою ліній і світлою жовто-зеленою гамою, у творі «Під вечір. Біля Канева» акценти композиційної структури зміщено в бік завершеності й внутрішньої зосередженості образу. Тут простір сприймається як більш структурований, ритм набуває більшої контрастності завдяки силуетним плямам, а колористичне рішення, витримане в теплій жовто-коричневій гамі, створює ефект «ущільненого» часу та підсилює відчуття вечірнього спокою. За умови збереження основних принципів пластичної організації, в обох творах виявлено різну емоційно-образну тональність: «Золотий ранок. Канів» тяжіє до лірично-споглядального, майже медитативного стану, тоді як твір «Під вечір. Біля Канева» набуває більш узагальненого, дещо епічного характеру, в якому відчуття плинності часу поєднане з мотивом завершеності природного циклу. У цьому виявляється характерна для О. Фіщенка здатність варіювати внутрішні параметри образу, такі як світло, ритм, колір і композиційна структура, в межах цілісної художньої системи.

Після виконання низки серій у техніці класичної ліногравюри на початку 1960-х років митець у процесі пошуку індивідуального стилю звернувся до досвіду провідних європейських майстрів кольорового лінориту, зокрема П. Пікассо

(«Портрет молодої дівчини», 1958; «Портрет ідальго», 1965) та А. Матісса (ліногравюри до книги Анрі де Монтерлана «Пасіфая. Пісня Міноса», 1944). Вплив цих художників виявляється не прямим наслідуванням, а засвоєнням принципів декоративного узагальнення форми, площинної організації зображення та активного використання кольору [8, с. 96]. Як наслідок цього переосмислення твори О. Фіщенка поступово набувають рис, пов'язаних із західноєвропейською художньою традицією: посилюється декоративна стилізація, зростає значення ритмічної організації площини, композиції вирізняються чіткістю та лаконізмом. Відмова від ілюзорно-реалістичної моделі зображення засвідчує орієнтацію митця на формування власної пластичної мови.

Пейзажні мотиви, створені у 1960-х роках, художник трактує як декоративно-ритмічні композиції, організовані в межах площини аркуша, зокрема в ліногравюрі «Весна в Криму» (1960) (іл. 3.1.3) простір вибудовано через взаємодію узагальнених форм і кольорових площин, що водночас створює відчуття глибини. Показовим є також тенденція до поєднання виразного переднього плану зі значно узагальненим дальнім, що посилює просторову організацію твору. У ліногравюрі «Вербі» (1960) (іл. 3.1.4), де зображено два дерева, схилені одне до одного над поверхнею води, композицію твору побудовано на домінуванні площинності й декоративного узагальнення: дерева слугують головними образними акцентами, а їхні гнучкі, ритмічно організовані гілки формують пластичний каркас зображення. Лінія набуває самостійної виразної функції, перетворюючись на носій ритму і руху. Поверхню води (озерні хвилі) трактовано як орнаменталізований лінійний візерунок, що підсилює декоративний характер композиції. Контраст темно-синього неба і насичено-зелених крон створює емоційно напружений, але водночас ліричний характер твору, пов'язаний з мотивом вечірнього стану природи.

Художник часто обирає такі композиційні рішення, які забезпечують панорамне бачення ландшафту – гір і долин України – та увиразнюють його просторову багатоплановість через зіставлення стилізованих форм переднього плану та узагальнених площин дальнього. Це дозволяє створити відчуття простору,

наповненого певним атмосферним станом: чи то літньою спекою, чи осінньою прохолодою, що визначається передусім колористичним рішенням.

У ліногравюрах серії «Тарасова земля» (1960–1964) – «Дорогами Тараса» (1961) (іл. 3.1.5), «Ранок. Моринці» (1961) (іл. 3.1.6), «Замріяний вечір. Моринці» (1961) (іл. 3.1.7), «Світло пробудженого краю» (1961) (іл. 3.1.8), О. Фіщенко поєднує увагу до характерних ознак пейзажного середовища з поглибленою розробкою його емоційного стану [174, с. 9–13]. Ця тенденція отримала подальший розвиток у ліногравюрі «Духмяний день» (1962) (іл. 3.1.9), у якій художник звертається до мотиву гірського пейзажу в літній період. Колористична побудова твору базується на варіюванні двох тонів зеленого кольору – світлішого та темнішого, що формує відчуття легкості, просторової відкритості та емоційного комфорту. Ритмічне чергування форм, зокрема верхівок дерев на передньому плані, організовує зорове сприйняття та водночас виконує функцію своєрідного «фільтра», крізь який глядач споглядає пейзаж. Введення стафажних фігур тварин надає композиції мінімальної динаміки та окреслює ледь намічений сюжетний план, не порушуючи загальної декоративно-узагальненої структури. Аналогічні художньо-стильові тенденції можемо спостерігати в творах «Молоде плем'я» (1962) (іл. 3.1.10), «Свіжа зелень» (1963) (іл. 3.1.11) [Там само, с. 23].

Подальший розвиток і, водночас концептуальне узагальнення цієї художньої стратегії простежується у ліногравюрі «Осінь. Космач» (1962) (іл. 3.1.12), де звернення до гірського ландшафту набуває більш виразнішого декоративно-площинного характеру [Там само, с. 15]. У цьому творі художник посилює ритмічну організацію форм і кольорових мас, відмовляючись від будь-якої деталізованої просторової розробки. Простір вибудовано через співвідношення узагальнених площин, що підкреслює на умовність художнього образу. Колористичне рішення, витримане в стриманих осінніх тонах, формує стан внутрішньої зосередженості та спокою. Отже, якщо у творі «Духмяний день» (1962) гірський пейзаж постає як безпосередньо пережитий, емоційно відкритий мотив, то у творі «Осінь. Космач» (1962) він набуває більш узагальненого та стилістично організованого образу. Цей твір можна розглядати як перехідний етап

до подальшого відтворення гірської тематики в ліногравюрах кінця 1960-х років, у яких декоративно-пластичні засади зображення набувають дедалі більшої узагальненості та стилістичної визначеності.

Приблизно від середини 1960-х років у творчості О. Фіщенка окреслюються нові тенденції, пов'язані з подальшим розвитком його художнього стилю. Ґрунтуючись на українській художній традиції лінориту, засвоєних у межах академічної школи, художник поступово відмовився від штрихування за формою, замінивши його площинними кольоровими плямами. Саме цей прийом – один із визначальних чинників формування його авторського стилю. На відміну від техніки свого вчителя О. Пащенка, для якого важливими були ілюзорна глибина простору та об'ємне моделювання форми, О. Фіщенко орієнтувався на площинну організацію зображення, ритмічне співвідношення кольорових мас і контрастні колористичні поєднання, близькі до принципів декоративно-ужиткового мистецтва. Засвоївши технічні основи лінориту, митець водночас виробив власну композиційну модель естампу, у якій визначальними стають узагальнення, стилізація та структурна чіткість. Показовими в цьому контексті є ліногравюри 1963 року. У творі «На схилах Тарасової гори» (іл. 3.1.13) вже виразно проявлено риси подальшої еволюції митця: ритмічна організація форм, узгодженість кольорових співвідношень і прагнення до композиційної рівноваги, що досягається, зокрема, через повторюваність вертикалей молодих дерев [174, с. 17].

У ліногравюрі раннього періоду «Ранок. Моринці» (1961) (іл. 3.1.6) митець усвідомив, яку важливу роль відіграє ритміка вертикальних елементів – пірамідальних тополь, розташованих у різних інтервалах, що контрастують із горизонталями рельєфу [Там само, с. 13]. Колористичне рішення цього твору, витримане в теплій охристо-оранжевій гамі, підсилює відчуття світлового середовища, тоді як сонячне освітлення є ключовим чинником організації умовного простору. Подібна увага до світлового стану і нюансних колористичних переходів простежується і в ліногравюрі «Сріблястий ранок» (1963) (іл. 3.1.14), де світлова атмосфера визначає характер композиційної побудови [Там само, с. 21]. Водночас у творі «Дніпро береться кригою» (1963) (іл. 3.1.15) художник звернувся до

індустріального пейзажу, поєднавши узагальнене трактування міського середовища з ритмічною організацією вертикальних і діагональних ліній, що задають загальний ритм твору [174, с. 19]. Передній план композиції займають парусні човни, пришвартовані до причалу. Середній план представлений узагальненим образом київського пейзажу, що умовно структурує масштабні співвідношення елементів і виявляє тенденцію до спрощено-формального трактування. Обмежена палітра сірих і коричнево-зелених тонів формує зображення стриманого емоційного настрою, що передає зимовий стан природи.

Ліногравюра «До сонця» (1966) (іл. 3.1.16) засвідчує зацікавлення митця фактурними можливостями друку та тенденцію до залучення стилізованих форм, що відсилають до естетики модерну [Там само, с. 31]. Художник відмовився від реалістичної деталізації зображення на користь декоративно-площинного трактування пейзажного мотиву зі стилізованими зображеннями дерев у вигляді плям з лінійно окресленими гілками. Зазначені риси отримують подальший розвиток у ліногравюрах «Тиша» (1966) (іл. 3.1.17) та «Осінні барви гір» (1966) (іл. 3.1.18) [Там само, с. 27–29]. Застосування декоративно-узагальнених і стилізованих форм було нетиповим для української графіки та живопису того часу, що свідчить про інноваційність художнього мислення митця та його орієнтацію на новітні тенденції західноєвропейського мистецтва.

У 1960-х роках завершується формування концептуальних засад раннього періоду творчості митця. Надалі О. Фіщенко дедалі більше відходить від безпосереднього натурного спостереження, надаючи перевагу узагальненому, внутрішньо переосмисленому образу пейзажу. Ілюзорний простір поступово трансформується в умовний, що дозволяє художникові свідомо керувати характером візуального сприйняття.

У ширшому контексті українського образотворчого мистецтва означеного періоду художні пошуки О. Фіщенка щодо спрощення й узагальнення форми, площинності та ритмізації композиції співвідносні з практиками закарпатської школи, насамперед Ф. Манайла, чия творчість наближена до «європейських традицій фовізму та наївізму» широким живописним узагальненням, гармонією та

контрастами великих кольорових площин, а також з пейзажними творами карпатського циклу Г. Смольського, де використання колірної плями, сміливість колористичних зіставлень і узагальнення природних форм суголосні прагненню до декоративної цілісності образу [149, с. 36].

Водночас подібні художні орієнтири виявляються у творчості київських митців-шістдесятників – В. Задорожного, у творах якого монументальність форми поєднується з камерністю образного вирішення, І. Литовченка, чия пластика відзначена узагальненням, символічністю та конструктивною виразністю, а також Г. Гавриленка і В. Перевальського. Художники зверталися до мови максимально спрощених колірних елементів, використовували архаїчні просторові прийоми. Їх цікавили відкриття нових пластичних і просторових закономірностей. Абстрактне мистецтво осмислювалося як прояв свободи духу в процесі становлення, в межах якого розвивалась і творчість О. Фіщенка [Там само, с. 41]. У цьому контексті творчість художника постає як складова ширшого процесу формування нефігуративного мислення в українському мистецтві, де узагальнення, символізація та автономізація художніх засобів стають визначальними принципами образотворення [142].

Поступова трансформація художньої мови митця особливо виразно проявляється у ліногравюрах наприкінці 1960-х років. У пейзажі «Шлях на Умань» (1969) (іл. 3.1.19) мотив дороги втрачає свою традиційну просторову функцію: вона не веде глядача в ілюзорну глибину, а розчиняється в площині, підкреслюючи умовність зображення. У такий спосіб досягнуто ефекту зникнення тривимірності простору і перетворення пейзажу на стилізовану декоративну структуру.

У ліногравюрах «Сторожа тиша» (1969) (іл. 3.1.20), «Вечірній спокій» (1969) (іл. 3.1.21), «У горах» (1970) (іл. 3.1.22) просторовість не зникає повністю, а набуває прихованого характеру: вона ніби «вбудована» в площинну організацію композиції [179, с. 19, 36, 37]. Ритм ліній, насичені кольорові співвідношення та взаємодія площин формують відчуття гірського простору без використання традиційних засобів перспективи.

У ранньому творі «Зелена долина» (1961) (іл. 3.1.23) гострі, спрямовані вгору форми гір поєднуються з контрастними кольоровими акцентами, що створює напружене емоційне звучання [174, с. 7]. Синьо-зелений колір перекривається яскраво-рожевими плямами, що надає образу напруженого, внутрішньо збуреного стану. Натомість у ліногравюрах «Оksamит гір» (1969) (іл. 3.1.24) та «Над річкою Рікою» (1969) (іл. 3.1.25) пластика зображення зазнає змін [175, с. 22]. Симетрично організовані на площині графічні форми гір набувають більш округлих обрисів і поєднуються з динамічною системою кольорових смуг, що сплітаються та розплітаються, формуючи складну ритмічну структуру композиції.

У ліногравюрі «У горах» (1970) (іл. 3.1.22) композицію вибудовано на основі великих декоративно-площинних мас, тоді як фактурний друк надає зображенню виразної матеріальності та лаконізму [179, с. 37]. Місцевий рельєф постає ніби оповитий туманом, а гірські масиви виринають із темряви, формуючи узагальнений образ простору. У композиції використано стилізований образ півня, який опосередковано актуалізує символіку пробудження та настання світанку. Білі плями формують умовний, дещо ритмічно нерегулярний орнамент, що підсилює декоративний характер твору.

Загалом, гірські пейзажі митця вирізняються варіативністю образних рішень, але зберігають спільні пластичні принципи. Кожен твір репрезентує окремий емоційний стан, водночас залишаючись у межах цілісної художньої системи, заснованої на ритмі, кольорі та площинній організації форми.

Окрім проаналізованих аркушів, у графічній спадщині О. Фіщенка 1960-х років спостерігаємо низку пейзажних ліногравюр, що варіюють окреслені принципи. До них належать твори «Весняний день» (1961), «Світло пробудженого краю» (1961), «Озеро в горах» (1965) та ін. У другій половині десятиліття ці пошуки отримують подальший розвиток у ліногравюрах «Звуки ланів» (1967), «Заснулі гори» (1967), «Карпатський вечір» (1967), «Тиша. Поділ» (1967), «Сріблясті тополі» (1967), «Зелені гори» (1967), «Піхта» (1967), «Плакучі верби» (1967), «Зачароване озеро» (1968), «Молоді піхти» (1968), «Гірські наспіви» (1968), «Осінній сплеск» (1968), «Барви осені» (1968), «Ужоцький перевал» (1969), «Біля

ставка» (1969), «Смеркається» (1969), «Серед полів» (1969), «У дзеркалі весни» (1969), «Ясний день» (1969), «Світає» (1969), «Вечірній спокій» (1969), «Передгір'я» (1969), «До сонця» (1966), представлений у варіанті для обкладинки каталогу 1967 року [174; 175, с. 22].

Отже, ліногравюри О. Фіщенка 1960-х років засвідчують послідовний процес формування індивідуальної пластичної мови митця. Його новаторство полягає у переході від зображальності до узагальненого образу, від ілюзорного простору до площинної композиції, зі зведенням описових елементів до мінімуму та посиленням ритмічної організації форми. Поєднання декоративно-площинного мислення з виразною роллю кольору і фактури визначає своєрідність його художньої системи та окреслює його місце в українській графіці другої половини XX ст. У ширшому контексті українського образотворчого мистецтва означеного періоду творчість митця репрезентує одну з тенденцій до посилення декоративності, площинності та формального узагальнення, що характерно для розвитку станкової графіки другої половини XX століття. Водночас його пошуки, спрямовані на синтез національної пейзажної традиції з новітніми художніми прийомами, співвідносяться з загальноєвропейськими модерністськими тенденціями, які активізувалися в українському мистецтві у другій половині XX – на початку XXI ст.

3.2. Своєрідність авторської манери друку естампів 1970-х років

В українському образотворчому мистецтві 1970-х років художній процес розвивався в умовах ідеологічно регламентованої культурної політики, що значною мірою визначала тематичні та стилістичні орієнтири творчості. Усі жанри образотворчого мистецтва орієнтувалися на нормативну модель радянської дійсності, пов'язану з офіційною концепцією соціалістичного розвитку суспільства. Живопис, графіка і скульптура були ідеологічно заангажованими, а твори відзначалися нормативністю та плакатністю [29, с. 426]. Водночас саме в межах станкових форм, зокрема графіки, надавалися ширші можливості для

індивідуального художнього висловлювання, опосередкованого дистанціювання від нормативів соціалістичного реалізму та пошуку власних пластичних рішень. Станкова графіка відкривала простір для індивідуального самовираження, прояву авторської самобутності та образної автономії, що було значно складніше реалізувати в офіційно регламентованих видах мистецтва [2, с. 514]. Це сприяло активізації тенденцій до узагальнення форми, посилення умовності та декоративності зображення, а також зростання уваги до авторської інтерпретації образу. У цьому контексті особливої ваги набуває творчість тих митців, які, попри наявні обмеження, прагнули зберегти індивідуальну художню мову, національну специфіку та глибину образного висловлювання. Одним із представників цієї тенденції був О. Фіщенко, у творах якого монументальність форми поєднується з камерністю образного вирішення, чия пластика відзначена узагальненням, символічністю та конструктивною виразністю.

Як зазначає Л. Смирна, у 1970-х роках митці зосереджуються на індивідуальних творчих програмах, власних стилістичних моделях і світоглядних настановах, нерідко демонструючи ґрунтовне знання різних художніх традицій [151, с. 350]. У цьому ж контексті О. Лагутенко підкреслює зміну образотворчих пріоритетів: умовні засоби витісняють ілюзорну глибину простору та об'єм, натомість посилюються лаконізм, контрастність і декоративність у пластичній організації зображення [64, с. 51]. У графічній спадщині О. Фіщенка 1970-х років зазначені тенденції набувають індивідуально-авторського втілення. Значну частину його ліногравюр становлять твори, у яких провідним стає мотив стану природи та внутрішньої тиші. У творах «Полуденна тиша» (1970), «Рання весна» (1970), «Весняний день» (1970), «У піхтовому гаю» (1970), «Осінь» (1970), «Пожнивна тиша» (1970), «Весняна радість» (1971), «У ранковому сонці» (1971), «У нічній імлі» (1971), «Відро» (1971), «Переїзд» (1971), «Серпень у горах» (1971), «За полудень» (1971), «У нічному тумані» (1971), «Вечоріє» (1972), «Над Дніпром» (1972), «У горах» (1970), «Середньовецький перевал» (1972), «Смеркає» (1972), «Ранковий туман» (1974), художник фіксує перехідні моменти природних станів, зосереджуючись на атмосфері спокою та зосередженого споглядання

[175, с. 23, 89]. Композиційна побудова зазначених аркушів ґрунтується на узагальнених площинах і стриманій колористиці. Художник зводить до мінімуму конкретизацію просторових і локальних ознак пейзажу, підпорядковуючи ритм і колір відтворенню емоційного стану.

Прикладом авторської художньої мови є ліногравюра «Дніпро вночі» (1970) (іл. 3.2.1), у якій простір композиції організовано за принципом багатопланової побудови [175, с. 43]. Передній план композиції формують силуети човнів із щоглами та згорнутими або напіврозкритими вітрилами, подані як узагальнені геометризовані форми, що ритмічно структурують площину аркуша. Вертикалі щогл різної висоти створюють динамічний лінійний ритм і водночас підкреслюють статичність композиції. На середньому плані зображення через вертикальні світлі штрихи, що інтерпретують відбиття міських вогнів, представлено площинно трактовану водну поверхню Дніпра. Ці елементи вступають у ритмічний перегук із щоглами човнів і формують цілісну композиційну структуру. Дальній план окреслює силуетна забудова Києва, узагальнена до темної горизонтальної маси, у якій домінує вертикальний акцент дзвіниці Києво-Печерської лаври. Її силует співвідноситься з ритмом щогл та поєднує природні і міські простори в єдину образну систему. Колористичне рішення композиції побудоване на стриманій холодній гамі синіх і сіро-блакитних тонів із мінімальними світловими акцентами. Колір тут не моделює глибину, а підсилює площинність і декоративну цілісність композиції, у якій усі плани взаємодіють на рівних засадах.

Інший варіант описаної колористично-композиційної образно-пластичної системи втілено у ліногравюрі «Опівдні» (1971) (іл. 3.2.2), де художник звертається до гірського пейзажу [Там само, с. 83]. Композиція вибудована на чергуванні великих узагальнених площин, що формують ритмічну структуру аркуша і підкреслюють його декоративно-площинний характер. Гірські схили інтерпретовані як широкі хвилясті смуги, які накладаються одна на одну, створюючи відчуття простору без використання традиційної перспективи. Форма зображення максимально узагальнена, позбавлена деталізації, що фокусує увагу на ритмі та пластичній організації мотиву; світло функціонує як структурний елемент площини.

Колористику ліногравюри вирішено в теплій охристо-коричневій гамі з переходами до світліших тонів, характерних для полуденного освітлення. Фактурність друку посилює матеріальність поверхні аркуша та увиразнює декоративний ефект. Зрештою зображення постає як цілісний узагальнений образ, у якому конкретний мотив підпорядковано переданню стану природи, а відмова від деталізації та об'ємності зображення формує відчуття статичності й зосередженості, характерне для пейзажних ліногравюр О. Фіщенка початку 1970-х років.

У період 1970–1979 років у творчості О. Фіщенка простежується подальша послідовна відмова від реалістичного відтворення дійсності на користь узагальнених образів пейзажу. Художник цілеспрямовано переосмислює композиційні принципи, колористичні рішення та відбір образних елементів, відмовляючись від деталізації й предметності, характерних для ранніх робіт. Натомість утверджується узагальнення форми й кольору, мінімізуються засоби виразності та посилюється експресивність трактування зображення. Активніше застосовано контрастні кольорові зіставлення, зросла роль фактурного друку, широкого штриха та узагальненого контуру, що надало естампам рис декоративно-абстрагованої мови. Важливим середовищем для реалізації цих пошуків стає карпатський ландшафт, який у художній практиці 1970-х років набув значення своєрідного простору відносної творчої свободи. Саме тут О. Фіщенко звернувся до пейзажної тематики, поступово відходячи від реалістичного трактування натури та світлотіньового моделювання. Його ліногравюри вирізняються великим форматом, в яких кольорова насиченість і розташування графічних елементів перебувають у врівноваженій композиційній взаємодії, що забезпечує цілісність художнього образу.

Карпатські мотиви, втілені у творах «Біля села Яблунів» (1972), «Серед гір» (1973), «Гірська дорога» (1974), «Вишківський перевал» (1974), характеризуються передачею динаміки природного середовища, мінливості форм та стихійності простору [179, с. 14–15]. У цих роботах художник відійшов від зображення конкретних об'єктів, натомість зосередившись на узагальнених властивостях природи як такої. Набули ваги не так сюжетні деталі, як композиційна ритміка,

колір і фактура, що формують цілісний образ гірського ландшафту. Водночас ці твори засвідчили високий рівень технічного виконання та досконале володіння автором різцем і матеріалом лінолеуму.

Наочним прикладом в контексті трактування митцем карпатського ландшафту є ліногравюра «Біля села Яблунів» (1972) (іл. 3.2.3), де пейзаж інтерпретовано як стилізовану композицію карпатських гір [179, с. 15]. Передній план композиції формує гірська дорога, що плавно огинає масиви і доповнена ритмічними декоративними елементами. Гірський рельєф узагальнено у вигляді великої темної площини зображення, на якій ритмічно розміщено зелені кольорові плями, що моделюють рослинність. Небо вирішене як однорідна синя площина, що підтримує загальну декоративну цілісність композиції. Процес створення твору базується на спостереженні натури, однак не передбачає її прямого копіювання: художник свідомо узагальнив форми, відібрав головне й акцентував на ньому увагу глядача, сформувавши композиційно виважений і схематизований образ.

Подальше посилення узагальнення простежується в ліногравюрі «Серед гір» (1973) (іл. 3.2.4), де художник максимально редукував деталі пейзажу [Там само, с. 14]. Гірський масив подано як велику темну форму, рельєф якої окреслюється широкими світло-пурпурними смугами. Ці лінійні елементи, переплітаючись, утворюють декоративну структуру, що підпорядковує всі компоненти загальному композиційному ладові. Друк на темному тлі створює оксамитову фактуру, яка надає зображенню умовної об'ємності. Невеликий кольоровий акцент, представлений червоним світлом житла, доповнює композицію мотивом присутності людини, водночас виявляючи масштаб і монументальність природного середовища.

У ліногравюрах цього періоду, репрезентованих карпатськими пейзажами, – загалом простежується тенденція до звуження образного діапазону та скорочення кількості деталей. Художник свідомо перебільшує форми, посилюючи їхню виразність і використовує локальний колір як важливий композиційний чинник. Значну роль відіграє фактурне опрацювання поверхні, що досягається особливостями друку і підсилює декоративний ефект. Зазначені принципи виразно

втілено у творах «Гірська дорога» (1974) (іл. 3.2.5) та «Вишківський перевал» (1974) (іл. 3.2.6) [Там само, с. 14–15]. Так, у першій ліногравюрі гірський масив вирішений як велика темна маса з локальними зеленими кольоровими акцентами у верхній частині композиції, що відтворює колорит гірських рельєфних масивів. Зображення невеликого автомобіля червоного кольору демонструє масштабну невідповідність між людиною та природою. У другому творі завдяки контрастному поєднанню кольорів і ритму округлих форм сформовано узагальнений образ могутніх гірських хребтів, що надає твору виразної емоційної насиченості.

Карпатська тематика в графіці О. Фіщенка початку 1970-х років не обмежується окремими аркушами, а формує в межах цього тематичного циклу цілісну систему образів. У творах «У горах» (1970) «Синевирська дорога», «Дорога на Міжгір'я», «Міжгір'я», «Серпень у горах» (усі – 1971), «Середньовецький перевал», (1972), «Дорога на Сойми» (1974) реалізовано декоративно-площинний підхід до трактування ландшафту [175, с. 23, 55]. Їх композиції побудовано на ритмі масивів, локальному кольорі та фактурі друку, що забезпечує цілісність і монументальність образу природи та остаточно відходить від принципів перспективної глибини.

У другій половині 1970-х років формальні пошуки О. Фіщенка набули подальшого розвитку з огляду на поступове розширення інформаційного простору та зростання інтересу українських митців до європейських художніх течій, що тривалий час перебували під ідеологічною заборонаю. У такому контексті звернення до декоративності, площинності та експериментів із кольором у творчості художника можна трактувати як форму опосередкованого діалогу з європейською мистецькою традицією. У межах цих формальних і колористичних пошуків доцільно простежити типологічні паралелі між графікою митця та окремими явищами європейського авангарду першої половини XX ст. Зокрема, у композиційній організації ліногравюр О. Фіщенка виявляються риси, співвідносні з принципами супрематизму – площинне трактування простору, геометризація форм і відмова від ілюзорної перспективи. Водночас активне використання локального, інтенсивного кольору та контрастних колористичних зіставлень

засвідчує певну спорідненість із колористичними принципами фовізму [7, с. 263]. У межах цього модерністського художнього контексту й надалі формувалися індивідуальні особливості авторської художньої техніки О. Фіщенка. Пошуки нових виражальних засобів у його творчості 1970-х років набули системного характеру. Зокрема, для виконання ліногравюр О. Фіщенко використовував принцип друку покривними фарбами по попередньо надрукованій темній, переважно чорній плашці. Такий принцип, який художник запозичив у П. Пікассо, був спрямований на досягнення виразності контурних ліній, які не перекриваються повністю, а частково проступають крізь кольорові шари [7, с. 263]. Також заміна типографських фарб олійними сприяла формуванню нерівномірних фактур і посиленню декоративної виразності відбитка (Додаток В, с. 366).

Важливим тематичним напрямом цього періоду стає осмислення подій Другої світової війни, що посідає вагоме місце у творчості митця. У середині 1970-х років О. Фіщенко звернувся до теми війни у творах «Сталінград» (1974), «Розвідка боєм» (1974), «Дороги війни. Донбас» (1975), «Хвилини затишшя» (1975), у яких пейзаж набуває символічного й меморіального звучання, перетворюючись на носій історичної пам'яті [175, с. 23]. Звернення до воєнної тематики було характерним і для багатьох київських художників цього покоління, оскільки війна безпосередньо торкнулася їхніх життєвих долі та отримала глибоке осмислення крізь призму особистого життєвого досвіду.

У висвітленні О. Фіщенком воєнної тематики характерною є ліногравюра «Розвідка боєм» (1974) (іл. 3.2.7), у якій художник прагне передати драматизм воєнних подій і жахіття війни. Узагальнені сірі стафажні силуети бійців і яскраві помаранчеві акценти, що позначають полум'я, формують напружене емоційне поле композиції. Домінування сірого кольору посилює відчуття трагічності, а лаконічні, символічно навантажені засоби виразності забезпечують узагальнений образ війни як катастрофічного явища.

Значне місце у творчості О. Фіщенка цього періоду посідає і жанр натюрморту. У творах «Настільна лампа» (1977) (іл. 3.2.8), «Натюрморт зі Спідолою» (1977) (іл. 3.2.9), «Життя на столі» (1977) (іл. 3.2.10), «Рак і креветка»

(1979) (іл. 3.2.11), «Світильник» (1979) (іл. 3.2.12) художник звернувся до предметів інтер'єру як до знаків актуального для нього культурного середовища [179, с. 36, 40, 48, 76]. Ці об'єкти, добре знайомі автору, водночас набувають статусу культурно-історичних маркерів епохи. На особливу увагу заслуговує мотив джерел світла, який у цих натюрмортах набуває символічного, універсального звучання [15, с. 131].

Художник свідомо уникав декоративно привабливих або романтизованих предметів, зосередившись на звичних, буденних речах. Як зазначає О. Ламонова, у цих творах відсутні мотиви побутового затишку, натомість зображено речі, що мають для митця значення звичних і функціонально визначених елементів середовища, є «знайомими», «звичними», «вірними» йому: радіоприймач, письмове приладдя, настільна лампа тощо» [72, с. 62]. У такий спосіб жанр натюрморту у творчості О. Фіщенка інтегрує мотиви інтер'єру і трансформується у простір осмислення сучасності через предметний світ. Зокрема, у натюрморті «Настільна лампа» (1977) (іл. 3.2.8) [176, с. 44], обраного для обкладинки каталогу О. Фіщенка 1986 року, виразно простежується поєднання контрастних кольорів, динаміки світлових акцентів і декоративної стилізації форми, що дозволяє провести типологічні паралелі з подібними творами П. Пікассо [204]. Відкритість емоційного висловлювання зумовлює експресивність графічних рішень, тоді як прагнення до синтезу пластичних засобів виразності сприяє лаконізації образної мови, що здійснюється через узагальнення лінії, кольору й форми. Натюрморти 1977–1979-х років постають як одна з найвагоміших складових у пізній творчості О. Фіщенка, означаючи якісно новий етап у формуванні авторської художньої мови митця як майстра кольорової ліногравюри.

Загалом аналіз ліногравюр О. Фіщенка 1970-х років засвідчує формування сталої авторської манери друку, що ґрунтується на площинній організації композиції, пріоритеті фактурного кольору та свідомому обмеженні предметності. Незалежно від тематичного спрямування творів художник послідовно вибудовує образ як декоративно-структурну цілісність, у якій технічні прийоми, колір і форма функціонують як взаємопов'язані елементи єдиної композиційної системи. Це

свідчить про послідовне переорієнтування митця від реалістичної моделі зображення до декоративно-узагальненого способу художнього мислення.

Отже, у межах виявлення особливостей формотворення та художньої мови митця, творчість О. Фіщенка 1970-х років засвідчує остаточний перехід від реалістично-описового способу зображення до декоративно-структурного моделювання образу. Саме на цьому етапі його графіка набула рис цілісної авторської системи, у якій синтезовано формальні пошуки, колористичні експерименти та індивідуальне переосмислення європейських мистецьких традицій, що в сукупності визначає своєрідність і концептуальну глибину творчого доробку художника.

3.3. Композиційні прийоми в ліногравюрах 1980-х років

Період творчості О. Фіщенка, що припадає на 1980-ті роки, в історіографії характеризується як етап пізнього радянського застою. Його визначальною рисою була глибока системна криза та внутрішня вичерпаність радянської політичної системи, що зумовило потребу глибинних суспільних і культурних трансформацій. Середина 1980-х років стала періодом, коли в пострадянському просторі найгостріше проявилися наслідки попередніх ідеологічних процесів, що істотно вплинуло на художню свідомість і розвиток мистецтва [36, с. 106].

Зазначені суспільно-політичні зрушення безпосередньо позначилися на розвитку українського образотворчого мистецтва. Якщо графіка першої половини 1980-х років ще значною мірою зберігала ідеологічну зумовленість і тяжіла до виконання соціально репрезентативних функцій, то в другій половині десятиліття окреслився новий етап, пов'язаний із поступовим послабленням нормативного тиску та активізацією процесів національно-культурного відродження [Там само, с. 102]. Це сприяло формуванню більш рефлексивного й індивідуалізованого художнього бачення дійсності [37]. Відповідно, суттєво трансформується й образна система графічних творів. Попри збереження загальних канонів соціалістичного реалізму, у 1980-х роках посилюється відносна свобода художнього висловлювання, що

особливо виразно виявилось у творчості українських графіків. Мистецтвознавиця О. Авраменко, характеризуючи тогочасний художній процес, наголошує на його політичності: «Можна виокремити декоративний напрям у графіці, тісно пов'язаний із фольклорною тенденцією через символічне тлумачення кольору, форм і явищ, а також формотворчі пошуки монументального і станкового видів мистецтва» [2, с. 552]. Як вияв складності цього художнього процесу в українській графіці та книжковій ілюстрації 1980-х років утверджується тенденція до поєднання протилежних начал, що реалізується у творчості художників Г. Якутовича, М. Стороженка, О. Івахненка, Ю. Чаришнікова, І. Остафійчука, С. Якутовича, що прагнули «поєднати безпосередність фольклорного типу з ускладненістю асоціацій, філософською інакомовністю, різноманітною символікою» [Там само, с. 552]. У зазначеному художньому контексті було зосереджено й творчі пошуки О. Фіщенка, чия графіка органічно долучилася до означених тенденцій декоративно-символічного та формотворчого пошуку.

Для художників-графіків київської школи однією з провідних тем того часу був образ міста [73]. Міський пейзаж, зокрема київський, втілено в різноманітних формах художнього вирішення – від натуралістичних до умовно-декоративних і символічно-асоціативних. Такі зміни супроводжувалися розширенням спектра композиційних прийомів і технічних засобів, що зумовлювало помітні стилістичні оновлення.

У творчому доробку О. Фіщенка цей процес знайшов переконливе втілення в низці серій ліногравюр, присвячених Києву, що відрізняються як за стилістикою, так і за характером образного осмислення міського простору. Важливе місце серед цих серій посідає серія кольорових ліногравюр «Київ сучасний» (1975–1987), що належить до найзначніших циклів у творчості художника. До серії належать аркуші: «Новий будинок. Оболонь» (іл. 3.3.1) (1979); «Метелика літ» (іл. 3.3.2) (1980); «Лівобережжя. Київ» (іл. 3.3.3) (1982); «На лівому березі Дніпра» (іл. 3.3.4) (1982); «Новий корпус КПП» (іл. 3.3.5) (1982); «Обриси буття» (іл. 3.3.6) (1982); «Місто зростає» (іл. 3.3.7) (1985) [177, с. 7–15]. До серії «Київ вечірній» (1979–1990) належать твори: «Червоні дерева» (іл. 3.3.8) (1986); «Величний спокій. Київ

зростає» (іл. 3.3.9) (1986); «Звабливі обриси» (іл. 3.3.10); «Яка тривала ніч» (іл. 3.3.11) (обидві – 1988); «Злам вечірнього світла» (іл. 3.3.12); «Синій промінь» (іл. 3.3.13) (обидві – 1990) [179, с. 10–13, 24–25].

У серіях ліногравюр «Київ сучасний» і «Київ вечірній» художник показує міський простір через зображення вулиць, архітектурних домінант і характерних урбаністичних мотивів, що інтерпретуються через призму узагальненого, умовно-декоративного трактування образу міста. В межах цієї серії найвиразніше проявляється різноманітність композиційних прийомів, до яких звертається митець у 1980-ті роки: від аналітично вибудованих, логічно структурованих композицій до більш узагальнених і декоративно переосмислених рішень із застосуванням знаковості, метафоричності, площинної трансформації простору й форми, активної стилізації та колористичної експресії. Аналіз окремих аркушів серії дав змогу простежити, у який спосіб ці прийоми формують цілісний образ міста та відображають естетичні й світоглядні орієнтири автора.

У кольорових ліногравюрах серії «Київ сучасний» відтворено насамперед архітектурно-просторову структуру міста. Так, у ліногравюрі «Вулиця Боткіна» (1982) (іл. 3.3.14) зображено старовинний будинок із тепло освітленими вікнами, тоді як у пейзажах «Лівобережжя. Київ» (іл. 3.3.3) і «На лівому березі Дніпра» (1982) (іл. 3.3.4) прочитується силует Лаврської дзвіниці [177, с. 7–15]. Композиції цих творів базовано на схематизованих формах і контрастних співвідношеннях, унаслідок чого такі композиції набули вигляду впорядкованих кольорових площин, що взаємодіють подібно до мережива, сформувавши цілісну образну структуру зображення. Високий рівень узагальнення форми поєднано із різноманітністю графічних засобів, спрямованих на підкреслення форми та посилення виразності зображення.

Водночас однією з визначальних рис урбаністичних ліногравюр О. Фіщенка 1980-х років є майже повна відмова від традиційної іконографічної впізнаваності міського пейзажу. У більшості аркушів серії «Київ сучасний» відсутні знакові пам'ятки, декоративні елементи історичного середовища або «затишні» фрагменти міського простору. Як зазначає О. Ламонова, «пейзажі митця вільні (якщо не

сказати – очищені) від старовинних церков і пишно декорованих будинків, а також від різного роду «затишних куточків» і «маленьких двориків»»; винятком постає лише узагальнений силует Лаврської дзвіниці, який функціонує як просторовий знак [70, с. 14]. Така вибірковість свідчить про свідоме зміщення уваги художника з іконографії міста на його просторово-композиційну організацію.

Попри загальну тенденцію до «очищення» композиції, у деяких творах художник впроваджує стафажні фігури, наділяючи їх важливою образно-емоційною функцією [12, с. 298]. Зокрема, у ліногравюрах «Вулиця Довнар-Запольського взимку» (1979) (іл. 3.3.15) та «Вулиця Боткіна» (1982) (іл. 3.3.14) з'являються невеликі людські силуети з парасольками, які формують відчуття атмосфери стриманої меланхолії та надають зображенню екзистенційного інтерпретування [177, с. 9, 13]. Зазначені лінорити перебувають у внутрішньому тематичному та композиційному зв'язку. Як зауважує О. Ламонова, у більшості урбаністичних пейзажів митця відсутні прямі вказівки на пору року, натомість часові характеристики передаються через світлові й атмосферні стани. У контексті аналізованих урбаністичних пейзажів зазначені твори становлять виняток, оскільки зимовий мотив відіграє в них важливу композиційну роль. Сніг подано у вигляді великих світлих площин із м'якими контурами, які вступають у взаємодію з жорсткою геометрією архітектурних форм, пом'якшуючи її та водночас ускладнюючи просторову організацію аркуша [70, с. 15].

Важливим елементом обох композицій є людські постаті, що, попри їх стилізоване й схематичне зображення, наділені певними індивідуальними рисами, як-от орнамент на парасольці у творі «Вулиця Довнар-Запольського взимку», що слугує композиційним акцентом. Поєднання стафажу, світлових ефектів і мотивів міста, снігу та освітлених вікон формує камерну атмосферу, позначену відчуттям внутрішньої напруженості. Водночас кожен із творів фіксує різний стан міського простору: «Вулиця Довнар-Запольського взимку» постає як стриманий денний пейзаж, близький до спостереження з вікна, тоді як «Вулиця Боткіна» передає атмосферу зимового вечора, пережитого у русі, під час прогулянки, що надає композиції ефекту недомовленості.

У низці ліногравюр, зокрема «Лівобережжя. Київ» (1982) (іл. 3.3.3), «На лівому березі Дніпра» (1982) (іл. 3.3.4), «Обриси буття» (1982) (іл. 3.3.6), «Червоні дерева» (1986) (іл. 3.3.8), постають стилізовані образи дерев, що функціонують як символічні акценти міського середовища [177, с. 12–15]. У творі «Новий будинок. Оболонь» (1979) (іл. 3.3.1) художник вводить мотив напівфантастичних птахів [Там само, с. 8]. Подібні елементи надають композиціям асоціативно-метафоричного характеру: образи постають як фрагментарні візуальні форми, що ніби виринають із темряви. Завдяки поєднанню символів, контрастів і протиставлень ці твори набувають ознак образної багатозначності, спонукаючи глядача до інтерпретації.

У художньому процесі 1980-х років в Україні графічне мистецтво послідовно відображало індивідуалізоване світобачення митців та духовну атмосферу суспільства, залишаючись водночас зумовленим загальними культурними процесами. Ліногравюра набувала особливого значення як художня техніка, що завдяки своїй декоративній узагальненості та стилізаційному потенціалу відкривала можливості для виходу за межі канонів соціалістичного реалізму. Отже, представники київської графічної школи розширюють спектр виражальних засобів і композиційних прийомів, що сприяє оновленню художньої мови. О. Фіщенко, попри ідеологічні обмеження, поступово утверджувався у внутрішній свободі та орієнтації на самореалізацію [2, с. 554]. Ключовою ознакою еволюції індивідуального стилю митця була відмова від ілюзії тривимірності. Художник не застосовував лінійної перспективи, натомість утверджував площинний принцип організації зображення: тло ліногравюр набувало декоративного характеру, а форми геометрично розгорталися у межах площини аркуша. Провідним мотивом творчості О. Фіщенка залишалися сучасні архітектурні споруди, осмислені передусім як система геометризованих форм. Митець відмовився від їх реалістичного відтворення, трактуючи архітектуру як пластичний матеріал для побудови композиції. Узагальнені об'єми організовують простір аркуша, визначаючи його ритміку, світлотіньові та колористичні взаємозв'язки.

У київському циклі кольорових ліногравюр, зокрема «Місто зростає» (1985)

(іл. 3.3.7), «Величний спокій. Київ» (1986) (іл. 3.3.9), «Сріблястий будинок» (1988) (іл. 3.3.16), «Звабливі обриси» (1988) (іл. 3.3.10), «Яка тривала ніч» (1988) (іл. 3.3.11), композиція вибудовано на взаємодії архітектурних форм, без залучення стафажу чи природних мотивів, що зумовлювало концентрацію уваги на площинній і конструктивній організації зображення [179, с. 10–13, 22–23]. Образ міста поставав як декоративно-конструктивна система, основу якої становить геометрична структура сучасної міської забудови. Композиція часто ґрунтується на використанні універсальної форми квадрата, що підсилює відчуття замкненості й цілісності художнього простору.

Прикладом узагальненого трактування міського середовища у творах О. Фіщенка є ліногравюра «Яка тривала ніч» (1988) (іл. 3.3.11) [Там само, с. 22]. Виконаний у стриманій тональній гамі, твір базується на співвідношенні темного тла та градацій сірого кольору. Світлові елементи, такі як вікна, ліхтар, місяць, інтегровані в єдину тональну систему, не створюють різких контрастів, що зумовлює площинність і замкненість композиції. За змістом твір належить до урбаністичних пейзажів, у яких поєднано мотиви сучасної та історичної архітектури: геометризовані об'єми нової забудови формують основу композиції, тоді як силует Лаврської дзвіниці функціонує як узагальнений просторовий акцент. Світлові співвідношення композиції відтворюють стан нічного часу, що зумовлює сприйняття лінориту як цілісного, узагальненого образу міста, де провідну роль відіграють композиція й тональність.

Водночас художник звертається до принципів абстрагування: архітектурна конкретика мінімізується, натомість посилюється увага до колористичної організації та ритміки площин, що відкриває нові можливості у вирішенні проблем художньої форми. Характерною ознакою творів нічного циклу є також використання чорного тла як композиційної основи, що дає змогу інтенсифікувати кольорові й тональні співвідношення. Завдяки цьому ліногравюри досягають високої насиченості та виразності, наближаючись за силою колористичного звучання до творів олійного живопису.

У кольорових ліногравюрах «Злам вечірнього світла» (1990) (іл. 3.3.12) і

«Синій промінь» (1990) (іл. 3.3.13) образ Києва представлено як узагальнено-фантазійний та споглядальний [177, с. 7, 10]. На зображеннях міський простір втрачає предметну конкретику та постає як система умовних форм і площин, організованих за принципами декоративної рівноваги та ритмічної узгодженості. Нічне місто в цих творах освітлене не реалістичним, а умовним, холодним сяйвом, що підсилює відчуття ірреальності та зосереджує увагу на архітектурі як носії узагальненого образу часу й культурної пам'яті.

Композиційна організація зазначених ліногравюр вирізняються багат шаровою побудовою: у межах одного аркуша поєднано кілька просторових рівнів, що не підпорядковуються законам лінійної перспективи, а співіснують як автономні площини. Такий принцип організації зображення наближує ці твори до практик геометризованого узагальнення форми, характерних для мистецтва ХХ ст., зокрема до тенденцій, споріднених із кубістичним переосмисленням простору та елементами абстрагування. Водночас О. Фіщенко не руйнує впізнаваність мотиву як такого: архітектурні форми у його композиціях залишаються розпізнаваними, але функціонують передусім як пластичні модулі. Так, в ліногравюрі «Злам вечірнього світла» (іл. 3.3.12) композицію вибудовано на зіставленні великих кольорових площин, що перетинаються під гострими кутами й формують динамічну, дещо напружену структуру [177, с. 7]. Контраст теплих і холодних тонів, а також різка зміна світлових зон створюють ефект «зламу» простору, що може інтерпретуватися як метафора переходу як у часовому (вечірній стан), так і в ширшому світоглядному вимірі.

Натомість у творі «Синій промінь» (іл. 3.3.13) домінує інша композиційна логіка: центральна геометризована форма, що асоціюється зі світловим потоком, організовує навколишній простір і підпорядковує собі другорядні елементи [Там само, с. 10]. Колористичне рішення, засноване на співвідношенні насичених синіх і приглушених охристих тонів, формує стан зосередженості й внутрішньої тиші. Світло тут не лише моделює форму, а стає самостійним композиційним чинником, що структурує простір композиції. Принципи просторової організації, подібні до попередньо розглянутих, виявляються і в ліногравюрі «Звабливі обриси»

(1988) (іл. 3.3.10), у якому архітектурні маси подано як узагальнені, наближені до абстрактних об'єми. Вони взаємодіють через контрасти кольору й форми, утворюючи замкнену, внутрішньо врівноважену композицію [179, с. 23]. Водночас окремі деталі, такі як вікна, площини стін, силуети, забезпечують мінімальний рівень предметної конкретизації, необхідний для впізнання урбаністичного мотиву.

Отже, аркуші серій «Київ сучасний» (1975–1987) і «Київ вечірній» (1979–1990) засвідчують послідовне тяжіння митця до декоративно-конструктивного мислення, у межах якого реальний міський простір трансформується у систему узагальнених пластичних відношень. Поєднання елементів геометризації, абстрагування та умовної багатоплановості дає підстави для висновку про формування індивідуальної художньої мови, що синтезує риси пізнього модернізму з авторським образним баченням. У цих творах утілено не так зоровий образ міста, як його внутрішню, суб'єктивно пережиту модель простору пам'яті, часу та особистісної рефлексії митця.

Розвиток принципів декоративно-конструктивної організації також простежується у зверненні О. Фіщенка до жанру натюрморту, де процес узагальнення та символізації перенесено з урбаністичного середовища у сферу інтимного, предметно окресленого простору й образна структура концентрується в мінімальному наборі предметів, що набувають знакового характеру.

Натюрморт «Три свічки» (1990) (іл. 3.3.17) є прикладом зсуву художнього бачення від зовнішнього до внутрішнього простору. Виконаний у техніці ліногравюри, твір належить до кола пізніх робіт митця, у яких предметний світ редуковано до символічно насичених форм. Образ свічок тут виходить за межі побутового мотиву, функціонуючи як універсальний знак пам'яті, тиші та плинності часу. В українській художній традиції свічку часто пов'язують з категоріями духовності, пам'яті й безперервності буття, що підсилює семантичну насиченість композиції [45].

Композиційна побудова твору вирізняється граничною лаконічністю та врівноваженістю. Предмети подано фронтально, без ілюзії глибини простору, що відповідає загальній тенденції до площинного трактування зображення у графіці

О. Фіщенко пізнього періоду його творчості. Як і в урбаністичних ліногравюрах, простір організовано через співвідношення площин, ритм вертикалей і тональні контрасти. Полум'я свічок структурує площину аркуша, задає ритмічну організацію та водночас формує емоційний стан зображення як зосереджений, медитативний, позбавлений зовнішньої динаміки. У цьому аспекті натюрморт виявляє спорідненість із нічними урбаністичними композиціями, де світло також набуває автономного значення як елемент конструкції образу. Водночас у творі «Три свічки» простежується подальший розвиток тенденції до геометризації та узагальнення форми: предмети зведені до простих, майже архетипних обрисів, що функціонують як структурні елементи композиції. Така редукція предметності наближає твір до абстраговано-символічного мислення, у межах якого конкретний об'єкт стає носієм узагальненого змісту.

Натюрморт органічно пов'язаний із тематикою батьківської хати, представленою як у живописі «Батьківська хата» (1990) (іл. 3.3.18), «Спогади дитинства» (1998) (іл. 3.3.19), так і в графіці митця «Чари батьківської оселі» (1997) (іл. 3.3.20), «Політ у дитинство» (2000) (іл. 3.3.21). Натюрморт «Три свічки» постає як візуальна модель пам'яті – зосереджена, позачасова, внутрішньо замкнена. Отже, звернення до натюрморту є логічним продовженням попередніх пошуків О. Фіщенко: ті самі принципи декоративно-конструктивного мислення, геометризації та абстрагування, реалізовані в іншому масштабі, й набули більш інтимного, екзистенційно насиченого характеру твору [15, с. 132].

Окрім розглянутих аркушів, варіації окреслених принципів демонструє широкий спектр пейзажів, виконаних у 1980-ті роки у техніці ліногравюри. До них належать твори: «Білий будинок. Мінський масив» (1979), «Вечоріє» (1980), «Хата в горах» (1982), «Рибальська хижка у Мисовому» (1982), «Політехнічний провулок увечері» (1982), «Вечірні вогні» (1982), «Сучасні ритми» (1982), «День, що минає» (1982), «Новий корпус КП» (1982), «Сутінки» (1982), «На вулиці Ванди Василевської» (1983) [176, с. 101].

У результаті проведеного у підрозділі аналізу встановлено, що ліногравюри О. Фіщенко 1980-х років у жанрі урбаністичного пейзажу репрезентують якісну

трансформацію принципів композиційної організації, заснованих на активному переосмисленні площини аркуша. Образ міста постає як декоративно-конструктивна система, у якій композиція набуває статусу автономного формотворчого механізму, що визначає характер взаємодії геометризованих форм, ритмічних структур і кольорових площин. Поєднання принципів декоративності, конструктивності та абстрагування зумовлює формування складної організації пластичних відношень, у якій міський простір трансформується в узагальнену умовну модель, позбавлену прямої іконографічної конкретики й ілюзорної глибини, але насичену символічними й асоціативними значеннями.

Зазначені трансформації композиційної організації слід розглядати в ширшому контексті еволюції української графіки другої половини XX – початку XXI ст., де 1980-ті роки позначено переходом від нормативної естетики соціалістичного реалізму до індивідуалізованих, концептуально ускладнених форм художнього мислення, зокрема пов'язаних із тенденціями пізнього модернізму та ранніми проявами постмодерністських впливів. Творчість О. Фіщенка виявляє типологічну спорідненість із процесами пізньомодерністського переосмислення форми, з елементами абстрагування та декоративно-конструктивного синтезу, що передують формуванню постмодерністської образності.

Різноманітність композиційних прийомів – асиметрію, вільну ритміку, багатоплановість, площинну організацію зображення – поєднано з експериментами у сфері кольору й світла, що виконують конструктивно-сміслову функцію. Такі зміни художньої мови митця набули системного характеру як цілісна художня стратегія, реалізована і в міських пейзажах, і в натюрмортах та орієнтована на моделювання простору пам'яті, часу й внутрішнього досвіду. Це дає підстави розглядати ліногравюри митця як своєрідний синтез урбаністичного, символічного та інтимного вимірів художнього бачення, у якому відображено еволюцію індивідуального стилю в контексті загальних зрушень в художній культурі цього періоду, а також

уточнити місце О. Фіщенка в історії української графіки як митця, який у межах традиційної техніки ліногравюри сформував індивідуальну мову, здатну інтегрувати провідні естетичні тенденції 1980-х років.

3.4. Жанрова різноманітність рисунків та колажні роботи 1960–2000 років

У 1970–1980-х роках рисунок як самостійний вид графіки не належав до пріоритетних художніх практик і здебільшого розглядався як допоміжна, технічно складна й зовні малоефектна форма [76]. Попри це, саме в рисунку найповніше виявилися індивідуальні особливості творчого мислення О. Фіщенка. Характерна для митця «монументальна лірика», за спостереженням Г. Островського, з особливою силою проявилася у станкових рисунках, що засвідчує визначальну роль художника у відродженні рисунка як самодостатнього виду графіки в українському мистецтві кінця ХХ ст. [175, с. 3].

Одним із провідних жанрів у рисунковій спадщині митця є графічний портрет. Упродовж всієї своєї творчості художник послідовно розширює образно-стилістичні можливості портретного рисунка, експериментуючи з композиційною побудовою, тональними співвідношеннями та ступенем узагальнення форми. Його портретні твори вирізняються ліричною зосередженістю, стриманістю й увагою до внутрішнього стану моделі, що зближує їх із пейзажними композиціями митця. Варто зауважити, що навіть ранні портрети позбавлені ознак офіційного радянського мистецтва та не виявляють прямої залежності від ідеологічних настанов часу.

Показовим у цьому контексті є «Автопортрет» (1957) (іл. 3.4.1), створений у період навчання митця, у якому вже окреслено риси його раннього стилю: витягнутий вертикальний формат, чітке розмежування планів і умовне пейзажне тло, що забезпечує просторову глибину [179, с. 56]. Портрет, виконаний у ракурсі три чверті, відтворює індивідуальні риси митця та формує психологічно насичений образ, позначений внутрішньою зібраністю і вольовою напруженістю. Контраст

чорного й білого підсилює пластичну виразність і емоційну глибину, засвідчуючи впевнене володіння рисунком і продуману композицію.

У радянському художньому контексті важливого значення набула тема праці, що зумовлювала звернення митців до натурних спостережень під час роботи на промислових об'єктах і в колективних господарствах. У творчості О. Фіщенка це виявилось у портретних серіях «Людина праці» (1979-1983), «Кращі люди Іллічівського порту» (1980-1981), «Докери-іллівці» (1980), «Авіатори-чорноморці» (1983), «Ми – колгоспники» (1985), «Шахтарі-вибійники» (1985) [176, с. 96–100], де образи представників різних професій поєднують типізацію з прагненням розкрити індивідуальний характер і внутрішній світ людини. Як зазначав сам митець, «...образ кожного з них западав у душу, надовго лишався у пам'яті, бо це сильні характери, особистості, для яких щоденна праця ставала невід'ємною потребою, а сенсом життя було робити добро для іншого, не тільки для рідних, близьких. А й для всіх співвітчизників» [178, с. 57].

Портрет доярки Люби Ус (1981) (іл. 3.4.2), демонструє цей підхід: поворот голови і спрямований за межі аркуша погляд створюють ефект внутрішньої зосередженості, а зіставлення великих тональних мас підсилює композиційну виразність [179, с. 67]. Площинність побудови, декоративне узагальнення форм та укрупнення форм зображення виявляють спорідненість із принципами бойчукізму, водночас підкреслюючи індивідуальність і гідність образу.

Подібні риси притаманні портрету Полив'яного Віктора Харлампійовича (1982) (іл. 3.4.3), де узагальнена композиція поєднується з точною передачею рис обличчя [176, с. 99]. Стримана експресія, глибокі симетрично розташовані зморшки й відмова від деталізації передають досвід і втому, формуючи психологічно переконливий узагальнений образ людини праці.

Однією з провідних тем української графіки другої половини ХХ ст. було звернення до образу Тараса Шевченка. У фондах Відділу образотворчих мистецтв НБУВ зберігається колекція графічних творів київських художників, представлених, зокрема, на виставці «Шевченківські місця в естампах київських художників» (2014), приуроченій до 200-річчя від дня народження поета [180]. У

цій експозиції поряд із двома провідних українських графіків – М. Попова, Г. Гавриленка, Г. Польового, В. Литвиненка, Г. Гаркавенко, В. Куткіна, І. Батечка, І. Селіванова – були представлені й портрети О. Фіщенка.

Значна частина радянських інтерпретацій образу Т. Шевченка позначена ідеологічною редукцією, що зводила його до узагальненого образу соціального борця [190]. На цьому тлі твори О. Фіщенка вирізняються прагненням до психологічного поглиблення образу. Художник створив серію олівцевих портретів для ювілейної Шевченківської виставки, серед яких важливе місце посідає погрудний портрет молодого Тараса Шевченка (1984) (іл. 3.4.4). У цьому творі поета зображено фронтально, у простому селянському вбранні; стримана, узагальнена композиція акцентує увагу на обличчі. Контраст темного капелюха і світлого лоба, виразний силует і зосереджений погляд, зокрема, очі Т. Шевченка формують внутрішньо напружений, психологічно глибокий образ [9, с. 98]. Композицію вибудовано на чіткій ієрархії тональних співвідношень: світлі площини обличчя є смисловим центром, тоді як контраст одягу і сорочки забезпечує рівновагу та пластичну виразність. Подібно до того, як у пізніх автопортретах Т. Шевченка, де, за спостереженнями О. Гомиревої, художник зосереджує увагу на обличчі, підпорядковуючи йому світлотінь, тло та інші елементи композиції, у портреті О. Фіщенка основним носієм психологічної характеристики також виступає обличчя моделі [38, с. 71]. У підсумку О. Фіщенко відходить від усталених ідеологізованих схем, пропонуючи узагальнений, внутрішньо зосереджений образ Т. Шевченка, у якому поєднано індивідуальні риси й символічні ознаки духовної сили, гідності та свободи.

На відміну від узагальненого й символічно піднесеного образу Т. Шевченка, в автопортретах О. Фіщенко зосереджується на дослідженні внутрішнього стану митця, фіксує індивідуальний досвід і процес саморефлексії.

Показовим є «Автопортрет» 1997 року (іл. 3.4.5), що вирізняється експресивністю та психологічною напруженістю [179, с. 55]. Композицію побудовано на контрастних тональних співвідношеннях, активному світлотіньовому моделюванні та щільному штрихуванні м'яким олівцем.

Максимальне збільшення зображення на площині аркуша перегукується з традиціями західноєвропейського рисунка кінця XIX ст. [9, с. 97]. Зосереджений погляд, стримана міміка й сувора пластика обличчя передають внутрішньо напружений стан митця, тоді як ритміка ліній, тональні площини й плямова організація забезпечують цілісність образу.

Звернення до автопортрета як форми самоспостереження пов'язане з еволюцією творчості О. Фіщенка у 1990-х роках, позначеною посиленням символічного узагальнення та філософського осмислення образу. Рисувальні засоби набувають більшої зосередженості, ритм уповільнюється, сконцентрована енергія ліній, штрихів і тональних плям формують внутрішньо врівноважену структуру з рисами медитативності, що відповідає характеристиці С. Шишка про графіку О. Фіщенка як «економну за виражальними засобами, але багатозначну й емоційно насичену» [179, с. 4].

Такий напрям художнього мислення суголосний ширшим культурним інтересам митця. О. Фіщенко був глибоко зацікавлений літературою та поезією, що вплинуло на характер його образного мислення; у різні періоди він звертався і до власної поетичної творчості, в якій відображалися його світоглядні орієнтири, особисті переживання та зв'язок із рідною землею. Показовим у цьому контексті є вірш 1991 року:

Край моїх батьків – Україна!
 Як впаду я на груди твої,
 Прийми мене безслізно.
 Чи то серед ночі,
 Чи то серед дня,
 А краще, як зійде ранкова зоря,
 Як усміхом заграють весняні поля
 Сонячного теплого дня.
 Як жайворонок пісню пробудження заспіва
 І від співу соловейка
 Замліють юні серця.

Україно! Прийми мене
 На зранені груди свої
 За любов до твоєї землі...
 Чи то серед ночі,
 Чи то серед дня,
 А краще, як зайде ранкова зоря.
 Це я – Олексій Фіщенко з України.
 1991 [179, с. 71].

Поетичний текст О. Фіщенка вирізняється стриманістю й внутрішньою напруженістю інтонації, поєднуючи особисту сповідь із символічним осмисленням єдності людини й простору. Така образна структура є суголосною візуальній мові митця, зорієнтованій на філософське узагальнення образу.

У цьому контексті закономірним є звернення О. Фіщенка до портретів поетів «розстріляного відродження», де індивідуальні риси поєднано із символічним осмисленням їхніх трагічних долі [9, с. 99]. У портреті Павла Филиповича (1999) (іл. 3.4.6) узагальнене трактування форми слугує розкриттю внутрішнього стану образу [179, с. 58]: видовжене обличчя з підкреслено високим лобом, жест руки біля щок та нейтральне тло формують мотив самозаглиблення й відстороненості. Тональні маси організують світлу овальну площину навколо голови, підсилюючи ізольованість образу, тоді як паралельне штрихування зводить композицію до кількох домінант. Заплющені очі й стиснуті губи акцентують стан внутрішнього мовчання, а вертикальна тінь уздовж носа виконує функцію композиційної осі. Подібний принцип узагальнення та підпорядкування деталей площинній структурі співвідносний із портретними рішеннями А. Матісса, де обличчя вибудовується через домінантні лінії й тональні акценти з відмовою від натуралістичного моделювання [203]. Така орієнтація на площинність і декоративну цілісність дозволяє зосередити увагу на внутрішньому стані образу й виявляє спільність художнього мислення митців.

Подібні прийоми експресивної трансформації форми виявлено в портреті Павла Савченка (1999) (іл. 3.4.7), де часткова деформація рис обличчя слугує

загостренню психологічної характеристики образу [179, с. 57]. Узагальнені тональні плями акцентують смислові елементи композиції, порушуючи анатомічну цілісність форми. Такий підхід має типологічні паралелі з практиками П. Пікассо, де деформація постає засобом переосмислення форми як носія внутрішньої динаміки [204]. Узагальнене трактування постаті й тло, позбавлене чітких меж, підсилюють відчуття замкненості та психологічної напруженості образу [9, с. 100].

У портреті Григорія Чупринки (1998) (іл. 3.4.8) введено символічний мотив свічки як знак пам'яті та духовної присутності [179, с. 63]. Кругова ритміка штрихів і жест руки біля лоба акцентують стан внутрішньої рефлексії, що інтерпретується як зосередження на драматичному життєвому досвіді поета й опосередковано відсилає до трагічних обставин його долі. Образ виходить за межі індивідуальної характеристики, набуваючи узагальненого символічного звучання як візуалізація історичного досвіду епохи. Мотив свічки розвивається в інших портретах художника, формуючи цілісну систему його образних знаків [9, с. 100].

У портреті Михайла Драй-Хмари (1999) (іл. 3.4.9) геометризоване поле композиції акцентує інтелектуальний характер образу [179, с. 64]. Тінь на обличчі посилює відчуття внутрішньої напруженості образу й набуває значення умовного знаку історично зумовленого тиску; свічки як елементи тла функціонують як символи загрози й духовного спротиву, задаючи емоційно-смисловий тон твору [Там само, с. 99]. Узагальнення цього мотиву досягає апогею у творі «Свіча надії» (2001) (іл. 3.4.10), де свічка стає центральним композиційним і смисловим елементом, формуючи світлотіньову модель і внутрішнє світіння образу. Доповнення зображення мотивом кульбаби розширює символічне поле, поєднуючи асоціації крихкості та невизначеності надії. Образ набуває узагальненого філософського звучання й перегукується з традицією шевченківської іконографії [Там само].

У портреті Миколи Хвильового (2001) (іл. 3.4.11) система символів ускладнюється введенням хреста, що частково перекриває обличчя й набуває значення жертвовності та історичної приреченості [Там само, с. 61]. Фрагментарність зображення, перехресні темні форми та щільне штрихування

створюють ефект тиску й розламу, переводячи образ у площину узагальненого символу, де індивідуальне зливається з історичним [9, с. 99].

У портретах 2001 року Володимира Сосюри (іл. 3.4.12) та Богдана-Ігоря Антонича (іл. 3.4.13) О. Фіщенко поєднує академічну основу рисунка з узагальненням, деформацією та символізацією [179, с. 62–63]. Простежується колажний принцип поєднання фігур. Обличчя зображено реалістично, на засадах академічного рисунка, тоді як руки подано спрощено; подібний прийом спостерігається у французького художника Ф. Леже. Принцип площинності з елементами об'ємності зумовлює поєднання реалістичного та умовного трактування форми [9, с. 100].

Водночас формотворчі та образно-символічні пошуки митця органічно вписуються в контекст розвитку українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., що відзначалося прагненням до оновлення в межах нормативності та смислового ускладнення образу через введення додаткових, часто імпліцитних значень, закодованих у символічних образах і структурно-пластичних рішеннях, що потребують інтерпретації [57, с. 81]. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років цей процес посилюється завдяки інтеграції постмодерністських тенденцій, що сприяє оновленню художньої мови. У цьому вимірі еволюція методу О. Фіщенко виявляє внутрішню закономірність: від відтворення зовнішнього – до формування узагальненої ідеї-образу, де зображувальне редукується на користь концентрованої смислової структури. Саме вона акумулює філософський та емоційний зміст твору, спрямовуючи сприйняття до інтерпретації внутрішнього.

Сформована в портретному жанрі тенденція до знаковості, смислової концентрації та узагальнення образу знаходить продовження в пейзажних рисунках О. Фіщенко, проте реалізується вже у просторово розгорнутому вимірі. Якщо в портретах вона пов'язана з осмисленням внутрішнього стану людини, то в пейзажі переноситься на трактування природного й урбаністичного середовища як носія емоційно-філософського змісту.

О. Фіщенко посідає помітне місце в українській графіці як майстер ліричного пейзажу. Його рисунки («Севастополь. Багатомовна тиша» (1983) (іл. 3.4.14),

«Сутінкові обійми» (1988) (іл. 3.4.15), «Обриси рідного міста» (1996) (іл. 3.4.16)) вирізняються зосередженим ліризмом і тяжінням до узагальненого, емоційно насиченого образу [179, с. 49–50]. У севастопольських рисунках, за спостереженням О. Ламонової, мотиви сучасної архітектури – ритми бетонних конструкцій і прямокутні об'єми – трансформуються в узагальнений образ міського простору, поєднуючи індустріальну форму з ліричною концентрацією [70, с. 14].

Усі пейзажні рисунки виконано олівцем, який постає універсальним виражальним засобом: через варіації лінії, штриха й тону художник досягає значної емоційної нюансованості. У творах із м'якою тональністю «Журлива пісня» (1995) (іл. 3.4.17) і «Гармонія тиші» (2001) (іл. 3.4.18) формується ефект розмитості й зосередженості, тоді як у композиціях із контрастними співвідношеннями «Загадкова тиша» (1977) (іл. 3.4.19) і «Серед гір» (1981) (іл. 3.4.20) посилюється експресія образу [179, с. 43, 47, 48, 53]. Ці твори не мають характеру натурних етюдів, натомість постають як завершені, концептуально осмислені композиції, що репрезентують узагальнені поетичні образи, пов'язані з темою рідної землі.

Пейзажна графіка митця охоплює широкий спектр мотивів – від природних до індустріальних, що не відтворюються безпосередньо, а представлені узагальнено, через індивідуальну систему графічних засобів і прийомів. Важливим чинником формування такого підходу став інтерес художника до східного мистецтва, зокрема традиції шань-шуй, де пейзаж постає як філософська модель світу. Ця орієнтація на внутрішній стан і символічне узагальнення виявляє типологічну близькість до пейзажних пошуків О. Фіщенка.

Інтерес до східної естетики простежується і в інших жанрах його творчості. Зокрема, у творі «Автопортрет зі східною маскою Хасарі» (1981) (іл. 3.4.21) маска слугує символом глибинного духовного змісту, що дає змогу передати широкий спектр внутрішніх станів – від тривоги до медитативної зосередженості [Там само, с. 5]. Подібний прийом має паралелі з автопортретними практиками Мартироса Сар'яна, де маска також функціонує як носій філософського узагальнення.

У пейзажних рисунках О. Фіщенко послідовно звертається до відтворення стихійних станів природи: руху вітру, дощу, світлових ефектів, а також мотивів скель і водних потоків. Композиції вибудовуються на принципі тональної градації та ритмічної організації штриха, що забезпечує їхню внутрішню цілісність. Ці засади виразно виявлено в гірських пейзажах «Загадкова тиша» (іл. 3.4.19) (1977), «Серед гір» (1981) (іл. 3.4.20), «У полоні осіннього туману» (1978) (іл. 3.4.22), «Спокій і гори» (1981) (іл. 3.4.23), де простежується типологічна спорідненість із образом Фудзіями у японському мистецтві [179, с. 44–48]; пейзаж постає як символ гармонії та внутрішнього стану людини.

У творах «Зваблива простота» (1983) (іл. 3.4.24) і «Гармонія тиші» (2001) (іл. 3.4.18) фактурна виразність досягається шляхом насичення площини дрібними формами, що зумовлює декоративно-узагальнене трактування мотиву; тональне розмежування частин композиції виявляє спорідненість із принципами японської гравюри. Ознаки витонченої стилізації простежуються також у творах «У полоні осіннього туману» (1978) (іл. 3.4.22), «Фантазії ночі» (1987) (3.4.25), «Журлива пісня» (1995) (3.4.17), де мінімалізм засобів поєднано з високою емоційною насиченістю [Там само, с. 47, 54, 55].

Водночас формальна близькість до японської традиції не означає ідейної тотожності: на відміну від споглядальної естетики, у творах митця зберігається активне осмислення сучасності. Саме на цій особливості акцентує Л. Пекаровський: «Згідно з естетичними якостями японського принципу «сабі», краса повинна виражати складний зміст у простих, строгих формах, що схиляють до споглядання. Саме до пасивного споглядання, відходу від активного життя, від діяльності і взагалі від дійсності. Але в роботах О. Фіщенко, по-перше, до активності залучає вже сам вибір об'єкту зображення – сучасне місто, що живе повнокровно; по-друге, спосіб втілення ідей. Тут ми стикаємось із тим, як певна формальна структура минулого, наснажена новими ідеями, наповнюється і новим змістом, тобто розкриваються конкретні явища і висловлюється ставлення до них сучасного художника» [98, с. 3].

О. Фіщенко постає як тонкий спостерігач природних стихій, якого цікавить не

зовнішня видовищність явищ, а їхня внутрішня динаміка, що можна простежити у творах різних хронологічних періодів. У рисунку «Вітряно» (1972) (іл. 3.4.26) рух повітря передано за допомогою кругового штрихування, що створює ефект безперервного обертання, невагомості й просторової нескінченності [179, с. 52]. У творі «Раптовий дощ» (1987) (іл. 3.4.27) вертикальні потоки щільного штриха формують відчуття зливи, передають не лише візуальний ефект дощу, а і його силу та енергію як природного явища [Там само]. У композиції «Танок вітру» (1985) (іл. 3.4.28) лінійні рухи створюють аркоподібну структуру, що охоплює дерева передмістя і підпорядковує простір єдиному ритму стихії, передаючи її масштабність і могутність [Там само, с. 53]. Порівняння цих рисунків з ранньою ліногравюрою «Верби» (1960) засвідчує спадкоємність художнього мислення митця: принцип ритмічної організації площин трансформується у штрихову динаміку рисунка.

Рисунки митця отримали високу оцінку сучасників. С. Шишко підкреслював економність виражальних засобів у поєднанні з багатозначністю та емоційною насиченістю [Там само, с. 5], а І. Міщенко – здатність передавати рух і «подих» природи, що надає образам універсального звучання [177, с. 3]. Це свідчить про поєднання в мистецтві О. Фіщенка точності спостереження й глибокого емоційного осмислення.

Більшість пейзажних рисунків художника ґрунтується на реалістичному мотиві, який слугує основою для узагальнення. Це простежується у творах «Загадкова тиша» (1977) (іл. 3.4.19), «Наспів гір» (1987) (іл. 3.4.29), «Гора і море. Крим» (1987) (іл. 3.4.30), «Канів. Хата над Дніпром» (1995) (іл. 3.4.31), де збереження впізнаваних рис поєднано з відмовою від описовості. У результаті пейзаж набуває характеру внутрішньо зосередженого образу-переживання, що особливо відчутно в роботі творах «Спокій і гори» (1981) (іл. 3.4.23), «Зваблива простота» (1983) (іл. 3.4.24), «Гармонія тиші» (2001) (іл. 3.4.18), де ритм ліній і тональні співвідношення спрямовано на передачу стану та настрою [179, с. 44–45, 48, 52].

Показовим є рисунок «Канів. Хата над Дніпром» (1995) (іл. 3.4.31), у якому реалістичний мотив поєднано зі складною композицією [179, с. 53]. Дніпро формує діагональну вісь, розділяючи простір аркуша, тоді як дрібні форми нижнього плану створюють фактурну щільність. Центральний образ хати зі стовпом диму врівноважує композиційний рух; ритмічне штрихування неба підсилює цілісність зображення. Така організація засвідчує вміння митця поєднувати просторову побудову з виразною образно-пластичною узагальненістю.

За тематичною класифікацією пейзажні рисунки О. Фіщенка доцільно поділити на чотири групи: морські, міські, сільські та гірські, що дає змогу впорядкувати матеріал і виявити специфіку образного мислення митця.

Вагоме місце посідає морський мотив, пов'язаний із образом порту. Як зазначає О. Ламонова, «після улюблених Карпат друге місце за популярністю в творчості художника займає, як видається, ліногравюра морський порт. Цьому місцю (...) присвячено безліч серій, створених протягом багатьох років» [70, с. 14]. Найбільш цілісним є цикл «Іллічівський морський порт» (1977–1984) (понад 80 аркушів). Ранні композиції циклу, датовані 1977-1978 роками, такі як «Іллічівськ. Літають вертольоти», «Прохідна Іллічівського порту», «За прохідною», «Поромна переправа», «Біля переправи Іллічівськ – Варна» – зосереджені на ритмах архітектури й технічних конструкцій. Натомість більш пізні аркуші, такі, як «Світ тиші» (1981), «Слухаючи тишу» (1980), «У тиші вечірній» (1982) набувають ліричного звучання. У підсумку образ морського порту постає як багатовимірною художньою моделлю, у якій індустріальна архітектура, динаміка виробничих процесів, природні стихії та стани тиші й зосередженості інтегруються в єдину образну систему без чіткого жанрового розмежування [176, с. 96–100].

Міський пейзаж репрезентовано серією «Київ сучасний» (1975–1987): «Травневої ночі», «Вулиця після свят», «На Борщагівській вулиці», «Привокзальна площа», «Біля площі Перемоги», «Біля площі Калініна». У цих творах відтворено ритми міста, взаємодію архітектури й природи, зміну світлових станів. Особливе місце посідають краєвиди Дніпра («На Дніпрі», «Матвіївська затока», «Дніпро біля острова Водників», «Київське море», «Над річкою Вітою»), де природний

ландшафт поєднується з урбаністичним середовищем. Міський пейзаж позбавлений описовості й функціонує як передання станів – тиші, світла, дощу чи сутінків, що визначає його ліричну й зосереджену тональність [176, с. 97].

Мотив гірського пейзажу, до якого митець звертався протягом всієї своєї творчості, реалізовано в серіях «Карпати» (1977–1981) і «Поезія гір» (1984). Ці твори становлять один із найбільш ліричних і внутрішньо зосереджених сегментів рисункової спадщини О. Фіщенка: «У полоні осіннього туману», «Надвечір'я», «Весняний туман», «Осінь у моєму серці», «У гірському потоці», «Гірськими дорогами», «Спокій і гори», «Тихий дощ у горах», «Снігова поволока», «Білизна гір» [Там само, с. 96].

Сільський мотив втілено в серії «Село на Україні» (1977–1983): «Моринці. Весняне квітування» (1978), «Весна в Шевченковому краї» (1978), «Полуденний спокій» (1979), «Ранок на Росі» (1979), «Село Успенка» (1980), «Сільський млин» [Там само, с. 96–99], де пейзаж постає як простір тиші, природного ритму та культурної тяглості.

Поряд із основними тематичними пейзажними серіями, окрему роль у рисунковій спадщині О. Фіщенка відіграють цикли, що не формуються як самостійні жанрові напрями, а функціонують як простір формально-пластичних експериментів. До них належать серії «Ритми» (1979 – 1980), «Натюрморти» (1979) та «Інтер'єри» (1980), у яких художник апробує різні способи узагальнення форми та організації зображувального простору [Там само, с. 97, с. 98].

Так, у серії «Ритми» в рисунках «Ритм бетонних конструкцій» (1979), «Ритми каміння» (1979), «Візерунки бетонних конструкцій» (1980), «Ритми» (1980), «Гра площин» (1980) акцент зміщено на дослідження взаємодії ліній, площин і повторів, що наближає ці твори до абстрагованого осмислення простору, редукуючи предметність на користь формотворчих закономірностей [Там само, с. 98].

У натюрмортах художника («Натюрморт з грушею», 1979; «Конвалії», 1979; «Натюрморт з пляшкою» 1979) узагальнення проявляється через мінімізацію предметного середовища та акцент на композиційній рівновазі, камерності й ліричної зосередженості [Там само, с. 46, 50, 58]. Подібний принцип простежується

в інтер'єрних рисунках («Сяюча люстра», 1980; «Інтер'єр з тапчаном», 1980), де простір організовано як узагальнене середовище тиші та внутрішньої концентрації [175, с. 15, 54]. У підсумку зазначені серії доповнюють пейзажні й тематичні напрями, засвідчуючи послідовну орієнтацію митця на пластичний експеримент і узагальнене художнє мислення в межах рисунка.

Окремий блок графічної спадщини становить серія авторських колажів «З пісень материнської печалі» (1989–1994), присвячена темі материнського болю та історичної пам'яті [179, с. 72]. У ній поєднуються рукописний текст, фотографічні фрагменти, силуети та документальні елементи, що формують поліфонічну структуру образу. Через такі мотиви, як обірваний лист, слід ноги на землі, розмита тінь або дитячі очі, митець візуалізує досвід втрати, що виходить за межі вербального вираження. Складність жанрової атрибуції колажного циклу «З пісень материнської печалі» зумовлена синтезом візуальних образів та рукописних текстів, що виводить ці твори за межі традиційного пейзажу чи портрета.

Цикл спирається на глибинну українську художню традицію, де мотив материнського плачу за загиблими синами формує архетип скорботи, актуалізований у ХХ ст. через історичні трагедії (війна, Голодомор). До серії входять аркуші «Над шляхами широкими...» (1989), «Мамо, твої карі очі...» (1992), «Ой ти, брате...» (1994), «Ти ідеш по чорній землі...» [Там само, с. 72, с. 73]. У колажі «Над шляхами широкими...» рукописний текст розміщено на фрагменті з рваним контуром, що створює ефект «випаленої» пам'яті [Там само, с. 72]. У колажі «Мамо, твої карі очі...» текст набуває характеру прямого звернення, доповненого фотографічним фрагментом, який персоналізує втрату [Там само]. Найскладнішу структуру має композиція «Ой ти, брате...», де центральна фотографічна вертикаль організує композицію, взаємодіючи з силуетами, темними контрастами та рукописними фрагментами, що створюють напружене смислове поле [Там само]. У композиції «Ти ідеш по чорній землі...» домінує текстовий блок: слова матері формують ритмічну й образну структуру аркуша, де мінімалізм візуальних засобів підсилює експресивність висловлювання [Там само]. Загалом у цій серії синтез тексту й зображення забезпечує поєднання особистого та

колективного досвіду: індивідуальна скорбота трансформується в універсальний символ пам'яті, а фрагментарність і мінімалізм засобів формують цілісну систему художнього висловлювання, в якій домінує напруга між втратою та її осмисленням.

Отже, аналіз рисункової спадщини О. Фіщенка 1960–2000-х років дає підстави розглядати її як цілісне явище в контексті українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Для цього періоду характерне поєднання ідеологічно регламентованих тем, зокрема увага до образу праці, з поступовим розширенням образно-сміслового поля через символізацію та ускладнення пластичної мови. У межах взаємодії нормативності й експериментального пошуку формуються ключові жанрові та концептуальні засади графічних творів митця. В умовах домінування усталених інтерпретаційних моделей він вибудовує індивідуальну художню мову, що ґрунтується на синтезі реалістичної основи з узагальненням, символізацією та психологічною насиченістю, органічно співвідносна з загальними тенденціями оновлення українського мистецтва другої половини ХХ ст.

Визначено, що протягом сорока років провідними жанрами у творчості художника залишаються портрет і пейзаж у різних тематичних варіаціях, які становлять основне поле його образних і філософських пошуків. Менш репрезентовані натюрморти, інтер'єри, експериментальні серії та колажі, що органічно доповнюють художню систему митця, розширюючи можливості рисунка як простору формально-пластичних експериментів і внутрішньої рефлексії. У портретах домінує психологічна глибина й символічне осмислення образу, тоді як у пейзажах природа постає як форма виявлення внутрішніх станів, набуваючи узагальненого медитативного характеру. Експериментальні серії та колажі засвідчують прагнення до пластичного узагальнення і синтезу візуального та вербального, що особливо виразно проявляється в циклі «З пісень материнської печалі», де індивідуальний досвід переходить у площину колективної пам'яті.

Жанрова різноманітність рисунків О. Фіщенка засвідчує концептуальну цілісність його творчого методу, у межах якого рисунок постає як інструмент

інтелектуально-філософського осмислення дійсності та важливий чинник розвитку української графічної культури означеного періоду.

Висновки до третього розділу

Аналіз образно-стильових особливостей графічної спадщини Олексія Фіщенка, зокрема кольорової ліногравюри та рисунків різних періодів творчості, дав змогу простежити еволюцію пластичної мови художника, взаємозв'язок технічних прийомів, композиційних засобів та організації художнього простору, а також окреслити принципи формоутворення, характерні для авторської манери митця.

Аналіз ліногравюр 1960–1970-х років засвідчив, що індивідуальна художня манера О. Фіщенка формувалася на основі традицій київської школи графіки та розвивалася у руслі загальних тенденцій українського мистецтва цього періоду, пов'язаних із переходом від ілюзорно-просторового моделювання до площинності, ритмізації та декоративного узагальнення форми. Ранні пошуки митця, зокрема у серіях «Канів», «Тарасова земля», «Карпати», засвідчують трансформацію пейзажного мотиву в узагальнений образ стану, позначений лаконізмом засобів, обмеженою кольоровою гамою та підпорядкуванням композиційно-колористичному ритму.

З'ясовано, що у 1960-х роках сформована індивідуальна пластична мова художника, що характеризується відмовою від ілюзорно-реалістичної моделі зображення, посиленням декоративності та ритмічної організації площини під впливом західноєвропейського модернізму, зокрема творчості П. Пікассо і А. Матісса. Наприкінці десятиліття ці тенденції набувають завершеного характеру, що виявляється у стилізації форм, умовності простору та перетворенні пейзажу на декоративно-узагальнену структуру.

У 1970-х роках пошуки митця набувають системності: експерименти з технікою кольорової ліногравюри, зокрема застосування принципу друку покривними фарбами по темній основі, сприяють розширенню виражальних

можливостей та посиленню декоративної виразності. Узагальнення форм, декоративна ритміка та експресивність кольору стають визначальними ознаками композиційного вирішення пейзажів, тематичних сцен і натюрмортів. У кольорових ліногравюрах пейзажного циклу (карпатські серії та ін.) простежується тенденція до звуження образного діапазону, скорочення деталей, максимального узагальнення форм і мінімалізації виражальних засобів із відмовою від об'ємності та перспективної глибини. Активізуються контрастні кольорові зіставлення, посилюється роль широкого штриха та узагальненого контуру. Узагальнення форм, контрастні кольорові зіставлення, активізація ритму лінії та площини зумовлюють формування декоративно-абстрагованої художньої мови, спорідненої з принципами європейського авангарду (фовізм, супрематизм).

Звернення в 1970-х роках до тематичних сцен, зокрема воєнної тематики, засвідчує інтеграцію індивідуальних формальних пошуків у ширший контекст українського мистецтва, де досвід війни осмислюється у символічно-узагальнених образах.

Окремий жанровий сегмент творчості О. Фіщенка цього періоду становить натюрморт, у межах якого простежуються типологічні паралелі з творами П. Пікассо, зокрема у використанні контрастних колористичних поєднань, динаміки світлових акцентів і декоративній стилізації форми. Ці пошуки співвідносяться із загальними тенденціями українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., позначеними посиленням формально-стилістичних експериментів, умовно-декоративного узагальнення та переосмислення класичних жанрів у межах індивідуальних авторських стратегій.

З'ясовано, що у 1980-х роках провідною темою творчості О. Фіщенка став урбаністичний пейзаж, що розвивався в руслі загальних тенденцій українського образотворчого мистецтва цього періоду, позначених посиленням формально-пластичних експериментів і переосмисленням традиційної зображальності. Аналіз серій «Київ сучасний» і «Київ вечірній» засвідчив свідому відмову митця від іконографічної впізнаваності міського середовища: архітектура трактується як система геометризованих форм, що організують площину аркуша, з елементами

кубістичного переосмислення простору та абстрагування, формуючи умовно-знакову міську структуру на основі ритму, узагальнених об'ємів і колористичних площин. Водночас урбаністичні пейзажі містять декоративні та символічні елементи: стилізовані деталі перетворюються на знаково-образні компоненти, що формують асоціативно-метафоричний рівень композиції. Символічного значення набуває холодне, примарне сяйво нічного міста, яке знімає конкретно-часову визначеність архітектурних форм і надає їм ірреальних ознак. Така інтерпретація узгоджується з тенденцією української графіки 1980-х років до умовного моделювання простору, у межах якого зображення набуває рис автономної пластичної структури.

Аналіз рисункової спадщини О. Фіщенка 1960–2000-х років дав підстави розглядати її як цілісне явище, сформоване в контексті українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. У цей період, з одного боку, зберігалася орієнтація на ідеологічно зумовлені теми, передусім образ людини праці, що стимулювало звернення до натурних спостережень, а з іншого – посилювалися тенденції до розширення образно-сміслового поля через символізацію та ускладнення пластичної мови. У цій подвійній системі координат, нормативності та пошуку, формувалися жанрові й концептуальні особливості графічних творів митця.

Портрет і пейзаж становлять провідні жанри його рисункової практики, у межах яких реалізуються основні образні, стилістичні та філософські пошуки; інші жанрові різновиди (натюрморти, інтер'єри, експериментальні серії колажів) органічно входять до єдиної художньої системи, розширюючи й варіюючи образне висловлювання. Така взаємодія жанрів засвідчує внутрішню структурну цілісність творчого методу художника.

У портретному жанрі О. Фіщенко послідовно відходить від ідеологічної редукції образу, характерної для радянського мистецтва. Це особливо виразно проявляється у портретах поетів «Розстріляного відродження», де індивідуальні риси поєднуються із символічним осмисленням історичної долі митця. У портретах Тараса Шевченка художник, на відміну від традиційної інтерпретації постаті поета

як соціального борця, акцентує психологічну глибину образу, використовуючи повторювані символічні мотиви (зокрема, мотив свічки) як носії пам'яті, духовної присутності та історичного досвіду.

Пейзажні рисунки розкривають філософське осмислення природи та простору. Їхня типологічна близькість до східної традиції, зокрема японської гравюри, виявляється у лаконізмі, узагальненні та медитативній зосередженості образу. Природа постає як форма виявлення внутрішнього стану, де тональне моделювання, ритміка площин і стилізація формують цілісну образну структуру.

Окремий вимір творчих пошуків митця становлять серії («Ритми», «Натюрморти», «Інтер'єри»), у яких акцент зміщується на дослідження пластичної організації форми, взаємодії ліній і площин та узагальненого трактування простору. Експериментальна серія колажів «З пісень материнської печалі» репрезентує новий рівень синтезу образотворчих і вербальних елементів, де інтеграція тексту й зображення дозволяє осмислити співвідношення індивідуальної травми та колективної історичної пам'яті.

Попри другорядний статус рисунка в радянському мистецькому контексті, у творчості О. Фіщенка він стає провідним засобом художнього висловлювання, що забезпечує зосередження на психологічних, символічних і пластичних аспектах образу та досягнення високої смислової насиченості за умов свідомої редукції виражальних засобів.

Жанрова різноманітність рисунків постає як прояв цілісної художньої системи митця, у якій різні жанри функціонують як взаємодоповнювальні рівні єдиного образного мислення. У ширшому контексті українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. творчість О. Фіщенка засвідчує подолання нормативних обмежень академічної системи через інтелектуалізацію образу та розширення виражальних можливостей рисунка, що визначає її самотутнє місце в розвитку національної графічної культури.

РОЗДІЛ 4. ЖИВОПИСНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО АБСТРАКЦІЇ

4.1. Колористичні рішення в акварелях та пастелях О. Фіщенко 1970-1980-х років

У творчому доробку Олексія Фіщенко значне місце посідають твори, виконані у 1970–1980-х роках у техніках пастелі та акварелі. Звернення до цих технік зумовлює необхідність уточнення їхнього статусу в системі образотворчого мистецтва, оскільки в мистецтвознавстві немає однозначної класифікації їх як суто живописних або графічних. З огляду на це, віднесення цих творів до живопису обґрунтовується художньо-стилістичним аналізом, зокрема характером колористичної організації, функцією кольору та принципами формотворення.

Перші відомі акварелі митця датуються 1970 роком («Весняний розлив», «У вересні», «Ранішня волога», «Осінні хмари», «Зелені переливи», «Заріччя», «Влітку») [175, с. 28]. До 1970 року належать і ранні пастельні твори («Гори», «Середньовецький перевал», «Місяць і гори») [Там само, с. 28]. Отже, 1970 рік позначає активне звернення О. Фіщенко до акварелі та пастелі й формування його індивідуальних моделей колористичного мислення.

Акварель як художня техніка поєднує у собі ознаки живопису і графіки. До її живописних характеристик належать тональна варіативність і здатність кольору слугувати засобом моделювання форми та простору [5]. Водночас її спорідненість із графікою зумовлено активною роллю паперової основи у формуванні зображення, що впливає на світлову структуру твору [4 с. 1]. Відсутність фактурної рельєфності мазка, притаманної олійному живопису, компенсується специфічними технічними прийомами – розмивками, лесуванням, тонкими штриховими нашаруваннями, які забезпечують ефекти прозорості, світлопроникності та рухливості фарбового шару [74; с. 415]. Пастель відповідно посідає проміжне місце між живописом і графікою, об'єднуючи їхні виражальні можливості. Як зазначає дослідниця А. Волошенко, пастель не належить однозначно до жодної з цих

категорій, проте синтезує найхарактерніші властивості живопису і графіки. Технічний арсенал пастелі охоплює як живописні, так і графічні прийоми, зокрема різні види штрихування (лінійне, перехресне, контурне), які визначають специфіку формування зображення [30, с. 159–160].

Художньо-стилістичний аналіз творів О. Фіщенка засвідчує перевагу живописної моделі: колір має провідну формотворчу функцію, а тональні співвідношення визначають просторову організацію зображення. Отже, акварелі й пастелі митця доцільно розглядати як живописні твори, попри їхню технічну специфіку.

У 1970–1980-х роках у творчості художника простежується перехід від описового реалізму до узагальненого, стилізованого трактування природних форм із тенденцією до символізації. Простір будується лаконічними засобами, і колір набуває структуроутворювальної ролі.

Формування колористичного мислення О. Фіщенка відбувалося в контексті загальних тенденцій українського мистецтва другої половини ХХ ст., пов'язаних із поступовим розширенням формальних пошуків у межах радянського академізму та відкриттям західного модернізму [97]. Як зазначає О. Петрова, знайомство з американським абстрактним експресіонізмом наприкінці 1950-х років стало важливим імпульсом оновлення художньої мови [96, с. 462]. Зокрема, після ознайомлення 1959 року на Національній виставці США з творами У. де Кунінга, Д. Поллока, М. Ротка українські художники, «відкрили для себе нову галактику» і розпочали власні формальні експерименти [Там само].

Водночас у 1960–1980-х роках актуалізується й українська художня авангардна традиція. У музейних експозиціях з'являлися твори представників «Розстріляного ренесансу», а в неофіційному мистецькому просторі Львова, Одеси, Ужгорода, Харкова та Києва розвивалися практики нефігуративного живопису й експерименти з формальними структурами. Художники звертаються до пошуків узагальненої, лаконічної та декоративної пластичної мови, орієнтуючись, з одного боку, на відкриту заново традицію українського безпредметництва (К. Малевич,

А. Петрицький, В. Меллер), а з іншого – на досвід європейського модернізму (Ф. Леже, А. Матісс, Ж. Люрса) [96 с. 465].

Саме в такому контексті розвиваються акварель і пастель О. Фіщенко. Як зазначає Г. Островський, художник працює в цих техніках «у всеозброєнні професійної майстерності» [176, с. 7]. Починаючи з 1970-х років, у його творах поєднуються імпресіоністичні та постімпресіоністичні тенденції з декоративно-площинним узагальненням, де колір стає головним носієм образу. Підсилення площинності та умовності простору зближує окремі композиції з декоративною та постмодерністською образністю, характерною для українського мистецтва другої половини XX століття [2, с. 527–528].

До раннього етапу творчості О. Фіщенко належать твори, виконані у техніці пастелі, зокрема композиції 1970–1973 років: «Гори» (1970), «Середньовецький перевал» (1970), «Місяць і гори» (1970), «Село Синевир. Карпати» (1971), «Дорога в горах» (1971), «Вечоріє. Дорога і сонце» (1972), «Сині гори» (1973) [175, с. 28]. Як зазначає син художника, «значне місце в них посідають карпатські мотиви – вони виникли з безпосередніх вражень від подорожей і роботи на пленерах» (Додаток В, с. 352). Уже на цьому етапі окреслюється орієнтація митця на медитативність і внутрішню зосередженість образу, і карпатські пейзажі набувають суб'єктивного, індивідуалізованого характеру [65 с. 47].

У творах 1974–1976 років – «Маяк в Іллічівську» (1975), «Вечір на морі» (1975), «Затока Дніпра» (1975), «Ранкова свіжість» (1974), «Полудень» (1974), «У степу» (1974), «При місячному сяйві» (1974), «Казантип» (1975), «На Київському морі» (1975), «Весняний Дніпро» (1975) – тематичний діапазон пастелей розширюється від гірських до морських, степових і урбаністичних мотивів [175, с. 28]. У композиціях «Маяк в Іллічівську» (1975) (іл. 4.1.1), «Вечір на морі» (1975) (іл. 4.1.2), «Затока Дніпра» (1975) (іл. 4.1.3) посилюється роль кольору як формотворчого чинника, а простір набуває декоративно-площинної організації [Там само, с. 59, 77, 91].

Ці тенденції продовжуються у творах 1977–1978 років – «Там, за Дніпром» (1977), «Білі вітрила» (1977), «Вечір у Казантипі» (1977), «Ніч. Дніпрові схили»

(1977), «У горах» (1978), «Гори у ранковому тумані» (1978), «Не шелесне трава» (1978). У таких творах, як «Річка Віта» (1977) (іл. 4.1.4), «Бентежне надвечір'я» (1977) (іл. 4.1.5), «Загадковий світ» (1978) (іл. 4.1.6), і «Чарівний Дніпро» (1980) (іл. 4.1.7), зростає увага до станів середовища – води, світла, вечірньої та нічної атмосфери [175, с. 28].

Особливе місце в пастельному доробку митця займає серія «Порт Іллічівськ» (1979–1981): «Пробудження» (1979), «Світанок» (1979), «Силуети переправи» (1979), «Будівництво поромного причалу» (1979), «Біля переправи» (1979), «Іллічівськ. Маяк» (1980), «Біля маяка» (1980). У творах «Барви морського причалу» (1979) (іл. 4.1.8), «Блакитний серпанок» (1981) (іл. 4.1.9), «Ранок у порту» (1981) (іл. 4.1.10) індустріальний пейзаж осмислюється через мотиви руху, світлових змін і пробудження, набуваючи ознак «сучасної індустріальності» [65, с. 46].

Пастелі цього періоду вирізняються цілісністю та уважним ставленням до матеріал, й постають як завершені композиції, у яких колір виконує водночас емоційну і конструктивну функцію, що формує образ через взаємодію інтенсивних тонів і домінантних кольорових акцентів [175, с. 7–8]. Колористична структура часто вибудовується на основі двох-трьох провідних кольорів, що створюють контрастні співвідношення та забезпечують узагальненість образу [53]. Такий підхід пов'язаний із прагненням митця до художнього синтезу, що проявляється у «граничній лаконічності кольору, ліній, форм», і зумовлює декоративно-площинний характер його пастельних композицій [175, с. 8].

Наочними прикладами є твори «Маяк в Іллічівську» (1975) (іл. 4.1.1), «Вечір на морі» (1975) (іл. 4.1.2), «Річка Віта» (1977) (іл. 4.1.4), «Ранок у порту» (1981) (іл. 4.1.10). У них домінування єдиної колористичної гами формує декоративно-площинну цілісність композиції [69, с. 76]. Основним мотивом виступає водний простір, який визначає як тональність, так і емоційний лад пейзажу. Для втілення цього мотиву використано інтенсивні темні кольори, а також накладання пастельних штрихів різної щільності, що створює ефект мерехтливої поверхні.

Варто зауважити, що колористичні рішення пастельних пейзажів О. Фіщенка безпосередньо зумовлені специфікою техніки пастелі, яка передбачає роботу сухим

пігментом по фактурній поверхні паперу. У цих умовах колір взаємодіє з основою, створюючи ефект оптичного змішування та мерехтіння. Накладання штрихів різної щільності забезпечує м'які тональні переходи без використання рідкого зв'язуючого середовища [46, с. 38]. Як зазначає В. Цельтнер, пастель поєднує чистоту кольору з тональною варіативністю й особливо придатна для передання світлоповітряних станів [175, с. 14]. У творчості О. Фіщенка це проявляється у домінуванні м'яких переходів між холодними й теплими відтінками та активному використанні розтертого шару для зображення води й атмосферних ефектів.

У пастелі «Маяк в Іллічівську» (1975) (іл. 4.1.1) переважає синя гама, що формує нічний морський пейзаж і його віддзеркалення у воді [Там само, с. 77]. Темно-сині тони поступово переходять у світліші, створюючи глибину простору, а червоно-жовтий акцент маяка стає композиційною домінантою. Відображення човнів у воді та світлові рефлекси передано розмитими, приглушеними кольоровими плямами, які створюють ефект вібрації та підсилюють відчуття руху морської поверхні.

Подібний принцип тональних переходів реалізовано в пастелі «Річка Віта» (1977) (іл. 4.1.4), де домінує жовто-золотиста й вохриста гама [Там само, с. 53]. Береги, пагорби та дерева виконано у більш насичених кольорах, тоді як водна поверхня подана у світліших, розріджених варіаціях тих самих кольорів. Силуети дерев, зображених на передньому плані вирішено в затемнених золотисто-коричневих відтінках і вони контрастують із менш насиченим фоном. Світлі плями вітрильників, що з'являються на поверхні річки, не порушують загальної колористичної гармонії. Використання дрібного штриха, близького до пуантилістичної манери, створює ефект мерехтіння кольору та надає простору динамічності.

У «Затоці Дніпра» (1975) (іл. 4.1.3) посилено декоративно-ритмічний характер композиції [Там само, с. 91]. Синьо-фіолетова гама варіюється від насичених до розріджених тонів, а світлі смуги хвиль ритмічно членують водну поверхню. Далекий берег подано в приглушених відтінках, що підкреслює сутінковий стан простору.

У 1980-х роках колористика пастелей стає контрастнішою: холодні сині й блакитні тони поєднуються з теплими жовтими та червоними акцентами, що активізує простір і підсилює ефект ранкового освітлення [177, с. 22]. Ці тенденції розвиваються у творах «Ранок у порту» (1981) (іл. 4.1.10), «Київське море. Шлюзи» (1982) (іл. 4.1.11), «Далекий поклик» (1982) (іл. 4.1.12), «Місто» (1983) (іл. 4.1.13), «Звідки бризкають краплі» (1984) (іл. 4.1.14) [176, с. 101–102].

Отже, у пастельних пейзажах О. Фіщенка 1970–1980-х років колористика ґрунтується на домінуванні окремих колірних гам і їхніх тональних варіацій. Колір виконує водночас емоційну й конструктивну функцію, визначаючи просторову організацію, ритм і фактуру композиції.

У порівнянні з пастеллю, акварельні твори О. Фіщенка вирізняються більшою експресивністю та підвищеною чутливістю до змін природного середовища. Їхня колористика базується на використанні прозорих водорозчинних пігментів, активній ролі білого тла паперу як світлоносного елементу та багатстві тональних переходів, що забезпечують передачу миттєвих станів природи, освітлення й атмосферних явищ. На думку М. Юр, унікальна властивість акварелі – передавати стан природи, краєвидів з пам'ятками архітектури завдяки світло-повітряній перспективі, що зробила її ефективним інструментом для збереження візуального образу епохи [200, с. 149].

Ранній акварельний доробок митця представлено переважно пейзажами відкритого простору – берегами Дніпра, околицями міст, лісовими та сільськими мотивами, станами ранку, вечора і мінливої погоди. У творах «Біля річки» (1974) (іл. 4.1.15), «Літня волога» (1974) (іл. 4.1.16), «Околиця міста» (1974) (іл. 4.1.17), «Перед грозою» (1974) (іл. 4.1.18), «Прохолодний день» (1974) (іл. 4.1.19), «Пізня осінь» (1974) (іл. 4.1.21) колір функціонує як динамічна система де вібрація колірних плям і напівпрозорі нашарування синіх, зелених і сіруватих тонів формують ефект руху води, повітря та рослинності [177, с. 21–26]. Прозорі шари фарби забезпечують проникнення світла крізь кольорову площину та створюють ефекти вологості повітря, мерехтіння водної поверхні та динаміки атмосферних станів. Емоційну експресію кольору підсилено використанням енергійних варіативних мазків та

збереженням світлих ділянок паперу, що узгоджується із прагненням митця передати не так предметність пейзажу, як його стан [13, с. 76-77].

Характерним прикладом є акварель «Біля річки» (1974) (іл. 4.1.15), побудована на домінуванні холодної синьо-зеленої гами, де розмиті мазки та білі просвіти створюють ефект мерехтливих віддзеркалень, а світлий місток організовує композиційний центр [175, с. 47]. У акварелі «Літня волога» (1974) (іл. 4.1.16) через ритмічні мазки та прозорі шари передано рух повітря і стан вологої атмосфери, тоді як «Околиця міста» (1974) (іл. 4.1.17) поєднує холодну природну гаму з теплими архітектурними акцентами, інтегруючи міський простір у природне середовище [Там само, с. 65]. У творі «Перед грозою» (1974) (іл. 4.1.18) насичені кобальтові та ультрамаринові тони створюють відчуття наближення стихії, а світлові акценти фіксують останні миті спокою [Там само, с. 69]. Натомість «Прохолодний день» (1975) (іл. 4.1.19) вирізняється обмеженою палітрою холодних відтінків і м'якими тональними переходами, що формують камерний, зосереджений образ пейзажу [Там само, с. 87].

Аналогічні колористичні рішення простежуються у акварелі «Пізня осінь» (1974) (іл. 4.1.21), де домінують стримані сірі та вохристі тони [177, с. 26], що передають перехідний стан природи. М'які розмиті кольорові плями формують у акварелі атмосферу згасання, тоді як динамічні лінії гілок, виконані темнішими відтінками, підсилюють внутрішню напругу композиції.

Пейзажні мотиви відкритого простору послідовно розгорнуто у творах середини 1970-х років, зокрема в композиціях «Літня волога» (іл. 4.1.16), «Перед грозою» (іл. 4.1.18), «Прохолодний день» (іл. 4.1.19), «Ранкова фантазія» (1974) (іл. 4.1.20), «Пізня осінь» (іл. 4.1.21), «П'яний полудень» (1974) (іл. 4.1.22), а також у акварелях «Мрії густого лісу» (1977) (іл. 4.1.23) та «Дерева біля води» (1978) (іл. 4.1.24) [176, с. 102].

Різноманітність атмосферних і погодних станів у подальшому розкривається у таких творах, як «Зелені шати» (1979) (іл. 4.1.25), «Біля озера» (1980) (іл. 4.1.26), «Наприкінці жовтня» (1981) (іл. 4.1.27), «Осіння мелодія» (1986) (іл. 4.1.28), «Багрянець осені» (1986) (іл. 4.1.35), де акцентовано мінливість освітлення та

емоційний стан пейзажу. Тематику світлових переходів посилено в композиціях «Блакитний день» (1986) (іл. 4.1.29) та «Кольори вечора» (1984) (іл. 4.1.30), у яких колір виступає основним носієм образного змісту. Мотиви міського простору репрезентовано у творах «Околиця міста» (1974) (іл. 4.1.17) і «Місток» (1984) (іл. 4.1.31), де простір подано більш узагальнено й камерно. У творах «Зелено-блакитні дерева» (іл. 4.1.32) (1981) та «Смарагдові дерева» (1984) (іл. 4.1.33) акцент зміщено на колористичні співвідношення для відтворення сезонних станів природи [176, с. 102].

Вечірній стан природи та медитативний настрій втілено у творі «Тиша» (1982) (іл. 4.1.34), де пейзаж набуває філософсько-узагальненого звучання [Там само, с. 28]. Колористично-тональна структура побудована без різких контрастів, що формує м'яку, цілісну композицію з одночасно епічним і поетичним ефектом. Темні та світлі плями дерев і водної поверхні створюють відчуття сутінкової глибини, а плавні переходи підсилюють медитативний характер образу [14, с. 345].

Окремий напрям становить акварельна серія карпатських пейзажів 1986–1987 років. У творі «Багрянець осені. Карпати» (1986) (іл. 4.1.35) домінує експресивна палітра з поєднанням зелених, жовтих, вохристих і помаранчевих відтінків [179, с. 34]. Яскравий акцент переднього плану контрастує з темними масивами гір, вибудовуючи виразний колористичний центр. Водночас гармонійність співвідношень зберігає цілісність образу.

Натомість у акварелі «Блакитний день. Карпати» (1986) (іл. 4.1.29) застосовано більш стриману, нюансовану гаму блакитних, синіх і зелених тонів, що формують єдиний світлоповітряний простір [Там само, с. 35]. Холодні відтінки гір і м'яке небо з напівпрозорими хмарами передають відчуття спокійного ритму та природної гармонії. У творі «Осінь в горах» (1987) (іл. 4.1.36) поєднання насиченої палітри з узагальненістю форм підсилює декоративний характер композиції, де гірський рельєф вибудовується через кольорові маси без детального моделювання [Там само].

У акварелі більш пізнього періоду «Вересневий день» (1997) (іл. 4.1.37) пейзаж трансформовано у стилізований образ із гармонійним поєднанням теплих і холодних відтінків, що відтворюють узагальнений стан осінньої природи [179, с. 34]. Отже, акварельні твори О. Фіщенка 1980–1990 характеризуються імпресіоністичною чутливістю, домінуванням прозорих кольорових нашарувань і провідною роллю світлоповітряного середовища, у якому колір є основним засобом моделювання простору та емоційного стану природи.

Узагальнюючи, слід зазначити, що колористичні рішення у пастельних і акварельних творах О. Фіщенка ґрунтуються на двох різних моделях роботи з кольором. У пастелі колір виконує насамперед конструктивну функцію: він організовує простір, стабілізує композицію та формує її декоративно-площинну цілісність через домінантні тональні гами й обмежені колористичні акценти.

В акварелі ж колір функціонує як рухлива світлоповітряна субстанція. Завдяки прозорим нашаруванням і ролі білого тла він втрачає матеріальну щільність і перетворюється на носій світлових і атмосферних станів. У результаті колористика фіксує не стільки форму, скільки мінливість природи – її світло, вологість, рух і перехідність станів.

Отже, у творчості О. Фіщенка пастель функціонує як засіб узагальнення та стабілізації форми, тоді як акварель є засобом фіксації процесу – руху світла, змін станів природи та динаміки світлоповітряного середовища. Поєднання цих живописних моделей засвідчує цілісність авторської колористичної системи, у якій колір із описового елементу перетворюється у провідний принцип художньої організації, що визначає структурну побудову простору і його глибинний смисловий вимір. Аналіз обох технік у творчому доробку митця виявив варіативність стилістичних підходів, які поєднують імпресіоністичні та постімпресіоністичні впливи з декоративно-площинним узагальненням та умовністю просторового вирішення. Посилення ролі кольору як головного формотворчого чинника надає цим роботам виразних ознак модерністської образності.

4.2. Колір і форма як філософська мова в олійному живописі художника періоду 1980-2000 років

Живописну творчість Олексія Фіщенка від 1980-х до початку 2000-х років розглянуто як цілісний процес формування його абстрактно-символічної та філософськи насиченої художньої мови. У цей період поступово вибудовується система повторюваних образів, форм і символів, які зазнають ускладнення на рівні семантики та композиції. Колір і форма дедалі чіткіше набувають статусу основних носіїв смислу.

Твори 1980-х років знаменують початковий етап формування цієї мови, коли закладаються базові образно-колористичні та композиційні принципи. Натомість твори 1990–2000-х років демонструють їх поглиблення, узагальнення та перехід до філософськи зрілого рівня. У результаті живопис поступово трансформується у форму внутрішньої рефлексії та самостійної мови духовного досвіду.

Формування художньої системи митця відбувалося у ширшому контексті мистецтва ХХ ст., для якого характерним є поглиблене філософське осмислення предметного світу. У період «відлиги» українське мистецьке середовище зазнало активного впливу західноєвропейської культури: відкрився доступ до модерністських практик, актуалізувався діалог із класикою авангарду, зокрема з ідеями сезаннізму та їх розвитком у кубізмі, що супроводжувався тенденцією до геометризації та узагальнення форми [96, с. 453]. Водночас українські митці другої половини ХХ ст. активно зверталися до філософських концепцій, пов'язаних із проблемами духовності та підсвідомого, зокрема до ідей В. Кандинського, А. Шопенгауера та А. Бергсона [Там само, с. 465]. Важливу роль у формуванні альтернативних художніх стратегій відігравала також концепція «безкінечних духовних можливостей» В. Ламаха, який акцентував увагу на пріоритеті внутрішнього, духовного виміру буття [Там само, с. 466].

Ці процеси супроводжувалися активізацією абстрактного мистецтва в Україні [78]. За спостереженнями дослідників, його розвиток припадає на другу половину 1970-х – першу половину 1990-х років і пов'язаний із тенденціями

поставангардизму. У цей період до абстрактного живопису звертаються О. Дубовик, О. Петренко, О. Бабак, М. Кривенко та інші митці; водночас формуються локальні осередки абстракціонізму, зокрема в Одесі, де працювали В. Сазонов, О. Стовбур, В. Маринюк, В. Цюпко та ін. [40].

Пластичні пошуки О. Фіщенка корелюють як із західноєвропейською модерністською традицією, так і зі східною естетико-філософською моделлю. Звернення до японської та китайської гравюри сприяло формуванню принципів узагальнення, ритму та внутрішньої гармонії форми. У контексті українського мистецтва 1970–1980-х років ці пошуки співвідносяться з тенденцією «тихого протесту», пов'язаного з камерністю та позаідеологічністю образів [69, с. 75]. Показовими є також паралелі з творчістю Г. Гавриленка, художня система якого у в 1960–1980-х роках формувалася під впливом даоської філософії та орієнтації на ідею гармонійного, медитативного простору [96, с. 466]. Подібні риси простежуються і в творах О. Фіщенка, виявляючись у редукції предметності, ритмічно організованій формі і зосередженості на внутрішніх станах [70, с. 14]. Ритм ліній, колористичні співвідношення та композиційна організація набувають автономного значення, перетворюються на мову почуттів і духовного досвіду та формують цілісну систему художньої комунікації [71, с. 60].

У живописі О. Фіщенка початку 1980-х років простежується перехід від декоративно-площинного трактування образу до абстрактно-символічної моделі, у якій колір і форма функціонують як знакова система. У цей період художня мова митця набуває особливої цілісності та філософської насиченості, окреслюється абстрактно-символічна система знаків (коло, квадрат, прямокутник, вертикаль). Згідно з теоретичними засадами Й. Іттена, кожна геометрична форма має своє специфічне чуттєве та символічне наповнення, яке О. Фіщенко майстерно інтегрував у свою абстрактно-символічну систему для візуалізації духовного досвіду [54]. Твори «Сяйво сподівань» (1980) (іл. 4.2.1), «Злам веселковий» (1980) (іл. 4.2.2), «Порух часу» (1980) (іл. 4.2.3), «Пісня жайворонка» (1981) (іл. 4.2.4), «Глечик вагання» (1981) (іл. 4.2.5), «Утаємничені чуття» (1982) (іл. 4.2.6), «Райдужний сплеск» (1982) (іл. 4.2.7), «Безмежжя дивовижного» (1983) (іл. 4.2.8),

«Мова незвіданого» (1983) (іл. 4.2.9) формують своєрідний цикл становлення індивідуальної символічної системи [177, с. 31–43]. Характерно, що вже на цьому етапі у творчості митця «з'являються назви й образи, що є спробами перевести пластичну композицію в поле світоглядних, майже метафізичних питань» [168, с. 98].

Лейтмотивом раннього етапу стає образ світла як символ гармонії, рівноваги та духовного начала. Надалі художник ускладнює композиції, розчленовує форми, підсилює окремі елементи та вводить нові смислові акценти. Формується система узагальнених мотивів і знаків (світло, птах, глечик, хата, дерево), що забезпечують універсальність його художньої мови. Живопис цього періоду постає одночасно як експеримент у межах української абстракції і як спроба створення символічної системи, що поєднує особистий досвід і культурну пам'ять. На початку 1980-х років художник дедалі більше звертався до умовності і відходив від прямої натурної залежності, здійснюючи перехід «до власного пластичного світу» [Там само, с. 99].

Серед абстрактних творів цього періоду вирізняється композиція «Сяйво сподівань» (1980) (іл. 4.2.1), де закладено базові принципи подальшого стилю художника [177, с. 36]. Композиція побудована на домінуванні теплої золотисто-помаранчевої гами та організована навколо умовного світлоносного центру, що набуває рис солярного символу. Кругові рухи узагальнених форм і розмитість контурів формують відчуття світлового сяйва, що переводить зображення від предметності до емоційно-символічного узагальнення. Подібна орієнтація на символізацію образу суголосна із загальними тенденціями українського мистецтва цього часу, коли художники дедалі частіше прагнули передати не зовнішню реальність, а внутрішній досвід її сприйняття.

Подальший розвиток символічної мови художника простежується у творі «Злам веселковий» (1980) (іл. 4.2.2), де досліджується тема порушення гармонії та втрати рівноваги [Там само, с. 39]. Композиція побудована на взаємодії геометризованих площин і розірваних тональних мас, її контрастний центр у вигляді чорного кола з червоною крапкою акцентує стан внутрішньої напруги.

Водночас колористична врівноваженість стримує деструктивність форми, зберігаючи цілісність образу. У межах абстрактної мови художник передає стан змін і дисгармонії як у психологічному, так і в екзистенційному вимірі.

Ідея руху та плинності часу як одна з фундаментальних філософських категорій втілюється у творі «Порух часу» (1980) (іл. 4.2.3) [177, с. 34]. Композицію побудовано на поєднанні геометризованих форм, що набувають символічного значення. Ритмічно організовані прямокутники й кола, розташовані по діагоналі, утворюють візуальну модель руху, асоційовану з механізмом відліку часу. Використання стрілок, спрямованих проти звичного напрямку руху, ускладнює семантику твору, актуалізуючи рефлексію над природою часу, його незворотністю, умовністю вимірювання та суб'єктивністю сприйняття. Такий підхід корелює з філософськими уявленнями про час як динамічний процес, що не зводиться до лінійної послідовності подій, а переживається як внутрішній досвід. Чергування хроматичних і ахроматичних кольорів, а також фактурна насиченість теплого фону формують відчуття енергетичної напруги й підсилюють динамічний характер композиції. У цілому твір набуває ознак умовної знакової системи, що формує індивідуалізовану мову символів, у межах якої категорія часу постає як об'єкт художньо-філософського осмислення.

Емоційно-асоціативний вимір абстрактного мислення О. Фіщенка виразно реалізовано у живописному творі «Пісня жайворонка» (1981) (іл. 4.2.4), колористичне рішення якого ґрунтується на гармонійному поєднанні світлих, прозорих тонів, що формують ефект повітряного простору з ледь відчутною кольоровою вібрацією [Там само, с. 32]. Ритміка ліній, «текучість» форм і варіативність колористичних співвідношень викликають асоціації з музичними інтонаціями. Відсутність сюжетної наративності компенсується емоційною насиченістю образу: поєднання простих форм і кольорів породжує відчуття легкості, радості та свободи, що співвідноситься з образом жайворонка. Символічний зміст композиції підсилюється культурною семантикою цього образу, традиційно пов'язаного в українській етнокulturі з весняним оновленням, духовним піднесенням і життєствердною енергією. У цьому контексті художник

трансформує усталені символічні значення у візуальну мову кольору й ритму, що формує узагальнену метафору пробудження.

Звернення до символічного переосмислення традиційних жанрових форм простежується у творі «Глечик вагання» (1981) (іл. 4.2.5), виконаному в техніці олійного живопису [177, с. 33]. Композицію побудовано на зіставленні геометризованих форм, серед яких домінує масивна прямокутна структура, асоціативно інтерпретована як глечик і водночас як метафора людини та її внутрішнього світу. Вертикальне розсічення цієї форми світлою лінією створює ефект внутрішньої роздвоєності і передає стан сумніву й психологічної напруги. Колористична стриманість, заснована на поєднанні теплих і холодних тонів (вохристих, сірих, бірюзових, темно-бордових), забезпечує рівновагу в межах внутрішньо напруженої композиційної структури.

Символічне навантаження образу глечика полягає у можливому осмисленні порожньої посудини як знаку потенційності, невизначеності або внутрішньої «порожнечі». Назва твору акцентує стан вагання як ключову екзистенційну категорію. Додатковий смисловий вимір відкривається через можливу алюзію на євангельський образ «живої води» (Ів. 4:14), що дозволяє інтерпретувати композицію як метафору духовного вибору – «наповнення порожнечі сумніву» змістом віри. Як зауважує В. Перевальський, подібні твори «не піддаються однозначному прочитанню», а їхній зміст залишається відкритим для інтерпретації (Додаток В, с. 372).

Індивідуальна стратегія художника – інтеріоризація образу, перенесення акценту із зовнішнього світу на сферу внутрішньої рефлексії – розгортається в ширшому контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX ст. В умовах обмежень офіційного художнього дискурсу саме камерні жанри – натюрморт, пейзаж – ставали простором відносної свободи, де художники могли реалізовувати експерименти з формою, кольором і символічною мовою. У цьому сенсі твір «Глечик вагання» демонструє типологічну спорідненість із пошуками українського «тихого модернізму», водночас зберігаючи індивідуальність

авторської образно-пластичної системи, у якій поєднано геометризовану форму, колористичну стриманість і глибоку екзистенційну тематику.

Поглиблення інтересу до внутрішніх станів людини виявлено у творі О. Фіщенка «Утаємничені чуття» (1982) (іл. 4.2.6) [177, с. 35]. Композиція виконана у площинно-конструктивній манері з використанням геометричних форм (трикутники, прямокутники, трапеції) й контрастних кольорів (червоний, жовтий, чорний, білий), що посилюють емоційну напругу. Центральний образ має умовно-антропоморфний характер; додаткові елементи, зокрема коло з червоними крапками, асоціюються з маскою. У цьому контексті символічне осмислення внутрішньої ідентичності та прихованих психічних станів асоціюється з концепцією «персони» й «тіні», де персону визначено як соціальну форму самопрезентації, а «тінь» – як «моральну проблему, що кидає виклик цілісності еґо-особистості» [212, с. 8].

У живописному творі «Райдужний сплеск» (1982) (іл. 4.2.7) динамічна композиція побудована на нашаруванні форм і утворює ритмічний коловий рух [177, с. 42]. Колір виступає носієм енергії та фіксує стан творчого піднесення, а відсутність сюжету підкреслює процесуальний характер образу як емоційної дії. Цей підхід співвідноситься з естетикою дзен-буддизму, де важливим є не предмет (чаша, квітка, гілка), а стан свідомості [41, с. 54]. Аналогічно, у творчості О. Фіщенка символізовані предмети (глекчик, птах) функціонують як знаки духовного досвіду, що наближає його до східної традиції медитативного споглядання. У теорії абстракціонізму колір розглядався як важливий засіб художнього висловлювання та емоційного впливу на глядача. В. Кандинський трактував його як один з основних елементів художньої мови, здатний через психологічну дію передавати духовний зміст і формувати образну структуру твору [44].

У живописному творі «Безмежжя дивовижного» (1983) (іл. 4.2.8), що відкриває новий етап у розвитку художнього мислення О. Фіщенка [177, с. 31], складна багатокомпонентна форма поєднує різні геометричні елементи та набуває багатозначних асоціацій (маска, істота, космічний об'єкт). Центральний білий

елемент із внутрішнім знаком виступає смисловим фокусом, а пурпурове тло підсилює відчуття безмежності. На відміну від попередніх композицій, побудованих на ритмі та нашаруванні, цей твір репрезентує цілісний символічний образ, у якому живописний простір редукується до внутрішньої, інтегрованої форми, що трансформується у вимір свідомості.

У творі «Мова незвіданого» (1983) (іл. 4.2.9), де художник зосереджується на символіці спілкування з невідомим [177, с. 43], композиція організована як система візуальних знаків, що нагадують архаїчні символи або ієрогліфіку. Стриманий колорит і світлові акценти породжують відчуття прихованого смислу, який розкривається через споглядання. Композиція реалізує принцип «мовчазної мудрості» східної традиції, залишаючи простір для індивідуальної інтерпретації [65, с. 48].

Отже, у творчості О. Фіщенка 1980-х років сформовано систему символічних знаків (коло, трикутник, прямокутник, вертикальна вісь, антропоморфні форми), що виконують композиційну і смислову функції. Як зазначає В. Перевальський, художник «не міг повністю відмовитися від змісту... у нього завжди є напівконкретика, натяк, провокація до смислу» (Додаток В, с. 373). Коло символізує цілісність, трикутник – динаміку або триєдність, вертикальна вісь – внутрішню рівновагу. Українські архетипи (хата, дерево, птах, глечик) забезпечують культурну спадковість образної системи [157, с. 15].

У ширшому контексті українського живопису 1980-х років формування О. Фіщенком власної образно-символічної мови, що охоплює етнічні архетипи та геометричну символіку, є суголосним загальним художнім пошукам. Як зазначає І. Балтазюк, значний внесок у розвиток символічного ресурсу сучасного мистецтва зробили київські митці: О. Дубовик, О. Ройтбурд, І. Марчук, О. Тістол, В. Сидоренко, В. Ралко, А. Криволап та ін. [17, с. 61]. Для О. Дубовика характерне семіотичне навантаження геометричних знаків і система повторюваних персонажів-знаків як «петель пам'яті» [191, с. 55–57]. Коло постає символом космічної цілісності; квадрат і куб – метафорами підсвідомої логіки, а квадратний формат інтерпретується як знак «позачасовості» [83, с. 170]. Типологічна

спорідненість символічної мови О. Фіщенка простежується також із творчістю І. Литовченка (образи птаха-фенікса, троїстих музик) та В. Перевальського, у якого знакові композиції на основі мотиву «Древа життя» формують символічний простір [66].

Як зауважує О. Ламонова, О. Фіщенко поступово переходить до абстрактного мистецтва, синтезуючи східну та західноєвропейську традиції [65, с. 46]. Східна філософія зумовлює його споглядальність і символічну узагальненість, тоді як західний модернізм стимулює експеримент із формою, кольором і композицією. У цьому контексті його пластична концепція співвідноситься також з українським нефігуративним мистецтвом, зокрема з практиками К. Звіринського [153, с. 160], який у своїх напівфігуративних і абстрактних композиціях 1960-х – початку 1990-х років трансформував підсвідомі враження, а також із творчістю його учнів (А. Бокотєя, Л. Медведя, З. Флінти, О. Мінька, Р. Петрука) та творчістю І. Марчука [96, с. 464]. Від другої половини 1980-х років посилюється інтерес до українського авангарду як важливої частини національної культури та її інтеграції у світовий художній процес, що супроводжується масштабними виставковими проєктами [143, с. 752]. На цьому тлі увиразнюються інновації художньої мови О. Фіщенка, яка у 1980-х роках набула абстрактно-символічних ознак.

Послідовність формування авторської знакової системи особливо виразно простежується в серії творів початку 1980-х років – від «Сяйва сподівань» (1980) до «Мови незвіданого» (1983). Початковий етап визначає образ світла як архетип гармонії та надії, що структурує цілісне світобачення митця. Далі виникає мотив порушення рівноваги, який проявляється у фрагментації форми й кольору та відображає внутрішню напругу. Наступним етапом стає осмислення часу як нелінійного внутрішнього процесу. У подальших творах предметні образи набувають символічного значення: «Глечик вагання» (1981) – метафора сумніву і вибору, «Пісня жайворонка» (1981) – руху й духовного піднесення, «Утаємничені чуття» (1982) – прихованих емоцій, «Райдужний сплеск» (1982) – енергії та трансформації. Завершальні композиції серії узагальнюють ці пошуки та формують

лаконічну універсальну систему, у якій колір і форма функціонують як носії філософських смислів.

Наступний етап художньої діяльності О. Фіщенка розгорнувся в умовах незалежної України, що позначилося як на тематиці, так і на розширенні смислових і стилістичних параметрів його живопису. Порівняно з радянським періодом, цей етап є коротшим, однак вирізняється активізацією формальних експериментів у графіці та живописі після 1991 року. У цей час відбувається трансформація фігуративних образів і остаточне утвердження у творчості художника абстрактних композицій, які, за В. Перевальським, тяжіють до «речей майже безпредметних, філософських» (Додаток В, с. 374). А. Яланський також відзначає формування О. Фіщенком складної «дуже цікавої мови», що поєднує різні принципи організації форми й кольору (Додаток В, с. 360). У цей період митець досягає граничного узагальнення художньої форми висловлювання.

У 1990–1994 роках створено низку творів: «Загадковість» (1990) (іл. 4.2.10) «Звучання» (1990) (іл. 4.2.11), «Батьківська хата» (1990) (іл. 4.2.12), «Пробудження» (1990) (іл. 4.2.13), «Тиха мелодія» (1991) (іл. 4.2.14), «Райдужні переливи» (1991) (іл. 4.2.15), «Світла мрія» (1992) (іл. 4.2.16), «Криниця життя» (1992) (іл. 4.2.17), «Моя мати» (1992) (іл. 4.2.18), «Блукання шляхами незвіданого» (1993) (іл. 4.2.19), «Мажорний акорд» (1993) (іл. 4.2.20), «Долання» (1993) (іл. 4.2.21), «Хода життя» (1994) (іл. 4.2.22) і «Корали долі» (1994) (іл. 4.2.23). Вони формують концептуально цілісний цикл, у якому простежується еволюція образного мислення, варіативність мотивів і поступове уточнення авторської моделі світобачення.

У творі «Загадковість» (1990) (іл. 4.2.10) збережено абстрактно-символічний принцип. Композиція побудована на накладанні колірних площин, що утворюють позапредметний, але внутрішньо динамічний образ. Центральна жовто-помаранчева овальна форма асоціюється із солярною символікою (сонце, око, пізнання). Навколо неї групуються фрагментовані елементи як візуалізація процесу мислення. Посилюється роль фактури, тональних градацій і масштабних контрастів; крапково-плямова фактура створює ефект колірної вібрації. За

спостереженнями Й. Іттена, психологічний вплив кольору залежить не лише від його властивостей, а й від пропорційного співвідношення з іншими кольорами. Зміна розмірів кольорових площин може посилювати або пом'якшувати контраст, створюючи відчуття гармонії, рівноваги чи емоційного напруження [53, с. 62]. Твір постає як модель пошуку смислу, де центральний образ функціонує як метафора прихованого ядра буття, а відсутність сюжету зміщує акцент на процес пізнання як інтуїтивний досвід [156, с. 26]. Композиційні принципи твору мають типологічні паралелі з модерним мистецтвом: де композиція форми перегукується з кубізмом (П. Пікассо, Ж. Брак), експресивна роль кольору – з абстрактним експресіонізмом В. Кандинського, який розглядав колір як носій внутрішніх «напружень» [213, с. 23].

Отже, у творі «Загадковість» О. Фіщенко синтезує різні художні моделі, трансформуючи їх у власну систему. Контрасти теплого й холодного, світлого й темного, поєднання округлих і гострокутних форм забезпечують емоційно-смыслову насиченість твору. Колір і форма функціонують як носії духовного змісту, що відповідає уявленню про мистецтво як простір «думання і переживання великих тем» (Додаток В, с. 373).

Порівняно з попереднім етапом, для якого були характерні стримані за колоритом і відносно лаконічні абстрактні композиції, у творах 1990-х років зростає символічна багат шаровість і ускладнюється композиційна структура. Відбувається перехід від формальної узагальненості до філософської інтерпретації образу, що, за спостереженням В. Перевальського, пов'язано з прагненням митця «вирішувати речі глибші» – проблеми буття, часу й людського існування (Додаток В, с. 372). За словами сина художника, «ідеї, образи, окремі смислові конструкції трансформувалися у художню мову його робіт» (Додаток В, с. 347). У цей період митець перебував у постійному пошуку нових принципів побудови композиції і експериментував з геометризованими формами та колористичними співвідношеннями.

У 1990–1994 роках у творчості О. Фіщенка можна виокремити три провідні тематичні лінії: космологічну (колір і форма як модель Всесвіту), архетипно-

етнокультурну (пам'ять і традиція) та екзистенційну (мотиви шляху, подолання, внутрішнього світла). Їх взаємодія формує цілісну художню систему митця.

Реалізацію космологічної лінії репрезентує твір «Звучання» (1990) (іл. 4.2.11), де створено візуальну модель звуку через ритміку кольорових площин. Вертикальна вісь організує композицію як енергетичний центр, а спрямовані догори форми підсилюють ефект резонансу. Ритм і колір функціонують як аналоги звукових вібрацій і формують узагальнений образ людини як центру перетину енергій і смислів.

Близьким за спрямуванням є твір «Пробудження» (1990) (іл. 4.2.13), де тема переходу від темряви до світла реалізована через вертикально організовану структуру. Центральне жовтогаряче коло — це символ джерела енергії, що асоціюється з храмом або вежею, а мозаїчна фактура та контраст теплих і холодних тонів передають стан духовного оновлення.

Період після 1991 року розкриває творчість митця у ширшому контексті українського нефігуративного живопису доби Незалежності серед представників якого — Т. Сільваші, О. Животков, А. Криволап, М. Гейко та М. Кривенко [151, с. 369]. Окрім експериментів із кольором і фактурою, простежується рефлексія модерністських традицій, зокрема пуантилізму та супрематизму.

Поряд з поглибленням символічного змісту та ускладненням пластичної мови, у живописі О. Фіщенка початку 1990-х посилюється ритмізація простору через нашарування й перетин форм, що актуалізує тему плинності часу. Показовим є живописний твір «Райдужні переливи» (1991) (іл. 4.2.15), де ритмізація форм реалізована в експресивному ключі. Геометризовані елементи утворюють колоподібний рух, а плавні колористичні переходи створюють ефект безперервного «звучання» кольору. Поєднання емоційності та конструктивності надає композиції завершеності й динамічної цілісності.

Водночас інша група робіт орієнтована на стан гармонії, що досягається врівноваженими структурами, симетрією та м'якою колористикою. Як зазначає В. Перевальський, у таких композиціях «все працює на тиху музичність, спокій, гармонію» (Додаток В, с. 374). Ці тенденції виразно виявлено у «Тихій мелодії»

(1991) (іл. 4.2.14), де м'які переходи форм і пастельна гама створюють ефект камерної ліричності та внутрішнього дихання простору. Твір набуває медитативного характеру і передає стан спокою, насиченого змістом.

Статична композиційна організація із домінуванням стану рівноваги переважає у творах «Пробудження» (1990) і «Світла мрія» (1992), де вертикальні площини врівноважуються діагоналями, утворюючи цілісні структури, а нюансовані кольори посилюють ефект спокою. Твір «Світла мрія» (1992) (іл. 4.2.16) постає як інтимна «пауза» в розвитку художньої мови, як стан споглядання [177, с. 45]. Стримана пастельна гама (пісочні, зелені, сірі, лілові, блідо-рожеві тони) формує м'яке світлове середовище, у якому умовна вертикальна форма ніби розчиняється у прозорому тлі. Узагальнені форми створюють ефект візуалізованої тиші та образ внутрішнього світла як духовного переживання.

Подальшим розвитком цієї лінії є портрет «Моя мати» (1992) (іл. 4.2.18), де індивідуальний образ подано засобами узагальненої пластики. Композиція фронтальна, центрована: постать матері вирішено статично, що підсилює відчуття зосередженості. Геометризація тла створює умовний психологічний простір. М'яко узагальнені риси обличчя акцентують очі як носій емоції, а жест складених рук підкреслює спокій і внутрішню зосередженість. Стримана колористика портрета (сіро-блакитні, лілові тони з вохристими й синіми акцентами) забезпечує гармонійну рівновагу між матеріальним і духовним вимірами образу.

Стилістично твір поєднує портретну традицію із символізацією: образ матері постає як індивідуальний і водночас архетипний знак турботи, пам'яті й духовної опори. Живописний твір «Моя мати» є перехідною роботою, у якій індивідуальне поступово набуває універсального виміру й готує перехід до більш узагальнених символічних структур у творах 1993 року. Як зазначає Д. Фіщенко, художник свідомо створював цей світ: він спирався на реальність, але водночас трансформував її. (Додаток В, с. 347).

У творі «Мажорний акорд» (1993) (іл. 4.2.20) реалізовано принцип гармонійної зібраності композиції [Там само, с. 38]. Домінування вертикальних прямокутників формує врівноважений лад, а насичена гама із жовтих, червоних, коричневих і

чорних тонів звучить подібно до музичного акорду. Центральна вертикаль постає умовним «основним тоном», що організує композицію.

Мотив руху і подолання домінує у творі «Долання» (1993) (іл. 4.2.21), де провідною є тема духовного прориву [177, с. 44]. Вертикальна вісь, асоційована з внутрішньою силою, взаємодіє з округлими «перешкодами», а момент їх прориву набуває символіки подолання. Синій стовп уособлює волю, що протистоїть кольоровим масам; обмежена гама (синій, червоний, жовтий, чорний) і контрасти холодного й теплого підсилюють напруження. Твір інтерпретується як модель внутрішньої трансформації, суголосної екзистенційній та східній тематиці духовного звільнення.

Отже, у живописі О. Фіщенка початку 1990-х років виразно простежується двовекторність розвитку: посилення динаміки, ритмічної складності та напруженості композицій, з одного боку, і формування медитативних, гармонійно врівноважених образів – з іншого. Взаємодія цих тенденцій визначає специфіку його художньої мови, де колір і форма постають універсальними засобами філософського осмислення буття. Як зазначає Д. Фіщенко, художник «буквально жив у створеному ним художньому світі», який забезпечував йому внутрішню рівновагу (Додаток В, с. 353).

Онтологічну проблематику поглиблено у творі «Хода життя» (1994) (іл. 4.2.22), де акцент зміщено на стан завершення й узагальненого осмислення життєвого шляху людини [177, с. 40]. Фігура внизу композиції, позбавлена руху, постає як метафора завершення існування, тоді як хрестоподібна вертикаль функціонує як символ долі або універсального закону і алюзивно співвідноситься з мотивом «покладення у гроб». Порівняно з попередніми композиціями живописна манера твору ще більше ускладнюється: збагачено тональні співвідношення, активізовано фактуру, колорит залишається стриманим, але нюансованим. Чорна форма на червоно-пурпуровому тлі взаємодіє з жовтими та зеленкуватими площинами, а світло-сірий фон надає простору позачасовості та підсилює відчуття тиші. Назва твору набуває узагальненого змісту, підсумовуючи тему життєвого шляху (напруження, прорив, пізнання). Абстрагована форма

художнього образу слугує осмисленню життя як цілісного екзистенційного процесу.

Підсумовуючи, у творчості О. Фіщенка періоду 1990–1994 років доцільно виокремити кілька ключових тенденцій: по-перше, абстракція остаточно утверджується як форма філософського мислення; по-друге, простежується рух від напруження до гармонії; по-третє, посилюється музична аналогія (ритм, резонанс, пауза). У результаті формується цілісна логіка розвитку – від космологічних і архетипних мотивів до узагальненого осмислення людського існування.

Чіткіше окреслити специфіку живопису митця дозволяє зауваження мистецтвознавиці С. Стоян, яка застерігає від підміни символічної глибини концептуально-авторською інформативністю [155, с. 25–27]. У творах О. Фіщенка колір і форма постають не абстрактними знаками, а внутрішньо пережитими символами, що зберігають смислову насиченість і екзистенційну напругу. У цьому контексті важливим є розуміння символу як єдності загального й особливого, де ідея не позначається, а безпосередньо виявляється в образі [160, с. 46]. Отже, узагальнення форми у О. Фіщенка концентрує зміст, не зводячи його до умовності: колір, ритм і композиція постають як безпосередні носії смислу, в яких ідея реалізується без алегоричної підміни.

Тенденція до символізації виразно виявляється у живописному творі «Торжество» (1995) (іл. 4.2.24), композиція якого відзначається статичністю та врівноваженістю. Центральна геометризована форма, подібна до умовного човна, інтерпретується як метафора духовного піднесення й оновлення. Акцентована фактура підсилює емоційну виразність, а колористика твору побудована на поєднанні теплих і холодних контрастів: золотисто-жовті, червоні та пурпурові площини врівноважено холодними вкрапленнями. Важливо, що 1996 року твір експонувався на виставці «Тріумф» і був відтворений на обкладинці каталогу [177, с. 35].

Піднесений лад характерний і для картини «Свято» (1995) (іл. 4.2.25), де насичений теплий колорит створює атмосферу урочистості. Композиція організована навколо світлого ядра, яке об'єднує елементи в цілісну

систему [177, с. 39]. Геометризовані форми, передусім коло, функціонують як центр і взаємодіють з горизонтальним акцентом, що стабілізує динаміку і наповнює образ сенсом єднання. У результаті твір набуває символічного характеру як образ спільного колективного піднесення.

Більш камерну інтонацію має твір «Вогник свічки» (1995) (іл. 4.2.26), присвячений темі внутрішньої зосередженості [Там само, с. 46]. Стилiстика роботи наближена до кубізму, і зображення людини нагадує автопортрет П. Пікассо 1907 року. Композиційний центр у вигляді полум'я свічки як єдиного джерела світла концентрує увагу на внутрішньому стані. Контраст світла і темряви формує основну напругу, а нюансована живописна манера передає крихкість світла як метафору життя і духовного напруження. Образ може інтерпретуватися у ширшому культурному контексті: від української традиції, зокрема автопортретів Т. Шевченка де свічка уособлює стан самоспоглядання та духовної зосередженості, до європейської традиції *vanitas*, де свічка символізує плинність життя. У художньому світі О. Фіщенка свічка постає як знак пам'яті й надії.

Підсумковим для цього етапу є живописний твір «Роздуми» (1995) (іл. 4.2.27), у якому досягнуто максимальної композиційної зосередженості. Вертикально організована, замкнена форма (подібна до човна) створює відчуття внутрішньої концентрації. Стримана колористика (сині, бірюзові, землісті тони з акцентами червоного і жовтого) поєднує спокій і напругу, а окремі яскраві елементи функціонують як смислові акценти. Образ човна, трансформований із попередніх пейзажних мотивів, постає як символ шляху й внутрішньої подорожі.

Загалом, твори 1995 року засвідчують цілісність і еволюційну зрілість художнього мислення О. Фіщенка, у межах якого живопис утверджується як абстрактна, філософськи насичена система, спрямована на осмислення внутрішнього досвіду та синтез різних культурних традицій у самобутньому авторському світі.

Наступний етап творчості О. Фіщенка (1996-2002) позначений ускладненням художньої мови, зростанням композиційної виваженості та посиленням декоративно-колористичних якостей. Художник поглиблює осмислення духовних

категорій (натхнення, просвітлення) в абстрактній формі, інтегруючи західноєвропейські модерністські впливи (В. Кандинський [208, с. 132, 133]) і східну філософську споглядальність, що зумовлює синтетичний характер його стилістики в контексті українського живопису кінця XX – початку XXI ст. [213–218].

У творі «Вир майбуття» (1996) (іл. 4.2.28) мотив руху й відкритості до невідомого втілено через вертикально спрямовану форму-вихор як символ енергії та змін. Червоно-теракотовий центр, що підноситься з темної основи, асоціюється з народженням нового, тоді як симетричні золотисті овали врівноважують композицію, а верхня темна форма з бірюзовим кільцем натякає на невідомість як простір потенційності. Контраст теплих і холодних тонів підсилює екзистенційний вимір образу; ритміка форм і фактурна насиченість створюють відчуття внутрішнього руху.

Близьким за тематикою є твір «Окриленість майбуття» (1996) (іл. 4.2.29), де мотив руху трансформується у стан натхнення [179, с. 33]. Вертикальна композиція з формами, що асоціюються з крилами або постаттю з розпростертими руками, створює образ польоту як метафору духовного піднесення. Узагальнені контури й м'яка взаємодія світло-зелених, блакитних і фіолетових тонів формують відчуття відкритості простору, тоді як окремі контрастні акценти можуть інтерпретуватися як символічні «зірки» або проєкції бажаного. У цьому контексті доречною є думка С. Стоян про те, що символічний образ не зводиться до свого зовнішнього вигляду, а спрямовує глядача до досягнення глибших смислів, прихованих за формою [158, с.16].

Зв'язок із мотивом майбутнього також простежується у творі «Жадане передвістя» (1996) (іл. 4.2.30). Нашарування геометризованих площин формує глибину й внутрішню напругу простору композиції, організованої навколо віддаленого світлового акценту – умовного орієнтира. Світлова зона над горизонталлю може трактуватися як візуалізація пророчого знаку. Стримана холодна гама композиції переходить у м'які рожево-золотисті тони, створюючи атмосферу зосередженого передчуття. Символічний зміст твору концентрується на

граничному стані: моменті очікування перед здійсненням, апелюючи до фундаментального людського переживання надії, що передує реалізації бажаного.

Натомість у творі «Невтолиме жадання» (1996) (іл. 4.2.31) домінує експресивно-драматична інтонація, що контрастує з медитативними акцентами попередніх робіт. Динаміка різноспрямованих форм, що концентруються у внутрішньому центрі, створює напружене енергетичне поле й ефект нестабільності. Композицію, змістовним центром якої є чорний колір, структурно об'єднує темний контур. Насичена контрастна палітра (червоні, пурпурові, темно-помаранчеві з чорними й синіми акцентами) актуалізує семантику пристрасті та внутрішньої порожнечі. Така кольорова напруга співвідноситься з експресіоністичною традицією та ширшими тенденціями українського живопису другої половини XX ст. [97].

У творі «Фантазія весни» (1997) (іл. 4.2.32) акцент зміщено до мотиву оновлення: ритмічна множинність елементів створює ефект колористичного розмаїття й рухливості, що асоціюється з образом весни як метафори циклічного відродження. Важливо, що цей твір обрано для обкладинки каталогу виставки в Київській міській галереї «Лавра» (2003), що засвідчує його репрезентативність для зазначеного етапу творчості митця [179, с. 1].

Твір «Мрія» (1998) (іл. 4.2.33) візуалізує образ мрії як поєднання радості й легкої меланхолії. Напівпрозорі плями формують розмитий простір, що нагадує стан сну, а відсутність чітких контурів спрямовує сприйняття в асоціативну площину. У картині переважає нюансована холодна палітра з делікатними теплими акцентами; блакитні, лілові, світло-рожеві відтінки доповнені майже безколірними зонами, побудованими на тонких градаціях білого. Живописна манера, наближена до акварельної, акцентує нематеріальність зображення: фарбовий шар позбавлено щільності, що передає невагомість форми й ефемерність мрії.

Отже, у живописі О. Фіщенка другої половини 1990-х років послідовно формувалася складна система образів, у якій поєднано інтуїцію майбутнього та філософське осмислення людського досвіду. У творах цього періоду, таких як «Вир майбуття» (1996) (іл. 4.2.28) і «Вир спокою» (2001) (іл. 4.2.34), переважають мотиви

натхнення, очікування, руху і проєктування бажаного. Водночас ця орієнтація врівноважується зверненням до культурної пам'яті, що окреслює новий смисловий вектор у творчості митця наприкінці десятиліття.

У живописному творі «Благословення далеких предків» (1999) (іл. 4.2.35) О. Фіщенко звертається до теми історичної пам'яті та духовної спадкоємності, інтегруючи її в абстрактно-символічну мову [179, с. 40]. Урочисто-зосереджена композиція ґрунтується на узагальнених силуетах, що функціонують як позачасові знаки присутності, посилюючи колективний вимір образу. Зміст твору пов'язано з ідеєю безперервності культурної традиції та «мосту» між минулим і сучасністю, що корелює з процесами національного самоусвідомлення кінця ХХ ст. Живописна манера вирізняється елементами стилізації (фронтальність, орнаментальність), співвіднесеними з іконописною традицією та архаїчними мотивами (зокрема трипільською орнаментикою) [139]. Отже, робота позначає зсув від індивідуально-психологічної проблематики до осмислення колективної пам'яті як основи духовної ідентичності.

Живописний твір «Таємничі береги» (2002) (іл. 4.2.36) репрезентує пізній етап творчості О. Фіщенко й поглиблення національно-культурного виміру [179, с. 26]. Композиція має впорядковану, майже ритуальну триптихову структуру з трьома вертикальними зонами, які акцентуються кольоровими плямами, об'єднують символічні елементи та надають образу сакрального характеру. Чіткі контури й орнаментальність зближують живопис із декоративною графікою; нашарування площин, близьке до ліногравюри, підкреслює конструктивність побудови образу. Твір постає як символічний код, що фіксує перехід до більш структурованої знакової системи, зорієнтованої на осмислення культурної пам'яті й підсиленої поєднанням кольорових площин із конотаціями національної палітри.

У творі «Осягнення таїни буття» (2002) (іл. 4.2.37) художник досягає рівня максимальної філософської абстракції [77]. Композиція ієрархізована: її смисловим центром виступає трикутник як знак єдності та духовної спрямованості, тоді як інші елементи формують складну систему відношень між частинами й цілим. Твір пропонує відкриту модель інтерпретації – від образів «древа життя» до

ідей внутрішнього пізнання й духовного сходження. Ключові мотиви попереднього періоду, такі як світло, рух, напруження, гармонія, синтезовано тут у концептуально узагальненому вигляді, що дозволяє трактувати твір як філософську вершину циклу [179, с. 26].

Отже, у творах таких як, «Благословення далеких предків», «Таємничі обереги» та «Осяяння таїни буття», О. Фіщенко послідовно осмислює національно-культурний і онтологічний виміри, вибудовуючи узагальнену символічну систему, де індивідуальний досвід інтегровано в контекст історичної пам'яті та універсальних уявлень про буття.

Логіка розвитку художнього мислення О. Фіщенко не обмежується символічним узагальненням: після етапу абстрактно-філософської концентрації простежується «повернення» до безпосереднього сприйняття світу, однак на новому рівні. У цьому зв'язку, звернення художника до пейзажу виявляється трансформацією попередніх пошуків, де природний образ стає еквівалентом світоглядних ідей.

Це виразно виявлено у творі «Жагучий полудень. Іллічівськ» (2002) (іл. 4.2.38), у якому художник переніс фокус із культурно-символічних кодів на безпосереднє сприйняття світла і простору та зберіг при цьому їхній глибинний філософський вимір [Там само, с. 26]. Відкрита горизонтальна композиція, мінімізація деталей і узагальнені архітектурні площини зосереджують увагу на стані світла й простору. Контрастна палітра картини (яскраві жовті та глибокі синьо-фіолетові тони) передає ефект «вигорання» кольору й набуває символічного значення як метафора тотальної присутності світла. Отже, твір можна розглядати як завершення цього етапу: тема світла, розроблена раніше в абстрактних формах, тут постає як безпосередньо пережитий, майже фізично відчутний образ.

Під час дослідження в родинному архіві було виявлено низку живописних творів, які раніше не були опубліковані: «Райдужні переливи» (1991) (іл. 4.2.15), «Моя мати» (1992) (іл. 4.2.18), «Вир майбуття» (1996) (іл. 4.2.28), «Жадане передвістя» (1996) (іл. 4.2.30), «Невтолиме жадання» (1996) (Іл. 4.2.31), «Мрія» (1998) (іл. 4.2.33), «Портрет Володимира Сосюри». (2002) (іл. 4.2.39), «Мрії» (іл.

4.2.40) (1992), «Абстракція 1» (1992) (іл. 4.2.41), «Абстракція 2» (1995) (іл. 4.2.42), «Абстракція 3» (1996) (іл. 4.2.43), «Абстракція 4» (1996) (іл. 4.2.44), «Абстракція 5» (1996) (іл. 4.2.45), «Абстракція 6» (1998) (іл. 4.2.46), «Абстракція 7» (1999) (іл. 4.2.47), «Абстракція 8» (1999) (іл. 4.2.48), «Абстракція 9» (2002) (іл. 4.2.49), «Абстракція 10» (2002) (іл. 4.2.50), «Абстракція 11» (2002) (іл. 4.2.51). Їх введення до наукового обігу дозволяє суттєво розширити уявлення про розвиток абстрактно-символічної мови митця, у межах якої послідовно поглиблювалися принципи узагальнення форми, нашарування геометризованих площин та символізації образу.

У підрозділі простежено формування у творчості О. Фіщенка цілісної художньої системи, де колір і форма функціонують як самостійна мова філософського осмислення дійсності. У живопису початку 1980-х років окреслюється абстрактно-символічна система знаків (коло, квадрат, прямокутник, вертикаль), яка у творах 1982–1983 років набуває цілісної візуально-семіотичної організації, спрямованої на осмислення часу, простору, енергії та гармонії.

Творчість О. Фіщенка, зберігаючи виразну індивідуальну специфіку, постала як органічна складова загального процесу оновлення художньої мови в ширшому контексті розвитку українського мистецтва другої половини ХХ ст., позначеного поступовим відходом від соцреалізму, активізацією формальних і колористичних пошуків й утвердженням абстрактно-символічного мислення.

У 1990–1994 роках у живописі художника ускладнюється символічна структура образу через поєднання космологічних і екзистенційних мотивів; композиційні моделі (горизонтальні поділи, концентричні структури, світлові акценти) функціонують у його творах як візуальні моделі буття. У 1995–2002 роках живопис митця набуває зрілого абстрактно-символічного характеру: колір, ритм і композиція виступають носіями смислу, втілюючи духовні стани й уявлення про структуру буття, у полі взаємодії східної традиції та західноєвропейського модернізму. Виокремлюються провідні смислові лінії: мотиви становлення, інтроспекції та пам'яті, узагальнені у пізніх творах.

Отже, у 1995–2002 роках О. Фіщенко формує завершену модель художнього мислення, у якій синтезовано індивідуальний досвід, культурну традицію та універсальні уявлення про світ, що засвідчує як її суголосність загальним процесам розвитку українського живопису, так і авторську самобутність.

4.3. Синтез графічних та живописних засобів у творчості художника

Творчість Олексія Фіщенко становить один із найбільш послідовних і цілісних прикладів інтеграції графічних та живописних засобів у межах українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. У його художній практиці графіка і живопис формують єдину образно-пластичну систему, в якій різні техніки підпорядковано спільним принципам формотворення. Саме така інтеграція визначає індивідуальну стилістику митця та специфіку його художньої мови.

Порівняльний аналіз графічного та живописного доробку О. Фіщенко дає змогу виявити як спільність формальних ознак, так і глибинні механізми формування художнього мислення митця. Зокрема, ліногравюра та живопис у творчості митця перебували у стані постійної взаємодії, призвело до взаємного збагачення виражальних можливостей. Унаслідок цього синтез графічних і живописних засобів постає водночас як поєднання технік і як органічний принцип художньої побудови образу.

Хоча О. Фіщенко передусім відомий як майстер кольорової ліногравюри, його творчість охоплює широкий спектр художніх практик – рисунок, акварель, пастель, олійний живопис. Така різнобічність слугує підґрунтям для формування синтетичного типу мислення, у якому графічні та живописні принципи взаємодіють на рівні композиції, кольору та фактури.

У межах цього підрозділу увагу зосереджено на формально-стилістичному аналізі творчості митця, зокрема, на особливостях художньої техніки, колористики, композиційної організації, серійності, декоративності та просторових рішень. Такий підхід уможливорює розгляд синтезу графічних і живописних засобів

цілісного художнього механізму, який реалізовано на різних рівнях формотворення.

Формування означеного синтезу пов'язане з ширшими процесами трансформації художнього мислення в українському мистецтві другої половини ХХ ст. У цей період відбувається поступовий перегляд традиційного розмежування між видами образотворчого мистецтва, зокрема між графікою та живописом, що було характерним для академічної системи навчання. Саме в такому контексті слід розглядати і творчі пошуки О. Фіщенка, у роботах якого кольорова ліногравюра посідала центральне місце і була основним полем його художніх експериментів. Як зазначає О. Ламонова, О. Фіщенко «залишився байдужим до офорту – улюбленої графічної техніки «сімдесятників» – і зберіг вірність кольоровій ліногравюрі» [69, с. 76].

О. Фіщенко послідовно виходив за межі традиційного розуміння естампу як тиражного мистецтва. Прагнучи до індивідуалізації кожного відбитка, художник фактично перетворював ліногравюру на форму авторського, наближеного до живопису вислову. У своїй практиці митець відходив від канонів класичної графіки, де визначальним формотворчим елементом є лінія. У його роботах вона втрачала свою домінуючу роль, поступаючись кольоровій плямі, фактурі та тональним співвідношенням.

У художніх пошуках українських митців другої половини ХХ ст., зокрема у графіці, набула поширення тенденція до заміни традиційного штрихування площинними кольоровими плямами, що супроводжувалася спрощенням і узагальненням форми. Подібний підхід простежується у творчості В. Касіяна, а також представників закарпатського мистецького середовища – Ф. Манайла, Г. Смольського та інших митців [7, с. 263]. Унаслідок цього ліногравюра поступово набувала рис живописності, водночас зберігаючи структурну чіткість графічного мислення. Саме така подвійна природа – поєднання площинно-колористичного узагальнення з конструктивною визначеністю – стала одним із визначальних чинників формування індивідуального стилю О. Фіщенка.

Прагнення митця до живописного трактування графічного аркуша виразно окреслилося вже в ранній серії «Канів» (1957–1959), у якій поступово долається описовість і деталізація зображення. Художник зосередився на узагальнених кольорових масах і чіткій композиційній організації простору. Пейзажні мотиви трансформувалися в монументалізовані образи, у яких природні форми підпорядковано ритму площин і гармонії колористичних співвідношень. Важливим аспектом серії є варіативність колористичних рішень: один і той самий мотив інтерпретовано в різних тональних і кольорових палітрах – від стриманої, майже монохромної гами до насичених контрастів. Це зумовило зміну емоційного звучання образу і засвідчило формування індивідуальної колористичної мови митця. Характерною ознакою розвитку графіки другої половини ХХ століття стало звернення до композиційних принципів монументального мистецтва та алегоричності образів, що надавало творам більшої змістової насиченості й часової масштабності та сприяло поширенню серійності [35, с. 61]. У цьому сенсі серію «Канів» (1957–1959) може бути розглянуто як своєрідну лабораторію становлення синтетичного художнього мислення О. Фіщенка.

Специфіка техніки ліногравюри – робота різцем і незворотність кожного руху – зумовлюють високий рівень структурної дисципліни. Проте у творчості О. Фіщенка ці обмеження поєднувалися з прагненням до м'якості, нюансованості та емоційної насиченості образу. Технічна строгість гравірування співіснує з живописною свободою колористичних рішень.

Своєрідна «живописність» графіки митця також забезпечувалася авторською технологією друку, яка суттєво відрізняється від традиційних поліграфічних практик. Складна система багатошарового кольорового друку, розроблена О. Фіщенком, передбачала використання кількох лінолеумних дощок у поєднанні з ручною обробкою відбитка. Часто художник відмовлявся від використання друкарського верстата і значну частину кольорових шарів наносив вручну, втираючи фарбу в папір. Такий спосіб забезпечував глибше проникнення пігменту у волокна паперу та досягнення глибини кольору, ефекту оксамитової поверхні й матеріальної насиченості відбитка. Уже на етапі ескізу художник мислив

живописними категоріями та визначав колористичну гаму, ритм мас, загальний емоційний тон композиції, унаслідок чого його твори сприймаються як самостійні живописні структури, реалізовані засобами друку. Відповідно, кожна ліногравюра розглядалася художником як унікальний авторський твір, а не як елемент тиражної серії. Саме в цьому і виявляється принципове зближення його графіки з живописом.

Конкретним виявом такого підходу є ліногравюра «До сонця» (1966) (іл. 4.3.1), у якій простежується характерне для митця використання фактурного способу друку. У композиції твору застосовано стилізовані зображення дерев, подані у вигляді узагальнених кольорових плям із лінійно окресленими гілками, що засвідчує свідомий відхід від реалістичного трактування пейзажного мотиву. Подібна стилізація, пов'язана з активізацією декоративного начала та площинної організації зображення, співвідноситься з традиціями західноєвропейського модерну та набуває подальшого розвитку в ліногравюрах 1966 року: «Осінні барви гір» (іл. 4.3.2) і «Тиша» (іл. 4.3.3). Такі художні рішення були відносно рідкісними для української графіки й живопису того часу, що засвідчує не лише індивідуальність творчого мислення О. Фіщенка, а й його новаторство в переосмисленні можливостей графічної техніки [7, с. 263–264].

Отже, синтез графічних і живописних засобів у творчості О. Фіщенка реалізувався вже на рівні матеріалу і техніки, визначаючи подальший розвиток його колористичних, композиційних та образних рішень. Таке поєднання живописних і графічних засобів відповідає концепції синтезу мистецтв, яка, за визначенням І. Павельчук, ґрунтується на взаємопроникненні художніх форм, що «руйнує межі між окремими мистецтвами в процесі сприйняття» [94, с. 39]. Однією з ключових ознак такого синтезу є принципово переосмислена роль кольору в структурі графічного образу. На відміну від традиційної гравюри, де колір має переважно допоміжний характер, у творах митця він слугує визначальним формотворчим чинником, що зумовлює як емоційний лад, так і конструкцію образу. У ліногравюрах О. Фіщенка форма не вибудовувалася через контур у класичному розумінні, а поставала як результат взаємодії кольорових площин. Тож, колір не заповнював форму, а конструював її, що принципово зближувало

графіку митця з живописом. Водночас художник не уникав різких, пронизливих, «негармонійних», із загальноприйнятого погляду, колористичних зіставлень, якщо вони і саме вони створювали потрібний йому композиційний та емоційний ефект [69, с. 76]. Зазначені колористичні рішення повною мірою використано у таких творах митця, як «До сонця» (1966), «Три топольки» (1967), «Захід сонця» (1967), «Тополі над дорогою. Канів» (1967), «Смереки» (1967), «Вечірній спокій» (1969) [179, с. 16–21].

О. Фіщенко експериментував і з матеріальною природою фарби. За свідченням Д. Фіщенка, митець поєднував поліграфічні та олійні фарби, попередньо усуваючи надлишок олійного компонента. Такий підхід забезпечував необхідну густину й насиченість кольору, а також створював ефект матеріальної глибини, притаманної живопису, трансформуючи ліногравюру у своєрідний «живопис друком». Варіювання консистенції фарб для різних шарів (від прокатування до ручного втирання) сприяло формуванню складної фактури та індивідуалізації кожного відбитка (Додаток В, с. 352). Унаслідок цього кольорові площини у творах митця функціонують автономно, формуючи багаторівневу систему тональних і хроматичних співвідношень. Показовим є натюрморт «Настільна лампа» (1977), де поєднання контрастних кольорів, передача світлової динаміки і декоративна стилізація виявляють типологічну спорідненість із модерністськими пошуками, зокрема у творчості П. Пікассо [175, с. 44].

Живописне мислення О. Фіщенка сформувалося на основі його роботи в різних художніх техніках (акварель, пастель, олійний живопис), що безпосередньо вплинуло на трактування кольору в ліногравюрах художника як основного носія образу та емоційного змісту. Так, природні мотиви в графічних серіях О. Фіщенка набували узагальненого, колористично-фактурного характеру: художник свідомо відмовлявся від описовості, зосереджуючись на переданні мінливих станів довкілля через ритм кольорових мас, контраст і гармонію.

Композиційна організація також вибудовувалася за принципом живописного мислення – від загального колористичного тону до деталізації, з виокремленням основного кольору, навколо якого групувалися інші кольори. Такий підхід

особливо виразно проявлявся в серійних творах, де варіативність колористичних рішень зумовлювала зміну емоційного прочитання того самого образу.

Ця колористична мова формувалася в діалозі з різними мистецькими традиціями. Зокрема, від західноєвропейського постімпресіонізму О. Фіщенко перейняв інтенсивність палітри та автономність кольору, що знаходить паралелі в експресивній колористиці В. ван Гога [210]. Вплив східноазійської естетики, зокрема японської гравюри укійо-е, виявився у тяжінні О. Фіщенко до площинності, узагальнення форм і лаконізму кольорової гами. Водночас, як слушно зазначає О. Ламонова, східне, особливо японське мистецтво втілено у творах О. Фіщенко «у парадоксальному поєднанні із українською народною творчістю та нефігуративними напрямками модернізму» [69, с. 76].

Багатошаровість кольору є ще однією визначальною рисою стилю художника. Послідовне накладання кольорових шарів створювало складні тональні переходи, завдяки чому колір набував внутрішньої динаміки та змінювався залежно від умов сприйняття. Водночас художник свідомо допускав ефект «випадковості», змішуючи фарби безпосередньо на поверхні, що стало органічною частиною образної структури твору. Отже, у творчості О. Фіщенко колір виконує функцію універсального інструмента синтезу графічного і живописного, забезпечуючи перехід від конструктивної організації пластичної форми до емоційно насиченого художнього образу.

Спільною рисою графічних і живописних творів О. Фіщенко є також площинно-конструктивний принцип організації композиції. Простір у його творах не імітує ілюзорної глибини, а постає як впорядкована система взаємодії кольорових і формальних мас. Саме композиція виступає структурним каркасом, що інтегрує колористичні та фактурні елементи в цілісну художню модель. Як підкреслює в інтерв'ю В. Перевальський, «композиція будується симетрично..., а якщо і відходить від симетрії, то все одно всі елементи ретельно врівноважені. Інколи маленька пляма врівноважує велику. Інколи темний контур чи темне поле по краю збирає всю композицію, робить її цілісною. Інколи чорне вводиться

всередину як змістово-пластичний центр. Усе це – спільна мова його живопису і графіки» (Додаток В, с. 374).

На підтвердження цієї думки можна навести ліногравюри київського циклу, зокрема «Місто зростає» (1985), «Величний спокій. Київ», (1986) «Червоні дерева» (1986), композицію яких вибудовано через зіставлення великих геометризованих площин. Архітектурні форми подано узагальнено, без деталізації, як стійкі конструктивні блоки, а простір організовано у вигляді впорядкованої системи вертикалей і горизонталей. Цей підхід згодом визначав і живописні рішення митця: у творах «Сяйво сподівань» (1980), «Глечик вагання» (1981), «Порух часу» (1980) простір формувався через взаємодію великих кольорових площин, у межах яких предметний мотив інтегровано в загальну конструктивну схему [177, с. 33, 34, 36].

Чітка архітектоніка композиції, характерна для творів О. Фіщенка, передбачає виважене співвідношення мас, логічне розташування елементів і внутрішню рівновагу образу. Навіть у найбільш декоративно насичених творах художник зберігав структурну цілісність, запобігаючи фрагментації зображення. Таке композиційне мислення сформувалося в тісному зв'язку з київською академічною школою рисунка, яка забезпечила митцеві конструктивну основу для поєднання графічної дисципліни та живописної свободи. Підготовчі рисунки й начерки виконували в цьому процесі роль проміжної ланки між живописною ідеєю та графічною реалізацією. Навіть у стилізованих нефігуративних творах відчувається чіткий каркас форми, що особливо важливо для ліногравюри з її технічною незворотністю. Така структурна цілісність характеризує, зокрема, твори «Новий будинок. Оболонь», «Вулиця Довнар-Запольского взимку» (обидві 1979), а також пізніші аркуші київського циклу 1982 років: «Лівобережжя, Київ», «Вулиця Боткіна», «На лівому березі Дніпра», «Обриси буття» [Там само, с. 8–9, 11–12].

Важливою ознакою композиційної організації у творчості О. Фіщенка є і принцип плановості. Простір у його творах вибудовано через взаємодію переднього, середнього та дальнього планів, які не розмежовані жорстко, а плавно переходять один в один, формуючи цілісну, внутрішньо узгоджену структуру. Відмова від класичної лінійної перспективи зумовлює звернення митця до моделі

простору, близької до аксонометричної, де глибини досягають накладанням площин, варіацією кольорової насиченості та ритмічною організацією елементів. Такий принцип, зокрема, співвідноситься з традиціями японської гравюри XVIII–XIX століть, де простір мислиться як послідовність взаємопов'язаних площин.

Особливо виразно цей принцип плановості проявляється в пейзажних композиціях митця. Так, у творах із мотивами водної поверхні та рослинних форм простір організовано через чітку взаємодію планів: передній план акцентовано активними силуетами рослин або дерев, середній розгорнуто у вигляді віддзеркалень у воді, тоді як дальній окреслено узагальненими горизонтальними площинами або силуетними контурами. Відображення у воді ускладнюють просторову структуру та створюють ефект подвоєного, дзеркально організованого простору, де верх і низ функціонують як взаємопов'язані площини. Водночас межі між планами не фіксуються лінійно, а «розчиняються» в колірних переходах, що підсилює відчуття безперервності й глибини простору, як, зокрема, у творах виконаних у техніці пастель «Маяк в Іллічівську» (1975) і «Вечір на морі» (1975), де глибини простору досягнуто через варіювання кольорової інтенсивності [175, с. 59, 77]. Визначальну роль у формуванні просторовості відіграє ритм. Повторювані вертикалі дерев, їхні віддзеркалення у воді, а також діагональні чи радіальні структури рослинних форм створюють своєрідну ритмічну сітку, яка одночасно організовує площину аркуша і спрямовує рух погляду вглиб композиції. У цьому випадку ритм виконує не лише декоративну, а й простороутворювальну функцію, замінюючи традиційні засоби перспективи. Так, простір у творах О. Фіщенка, не маючи ознак класичної ілюзорності, зберігає переконливість завдяки внутрішній організації. Поєднання площинності, ритмічної повторюваності форм, кольорових градацій і планової структури дає змогу митцеві створювати узагальнені, декоративно цілісні образи, у яких просторовість виникає як результат взаємодії формальних елементів.

Також важливою формою реалізації синтезу графічних і живописних засобів у творчості О. Фіщенка є принцип серійності, що водночас постає способом організації матеріалу й специфічною моделлю художнього мислення. Значну

частину графічного доробку митця репрезентовано у вигляді тематичних і пейзажних циклів, у межах яких відбувається послідовне варіювання композиційних і колористичних рішень. Серійність у О. Фіщенка функціонує як простір експерименту, де досліджуються можливості образу в різних формальних і емоційних вимірах. Саме в серіях робіт найповніше виявлено синтез графічних і живописних засобів, оскільки вони розгортають тему через примноження пластичних і колористичних нюансів, варіації кольору, ритму, композиції. Водночас графічна серія набуває властивостей живописного циклу, де важливим є не лише кожен твір окремо, а їх сукупне «звучання».

Серійність стає інструментом осмислення міського простору у київських циклах «Київ сучасний» (1975–1987) та «Київ вечірній» (1979–1987). У кожному аркуші художник варіює композиційну структуру, ракурс і колористичне рішення, досягаючи різного емоційного враження від пейзажу й передачі ритму міського простору.

У контексті загальних тенденцій розвитку тогочасної української графіки важливо зазначити, що створення художником у техніці ліногравюри саме кольорових міських пейзажів є унікальним явищем. Як зауважує О. Ламонова, сюжети й мотиви міських пейзажів митця «є, мабуть, унікальними в українському мистецтві в силу своєї підкресленої «урбаністичності». Як аналог можна назвати лише серію офортів Г. Якутовича «Київські кручі» (1974)» [69, с. 76].

У творах київських циклів особливо виразно проявлено композиційне рішення митця: вертикалі будівель, ритм конструктивних елементів, співвідношення щільних і відкритих площин організують аркуш як цілісну декоративно-просторову модель. Водночас, зміна палітри надає пейзажам різних емоційних конотацій: від світлого, майже святкового до стриманого звучання пейзажу.

Подібний принцип реалізовано й у карпатських серіях робіт художника («Серед гір» 1973, «Біля села Яблунів» 1972, «Гірська дорога» 1974, «Вишківський перевал» 1974), де природні мотиви трансформовано в декоративно-просторові та ритмічні моделі [179, с. 14–15]. Серійність давала змогу уникнути одноманітності й забезпечувала варіативність кольорових і композиційних рішень, а також

поступове узагальнення образу. Гірські схили, крони дерев, хвилі річок у цих творах набували характеру орнаменталізованих структур, у яких природна форма підпорядкована ритму площин і кольорових співвідношень.

Зокрема, орнаментальність повною мірою втілено в ліногравюрі «Оksamит гір» (1969) (іл. 4.3.4), де гірський ландшафт інтерпретовано як систему хвилястих, концентрично вибудованих площин [175, с. 73]. Схили гір О. Фіщенком не модельовано світлотінню, а розгорнуто у вигляді ритмічно повторюваних кольорових контурів, що створюють ефект рухливої форми. Деревя трактують як узагальнені силуетні форми, інтегровані в загальну декоративну структуру. Простір втрачає ілюзорну глибину і набуває характеру площинної, орнаментально організованої системи, де глибину передано через нашарування кольорових смуг і варіацію їхньої інтенсивності.

Характерною рисою творчості художника є і органічне поєднання площинності композиції з відчуттям просторовості, у межах якої графічну чіткість поєднано з живописною глибиною кольору: декоративну цілісність забезпечено площинною організацією, тоді як глибина формується через плановість, ритм і тонально-колористичні градації. У пейзажах це реалізовано у послідовному переході від насичених темних передніх планів до світліших і холодніших дальніх, що створювало ефект простору без використання лінійної перспективи. У міських композиціях відчуття просторовості досягалася накладанням зображених архітектурних мас, ритмічним повторенням вертикалей та горизонталей і співвідношенням щільно заповнених та відкритих площин.

Отже, твори О. Фіщенка функціонують водночас як декоративні композиції і як просторові образи, переконливість яких ґрунтовано на внутрішній логіці побудови та гармонії кольорових співвідношень. Ліногравюра в його інтерпретації вийшла за межі традиційної графічної техніки: колір набував формотворчого значення, композиція виконувала архітектонічну функцію, а серійність стала способом поглибленого осмислення мотиву. Індивідуальний стиль О. Фіщенка постав як один із послідовних і концептуально вивершених варіантів синтезу

графічних і живописних засобів, в якому площинно-колористичне узагальнення органічно поєднується з конструктивною чіткістю графічного мислення.

Висновки до четвертого розділу

У процесі аналізу художньої спадщини О. Фіщенка простежено послідовну еволюцію його творчої манери – від реалістично орієнтованого мислення періоду академічного становлення до розгорнутої абстрактно-символічної системи пізнього часу. Ранній етап творчості позначено увагою митця до рисунка, традиційних композиційних схем і реалістичної образності, тоді як з 1970-х років відбувався активний пошук індивідуальної художньої мови. Це виявлялося в зростанні ролі площинно-декоративних принципів, узагальненні пластичної форми та посиленні експресивної функції кольору. У 1980-х роках спостерігалось усталення авторської манери, зорієнтованої на символічне та асоціативне осмислення пейзажного й урбаністичного мотиву, а також формування інтересу до абстрактного живопису. Пізній період творчості (1990–2000-ті роки) постав як етап найповнішого розкриття художньої індивідуальності митця.

Дослідження показало, що вже у пастельних і акварельних творах 1970–1980-х років колір виконував насамперед конструктивну функцію: у техніці пастелі він забезпечував декоративно-площинну цілісність і ритмічну організацію композиції, тоді як в акварелі колір набув властивостей світлоповітряного середовища, передаючи мінливість природних станів.

Аналіз живописних творів початку 1980-х років («Сяйво сподівань» (1980), «Злам веселковий» (1980), «Порух часу» (1980), «Глечик вагання» (1981), «Пісня жайворонка» (1981) засвідчив формування системи абстрактно-символічних знаків, у межах якої коло, вертикаль, світловий центр і геометризовані площини функціонують як носії філософських смислів. Ця тенденція набула системного характеру в циклі 1982–1983 років («Утаємничені чуття» (1982), «Райдужний сплеск» (1982), «Безмежжя дивовижного» (1983), «Мова незвіданого» (1983), де повторюваність композиційних моделей і варіативність колористичних рішень

дають підстави розглядати твори як цілісну візуально-семіотичну систему, спрямовану на осмислення категорій часу, простору, енергії та гармонії.

Формування цієї образно-пластичної мови відбувалося і в ширшому контексті розвитку українського живопису другої половини ХХ ст., позначеного поступовим відходом від нормативності соціалістичного реалізму та активізацією формальних і колористичних пошуків. У цей період посилився інтерес до узагальненої, декоративно-площинної мови, а також до абстрактно-символічних моделей образотворення, що розвивалися як у межах неофіційного мистецького середовища, так і через переосмислення національної авангардної традиції та досвіду європейського модернізму. В такому контексті пошуки О. Фіщенка постають як органічна складова загального процесу оновлення художнього мислення, водночас зберігаючи виразну індивідуальну специфіку.

Аналіз живопису О. Фіщенка 1990–1994 років («Загадковість» (1990), «Звучання» (1990), «Пробудження» (1990), «Тиха мелодія» (1991), «Світла мрія» (1992) та ін.) засвідчив ускладнення символічної структури створюваного образу, що проявляється у поєднанні космологічних і екзистенційних мотивів. У творах цього періоду використовуються композиційні схеми, побудовані на вертикалях, горизонтальних поділах і світлових акцентах.

Еволюція творчості митця у 1995–2002 роках характеризується завершенням формування цілісної абстрактно-символічної художньої мови, у якій колір і форма функціонують як універсальні засоби концептуалізації досвіду і філософської рефлексії митця. У цей період досягнуто найбільшої внутрішньої узгодженості між пластичною організацією твору та його смисловим наповненням, що дає підстави розглядати його як етап художньої зрілості, у межах якого відбувався синтез естетичного, філософського й духовного вимірів творчості художника. Твори О. Фіщенка виявляють типологічну спорідненість із загальними тенденціями розвитку українського мистецтва другої половини ХХ ст., позначеного процесами оновлення символічної мови мистецтва та утвердження нефігуративного мислення. Водночас вони зберігають виразну індивідуальну своєрідність.

бразно-пластична система творчості О. Фіщенко наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років формувалася як результат інтеграції різних культурно-філософських парадигм, що засвідчує її відповідність як західноєвропейській модерністській традиції, базованій на акцентуванні автономії форми та експресивного потенціалу кольору, так і східній естетичній моделі, зорієнтованій на гармонію, медитативність і символічну багатозначність образу. Зрештою у творах О. Фіщенко постала цілісна художня система, спрямована на виявлення внутрішніх станів, ритмів і смислових структур буття.

У результаті аналізу тематично-образних домінант 1990-х – початку 2000-х років виявлено внутрішню логіку розвитку художньої системи митця. У композиціях, пов'язаних із мотивами становлення й майбутнього («Свято» (1995), «Вир майбуття» (1996), «Окриленість майбуття» (1996), домінує динаміка й ідея духовного піднесення, тоді як у творах інтроспективного характеру («Жадане передвістя» (1996), «Невтолиме жадання» (1996), «Мрія» (1998) посилено психологічну та медитативну складову. Образи пам'яті й духовної спадкоємності («Благословення далеких предків» (1999), «Моя мати» (1992) інтегрують індивідуальний досвід у ширший культурно-історичний контекст. Останні композиції («Таємничі обереги» (2002), «Осягнення таїни буття» (2002) концентрують ключові ідеї художника, зокрема уявлення про єдність людини і світу та існування невидимих духовних зв'язків. У творі «Жагучий полудень. Іллічівськ» (2002) категорія світла досягала граничної інтенсивності, набуваючи значення метафори буттєвої повноти.

Однією з ключових характеристик творчості О. Фіщенко є системний синтез графічних і живописних засобів, який функціонує як цілісний художній механізм. Синтез реалізовано на рівні техніки (зокрема в авторській технології друку), у домінуванні кольору як формотворчого чинника, у композиційній організації, а також у поєднанні декоративної площинності з умовною просторовістю. Твори, виконані в різних художніх техніках – кольоровій ліногравюрі, живописі, пастелі, акварелі – утворюють єдину художню систему, в межах якої графічну структурованість поєднано з живописною свободою фактури та колористичної

виразності. Формування цього синтезу відбувалося в руслі ширших процесів змін українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., коли переглядалося традиційне розмежування між видами мистецтва, а станкова графіка стала простором активного експерименту. У цьому контексті тенденція в українському мистецтві до посилення ролі площинно-колористичних рішень, узагальнення форми та зближення графічного і живописного мислення здобула у творчості О. Фіщенка послідовне й індивідуально своєрідне втілення.

ВИСНОВКИ

Дослідження є комплексним аналізом творчості Олексія Фіщенка кінця 1950-х років – початку 2000-х років, у якому висвітлено образно-художні, стилістично-композиційні та виразні особливості художньої мови митця; виявлено сукупність художніх, професійних і культурних чинників, що вплинули на формування його індивідуального стилю в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва окресленого періоду.

1. В результаті аналізу стану дослідження теми з'ясовано, що, попри значний художній доробок митця, вивчення його спадщини обмежується оглядовими публікаціями в академічних і довідкових виданнях та статтями, що висвітлюють лише окремі аспекти його творчості. Водночас опрацювання ширшого кола досліджень, присвячених українському мистецтву окресленого періоду, показало, що професійна практика О. Фіщенка є самобутнім художнім явищем, яке потребує належного висвітлення. Це зумовило необхідність комплексного мистецтвознавчого вивчення доробку митця з огляду на його внесок у розвиток технічних, композиційних і образно-сміслових можливостей графіки та живопису, зокрема в контексті рецепції та творчого переосмислення художником західноєвропейських мистецьких практик в умовах ідеологічно регламентованого культурного середовища.

Джерельну базу дослідження становлять матеріали родинного архіву О. Фіщенка, твори з Музею НАОМА, архівні документи та авторські матеріали, інтерв'ю з сином та сучасниками митця, а також корпус виставкових каталогів. Опрацювання цих джерел дало змогу простежити еволюцію творчості О. Фіщенка від кінця 1950-х до початку 2000-х років і здійснити цілісну систематизацію його творчого доробку. У процесі дослідження твори класифіковано за хронологією, жанрами, техніками та стильовою специфікою, уточнено датування робіт; введено до наукового обігу твори, які раніше не були досліджені в мистецтвознавчому контексті; сформовано цілісне уявлення про жанрову й технічну еволюцію творчості О. Фіщенка. Для реалізації мети та виконання завдань дослідження

застосовано комплекс загальнонаукових (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, систематизація, класифікація), історико-культурних (історико-хронологічний, історико-порівняльний, біографічний, періодизації) та спеціальних мистецтвознавчих (формальний, іконографічний, іконологічний, герменевтичний, семіотичний, історико-стилістичний) методів. Їх поєднання забезпечило комплексний аналіз творчості О. Фіщенка як цілісної художньої системи.

2. На підставі аналізу процесу професійного становлення О. Фіщенка визначено ключові чинники формування його творчого методу: навчання в майстерні О. Пащенко та належність до київської академічної школи, що сприяли опануванню техніки кольорової ліногравюри й зверненню до пейзажу як провідного жанру; засвоєння традицій європейської та української графіки і принципів народного декоративно-ужиткового мистецтва; творче переосмислення спадщини В. Фалілеєва; інтеграція досвіду кольорової гравюри початку ХХ ст.; орієнтація на мистецтво Сходу. Вивчення суспільного контексту розкрило вплив ідеологічної регламентації, який зумовив тематичну «нейтральність» творів О. Фіщенка, сприяв пошуку опосередкованих форм художнього висловлювання та активне використання кольорової ліногравюри, яка поєднувала реалістичну основу зображення з можливостями експерименту з кольором, формою та площинною організацією аркуша.

Аналіз виставкової діяльності О. Фіщенка та її репрезентації в мистецькому просторі України засвідчив органічну інтегрованість творчості художника в національний та інституційний контекст, а також в українську й міжнародну виставкову практику, що сприяло утвердженню його індивідуальної манери і визначило вагомість спадщини митця як складової національного культурного надбання. Твори художника експонувалися на численних республіканських і всесоюзних виставках, які відбувалися в Києві, Львові, Полтаві, Лубнах, Феодосії, Севастополі, Мінську, Вільнюсі, Баку та інших містах тогочасного культурного простору. Також він брав участь у міжнародних виставкових проєктах у Канаді, США, Мексиці, Австралії, Японії, Угорщині, Румунії, Польщі, Франції, Фінляндії, Німеччині, Нідерландах. Уже після здобуття незалежності України відбулися

ретроспективні виставки О. Фіщенка в Києві, Каневі, Харкові, Дніпрі, що свідчить про сталий інтерес до його творчості та її актуальність у сучасному культурному контексті.

3. Систематизація доробку О. Фіщенка з огляду на використані техніки, тематику та жанрову специфіку дозволило реконструювати чотири основні етапи творчості. Так, період 1953–1959-х рр. характеризувався орієнтацією на реалістичну образність, академічні засади рисунку, живопису і традиційні композиційні схеми. Період 1960–1970-х відзначений утвердженням декоративно-площинних принципів і лаконізмом виражальних засобів та активними експериментами в техніці кольорової ліногравюри, що зумовило перехід до умовно-декоративної та частково абстрагованої мови. У цей період формуються ключові засади пластичної мови митця: площинність, узагальнення форми й активізація виражальних можливостей кольору, а також окреслюються його тематичні та стильові орієнтири. Період 1980-х років характеризується поглибленням художніх експериментів з кольором та трансформацією композиційних рішень – поєднанням, конструктивності, геометризації й абстрагування. Пізній період творчості (1990-ті – початок 2000-х років) вирізняється ускладненням символічної структури зображуваного образу, інтеграцією космологічних і екзистенційних мотивів, поєднанням абстрактних форм з архетипними елементами у портретних, пейзажних та символічно-алегоричних композиціях. На цьому етапі у творах О. Фіщенка відбулася трансформація фігуративних образів, а також з'явилися повністю абстрактні композиції з граничним узагальненням художньої форми.

Аналіз жанрової та стилістично-образної специфіки графічних і живописних творів художника засвідчив домінування природного й міського пейзажу протягом усього періоду його творчості. У природному пейзажі провідними є карпатські, канівські та дніпровські мотиви, що репрезентують лірично-поетичний тип пейзажної образності, позначений смислотворчою роллю кольору, ритмікою ліній, редукцією людської присутності та узагальненням пластичних форм. Урбаністичний пейзаж, зокрема київський цикл робіт, демонструє еволюцію від

ілюзорно-об'ємної побудови простору до площинності та геометризовано-декоративного трактування форми під впливом західноєвропейського модернізму й українського авангарду.

Діапазон жанрів, у яких працював О. Фіщенко, доповнюють натюрморт і портрет. Так, у натюрмортах художника простежується перехід від реалістичної манери до декоративного узагальнення натурних форм, а також типологічні паралелі з творчістю П. Пікассо (контрастна колористика, динаміка світлових акцентів, стилізація). Портретний жанр представлений образами діячів «розстріляного відродження», яким притаманні лаконічна передача психологічного стану, виразність поз і жестів, тонально-штрихова організація та символічні мотиви. У творчості митця портрети вирізняються психологізмом, пейзажі – декоративною узагальненістю і атмосферою медитативності, а експериментальні серії колажів – синтезом пластичних і смислових структур.

4. Аналіз художньої мови кольорової ліногравюри 1960–1980-х років засвідчив провідну роль цієї техніки у формуванні живописного мислення митця: у її межах удосконалювалися принципи ритмічної організації композиції, площинної побудови та функціонування кольору як самостійного смислотворчого чинника, які згодом набули розвитку у живописі. У 1960-х роках художник відходить від деталізації й об'ємності зображення, узагальнює форму предметів, мінімізує виражальні засоби та застосовує в ліногравюрі широкі лінії, що підсилює загальну виразність образу.

У 1970-х роках поглиблюються експерименти з багатошаровим кольоровим друком, поєднаним із ручним нанесенням фарби. У творчості митця застосовано принцип друку світлими (покривними) фарбами по темній основі, характерний для практики П. Пікассо. Виявлено адаптацію досвіду західноєвропейського мистецтва початку ХХ ст.: у композиційній і колористичній організації творів простежуються паралелі із супрематизмом (площинність, геометризація, відмова від перспективи) та фовізмом (локальний інтенсивний колір і контрастні зіставлення).

Ліногравюри 1980-х років характеризуються відходом від іконографічної впізнаваності, схематизацією форм, взаємодією кольорових площин,

контрастністю та додаванням стафажних елементів, що надає творам асоціативно-метафоричного й символічного трактування, де тло набуває декоративного характеру, а форми геометрично розгортаються в межах площини аркуша. Поєднання декоративності, конструктивності й абстрагування у композиційно-пластичній організації ліногравюр О. Фіщенка зближує їх з практиками геометризованого узагальнення форми в мистецтві XX ст., зокрема з кубістичним переосмисленням простору та елементами абстракції. Відмова від штрихування як способу передачі об'ємно-пластичних якостей форми та використання площинно-ритмічної організації кольорових плям і стилізованих форм виявляє спорідненість з естетикою модерну та українським декоративно-ужитковим мистецтвом.

5. У результаті аналізу рисунків О. Фіщенка кінця 1950-х – початку 2000-х років виявлено домінування портретного жанру. Серія портретів «Людина праці» вирізняється психологічним та символічним осмисленням образу, орієнтацією на розкриття індивідуальності зображених осіб. Площинна організація композиції, збільшення масштабів форм (монументалізація) та їх узагальнення (спрощення, лаконізм) вказують на спорідненість із принципами бойчукізму. У зображеннях Тараса Шевченка художник відходить від ідеологічної редукції, поєднуючи індивідуальні риси поета із символікою духовної сили, гідності та свободи. Автопортрети художника характеризуються філософським узагальненням образу і відтворенням внутрішнього стану через ритміку ліній, тональні площини. У портретах 1990-х років (зокрема діячів «розстріляного відродження») простежується еволюція художньої мови: геометризоване поле, деформація й фрагментація форм слугують передачі психологічної напруги, а вирішення композиції зосереджується на контрастних акцентах і монументальних формах. Це засвідчує типологічні паралелі з практиками А. Матісса та вплив портретних рішень Ф. Леже. Символічні мотиви (зокрема свічки) у поєднанні з деформацією зображення, які є співвідносними з підходами П. Пікассо, у О. Фіщенка трансформуються в індивідуалізовану систему філософсько-екзистенційних смислів. Простежується суголосність художньої мови митця з тенденціями

українського мистецтва межі XX–XXI ст., позначеними ускладненням символічних і пластичних структур.

Графічна спадщина О. Фіщенка засвідчує його вагоме місце в українській графіці як майстра ліричного пейзажу, яка репрезентована морськими, міськими, сільськими та гірськими серіями. Порівняльний аналіз, насамперед гірських пейзажів, із стилістикою японської гравюри виявив їх спорідненість із східною естетикою у витонченій стилізації, чіткій організації простору, тональному розмежуванні планів й декоративному узагальненні, а також у створенні атмосфери медитативності.

Серії колажів експериментального характеру без чіткої жанрової атрибуції характеризують прагнення митця до пластичного узагальнення та синтезу візуального й вербального, зокрема як продемонстровано в циклі «З пісень материнської печалі», де архетипна модель скорботи актуалізується у площині колективної пам'яті.

6. На основі проведеного художньо-стилістичного аналізу акварельних і пастельних робіт О. Фіщенка 1970–1980-х років з'ясовано, що визначальними в їхній художній структурі є колористичні поєднання, насиченість тональних співвідношень і провідна роль кольору у формотворенні. Простежено розширення тематичного діапазону пастельної творчості митця: від гірських мотивів 1970-х років до степових, морських і сільських пейзажів. У техніці пастелі художник поєднував делікатну тональну нюансованість із насиченістю кольору, застосовуючи обмежену кількість домінантних відтінків у контрастних співвідношеннях; декоративно-площинний характер композицій забезпечено лаконізмом кольору, ліній і форм.

В результаті порівняльного аналізу акварельних і пастельних творів художника встановлено характерну відмінність у їх моделях живописної організації простору декоративно-статичній у пастелі та світлоповітряно-динамічній в акварелі. Аналіз обох технік у творчому доробку митця виявив варіативність стилістичних підходів, що поєднують імпресіоністичні й постімпресіоністичні впливи з декоративно-площинним узагальненням, умовністю

просторового вирішення та посиленням ролі кольору як головного формотворчого чинника.

7. Розгляд абстрактного живопису О. Фіщенка 1980-х – початку 2000-х років дозволив простежити поступове формування системи абстрактно-символічних знаків як візуально-семіотичної системи для осмислення фундаментальних категорій буття. Структурними елементами цієї системи є геометричні форми (коло, квадрат, прямокутник, вертикаль) та етнокультурні знаки (гличик, птах, хата, свічка), що в авторській інтерпретації перетворюються на символи узагальненого філософського змісту. У 1990–2000-х роках творчість митця характеризується ускладненням символічної структури образу, інтеграцією космологічних та екзистенційних мотивів. У добу незалежності України майстер досяг граничного узагальнення художньої форми. Творчість О. Фіщенка цього періоду в ширшому контексті українського нефігуративного живопису співвідносна з роботами таких митців, як Т. Сільваші, О. Животков, А. Криволап, М. Гейко та М. Кривенко. Абстрактно-символічна система творів О. Фіщенка досягає цілісності, поєднує модерністські формальні принципи з національною символікою та архетипними мотивами шляху, часу, внутрішнього вибору й духовного становлення. У композиціях набувають значущості образи хреста, дерева, метелика, оберега, човна як універсальні знаки буття, переходу, пам'яті та трансформації, що збагачують багаторівневу смислову структуру творів і поглиблюють їхнє філософське звучання. Окрім експериментів із кольором і фактурою, художник також звертається до досвіду пуантилізму та супрематизму, що свідчить про своєрідну рефлексію авангардних пошуків ХХ ст.

8. Аналіз взаємодії графічного й живописного мислення в творчості О. Фіщенка засвідчив її реалізацію в авторській технології друку, домінуванні кольору як формотворчого чинника, композиційній структурі, принципі серійності та поєднанні декоративної площинності з умовною просторовістю. Установлено, що така системна взаємодія відображає загальні процеси трансформації українського мистецтва другої половини ХХ ст., позначені відходом від традиційного розмежування між графікою та живописом, а також посиленням

живописних якостей ліногравюри завдяки варіативності фактури і активізації кольору.

9. Упродовж творчого шляху О. Фіщенко послідовно інтегрував досвід західноєвропейського мистецтва початку XX ст. Формуванню його просторово-композиційного мислення сприяли принципи взаємодії площин, автономізації та аналітичного розчленування форми, споріднені з практиками кубізму П. Пікассо та Ж. Брака. Посилення ролі кольору як носія емоційно-духовного змісту має спільні ознаки із абстрактним мистецтвом, передусім концепціями В. Кандинського та К. Малевича. Принципи декоративного узагальнення форми, автономізації кольору та контрастних поєднань віддзеркалюють вплив фовізму (А. Матісс), підсилює емоційне звучання образу.

Художня практика О. Фіщенко розвивалася в тісному взаємозв'язку з тенденціями українського мистецтва другої половини XX ст. Порівняльний аналіз із творчістю Ф. Манайла та Г. Смольського має спільні риси художніх стратегій О. Фіщенко із закарпатською школою – у спрощенні й узагальненні форми, площинності, ритмізації композиції, декоративній цілісності образу та контрастах кольорових площин. Подолання ілюзорної тривимірності в організації композиційного простору та утвердження умовності й площинності в структурі зображення зближує графіку О. Фіщенко з практиками київських митців шістдесятників: В. Задорожним, В. Перевальським та І. Литовченком, чий твори вирізняються ритмічною організацією, символічною насиченістю і метафоричністю форм. Пластичні й образні пошуки О. Фіщенко також суголосні нефігуративному мистецтву львівського середовища – творчості К. Звіринського та його учнів (А. Бокотєя, Л. Медвідя, З. Флінти, О. Мінька, Р. Петрука), а також творчості І. Марчука. Пізній етап, відзначений інтелектуалізацією та знаково-символічним ускладненням художньої мови, виявляє типологічні паралелі з творами О. Дубовика, у якого геометричні форми і повторювані символічні знаки кодують екзистенційні сюжети, а також із творчими підходами Г. Гавриленка, художню систему якого сформовано під впливом східної філософії та ідеї медитативного простору.

10. Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що творчість О. Фіщенка є знаковим явищем українського мистецтва другої половини XX ст. Його художня система поєднує декоративність, символізацію та інтелектуалізацію образу, демонструючи прагнення поєднати українську традицію з досвідом західноєвропейського модернізму. Творчість О. Фіщенка постає як складний синтез культурно-філософських моделей, у якому модерністські принципи формотворення поєднано з архетипними та універсальними смисловими структурами. Значущість митця проявляється не лише у виробленні самобутньої художньої мови, а й у впровадженні нових способів трактування колористики, просторової організації та образної структури, що зберігають актуальність у сучасному мистецькому дискурсі й визначають вагоме місце його творчості у розвитку образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – початку 1990-х років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–239.
2. Авраменко О. Мистецтво другої половини 1950-х - 1980-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 510–555.
3. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980 рр. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
4. Афанасьєв В. А. Акварель. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43434> (дата звернення: 01.03.2026).
5. Акварельний. *Словник Грінченка. Словник Грінченка і сучасність. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка*. URL: <https://wiki.kubg.edu.ua/Акварельний> (дата звернення: 01.03.2026).
6. Бабуніч Ю. І. Історичне тло, філософсько-естетична платформа і світоглядні засади українського модернізму. *Вісник ЛНАМ*. 2019. Вип. 39. С. 38–52. URL: <https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201939/visnyk-lnam-no-39-2019-yuliya-babunych-38-52-stor.pdf> (дата звернення: 23.04.2026).
7. Барко Л. Інновації та експерименти в ліногравюрах О. Фіщенка. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : зб. матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2023 р.) / за ред. О. А. Трошкіної ; Київ : НАОМА, 2023. С. 263–264. URL: https://drive.google.com/file/d/1GLQl-MBU-f0m8jnN_LEzXUsecBJ9Gj9/view (дата звернення: 20.05.2026).
8. Барко Л. Образно-художні та стильові особливості ліноритів О. Фіщенка 1960–1980-х років. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ :

- Гельветика, 2023. Вип. 33. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-11>
9. Барко Л. Еволюція стилю у рисунках О. Фіщенка. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2024. Вип. 35. С. 95–103. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-10>
 10. Барко Л. Ліричний пейзаж у творчості Олексія Фіщенка. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє* : зб. тез. доп. всеукр. наук.-практ. конф. Київ (28 червня 2024 р.) / ред.-упор. О. Кашшай, М. Русяєва, С. Оляніна, Т. Тимченко, Г. Андрес, О. Харченко, Київ : НАОМА, 2024. С. 13–16.
URL: https://drive.google.com/file/d/1_5U4G_bq8TXерwPs3A3Q-AIWeG_3H9vx/view (дата звернення: 14.04.2026).
 11. Барко Л. Творче становлення художника Олексія Фіщенка. *Дванадцяті читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)* : тез. доп. міжнар. наук. конф. Київ, 30 листопада 2024 р. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 17–18. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-3>
 12. Барко Л. Творчі інновації О. Фіщенка у зображенні міських пейзажів. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (присвяченої 100-річчю факультету архітектури НАОМА)* : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ (травень 2024 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ : НАОМА, 2024. С. 297–298.
URL: https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view (дата звернення: 24.12.2025).
 13. Барко Л. Колористичні рішення в живописних творах Олексія Фіщенка 1970–1980 років. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 94. Т. 1. С. 75–81. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-9>
 14. Барко Л. Кольорові образи української природи в ранніх пейзажах О. Фіщенка. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (до 150-річчя Олександра Вербицького)* : зб. тез доп. IV Міжнар. наук.-практ. конф. Київ (21–

- 23 травня 2025 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ: НАОМА, 2025. С. 343–345.
URL: <https://drive.google.com/file/d/1-wxce8s1-K3ga83ffUacXn6jyPCyDccA/view> (дата звернення: 12.05.2026).
15. Барко Л. Натюрморт у творчості О. Фіщенка. *Наука та освіта в умовах воєнного часу* : матеріали III Міжнар. наук. конф. / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (м. Дніпро, 25 вересня 2025 р.). Research Europe, 2025. С. 131–132. DOI: <https://doi.org/10.64076/ihrc250925.15>
 16. Барко Л. Участь Олексія Фіщенка в мистецькому житті України другої половини XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 86. Т. 1. С. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-7>
 17. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2022. Вип. 32. С. 59–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-8>
 18. Бойко О.Д. Історія України. Київ : Академвидав, 2012. 704 с.
 19. Бокань В. А. Українська графіка як чинник формування національно-культурної свідомості народу (друга половина 1950-х – 1960-ті роки) : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 1997. 217 с.
 20. Виставка творів художників «Радянська Україна» 1962 року : кат. вист. Київ : Мистецтво, 1962. 168 с. : іл.
 21. Виставка української радянської графіки 1917–1962 : каталог. Київ : Мистецтво, 1963. 50 с.
 22. Виставка О. Фіщенка. Галерея «Ми і Світ» закриває свою дванадцятирічну працю в Торонто. *Український екран* : український літературно-художній незалежний журнал. 1971. № 1. С. 17–18.
 23. Виставка творів художників Української РСР, присвячена п'ятдесятиріччю утворення СРСР : каталог. Київ, 1972. 45 с.
 24. Виставка образотворчого і народного декоративного мистецтва Української РСР : каталог. Київ, 1976. 85 с.

25. Виставка творів художників Києва – ветеранів Великої Вітчизняної війни (VI): каталог. Київ, 1978. 15 с.
26. Виставка образотворчого мистецтва Української РСР, присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією, з музеїв УРСР і РФСР : каталог. Київ : Мистецтво, 1979. 112 с. : іл.
27. Виставка творів художників Києва, присвячена 40-річчю битви за Дніпро і визволення Києва від німецько-фашистських загарбників : каталог виставки. Київ, 1986. 48 с.
28. Виставка творів київських художників. Наш рідний Київ : присвячена 1500-річчю м. Києва : каталог виставки. Київ, 1987. 48 с.
29. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду модернізму. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 424–481.
30. Волошенко А. В. Історія методичного розвитку техніки пастелі в рисунку та живописі. *Наукові записки. Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 192. С. 155–161. DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-192-155-161
31. Всеукраїнське трієнале графіки «Київ-97» : каталог. Київ : Дирекція виставок Спілки художників України, 1997. 116 с.
32. В'юник А. О., Батіг М. І. Графіка. *Історія українського мистецтва* : у 6 т. Київ, 1969. Т. 4, кн. 2. С. 255–294 : іл.
33. В'юник А. Українська графіка XI – поч. XX ст. : альбом. Київ : Мистецтво, 1994. 327 с.
34. Галаур В. У Харківському художньому музеї презентують мистецтво на лінолеумі. *Урядовий кур'єр*. 28 січня 2019 р. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/news/u-harkivskomu-hudozhnomu-muzeyi-prezentuyut-mistec/> (дата звернення: 29.04.2026).
35. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX століття) : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2005. 192 с.

36. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с. : іл.
37. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: Український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с. : іл.
38. Гомирева О. І. Стилістичні особливості портретів Тараса Шевченка, виконаних італійським олівцем 1857–1859 років. *Молодий вчений*. 2018. № 6 (58). С. 67–73. URL:
<https://www.molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4337> (дата звернення: 21.12.2025).
39. Гомирева О. І. Симультанний контраст кольорів і його застосування в мистецтвознавчому аналізі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 1. С. 57–68. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.057>
40. Гурок С. С., Лобановський Б. Б. Абстракціонізм. Мистецтво України : енциклопедія : у 5 т. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1 : А–В. С. 7–8.
41. Донець О. Символізм дзен у просторі культури. *Культурологічний альманах*. 2024. № 4. С. 50–56. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.4.6>
42. Естамп – 82. Восьма республіканська виставка естампа : каталог виставки / упоряд. Г. Якутович. Київ : СХУ, 1983. 30 с.
43. Естампи київських художників : ліногравюра, офорт, автолітографія, ксилографія : альбом / ред. Е. Скляр. Київ : Мистецтво, 1966. 76 с. : кол., тон. іл.
44. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2002. 163 с.
45. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
46. Жердзицький В. Є. Техніка пастель. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 10. С. 37–40. URL:

- <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2008/2008-N10/08zvetep.pdf> (дата звернення: 05.03.2026).
47. Загаєцька О. Олексій Фіщенко з України. *Образотворче мистецтво*. 2012. № 1–2. С. 100–101.
 48. Здоровило Т. Молюся своїй Україні: нащадок Петра Могили художник Геннадій Польовий презентував виставку картин. *Україна молода*. 2016. № 124, 04 жовтня. С. 1–2.
 49. Зельська-Даревич Д. Розвиток українського малярства. *Дух України. 500-ліття малярства*. Вінніпег : Видання мистецької галереї Вінніпегу, 1991. С. 75–76.
 50. Іваненко О. Естамп: тенденції образно-пластичних рішень. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 3. С. 8–10.
 51. Історія українського мистецтва : у 6 т. / АН України ; голов. ред. укр. рад. енциклопедії. Київ, 1967. Т. 5 : Радянське мистецтво 1941–1967 рр. 452 с. : іл.
 52. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
 53. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
 54. Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва : навч. вид. Київ : ArtHuss, 2023. 114 с.
 55. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.
 56. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція у русі опору 1960–1980-х років. Київ : Либідь, 1995. 224 с.
 57. Кашшай О. Українське мистецтво ХХ – початку ХХІ ст.: Спроба ідентифікації національного контексту. *Українська академія мистецтва*. зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2024. Вип. 35. С. 76–84. URL: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-8> (дата звернення: 24.12.2025).

58. Київський пейзаж і натюрморт : каталог виставки / упоряд. Д. І. Ульянова. Київ : Спілка художників УРСР, 1982. 23 с.
59. Кобан Ю. Виставка молодих графіків. *Образотворче мистецтво*. 1981. № 4. С. 29–30.
60. Контркультура. Графіка «неформальних академістів» 1950–80-х : альбом / упоряд. О. Василенко ; авт. ст. О. Авраменко, Є. Герман, Г. Григор'єва, О. Лагутенко, Я. Левич. Київ, 2017. 360 с. : іл.
61. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ ст. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. 276 с. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov_part-1.pdf (дата звернення: 10.02.2026).
62. Кункіна Р. Художня виставка «Завжди наготові». *Образотворче мистецтво*. 1982. № 6. С. 19–20.
63. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с. : іл.
64. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття : навч. посіб. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с. : іл.
65. Ламонова О. Творчість Олексія Фіщенка. *Наука і суспільство*. 2005. № 9–10. С. 46–48.
66. Ламонова О. В. Київська книжкова графіка кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ, 2006. 171 с.
67. Ламонова О. Мистецтво другої половини 1950-х - 1980-х років. Книжкова графіка. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 556–577.
68. Ламонова О. Мистецтво 1990-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття* / голов. ред. Г. Скрипник; наук.

- ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 790–801.
69. Ламонова О. В. Лінорити і рисунки Олексія Фіщенка в контексті української графіки 1970–1980-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 2. С. 75–78.
 70. Ламонова О. Монументальна лірика Олексія Фіщенка. *Культура і життя*. 2021. 30 квітня. С. 14–15.
 71. Ламонова О. Три лінорити. *Наука і суспільство*. 2022. № 3. С. 60–63.
 72. Ламонова О. Натюрморти Фіщенка. *Наука і суспільство*. 2023. № 5. С. 62–63.
 73. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини XX століття. *Музей сучасного мистецтва України*. URL: <https://modern-museum.org.ua/statti/oksana-lamonova-shliakhy-ukrainskoi-hrafiyu-ii-i-polovyny-khkh-stolittia> (дата звернення: 03.04.2026).
 74. Лісунова Л., Пустовойтенко А. Особливості техніки «акварель» та її вплив на формування естетичного сприйняття у майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. *Інноваційні педагогічні технології в цифровій школі* : зб. тез доп. VI Міжнарод. наук.-практ. конф. молодих учених. Харків, 2024. С. 415–417. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8b51c85b-9e49-40df-b840-29b6b30fbfb3/content> (дата звернення: 01.03.2026).
 75. Логінський Я. Малярство Василя Забашти в контексті розвитку українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 276 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/18.10.18/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9.pdf> (дата звернення: 20.03.2022).
 76. Майстренко-Вакуленко Ю. Терміни «рисунок» і «малюнок» в українському мистецтві. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2004. Вип. 11. С. 250–262.

77. Матвєєва Л. Л. Абстракціонізм: деякі проблеми термінології та структури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : ДАКК культури і мистецтв, 1998. С. 44–53.
78. Матвєєва Л. Л. Абстракціонізм як об'єкт естетичного аналізу : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 1998. 148 с.
79. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987 / авт.-упоряд. Ю. Белічко, С. Кілессо. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с. : 551 іл.
80. Мистецтво України : енциклопедія : у 5 т. Т. 1 : А–В. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. 400 с. : іл.
81. Мистецтво України : біографічний довідник / ред. А. В. Кудрицький. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.
82. Митці України : енциклопедичний довідник / ред. упоряд. А. В. Кудрицький. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.
83. Михальчук В. В. Творчість Олександра Дубовика в українському мистецтвознавчому дискурсі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 3. С. 167–172. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344374>
84. На межі II–III тисячоліть: художники Києва : із древа життя українського образотворчого мистецтва : живопис, графіка, скульптура / упоряд. В. Андрієвської ; вступ. сл. Ю. Белічка. Київ : Криниця, 2009. 523 с. : іл.
85. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття : у 2 кн. Кн. 1 / В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко [та ін.] ; гол. ред. В. Д. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 544 с. : іл. URL: https://archive.org/details/ukr_art (дата звернення: 15.03.2026).
86. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття : у 2 кн. Кн. 2 / редкол. : В. Д. Сидоренко (голова) [та ін.] ; Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 656 с. : іл. URL: https://archive.org/details/ukr_art (дата звернення: 29.01.2026).

87. Ніколаєва Н. Г. Національне коріння творчості Володимира Куткіна. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 3. С. 72–74.
88. Олійник В. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. *Art and design*. 2023. Вип. 1 (21). С. 135–142. URL: http://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/23450/1/artdes_2023_N1_P135-142.pdf (дата звернення: 02.05.2026).
89. Олійник В. Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. Вип. 48. С. 178–184. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/282482> (дата звернення: 02.05.2026).
90. Осадца М. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 341 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2019/Osadca/Osadtsa%20M.Dissertation_2019.pdf (дата звернення: 17.01.2026).
91. Остащук І. Б. Сакральний символізм як феномен християнської комунікації : монографія. Київ, 2012. 288 с.
92. Островський Г. Світ образів Олексія Фіщенка. *Образотворче мистецтво*. 1978. № 5. С. 26–27.
93. Павельчук І. А. Постімпресіоністичний колоризм в Україні 60–80-х років ХХ століття: методи узагальнення емпіричного досвіду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 199–203. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/137974> (дата звернення: 02.02.2026).
94. Павельчук І. А. Ідея синтезу мистецтв як історико-культурне підґрунтя концептуальних засад постімпресіонізму. *Вісник (Теорія мистецтва)*. 2016. № 5–6. С. 37–43. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2016-05-06-pavelchuk.pdf> (дата звернення: 20.03.2025)
95. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ сторіччя – початку ХХІ століття : зб. статей. Київ : Академія, 2004. 396 с.

96. Петрова О. Мистецтво другої половини 1950-х - 1980-х років. Живопис. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 450–509.
97. Петрова О. Третє око. Мистецькі студії: монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. 479 с. URL: https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Petrova_TRETYE_OKO.pdf (дата звернення: 11.03.2026).
98. Пекаровський Л. Графічний портрет вічно юного міста. *Київ*. 1988. № 8. С. 3.
99. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
100. Республіканська художня виставка 1961 р. : каталог. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 129 с.
101. Республіканська художня виставка 1963 р. : каталог. Київ : Мистецтво, 1964. 80 с.
102. Республіканська художня виставка. На варті миру : каталог. Київ, 1966. 124 с.
103. Республіканська художня виставка, присвячена 50-річчю ВЛКСМ : каталог. Київ : Реклама, 1970. 102 с. : іл.
104. Республіканська художня виставка, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України : каталог. Київ : Реклама, 1972. 88 с. : іл.
105. Республіканська виставка рисунка (перша): каталог / СХУ ; упоряд. В. М. Верба. Київ : Реклама, 1972. 60 с. : іл.
106. Республіканська художня виставка. Квітуча радянська Україна : каталог. Київ : Реклама, 1973. 102 с. : іл.
107. Республіканська художня виставка. Присвячена 55-річчю Збройних Сил СРСР. На варті : каталог. Київ : Реклама, 1974. 49 с. : іл.
108. Республіканська художня виставка «Молоді художники Радянської України» : каталог. Київ : Реклама, 1974. 69 с. : 20 арк. іл.
109. Республіканська художня виставка. На варті Батьківщини. Присвячена 55-річчю Збройних сил СРСР : каталог. Київ, 1974. 94 с. : тон. іл.

110. Республіканська виставка рисунка. (друга) : каталог / упоряд. В. М. Верба. Київ : Реклама, 1975. 21 с., 13 арк. : тон. іл.
111. Республіканська художня виставка. Слава праці : живопис, скульптура, графіка, декоративне мистецтво : альбом. Київ : Мистецтво, 1977. 144 с. : іл.
112. Республіканська художня виставка, присвячена 30-річчю визволення Радянської України від німецько-фашистських загарбників : каталог. Київ : Реклама, 1976. 104 с. : 30 арк. іл.
113. Республіканська виставка творів художників-ветеранів війни (перша) : каталог. Київ : Реклама, 1976. 48 с. : іл.
114. Республіканська виставка творів молодих художників. Молодість країни : каталог. Київ, 1977. 72 с.
115. Республіканська художня виставка. Слава праці. Присвячена XXV з'їзду КПРС та XXV з'їзду КП України : альбом. Київ : Мистецтво, 1977. 143 с.
116. Республіканська художня виставка. Ленінським шляхом. Присвячена 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог. Київ : Реклама, 1979. 106 с. : іл.
117. Республіканська художня виставка, присвячена 100-річчю з дня народження Ф. Е. Дзержинського : каталог. Київ : Реклама, 1979. 37 с. : іл.
118. Республіканська художня виставка: 60 років ВЛКСМ : каталог. Київ : Реклама, 1980. 70 с. : іл.
119. Республіканська художня виставка, присвячена шістдесятиріччю прикордонних військ СРСР : каталог. Київ : Реклама, 1980. 36 с. : іл.
120. Республіканська художня виставка. Шістдесят героїчних років. Присвячена 60-річчю Радянської Армії і Військово-Морського Флоту : каталог. Київ : Реклама, 1980. 35 с. : 16 арк. тон. іл.
121. Республіканська художня виставка, присвячена 35-річчю перемоги над фашизмом : каталог. Київ : Реклама, 1981. 62 с. : іл.
122. Республіканська художня виставка до 110-річчя з дня народження В. І. Леніна : каталог. Київ : Реклама, 1981. 88 с. : тон. іл.

123. Республіканська художня виставка. Ми будуємо комунізм : присвячена XXVI з'їзду КПРС та XXVI з'їзду Компартії України : каталог / уклад.: А. Г. Брусіна, Т. А. Гельфер, Є. М. Кривенко [та ін.]. Київ : Реклама, 1982. 60 с. : тон. іл.
124. Республіканська художня виставка. Врівень з життям : альбом за матеріалами Республіканської художньої виставки «Ми будуємо комунізм», присвяченої XXVI з'їзду КПРС і XXVI з'їзду Компартії України: каталог. Київ : Мистецтво, 1983. 87 с. : іл.
125. Республіканська виставка рисунка (п'ята) : каталог виставки / упоряд.: Л. К. Розанова, М. Г. Снеговая. Київ, 1984. 56 с. : іл.
126. Республіканська виставка. Художники України – дітям : каталог / упоряд. В. М. Верба, Д. І. Ульянова. Київ : Спілка художників України, 1984. 72 с. : іл.
127. Республіканська художня виставка. Я люблю тебе, життя! : кат. вист. / упоряд. М. П. Подпоріна, Д. І. Ульянова, Л. К. Розанова. Київ : Спілка художників України, 1984. 17 с. : іл.
128. Республіканська художня виставка, присвячена 60-річчю утворення СРСР. СРСР – наша батьківщина : каталог. Київ : Реклама, 1984. 72 с.
129. Республіканська виставка книжкової та станкової графіки до 40-річчя Великої перемоги : каталог. Київ : Веселка, 1985. 56 с. : іл.
130. Республіканська художня виставка. На варті завоювань соціалізму : каталог. Київ : Дирекція художніх виставок України, 1985. 24 с.
131. Республіканська художня виставка. Мальовнича Україна : художня виставка до Всесоюзних Шевченківських літературно-мистецьких свят «В сім'ї вольній, новій...» : пейзаж, натюрморт : кат. вист. / СХУ ; уклад. Л. К. Розанова та ін. Київ, 1986. 32 с. : іл.
132. Республіканська художня виставка, присвячена XXVII з'їзду КПРС і XXVII з'їзду компартії України : каталог. Київ : Реклама, 1987. 53 с.
133. Республіканська художня виставка. Увічнений подвиг : за матеріалами республіканської художньої виставки до 40-річчя Великої Перемоги : альбом. Київ : Мистецтво, 1987. 152 с. : тон. іл.

134. Республіканська художня виставка. Мальовнича Україна : республіканські художні виставки [1985, 1986, 1988 років] до щорічного Всесоюзного Шевченківського свята «В сім'ї вольній, новій» : портрет, пейзаж, натюрморт : каталог / СХУ ; упоряд.: Т. Б. Ржондковська, Л. К. Розанова, М. Г. Снеговая. Київ, 1988. 80 с. : іл.
135. Республіканська художня виставка. Діалог через віки. Живопис, графіка, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво : каталог виставки. Київ : Молодая гвардия, 1988. 63 с.
136. Роготченко О. Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва*. : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 307–347.
137. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.
138. Роготченко О. Образотворче мистецтво України 1940–1960-х років: шляхи розвитку й художньо-стильові особливості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2016. 488 с. URL:
<https://uacademic.info/ua/document/0517U000014> (дата звернення: 16.01.2026).
139. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : ред. вісн. Ант ; Фенікс, 2013. 416 с. : іл.
140. Сергєєва Н. В. Образ як формоутворюючий фактор середовищних об'єктів дизайну. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: спеціальний випуск за темою «Проблеми і перспективи розвитку дизайну Черкащини на початку XX століття». Харків: ХДАДМ, 2008. № 11. С. 112-120.
141. Сидор-Гібелінда О. В лабіринтах новочасного урбанізму. *Часопис Критика*. 2010. Рік 14. № 9–10 (155–156). С. 48–49.
142. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ (студіо), 2008. 188 с. : іл. URL:

- <https://res2.weblium.site/res/634ff5ae7fe688000e53c854/67caec55807a287f628e6c15> (дата звернення: 08.02.2026).
143. Скляренко Г. Мистецтво 1990-х років. Візуальне мистецтво. *Історія українського мистецтва*. : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 744–789.
 144. Скляренко Г. «Пунктир концептуалізму». До картини українського мистецтва другої половини XX сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 209–230. URL: <https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/2010-7.pdf> (дата звернення: 21.01.2026).
 145. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.
 146. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: тенденції та культурно-суспільний контекст. *Образотворення в українському мистецькому просторі: від середньовіччя до сучасності* : колективна монографія / ІМФЕ НАН України. Київ, 2021. С. 165–213.
URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2021/obrazotvorennia.pdf> (дата звернення: 21.01.2026).
 147. Словник художників України / ред. М. П. Бажан. Київ : Головна редакція УРЕ, 1973. 272 с.
 148. Смирна Л. В. Шістдесятництво: філософія та естетика опору. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. 2005. Вип. 5. С. 280–298.
 149. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 5–76.
 150. Смирна Л. Світоглядні концепції українських художників шістдесятників. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2013. Вип. 6. С. 98–106.
 151. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл.

- URL: <https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Smyrna-2017-pages-1-47.pdf> (дата звернення: 03.02.2026).
152. Соколюк Л. Д., Чурсін О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі 1920-х–1940-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. Вип. 8. С. 85–96. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-08-16-sokoliuk-chursin.pdf> (дата звернення: 19.11.2025).
 153. Солярська-Комарчук І. Український нонконформізм 70–80-х років ХХ ст. у просторі європейської художньої традиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 157–162. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277652>
 154. Солярська-Комарчук І. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302075>
 155. Стоян С. П. Поняття символу в образотворчому мистецтві крізь призму роботи О. Ф. Лосєва «Проблема символу і реалістичне мистецтво». *Культура і сучасність*. 2012. № 2. С. 28–33.
 156. Стоян С. П. «Швидкість» сучасного мистецтва як втрата символічної цінності твору. *Вісник НАКККиМ*. 2012. № 1. С. 24–28.
 157. Стоян С. П. Філософсько-культурологічний аналіз творчості молодих українських художників крізь призму символізму. *Вісник НАКККиМ*. 2013. № 2. С. 12–16.
 158. Стоян С. П. Поняття «символу» та «символічної форми буття мистецтва» в концепції Г.-В.-Ф. Гегеля. *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 13–18.
 159. Стоян С. П. Символізм у теорії та образотворчій практиці романтизму: філософсько-культурологічні аспекти. *Практична філософія*. 2014. № 4. С. 30–38.

160. Стоян С. П. Ф. В. Й. Шеллінг: категорії «символ» та «символізм» у структурі філософії мистецтва. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 43–51.
161. Стоян С. П. Фр. Шлегель: культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві. *Вісник НАКККиМ*. 2014. № 1. С. 8–13.
162. Турченко Ю. Я. Український естамп. Київ : Наукова думка, 1964. 335 с.
URL: http://search.nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00008616 (дата звернення: 22.01.2026).
163. Українка Леся. Грай, моя пісню: худ. кн. / худож. О. Фіщенко. Київ : Веселка, 1969. 24 с.
164. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с. : іл.
165. Українські радянські художники : довідник. Київ : Мистецтво, 1972. 563 с.
166. Український радянський енциклопедичний словник : у 3 т. Київ : Академія наук УРСР, 1968. Т. 3. 856 с. : іл.
167. Федорук О. К. Перетин знаку : вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. Кн. 3 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 260 с.
168. Федорук О. Інтенсивність емоцій сприйняття. *Образотворче мистецтво*. 2012. № 1–2. С. 98–99.
169. Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві : республіканська художня виставка : каталог. Київ : Реклама, 1972. 35 с.
170. Фізична культура і спорт : республіканська художня виставка : каталог. Київ : Реклама, 1981. 22 с. : 15 арк. іл.
171. Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві : республіканська художня виставка : каталог виставки. Київ, 1984. 40 с. : іл.
172. Фіщенко О. Відкриття виставки творів Олексія Федоровича Фіщенка. *Національний Шевченківський заповідник*. URL: <http://shevchenko->

- museum.com.ua/default/blog/view/236/blog/10/V%D1%96dkrittya-vistavki-tvor%D1%96v-Oleks%D1%96ya-Fedorovicha-F%D1%96shchenka (дата звернення: 11.11.2025).
173. Фіщенко О. *Енциклопедія українознавства*. Перевид. в Україні; репр. відтворення вид. 1955–1984 рр. Львів, 2000. Т. 10. С. 3519.
 174. Фіщенко О. : альбом / текст Л. І. Попова. Київ : Мистецтво, 1968. 31 с. : іл.
 175. Фіщенко О. : каталог виставки творів / вступ. ст. В. П. Цельтнер. Київ, 1977. 96 с. : іл.
 176. Фіщенко О. : каталог виставки творів / вступ. ст. Г. Островський. Київ, 1986. 111 с. : іл.
 177. Фіщенко О. : каталог виставки творів / СХУ ; упоряд. П. Г. Пригода ; вступ. ст. І. Міщенко. Київ : Тріумф, 1996. 48 с. : іл.
 178. Фіщенко О. Зерна моєї мрії. *Образотворче мистецтво*. 2005. № 2. С. 56–57 : іл.
 179. Фіщенко О. Народний художник України. Графіка, живопис : каталог творів / ГУ культури і мистецтв КМДА ; Київ. міська галерея мистецтв «Лавра» ; вступ. ст. О. Биструшкін, А. Тернавська, Г. Островський, С. Шишко ; поезії О. Фіщенко ; біогр. дані Л. Дмитрова. Київ : Емірат, 2003. 72 с. : іл.
 180. Фіщенко О. Виставка «Шевченківські місця в естампах київських художників». *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського : офіційний сайт*. 2014. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/166> (дата звернення: 02.11.2025).
 181. Фіщенко О. У Дніпровському музеї українського живопису – нова виставка. *Zorya*. 2018. 16 травня. URL: <https://zorya.org.ua/novosti/u-dniprovskomu-muzei-ukrainskogo-zh> (дата звернення: 02.04.2026).
 182. Фіщенко О. Ностальгічний Київ демонструють в центрі міста. *Вечірній Київ*. 2019. 20 лютого. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/29840/> (дата звернення: 06.02.2026).
 183. Фіщенко О. У художньому музеї презентують виставку графіки Олексія Фіщенка. *Харківський вимір*. 2019. 28 січня. URL: <https://x->

- vymir.com/kultura/vystavku-grafiky-prezentuyut-u-harkovi/ (дата звернення: 07.03.2026).
184. Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Вплив графічних технік на розвиток образотворчого мистецтва і дизайну в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 45–49.
 185. Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Художньо-естетичне значення техніки ліногравюри в розвитку мистецтва і дизайну в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 104-108.
 186. Христенко В. Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк : навч. посіб. Харків : Колорит, 2004. 83 с. : іл.
 187. Художники України – народу. 1917–1967. Живопис. Графіка. Скульптура : альбом / авт. упоряд. Я. П. Затенацький, Д. Г. Янко, А. О. В'юник. Київ, 1967. URL: <https://wysotsky.com/0009/433.htm> (дата звернення: 12.04.2022).
 188. Чернявський К. В., Чернявська Т. В. Концептуальний символізм в контексті розвитку актуального мистецтва. Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: (збірник), Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 37. С. 147-150. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5682/2022/37/34>.
 189. Чернявський К. В., Чернявська Т. В., Пилипчук В. В. Відображення традиційної дніпропетровської школи живопису в пейзажах Георгія Георгійовича Чернявського. Український мистецтвознавчий дискурс. Національний авіаційний університет, Київ : Видавничий дім «Гельветика», Вип 2. 2024. С. 161-168. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.19>
 190. Шевченківська енциклопедія : у 6 т. Т. 4 : М–Па / редкол. : М. Г. Жулинський (голова), М. П. Бондар, О. В. Боронь (відп. секр.), С. А. Гальченко, П. Ю. Гриценко, І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2013. 808 с.
 191. Шапіро О. Олександр Дубовик. Ракурси творчості у 60-ті – 80-ті роки. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 54–58.

192. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990–2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2019. 335 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/05.2019/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%A8%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%82%D1%8C.pdf> (дата звернення: 15.10.2025).
193. Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог / відп. ред. В. Яценко ; упоряд. В. Альтерман, Д. Колесникова, Л. Попова, В. Цельтнер, А. Драк. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 173 с. : іл.
194. Ювілейна художня виставка, присвячена 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка : каталог. Київ : Мистецтво, 1964. 279 с. : іл.
195. Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог. Київ : Реклама, 1968. 157 с. : іл.
196. Ювілейна художня виставка України : комплект листівок. Київ, 1969. 21 листівка.
197. Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог. Київ, 1970. 20 с. : 37 арк. репрод.
198. Юрга-Юрженко П. У славі живій Кобзаря. Київ : Веселка, 1964. 92 с. : іл.
199. Юр М. Художній експеримент як проведення інновацій. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журнал. 2022 № 18(1). С. 66–71. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260424](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260424)
200. Юр М. В. Акварель як художній засіб фіксації пам'яток культурної спадщини України середини XIX - початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 148-152. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344371>
201. Юхимець Г. М. Українське радянське мистецтво 1941–1960-х років. Київ : Мистецтво, 1983. 157 с. : іл.

202. Яців Р. До питання вивчення української графіки початку XX століття.
Український авангард 1907–1917 / упоряд. О. Нога. Львів, 2003. С. 5–17 : іл.
203. Brill F. Matisse. London : Hamlyn, 1967. 40 p. : ill.
204. British Museum. Picasso: printmaker (exhibition page). *British Museum Exhibitions*. URL: <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/picasso-printmaker> (дата звернення: 30.12.2025).
205. Catalogue de l'exposition de l'art graphique et de la peinture décorative de l'Ukraine soviétique en France : catalogue. Paris, 1975. 32 p. : ill.
206. Die bildende kunst Kiews. Wir bauen den kommunismus auf. Kiew : Kiewer Organisation des Künstlerverbandes der Ukraine, 1981. 21 p. : ill.
207. Der ausstellung der malerei und grafik von künstlern aus der Ukrainischen SSR. Berlin : Haus der sowjetischen wissenschaft, 1986. 33 p. : ill.
208. Dabrowski M. Contrasts of form: geometric abstract art, 1910–1980: from the collection of the Museum of McCrory Corporation / introduction by J. Elderfield. New York : The Museum of Modern Art, 1985. 288 p.
209. Edouard Manet. Paris : Flammarion, 1970. 128 p. : ill.
210. Grohn H. W. Vincent van Gogh. Leipzig : E. A. Sheemann. 1958. 228 p. : ill.
211. Herman Ye., Balashova O. The Art of Ukrainian Sixties : album-monograph. Kyiv : Osnovy, 2020. 384 p.
212. Jung, Carl Gustav. *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* / Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9, Part I. Princeton : Princeton University Press, 1978.
213. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. München : R. Piper & Co., 1912. 125 p.
214. Kandinsky W. Point and Line to Plane. *Internet Archive : digital library*. URL: https://archive.org/stream/pointlinetoplane00kand/pointlinetoplane00kand_djvu.txt (дата звернення: 12.09.2025).
215. Kandinsky W. Untitled essay. *Im Kampfum die Kunst: Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“: Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*. München, 1911. P. 73–75.

216. Kandinsky W. Gray-blue 1925. *Paul Oeuvre Art*. URL: https://www.poeuvreart.com/en/artist_-reproductions/kandinsky/wassily-kandinsky-gray-blue-1925.html (дата звернення: 10.05.2025).
217. Malevich K. Chapters from an Artist's Autobiography / translated by A. Upchurch. *October*. 1985. Vol. 34. P. 25–44.
218. Malevich K. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915. *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism: 1902–1934* / edited and translated by J. Bowlt. New York : The Viking Press, 1976. P. 116–135.
219. Neuvosto-Ukrainan taidetta : näyttelyn luettelo. Suomi, 1973. 20 p.
220. Romanenkova J. Graphic image of philosophy and mythology. *Bio-Bibliographical Encyclopaedia of the Art of Contemporary Ex-Libris*. 1999. № 24. P. 101–112.
221. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H. Ukrainian Ex Libris at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue. *Agathos*. 2021. Vol. 12 (1). P. 125–136. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000648704400008> (дата звернення: 14.04.2024).
222. Schöpferische Konfession: Paul Klee. *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*. Band XIII / herausgeber K. Edschmid. Berlin : Erich Reiß Verlag, 1920. P. 28–40.
223. Werke ukrainischer Künstler der Gegenwart : Ausstellungen in Hamburg, Dortmund und Frankfurt a. M. : Katalog. Hamburg ; Dortmund ; Frankfurt a. M., 1971. 37 p.
224. VIII Tallinn Graphic Triennial : exhibition catalogue / Jüri Arrak. Tallinn : Position Five, 1989. 160 p.
225. V triennale. Prezentacje portretu wspolczesnego : katalog wystawy. Radom : Biuro wystaw artystycznych w Radomiu, 1990. 166 p.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

226. Аркуш витягу з залікової відомості. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 19. 1 арк. Оригінал.

227. Аркуш відгуку про дипломну роботу. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 14. 1 арк. Оригінал.
228. Аркуш відомості про освіту і отриману кваліфікацію в Одеському художньому училищі. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 8. 1 арк. Рукопис. Оригінал.
229. Аркуш зворотного боку листка обліку кадрів. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 1. 1 арк. Оригінал.
230. Аркуш навчальної картки студента. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 17. 1 арк. Оригінал.
231. Аркуш особистого листка обліку кадрів з фото. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 1. 1 арк. Оригінал.
232. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 1 лист. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал.
233. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 2 лист. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал.
234. Лист автобіографії 1. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 4. 1 арк. Рукопис. Оригінал.
235. Лист автобіографії 2. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 5. 1 арк. Рукопис. Оригінал.
236. Лист автобіографії для випуску з КДХІ. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 12. 1 арк. Рукопис. Оригінал.
237. Лист заяви для вступу в КДХІ. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 3. 1 арк. Рукопис. Оригінал.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАРКО ЛЮДМИЛА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 76.071.1 (477)"19"Фіщенко Олексій (043.5)

**ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ФІЩЕНКА
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

ДОДАТКИ

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Л. В. Барко

Науковий керівник:
Сергєєва Наталія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ 2026

Додаток А. ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2

Іл. 2.1.1. О. Фіщенко. Вогники. 1957. Кольорова ліногравюра. 53×35,4.

Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 2.1.2. О. Фіщенко. Дніпровські зорі. 1957. Кольорова ліногравюра.

28,5×38. Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 2.1.3. О. Фіщенко. По дорозі до могили Т. Шевченка. 1957.

Кольорова ліногравюра. 53×35,2. Колекція музею НАОМА.

Іл. 2.1.4. О. Фіщенко. Вечірні вогні. 1982. Кольорова ліногравюра.

46,6×50,2. [176, с. 64].

Іл. 2.1.5. О. Фіщенко. День, що минає. 1982. Кольорова ліногравюра.

49×50,5. [176, с. 77].

Ілюстрації до розділу 3

Іл. 3.1.1. О. Фіщенко. Золотий ранок. Канів. 1959. Кольорова ліногравюра. 53×35,4. Колекція музею НАОМА.

Іл. 3.1.2. О. Фіщенко. Під вечір біля Канева. 1959. Кольорова ліногравюра. 38×51. Колекція музею НАОМА.

Іл. 3.1.3. О. Фіщенко. Весна в Криму. 1960. Кольорова ліногравюра. 28,5×38. Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 3.1.4. О. Фіщенко. Вербі. 1960. Кольорова ліногравюра 28,4×28,5. Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 3.1.5. О. Фіщенко. Дорогами Тараса. 1961. Кольорова ліногравюра. 31,5×82. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 3.1.6. О. Фіщенко. Ранок. Моринці. 1961. Кольорова ліногравюра. 33,5×85. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.7. О. Фіщенко. Замріяний вечір. Моринці. 1961. Кольорова ліногравюра. 34×87. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.8. О. Фіщенко. Світло пробудженого краю. 1961. Кольорова ліногравюра. 36,5×35. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.9. О. Фіщенко. Духмяний день. 1962. Кольорова ліногравюра. 78×21,4. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.10. О. Фіщенко. Молоде плем'я. 1962. Кольорова ліногравюра. 63,4×21,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.1.11. О. Фіщенко. Свіжа зелень. 1963. Кольорова ліногравюра. 63×21. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.1.12. О. Фіщенко. Осінь. Космач. 1962. Кольорова ліногравюра. 28,4×28,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.1.13. О. Фіщенко. На схилах Тарасової гори. 1963. Кольорова ліногравюра. 29,5×28,4. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.1.14. О. Фіщенко. Сріблястий ранок. 1963. Кольорова ліногравюра. 38×51. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.15. О. Фіщенко. Дніпро береться кригою. 1963. Кольорова ліногравюра. 62×57. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.16. О. Фіщенко. До сонця. 1966. Кольорова ліногравюра. 23,5×22,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.17. О. Фіщенко. Тиша. 1966. Кольорова ліногравюра. 38,5×39,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.18. О. Фіщенко. Осінні барви гір. 1966. кольорова ліногравюра. 23,5×22,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.19. О. Фіщенко. Шлях на Умань. 1969. Кольорова ліногравюра. 39,4×39,6. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.20. О. Фіщенко. Сторожа тиша. 1969. Кольорова ліногравюра. 39×38. Колекція музею НАОМА.

- Іл. 3.1.21. О. Фіщенко. Вечірній спокій. 1969. Кольорова ліногравюра. 36,5×35. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.22. О. Фіщенко. У горах. 1970. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.23. О. Фіщенко. Зелена долина. 1961. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.1.24. О. Фіщенко. Оксамит гір. 1969. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,6. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.1.25. О. Фіщенко. Над річкою Рікою. 1969. Кольорова ліногравюра. 38,4×25,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.2.1. О. Фіщенко. Дніпро в ночі. 1970. Кольорова ліногравюра. 37,5×39,2. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.2.2. О. Фіщенко. Опівдні. 1971. Кольорова ліногравюра. 37,5×40,3. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.2.3. О. Фіщенко. Біля села Яблунів. 1972. Кольорова ліногравюра. 39×39,7. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.4. О. Фіщенко. Серед гір. 1973. Кольорова ліногравюра. 37×39,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.5. О. Фіщенко. Гірська дорога. 1974. Кольорова ліногравюра. 39×41. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.6. О. Фіщенко. Вишківський перевал. 1974. Кольорова ліногравюра. 38,5×38. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.7. О. Фіщенко. Розвідка боєм. 1974. Кольорова ліногравюра. 33,4×40,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.2.8. О. Фіщенко. Настільна лампа. 1977. Кольорова ліногравюра. 42×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.2.9. О. Фіщенко. Натюрморт зі Спідолою. 1977. Кольорова ліногравюра. 45×43. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.10. О. Фіщенко. Життя на столі. 1977. Кольорова ліногравюра. 42×41. Колекція музею НАОМА.

- Іл. 3.2.11. О. Фіщенко. Рак і креветка. 1979. Кольорова ліногравюра. 44,5×43,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.2.12. О. Фіщенко. Світильник. 1979. Кольорова ліногравюра. 45,5×41,8. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.1. О. Фіщенко. Новий будинок. Оболонь. 1979. Кольорова ліногравюра. 46,2×50,4. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.2. О. Фіщенко. Метелика літ. 1980. Кольорова ліногравюра. 46×46. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.3. О. Фіщенко. Лівобережжя. Київ. 1982. Кольорова ліногравюра. 47×46,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.4. О. Фіщенко. На лівому березі Дніпра. 1982. Кольорова ліногравюра. 47×49. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.5. О. Фіщенко. Новий корпус КПП. 1982. Кольорова ліногравюра. 48,5×51,1. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.6. О. Фіщенко. Обриси буття. 1982. Кольорова ліногравюра. 47×49. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.7. О. Фіщенко. Місто зростає. 1985. Кольорова ліногравюра. 50,5×50. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.8. О. Фіщенко. Червоні дерева. 1986. Кольорова ліногравюра. 49×50. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.9. О. Фіщенко. Величний спокій. Київ зростає. 1986. Кольорова ліногравюра. 51×50,3. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.10. О. Фіщенко. Звабливі обриси. 1988. Кольорова ліногравюра. 49,5×49,2. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.11. О. Фіщенко. Яка тривала ніч. 1988. Кольорова ліногравюра. 48×50,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.12. О. Фіщенко. Злам вечірнього світла. 1990. Кольорова ліногравюра. 50×48. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.13. О. Фіщенко. Синій промінь. 1990. Кольорова ліногравюра. 50×49,5. Колекція музею НАОМА.

- Іл. 3.3.14. О. Фіщенко. Вулиця Боткіна. 1982. Кольорова ліногравюра. 47,3×51,2. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.15. О. Фіщенко. Вулиця Довнар-Запольського взимку. 1979. Кольорова ліногравюра. 42,5×48,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.16. О. Фіщенко. Сріблястий будинок. 1988. Кольорова ліногравюра. 48,5×42,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 3.3.17. О. Фіщенко. Три свічки. 1990. Кольорова ліногравюра. 46×42,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.18. О. Фіщенко. Батьківська хата. 1990. Полотно, олія. 100×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.19. О. Фіщенко. Спогади дитинства. 1998. Полотно, олія. 90×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.20. О. Фіщенко. Чари батьківської оселі. 1997. Рисунок. 52,5×53,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.3.21. О. Фіщенко. Політ у дитинство. 2000. Рисунок. 61×70. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.1. О. Фіщенко. Автопортрет. 1957. Папір, олівець. 38×25,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.2. О. Фіщенко. Портрет доярки Люби Ус. 1981. Папір, олівець. 45,5×34,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.3. О. Фіщенко. Портрет Полив'яного Віктора Харлампійовича. 1982. Папір, олівець. 44,5×34. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.4. О. Фіщенко. Портрет Т. Г. Шевченка. 1984. Папір, олівець. 56×40. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.5. О. Фіщенко. Автопортрет. 1997. Папір, олівець. 46,5×34,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.6. О. Фіщенко. Портрет поета Павла Филиповича. 1999. Папір, олівець. 61,5×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.7. О. Фіщенко. Портрет поета Павла Савченка. 1999. Папір, олівець. 50×40. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 3.4.8. О. Фіщенко. Портрет Григорія Чупринки. 1998. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.9. О. Фіщенко. Портрет Михайла Драй-Хмари поета, вченого. 1999. Папір, олівець. 56,5×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.10. О. Фіщенко. Свіча надії. 2001. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.11. О. Фіщенко. Портрет Миколи Хвильового, поета, публіциста. 2001. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.12. О. Фіщенко. Портрет поета Володимира Сосюри. 2001. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.13. О. Фіщенко. Портрет поета Богдана-Ігоря Антонича. 2001. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.14. О. Фіщенко. Севастополь. Багатомовна тиша. 1983. Папір, олівець. 56,5×75,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.15. О. Фіщенко. Сутінкові обійми. 1988. Папір, олівець. 57,5×70,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.16. О. Фіщенко. Обриси рідного міста. 1996. Папір, олівець. 55,5×75. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.17. О. Фіщенко. Журлива пісня. 1995. Папір, олівець. 61×66. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.18. О. Фіщенко. Гармонія тиші. 2001. Папір, олівець. 34,5×45,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.19. О. Фіщенко. Загадкова тиша. 1977. Папір, олівець. 41,5×40,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.20. О. Фіщенко. Серед гір. 1981. Папір, олівець. 41×39. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.21. О. Фіщенко. Автопортрет з маскою Хасарі 1981. Папір, олівець. 43×61. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.22. О. Фіщенко. У полоні осіннього туману. 1978. Папір, олівець. 56×61,5. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 3.4.23. О. Фіщенко. Спокій і гори. 1981. Папір, олівець. 57×53,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.24. О. Фіщенко. Зваблива простота. 1983. Папір, олівець. 54,5×68. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.25. О. Фіщенко. Фантазія ночі. 1987. Папір, олівець 57×53,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.26. О. Фіщенко. Вітряно. 1972. Папір, олівець. 31×42. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.27. О. Фіщенко. Раптовий дощ. 1987. Папір, олівець. 50×65. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.28. О. Фіщенко. Танок вітру. 1985. Папір, олівець. 61,5×78,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.29. О. Фіщенко. Наспів гір. 1987. Папір, олівець. 61,5×75,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.30. О. Фіщенко. Гора і море. Крим. 1987. Папір, олівець. 61,5×75,5. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 3.4.31. О. Фіщенко. Канів. Хата над Дніпром. 1995. Папір, олівець. 55,5×68,5. Колекція Д. Фіщенка.

Ілюстрації до розділу 4

- Іл. 4.1.1. О. Фіщенко. Маяк в Іллічівську. 1975. Папір, пастель. 60×70. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.1.2. О. Фіщенко. Вечір на морі. 1975. Папір, пастель. 60×70. [175, с. 59].
- Іл. 4.1.3. О. Фіщенко. Затока Дніпра. 1975. Папір, пастель. 58,5×66. [175, с. 91].
- Іл. 4.1.4. О. Фіщенко. Річка Віта. 1977. Папір, пастель. 57×70. Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 4.1.5. О. Фіщенко. Бентежне надвечір'я. 1977. Папір, пастель. 60×70. [177, с. 21].

Іл. 4.1.6. О. Фіщенко. Загадковий світ. 1978. Папір, пастель. 62×72,5 [176, с. 80].

Іл. 4.1.7. О. Фіщенко. Чарівний Дніпро. 1980. Папір, пастель. 55×64. [177, с. 23].

Іл. 4.1.8. О. Фіщенко. Барви морського причалу. 1979. Папір, пастель. 64×78. [177, с. 19].

Іл. 4.1.9. О. Фіщенко. Блакитний серпанок. 1981. Папір, пастель. 64×69,5. [177, с. 21].

Іл. 4.1.10. О. Фіщенко. Ранок у порту. 1981. Папір, пастель. 64×78. Колекція Д. Фіщенка.

Іл. 4.1.11. О. Фіщенко. Київське море. Шлюзи. 1982. Папір, акварель. 64×78. [177, с. 18].

Іл. 4.1.12. О. Фіщенко. Далекий поклик. 1982. Папір, акварель. 64×78. [176, с. 56].

Іл. 4.1.13. О. Фіщенко. Місто. 1983. Папір, акварель. 64×78. [177, с. 20].

Іл. 4.1.14. О. Фіщенко. Звідки бризкають краплі. 1984. Папір, акварель. 57×64. [177, с. 27].

Іл. 4.1.15. О. Фіщенко. Біля річки. 1974. Папір, акварель. 57×64,5. [175, с. 47].

Іл. 4.1.16. О. Фіщенко. Літня волога. 1974. Папір, акварель. 57×64. [175, с. 63].

Іл. 4.1.17. О. Фіщенко. Околиця міста. 1974. Папір, акварель. 56×69,5. [175, с. 65].

Іл. 4.1.18. О. Фіщенко. Перед грозою. 1974. Папір, акварель. 57×67 [175, с. 69].

Іл. 4.1.19. О. Фіщенко. Прохолодний день. 1974. Папір, акварель. 57×67,5. [175, с. 87].

- Іл. 4.1.20. О. Фіщенко. Ранкова фантазія. 1974. Папір, акварель. 57×65. [177, с. 24].
- Іл. 4.1.21. О. Фіщенко. Пізня осінь. 1974. Папір, акварель. 57×64,5. [177, с. 26].
- Іл. 4.1.22. О. Фіщенко. П'яний полудень. 1974. Папір, акварель. 55,5×60,2. [177, с. 29].
- Іл. 4.1.23. О. Фіщенко. Мрії густого лісу. 1977. Папір, акварель. 57×64,5. [177, с. 26].
- Іл. 4.1.24. О. Фіщенко. Деревя біля води. 1978. Папір, акварель. 56×64,5. [177, с. 25].
- Іл. 4.1.25. О. Фіщенко. Зелені шати. 1979. Папір, акварель. 50,3×51,3. [177, с. 28].
- Іл. 4.1.26. О. Фіщенко. Біля озера. 1980. Папір, акварель. 57,5×64,7. [177, с. 27].
- Іл. 4.1.27. О. Фіщенко. Наприкінці жовтня. 1981. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 25].
- Іл. 4.1.28. О. Фіщенко. Осіння мелодія. 1986. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 30].
- Іл. 4.1.29. О. Фіщенко. Блакитний день. Карпати. 1986. Папір, акварель. 56×75. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.1.30. О. Фіщенко. Кольори вечора. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 52].
- Іл. 4.1.31. О. Фіщенко. Місток. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 29].
- Іл. 4.1.32. О. Фіщенко. Зелено-блакитні дерева. 1981. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 60].
- Іл. 4.1.33. О. Фіщенко. Смарагдові дерева. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 68].
- Іл. 4.1.34. О. Фіщенко. Тиша. 1982. Папір, акварель. 64×56. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 4.1.35. О. Фіщенко. Багрянець осені. Карпати. 1986. Папір, акварель. 55×75. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.1.36. О. Фіщенко. Осінь в горах. 1987. Папір, акварель. 55,5×75. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.1.37. О. Фіщенко. Вересневий день. 1997. Папір, акварель. 56×64. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.1. О. Фіщенко. Сяйво сподівань. 1980. Полотно, олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.2. О. Фіщенко. Злам веселковий. 1980. Полотно, олія. 100×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.3. О. Фіщенко. Порух часу. 1980. Полотно, олія. 80×60. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.4. О. Фіщенко. Пісня жайворонка. 1981. Полотно, олія. 80×60. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.5. О. Фіщенко. Глечик вагання. 1981. Полотно, олія. 80×60. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.6. О. Фіщенко. Утаємничені чуття. 1982. Полотно, олія. 80×60. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.7. О. Фіщенко. Райдужний сплеск. 1982. Полотно, олія. 65×58. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.8. О. Фіщенко. Безмежжя дивовижного. 1983. Полотно, олія. 85×60. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.9. О. Фіщенко. Мова незвіданого. 1983. Полотно, олія. 90×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.10. О. Фіщенко. Загадковість. 1990. Полотно, олія. 59×47. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.11. О. Фіщенко. Звучання. 1990. Полотно, олія. 100×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.12. О. Фіщенко. Батьківська хата. 1990. Полотно, олія. 100×90. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 4.2.13. О. Фіщенко. Пробудження. 1990. Полотно, олія. 100×90.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.14. О. Фіщенко. Тиха мелодія. 1991. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.15. О. Фіщенко. Райдужні переливи. 1991. Полотно, олія. 90×90.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.16. О. Фіщенко. Світла мрія. 1992. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.17. О. Фіщенко. Криниця життя. 1992. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.18. О. Фіщенко. Моя мати. 1992. Полотно, олія. 100×80. Колекція
Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.19. О. Фіщенко. Блукання шляхами незвіданого. 1993. Полотно,
олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.20. О. Фіщенко. Мажорний аккорд. 1993. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.21. О. Фіщенко. Долання. 1993. Полотно, олія. 80×60. Колекція
Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.22. О. Фіщенко. Хода життя. 1994. Полотно, олія. 100×90.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.23 О. Фіщенко. Корали долі. 1994. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.24. О. Фіщенко. Торжество. 1995. Полотно, олія. 90×80. Колекція
Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.25. О. Фіщенко. Свято. 1995. Полотно, олія. 90×80. Колекція
Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.26. О. Фіщенко. Вогник свічки. 1995. Полотно, олія. 110×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.27. О. Фіщенко. Роздуми. 1995. Полотно, олія. 110×80. Колекція
Д. Фіщенко.

- Іл. 4.2.28. О. Фіщенко. Вир майбуття. 1996. Полотно, олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.29. О. Фіщенко. Окриленість майбуття. 1996. Полотно, олія. 100×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.30. О. Фіщенко. Жадане передвістя. 1996. Полотно, олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.31. О. Фіщенко. Невтолиме жадання. 1996. Полотно, олія. 100×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.32. О. Фіщенко. Фантазія весни. 1997. Полотно, олія. 80×70. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.33. О. Фіщенко Мрія. 1998. Полотно, олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.34. О. Фіщенко. Вир спокою. 2001. Полотно, олія. 80×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.35. О. Фіщенко. Благословення далеких предків. 1999. Полотно, олія. 80×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.36. О. Фіщенко. Таємничі обереги. 2002. Полотно, олія. 90×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.37. О. Фіщенко. Осягнення таїни буття. 2002. Полотно, олія. 100×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.38. О. Фіщенко. Жагучий полудень. Іллічівськ. 2002. Полотно, олія. 80×90. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.39. О. Фіщенко. Портрет Володимира Сосюри. 2002. 100×90. Полотно, олія. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.40. О. Фіщенко. Мрії. 1992. Полотно, олія. 100×80. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.41. О. Фіщенко. Абстракція 1. 1992. Полотно, олія. 80×100. Колекція Д. Фіщенка.
- Іл. 4.2.42. О. Фіщенко. Абстракція 2. 1995. Полотно, олія. 110×80. Колекція Д. Фіщенка.

- Іл. 4.2.43. О. Фіщенко. Абстракція 3. 1996. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.44. О. Фіщенко. Абстракція 4. 1996. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.45. О. Фіщенко. Абстракція 5. 1996. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.46. О. Фіщенко. Абстракція 6. 1998. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.47. О. Фіщенко. Абстракція 7. 1999. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.48. О. Фіщенко. Абстракція 8. 1999. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.49. О. Фіщенко. Абстракція 9. 2002. Полотно, олія. 100×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.50. О. Фіщенко. Абстракція 10. 2002. Полотно, олія. 110×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.2.51. О. Фіщенко. Абстракція 11. 2002. Полотно, олія. 90×80.
Колекція Д. Фіщенко.
- Іл. 4.3.1. О. Фіщенко. До сонця. 1966. Кольорова ліногравюра.
23,5×22,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 4.3.2. О. Фіщенко. Осінні барви гір. 1966. Кольорова ліногравюра.
23,5×22,5. Колекція музею НАОМА.
- Іл. 4.3.3. О. Фіщенко. Тиша. 1966. Кольорова ліногравюра. 38,5×39,5.
Колекція музею НАОМА.
- Іл. 4.3.4. О. Фіщенко. Оксамит гір. 1969. Кольорова ліногравюра.
37,5×36,6. Колекція Д. Фіщенко.

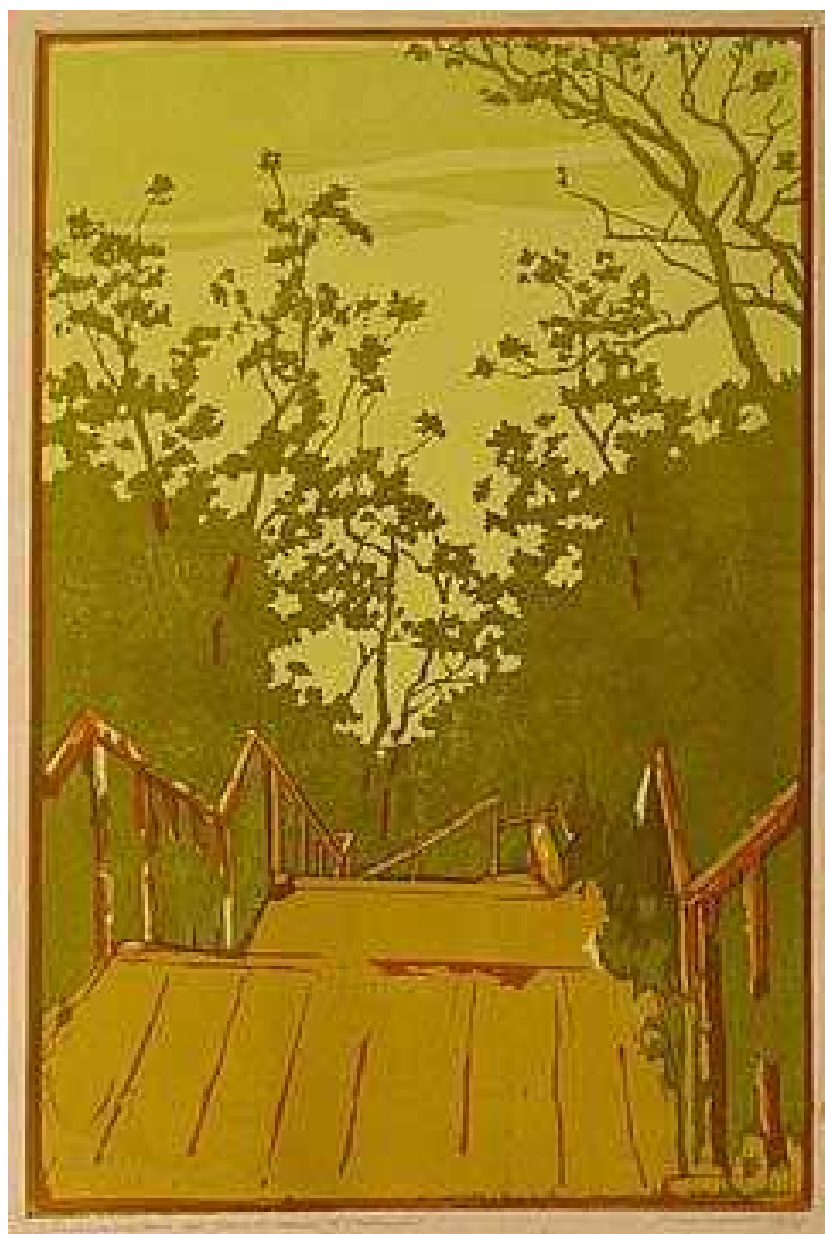
ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 2.1.1. О. Фіщенко. Вогники. 1957. Кольорова ліногравюра. 53×35,4.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 2.1.2. О. Фіщенко. Дніпровські зорі. 1957. Кольорова ліногравюра. 28,5×38.
Колекція Д. Фіщенко.



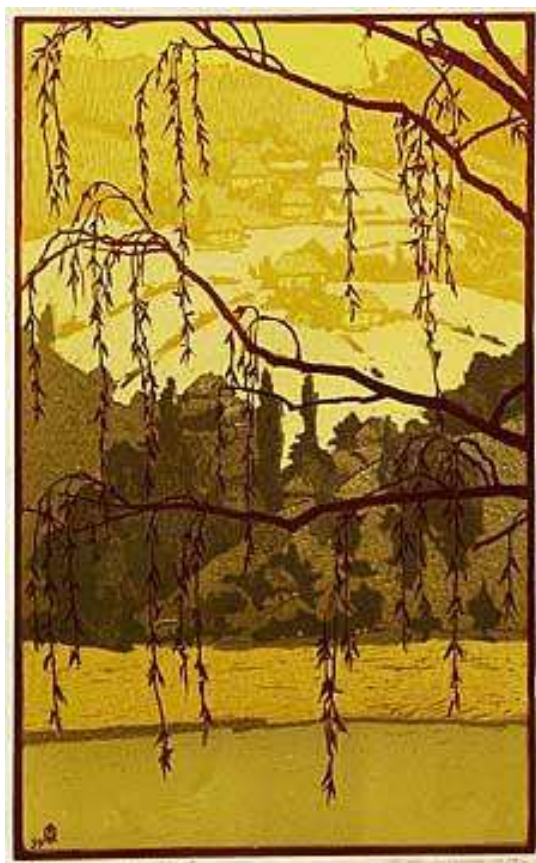
Іл. 2.1.3. О. Фіщенко. По дорозі до могили Т. Шевченка. 1957.
Кольорова ліногравюра. 53×35,2. Колекція музею НАОМА.



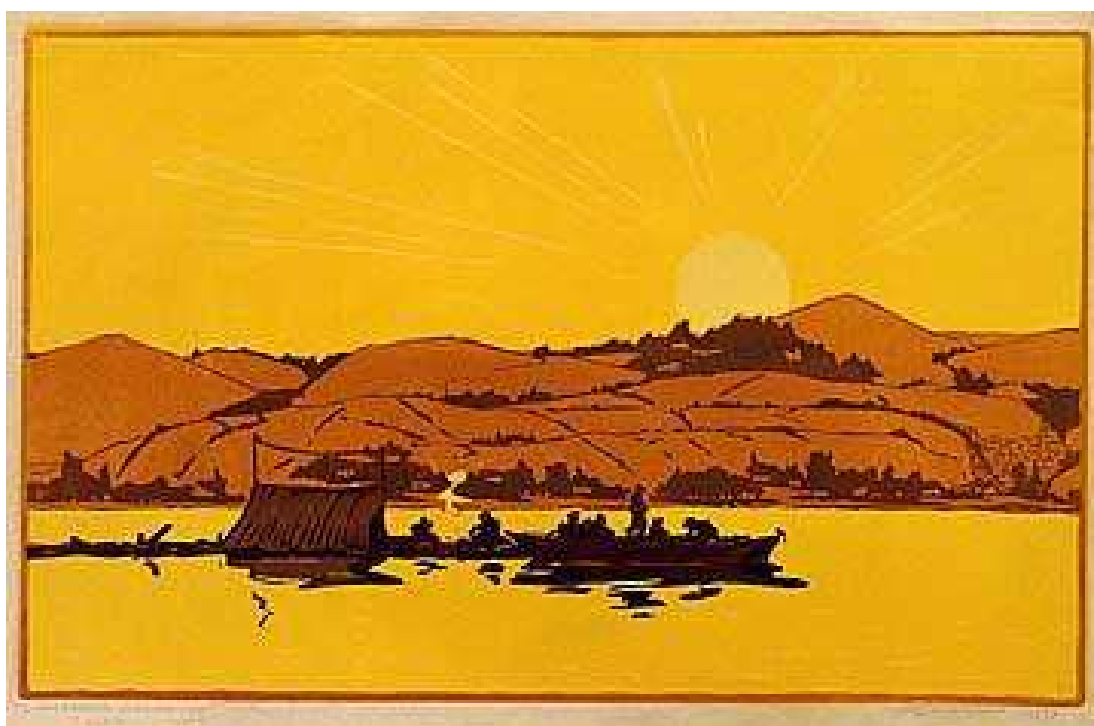
Іл. 2.1.4. О. Фіщенко. Вечірні вогні. 1982. Кольорова ліногравюра.
46,6×50,2. [176, с. 64].



Іл. 2.1.5. О. Фіщенко. День, що минає. 1982. Кольорова ліногравюра.
49×50,5. [176, с. 77].



Іл. 3.1.1. О. Фіщенко. Золотий ранок. Канів. 1959. Кольорова ліногравюра.
53×35,4. Колекція музею НАОМА.

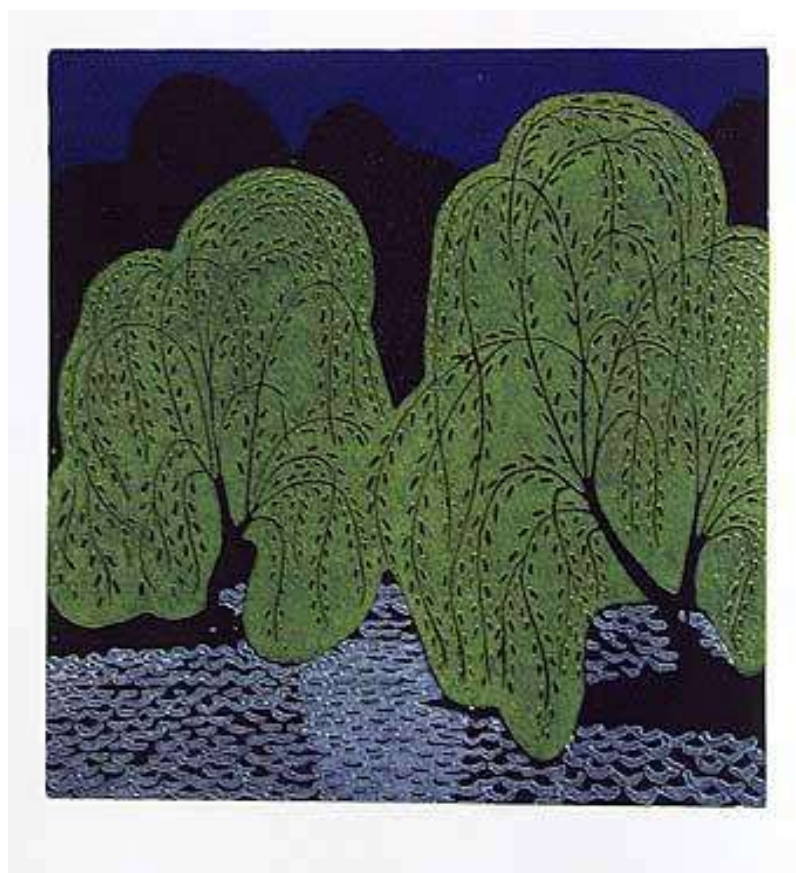


Іл. 3.1.2. О. Фіщенко. Під вечір біля Канева. 1959. Кольорова ліногравюра. 38×51.
Колекція музею НАОМА.



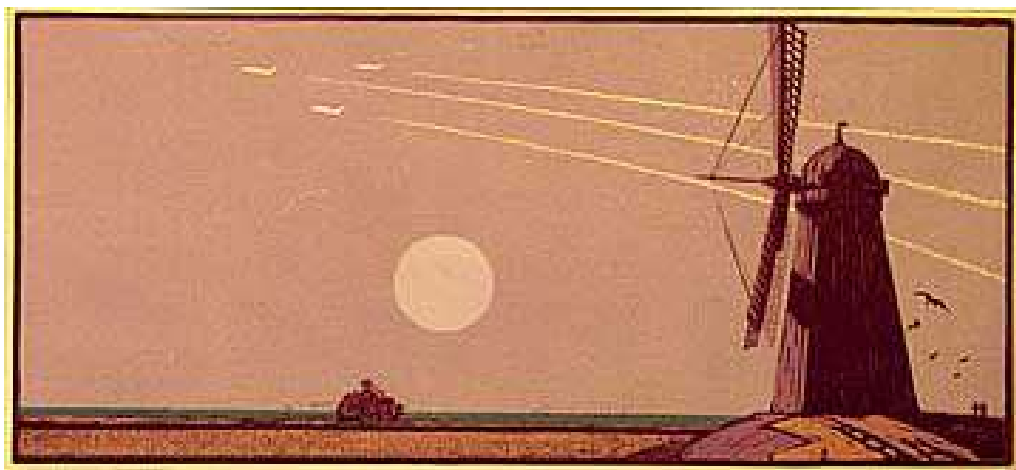
Іл. 3.1.3. О. Фіщенко. Весна в Криму. 1960. Кольорова ліногравюра. 28,5×38.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.1.4. О. Фіщенко. Верби. 1960. Кольорова ліногравюра 28,4×28,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.1.5. О. Фіщенко. Дорогами Тараса. 1961. Кольорова ліногравюра. 31,5×82.
Колекція Д. Фіщенко.



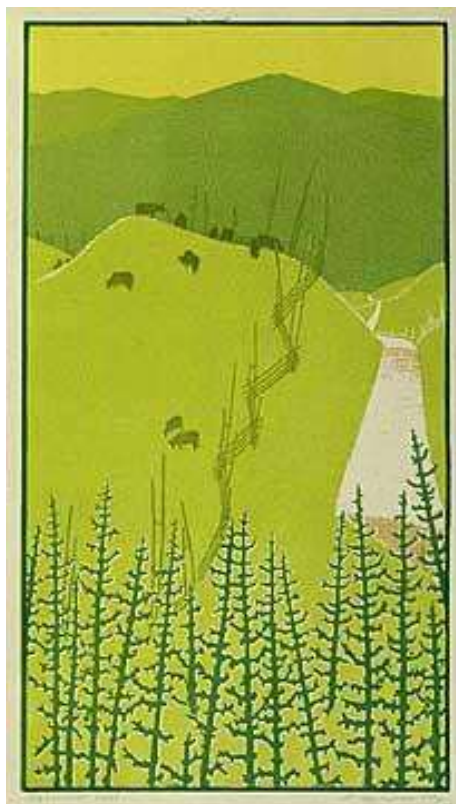
Іл. 3.1.6. О. Фіщенко. Ранок. Моринці. 1961. Кольорова ліногравюра. 33,5×85.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.7. О. Фіщенко. Замріяний вечір. Моринці. 1961. Кольорова ліногравюра.
34×87. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.8. О. Фіщенко. Світло пробудженого краю. 1961. Кольорова ліногравюра.
36,5×35. Колекція музею НАОМА.



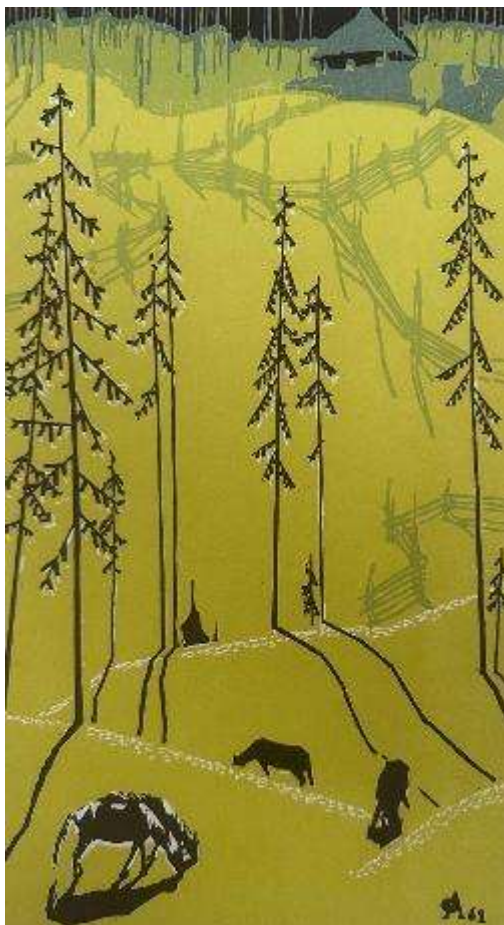
Іл. 3.1.9. О. Фіщенко. Духмяний день. 1962. Кольорова ліногравюра. 78×21,4.

Колекція музею НАОМА.



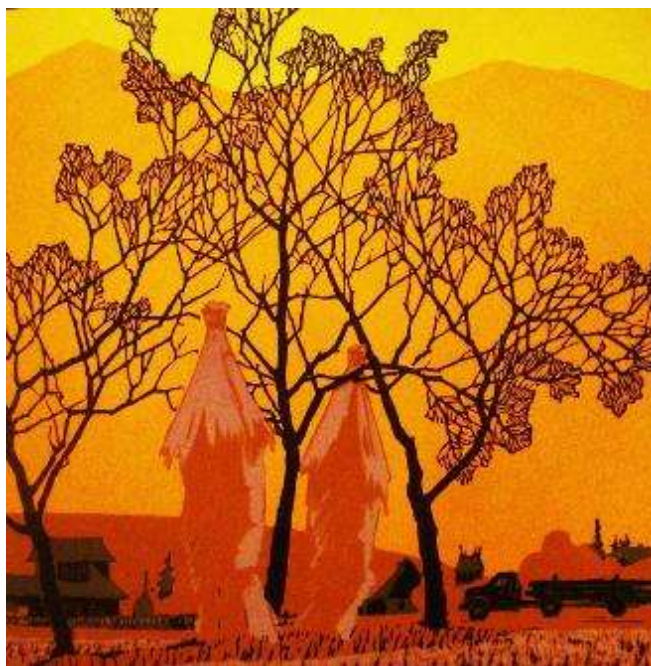
Іл. 3.1.10. О. Фіщенко. Молоде плем'я. 1962. Кольорова ліногравюра. 63,4×21,5.

Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 3.1.11. О. Фіщенко. Свіжа зелень. 1963. Кольорова ліногравюра. 63×21.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.1.12. О. Фіщенко. Осінь. Космач. 1962. Кольорова ліногравюра. 28,4×28,5.

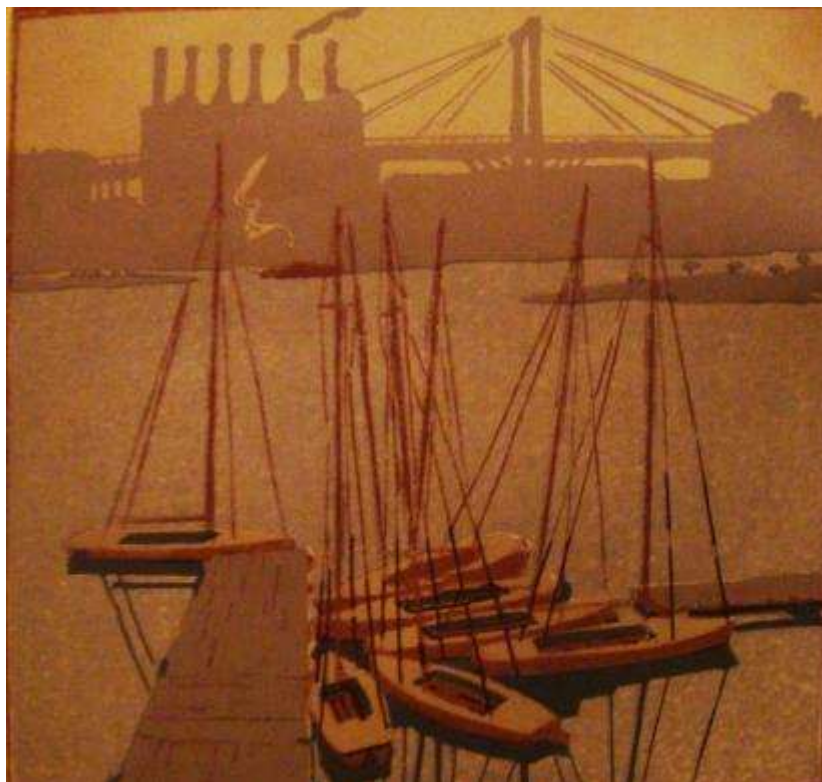
Колекція Д. Фіщенко.



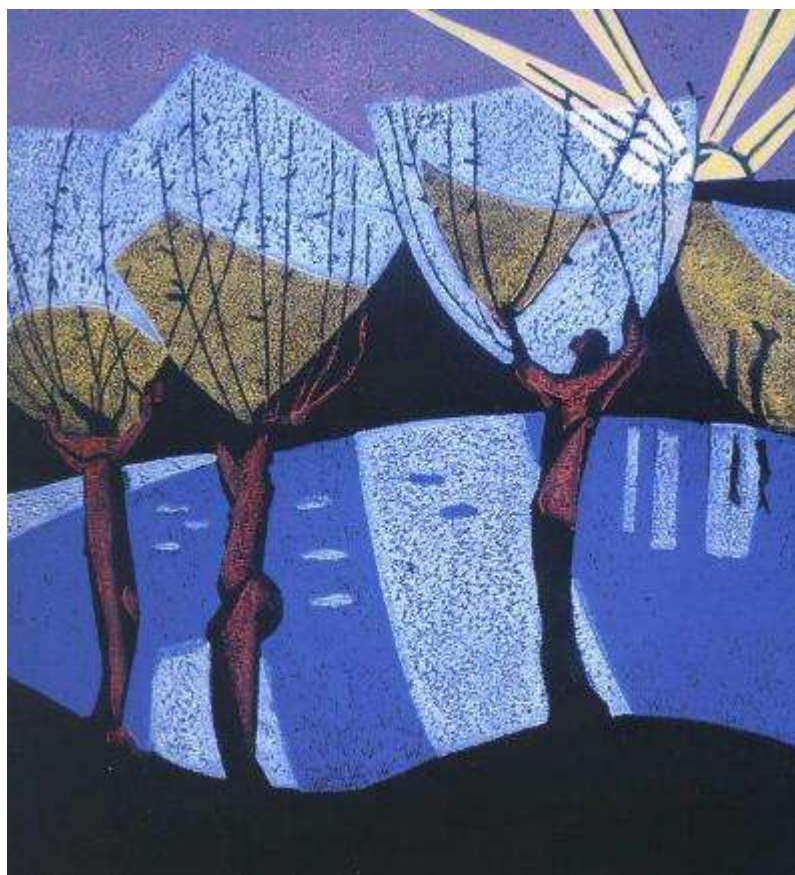
Іл. 3.1.13. О. Фіщенко. На схилах Тарасової гори. 1963. Кольорова ліногравюра.
29,5×28,4. Колекція Д. Фіщенка.



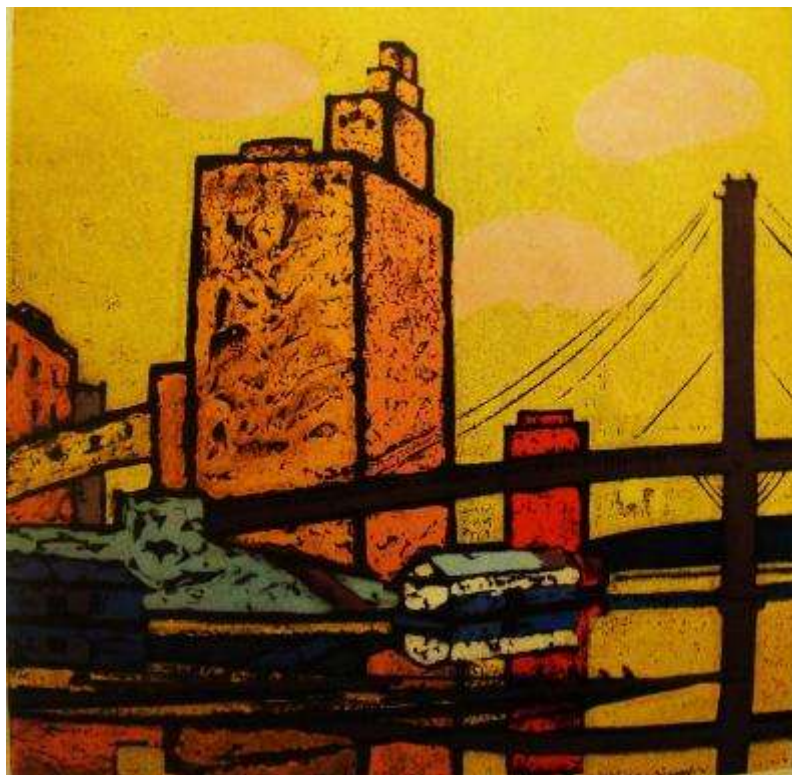
Іл. 3.1.14. О. Фіщенко. Сріблястий ранок. 1963. Кольорова ліногравюра. 38×51.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.15. О. Фіщенко. Дніпро береться кригою. 1963. Кольорова ліногравюра.
62×57. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.16. О. Фіщенко. До сонця. 1966. Кольорова ліногравюра. 23,5×22,5.
Колекція музею НАОМА.



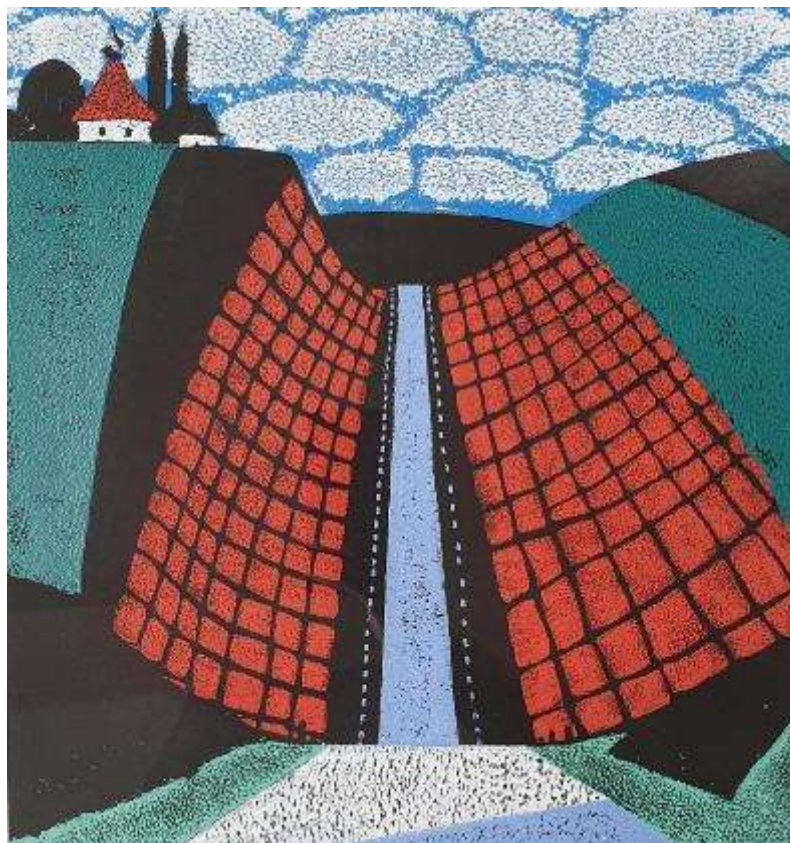
Іл. 3.1.17. О. Фіщенко. Тиша. 1966. Кольорова ліногравюра. 38,5×39,5.

Колекція музею НАОМА.



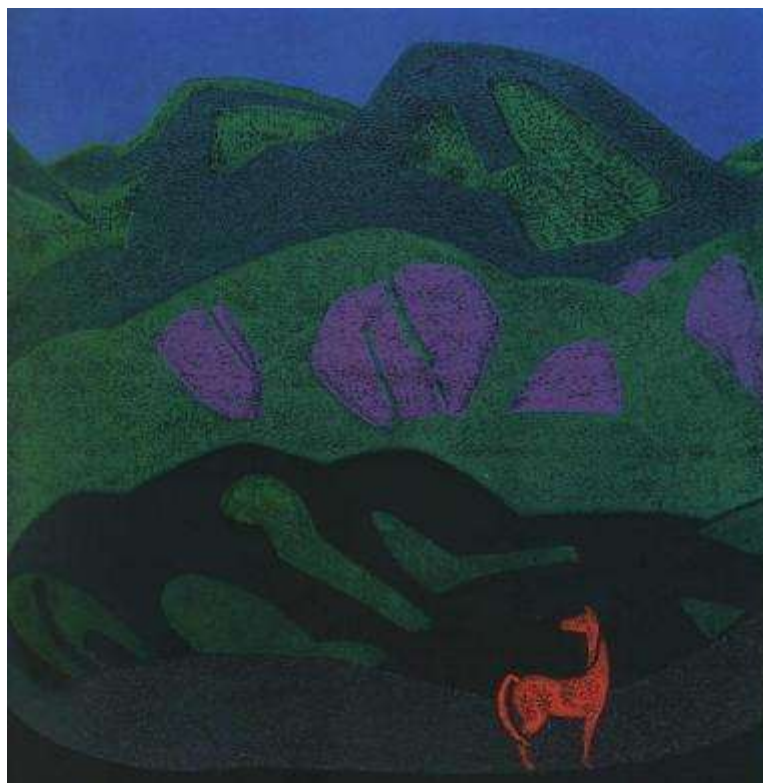
Іл. 3.1.18. О. Фіщенко. Осінні барви гір. 1966. кольорова ліногравюра. 23,5×22,5.

Колекція музею НАОМА.



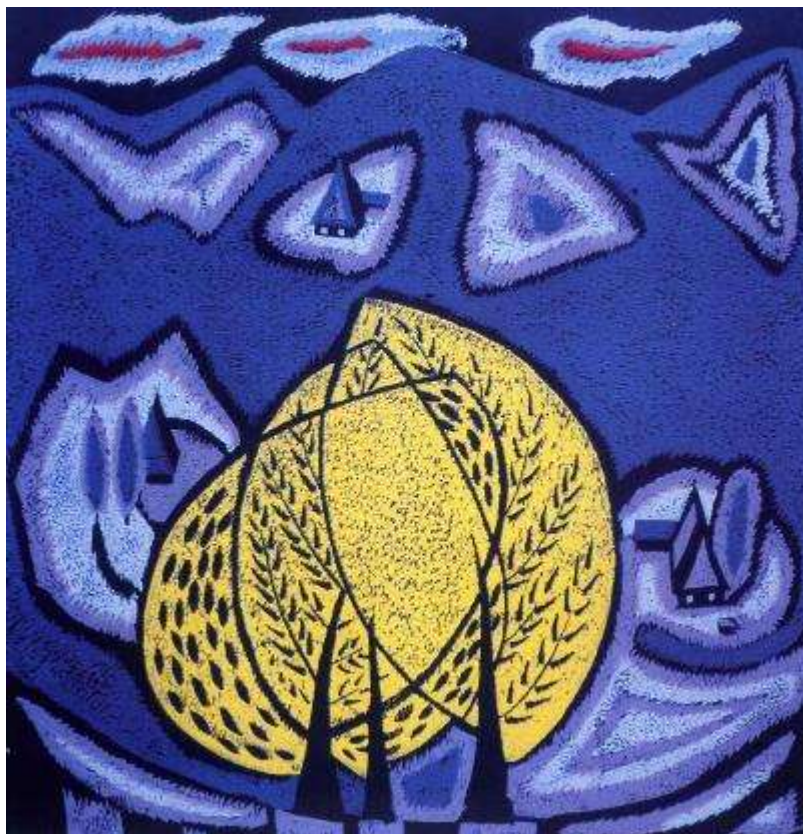
Іл. 3.1.19. О. Фіщенко. Шлях на Умань. 1969. Кольорова ліногравюра. 39,4×39,6.

Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.20. О. Фіщенко. Сторожа тиша. 1969. Кольорова ліногравюра. 39×38.

Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.21. О. Фіщенко. Вечірній спокій. 1969. Кольорова ліногравюра. 36,5×35.

Колекція музею НАОМА.

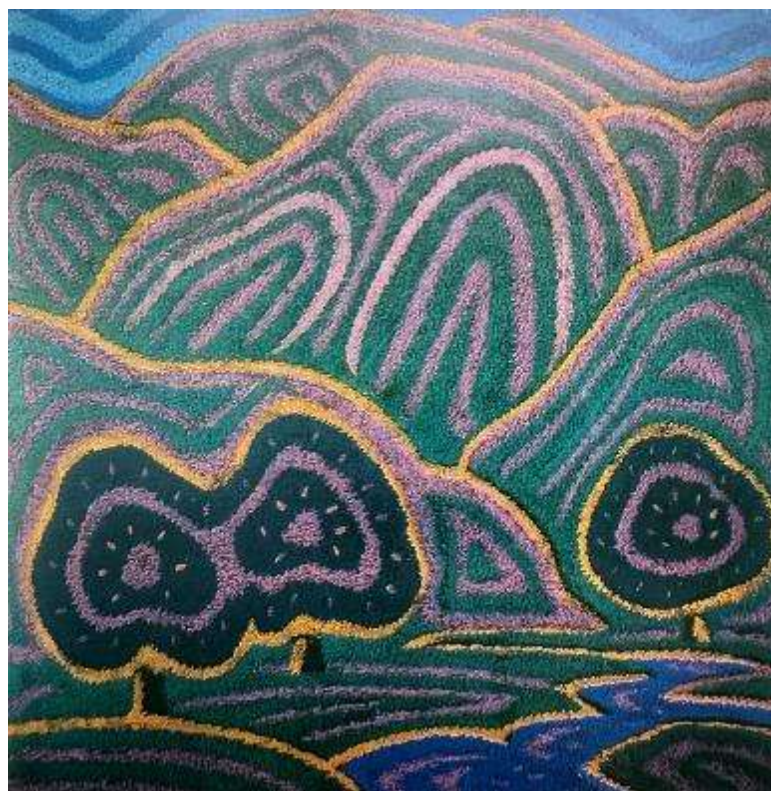


Іл. 3.1.22. О. Фіщенко. У горах. 1970. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,5.

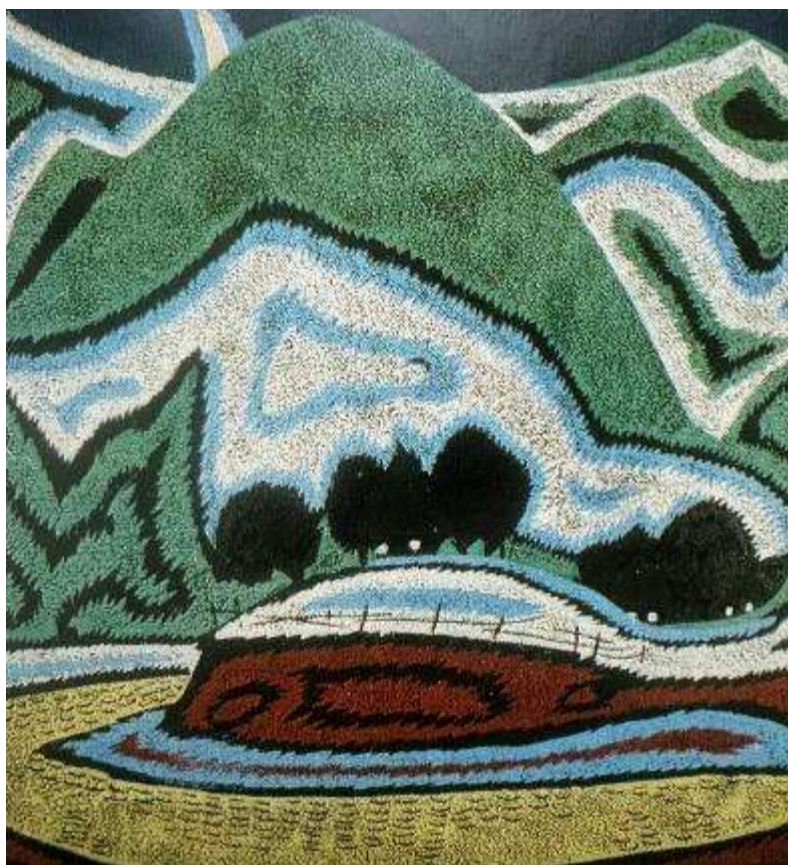
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.1.23. О. Фіщенко. Зелена долина. 1961. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,5.
Колекція музею НАОМА.

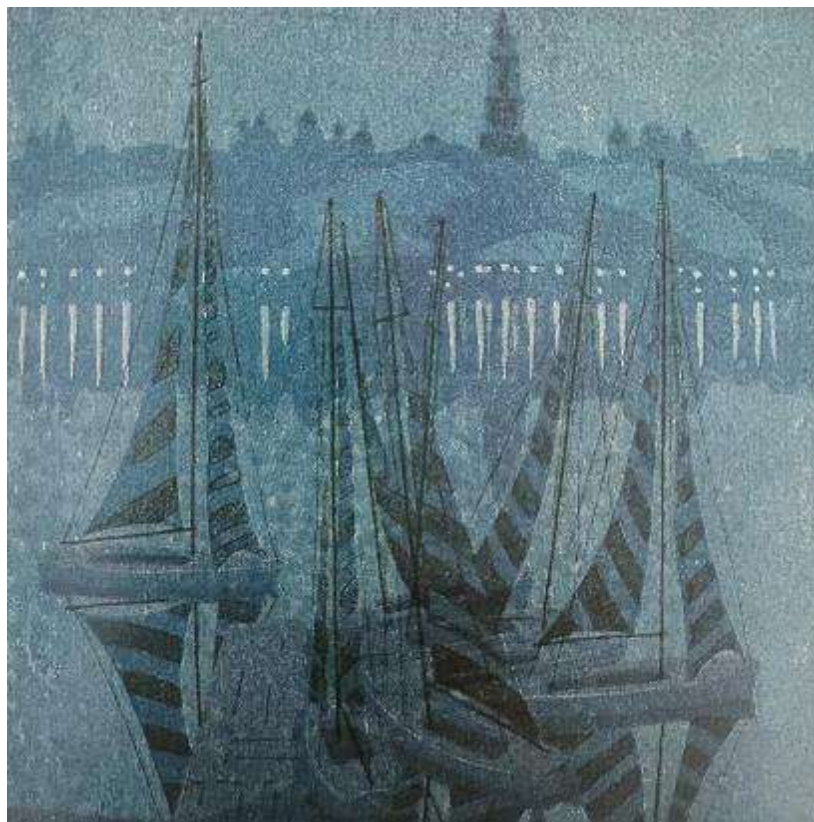


Іл. 3.1.24. О. Фіщенко. Оксамит гір. 1969. Кольорова ліногравюра. 37,5×36,6.
Колекція Д. Фіщенко.



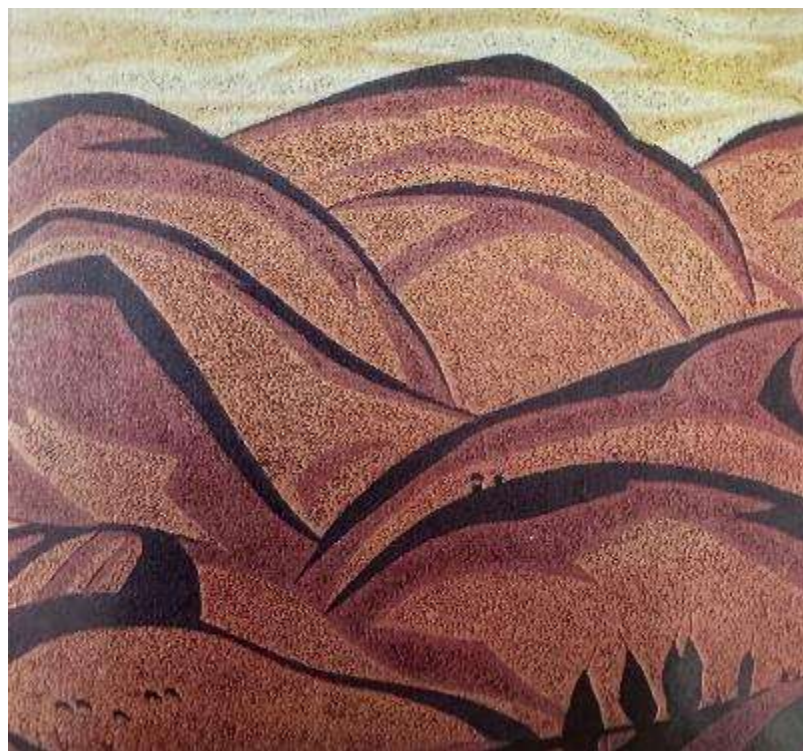
Іл. 3.1.25. О. Фіщенко. Над річкою Рікою. 1969. Кольорова ліногравюра. 38,4×25,5.

Колекція Д. Фіщенко.



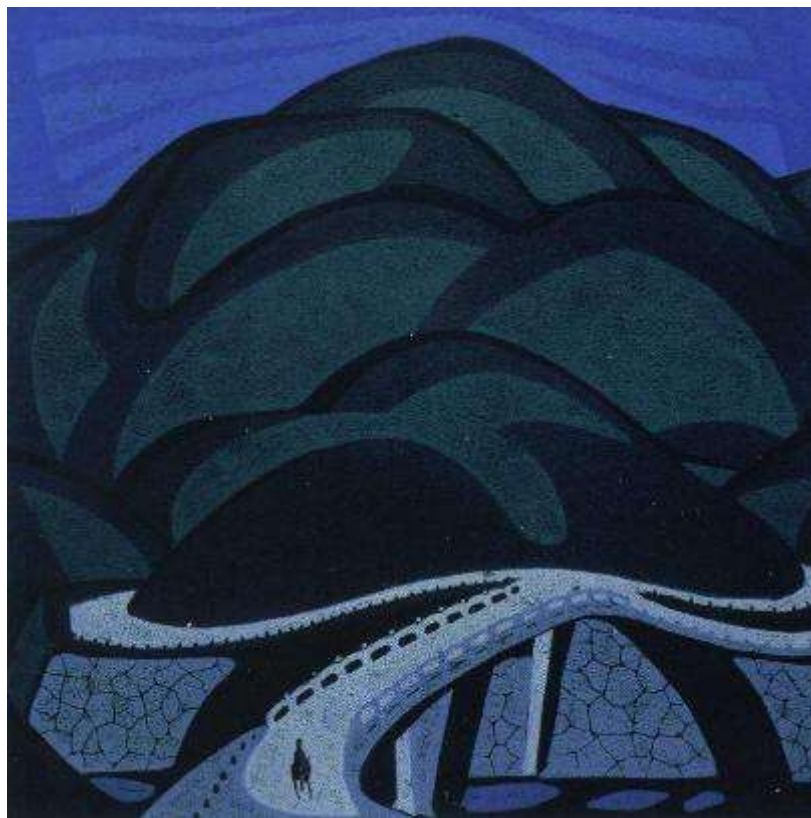
Іл. 3.2.1. О. Фіщенко. Дніпро в ночі. 1970. Кольорова ліногравюра. 37,5×39,2.

Колекція Д. Фіщенко.



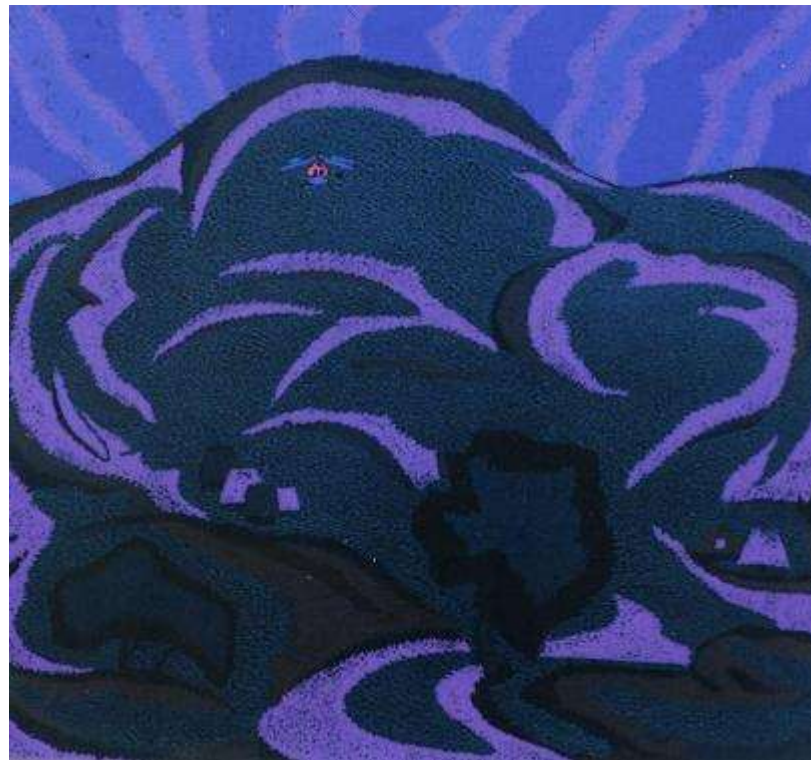
Іл. 3.2.2. О. Фіщенко. Опівдні. 1971. Кольорова ліногравюра. 37,5×40,3.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.2.3. О. Фіщенко. Біля села Яблунів. 1972. Кольорова ліногравюра. 39×39,7.

Колекція музею НАОМА.



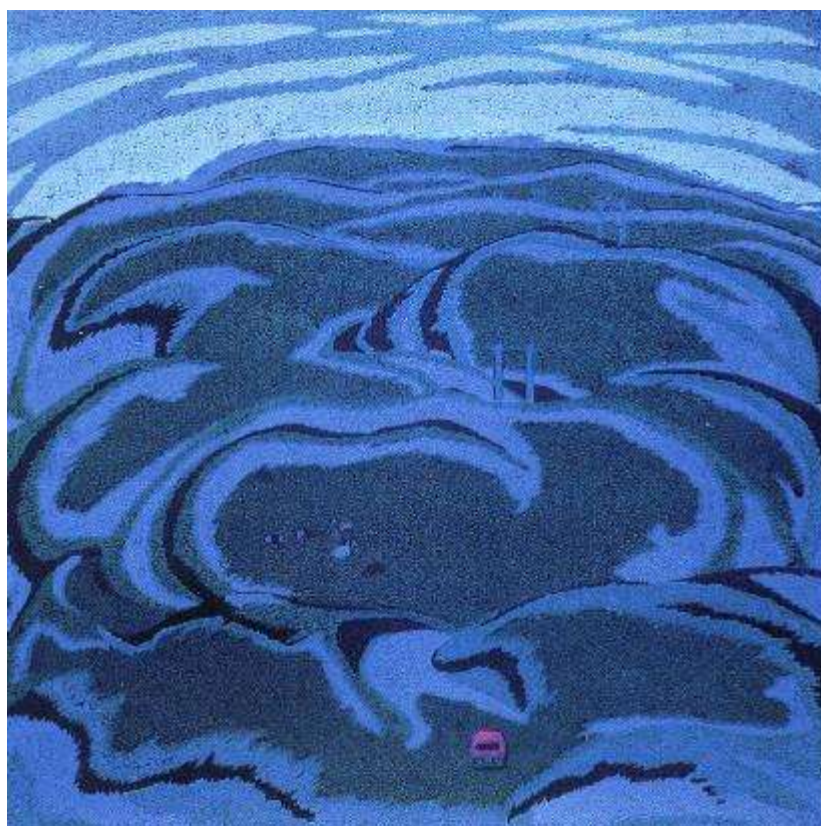
Іл. 3.2.4. О. Фіщенко. Серед гір. 1973. Кольорова ліногравюра. 37×39,5.

Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.2.5. О. Фіщенко. Гірська дорога. 1974. Кольорова ліногравюра. 39×41.

Колекція музею НАОМА.



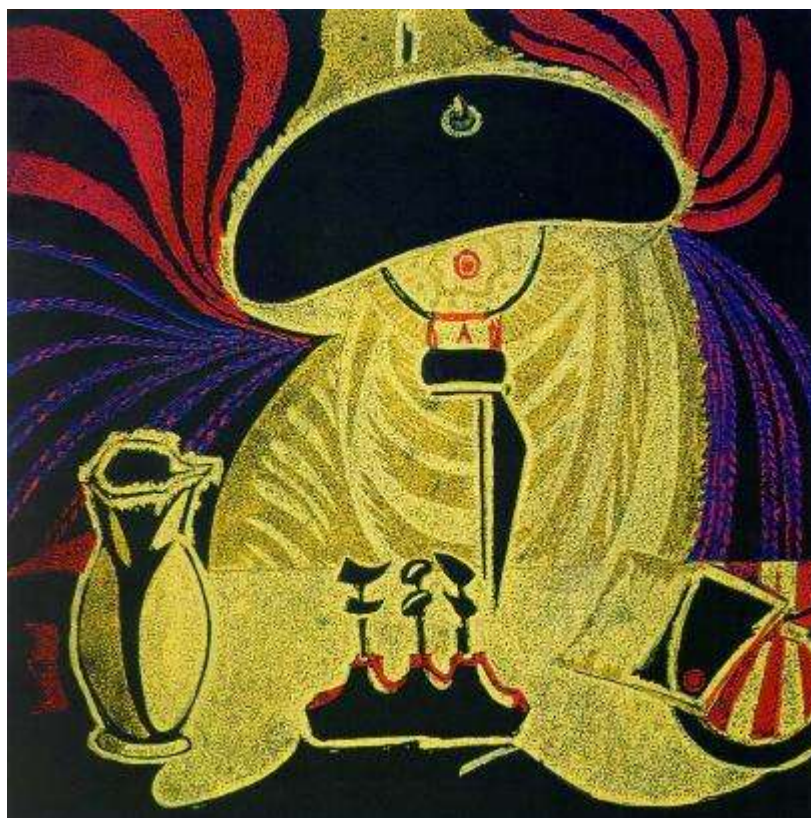
Іл. 3.2.6. О. Фіщенко. Вишківський перевал. 1974. Кольорова ліногравюра.

38,5×38. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.2.7. О. Фіщенко. Розвідка боєм. 1974. Кольорова ліногравюра. 33,4×40,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.2.8. О. Фіщенко. Настільна лампа. 1977. Кольорова ліногравюра. 42×43.

Колекція Д. Фіщенко.



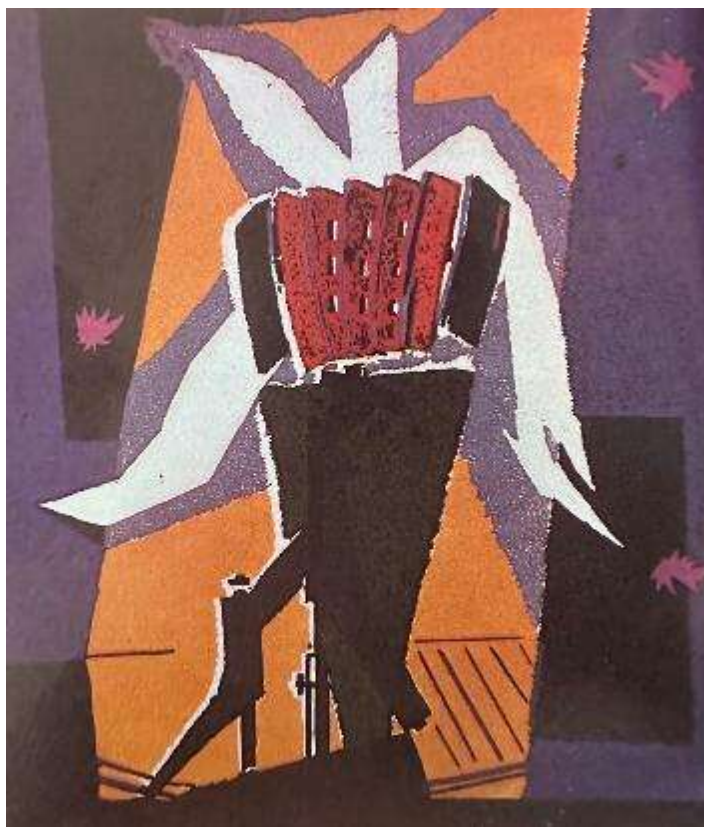
Іл. 3.2.9. О. Фіщенко. Натюрморт зі Спідолою. 1977. Кольорова ліногравюра.
45×43. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.2.10. О. Фіщенко. Життя на столі. 1977. Кольорова ліногравюра. 42×41.
Колекція музею НАОМА.



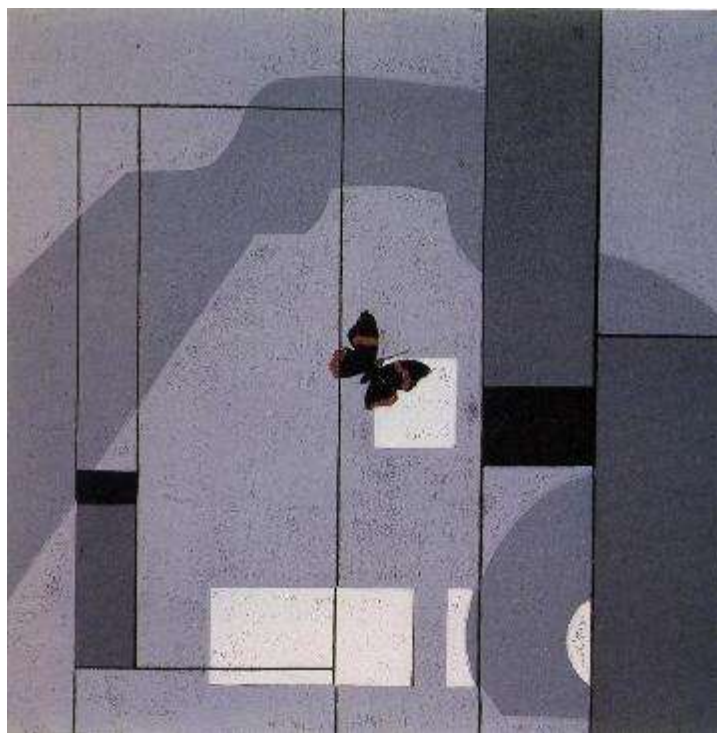
Іл. 3.2.11. О. Фіщенко. Рак і креветка. 1979. Кольорова ліногравюра. 44,5×43,5.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.2.12. О. Фіщенко. Світильник. 1979. Кольорова ліногравюра. 45,5×41,8.
Колекція Д. Фіщенко.



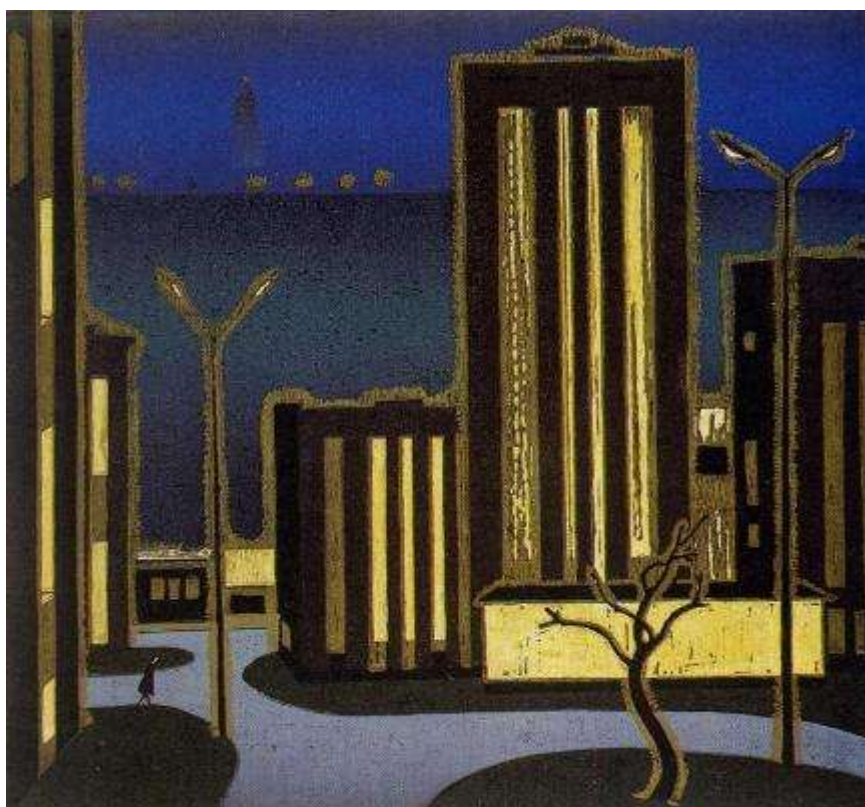
Іл. 3.3.1. О. Фіщенко. Новий будинок. Оболонь. 1979. Кольорова ліногравюра.
46,2×50,4. Колекція музею НАОМА.



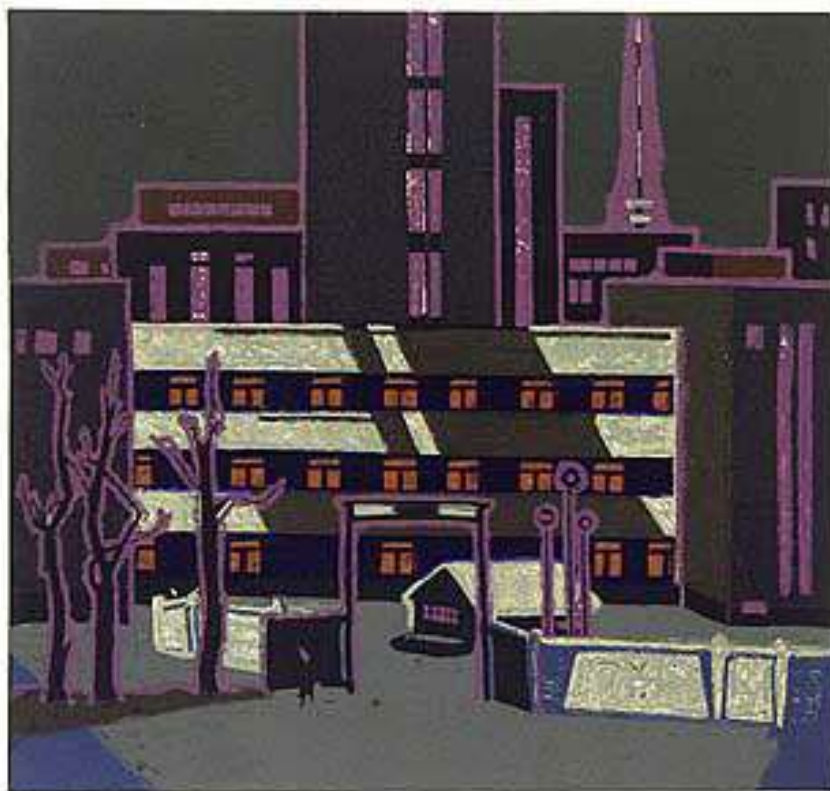
Іл. 3.3.2. О. Фіщенко. Метелика літ. 1980. Кольорова ліногравюра. 46×46.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.3. О. Фіщенко. Лівоберіжжя. Київ. 1982. Кольорова ліногравюра. 47×46,5.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.4. О. Фіщенко. На лівому березі Дніпра. 1982. Кольорова ліногравюра.
47×49. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.5. О. Фіщенко. Новий корпус КПП. 1982 Кольорова ліногравюра. 48,5×51,1.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.3.6. О. Фіщенко. Обриси буття. 1982. Кольорова ліногравюра. 47×49.

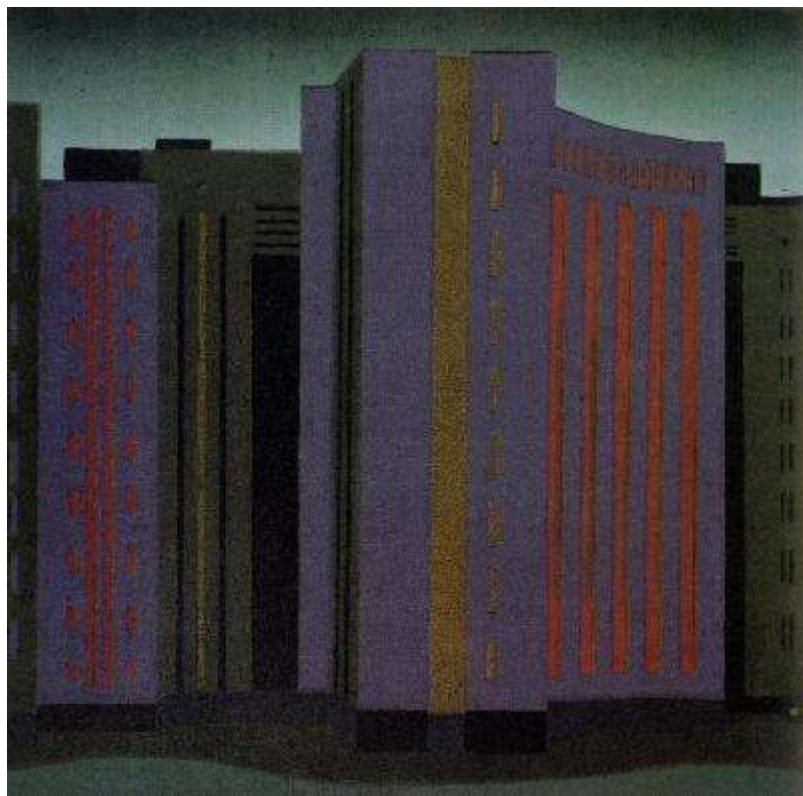
Колекція музею НАОМА.



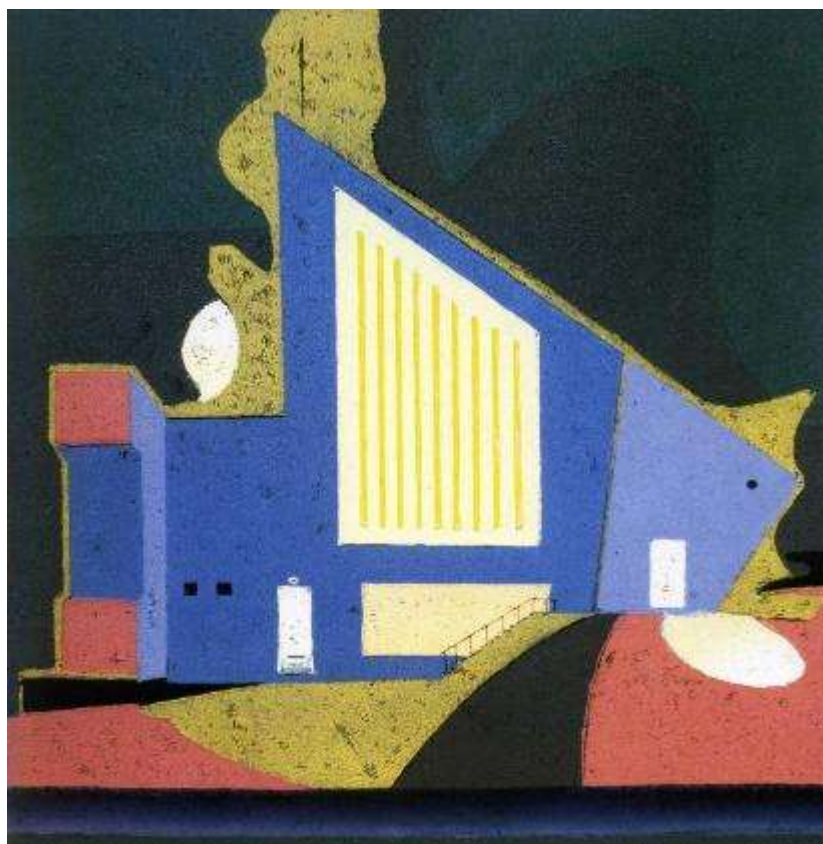
Іл. 3.3.7. О. Фіщенко. Місто зростає. 1985. Кольорова ліногравюра. 50,5×50.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.8. О. Фіщенко. Червоні дерева. 1986. Кольорова ліногравюра. 49×50.
Колекція музею НАОМА.



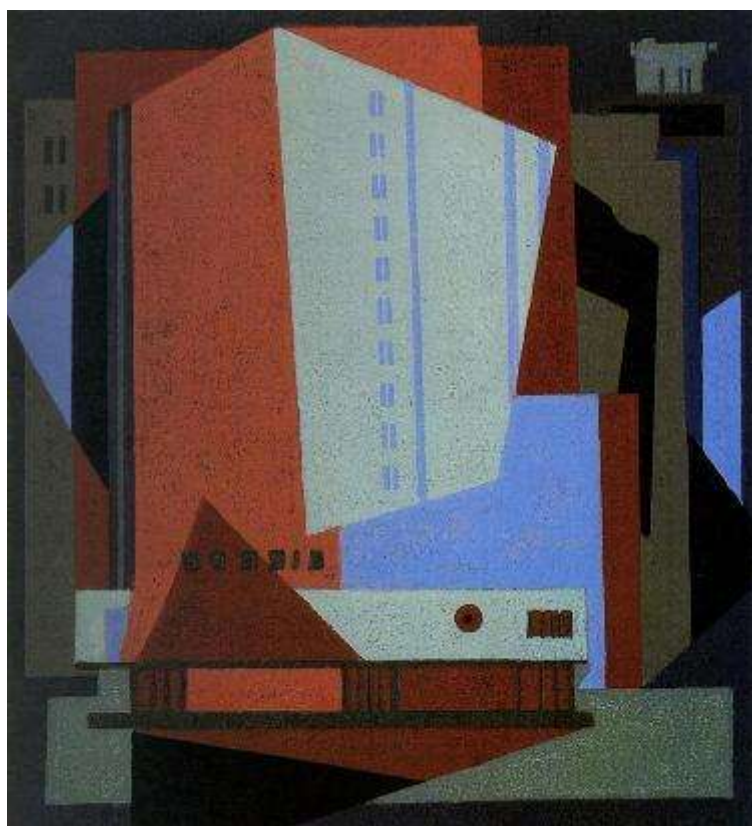
Іл. 3.3.9. О. Фіщенко. Величний спокій. Київ зростає. 1986. Кольорова ліногравюра. 51×50,3. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.10. О. Фіщенко. Звабливі обриси. 1988. Кольорова ліногравюра. 49,5×49,2
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.11. О. Фіщенко. Яка тривала ніч. 1988. Кольорова ліногравюра. 48×50,5.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.12. О. Фіщенко. Злам вечірнього світла. 1990. Кольорова ліногравюра.
50×48. Колекція музею НАОМА.



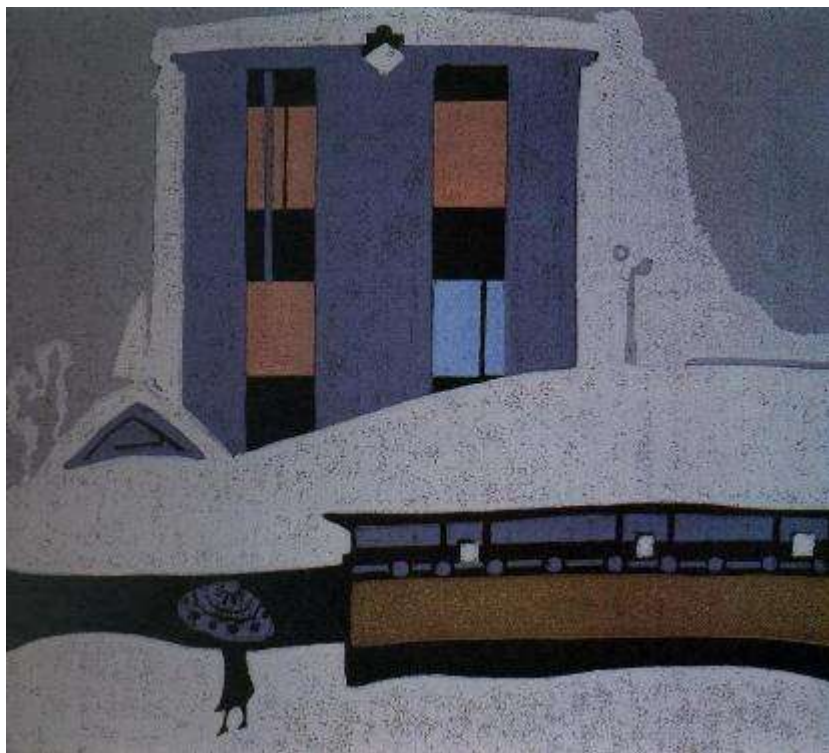
Іл. 3.3.13. О. Фіщенко. Синій промінь. 1990. Кольорова ліногравюра. 50×49,5.

Колекція музею НАОМА.

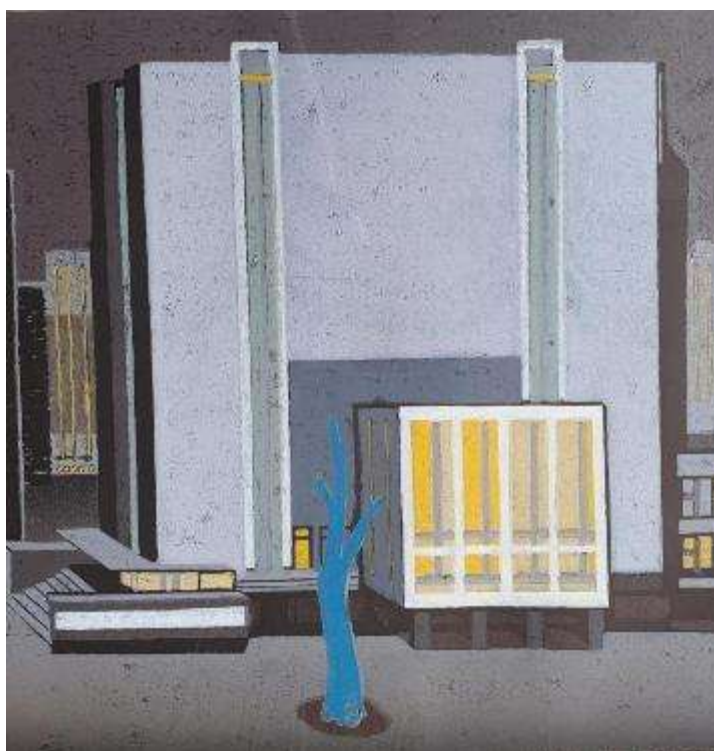


Іл. 3.3.14. О. Фіщенко. Вулиця Боткіна. 1982. Кольорова ліногравюра. 47,3×51,2.

Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.15. О. Фіщенко. Вулиця Довнар-Запольського взимку. 1979. Кольорова ліногравюра. 42,5×48,5. Колекція музею НАОМА.



Іл. 3.3.16. О. Фіщенко. Сріблястий будинок. 1988. Кольорова ліногравюра. 48,5×42,5. Колекція музею НАОМА.



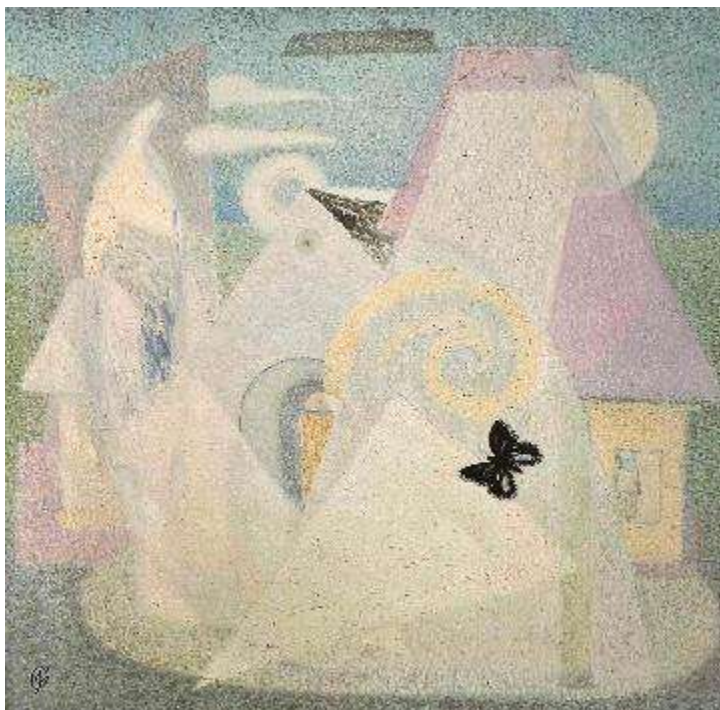
Іл. 3.3.17. О. Фіщенко. Три свічки. 1990. Кольорова ліногравюра. 46×42,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.3.18. О. Фіщенко. Батьківська хата. 1990. Полотно, олія. 100×90.

Колекція Д. Фіщенко.



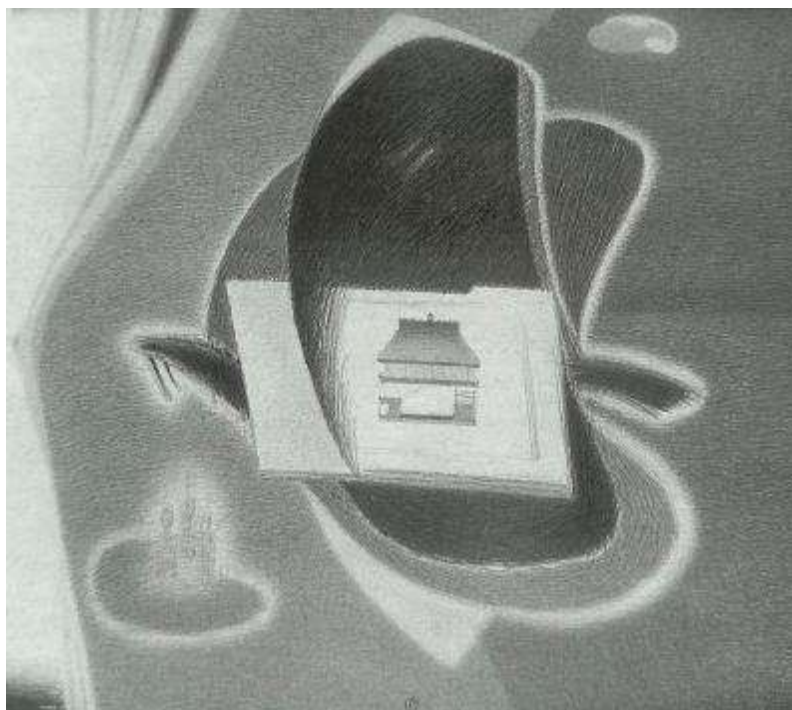
Іл. 3.3.19. О. Фіщенко. Спогади дитинства. 1998. Полотно, олія. 90×90.

Колекція Д. Фіщенко.



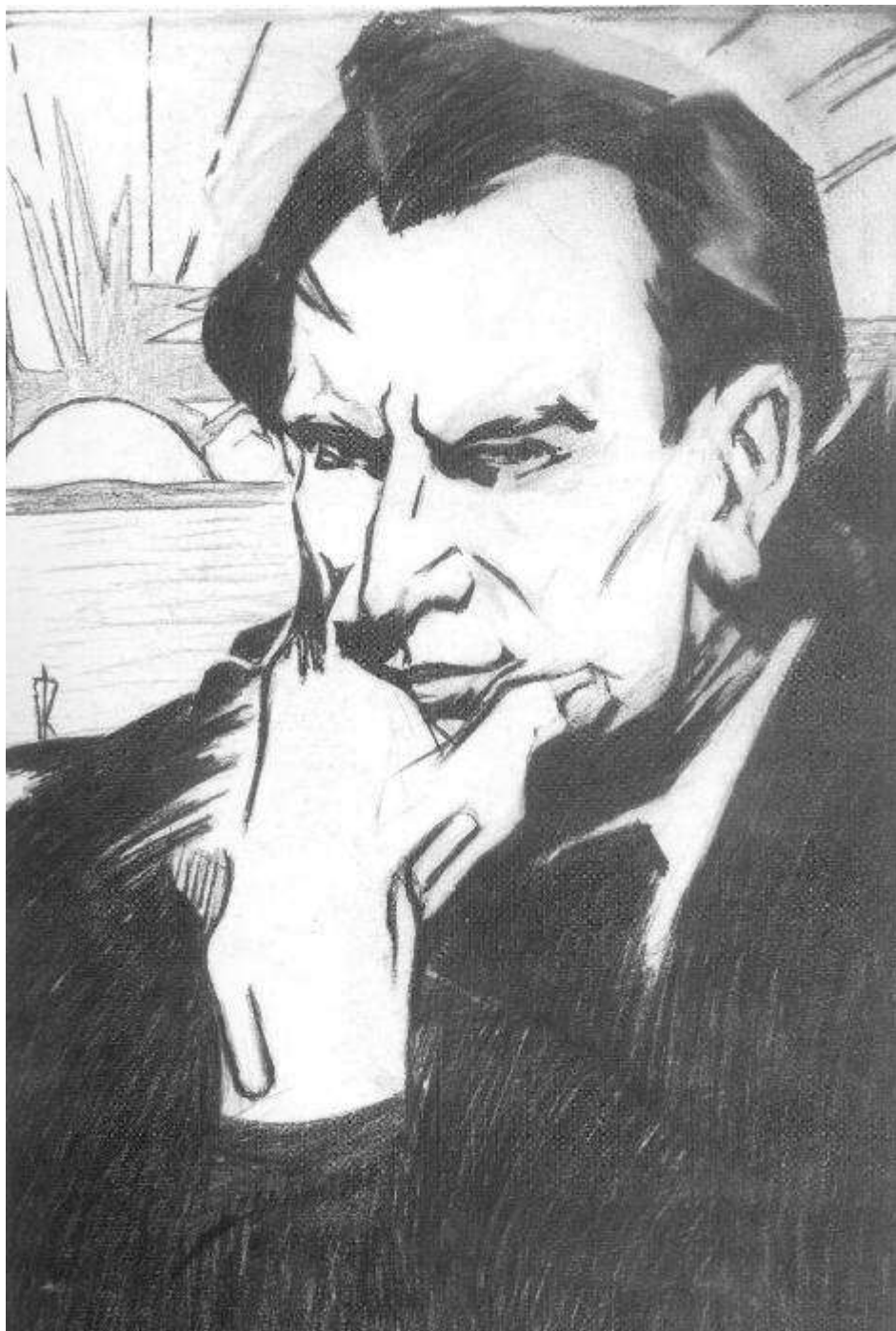
Іл. 3.3.20. О. Фіщенко. Чари батьківської оселі. 1997. Рисунок. 52,5×53,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.3.21. О. Фіщенко. Політ у дитинство. 2000. Рисунок. 61×70.

Колекція Д. Фіщенко.



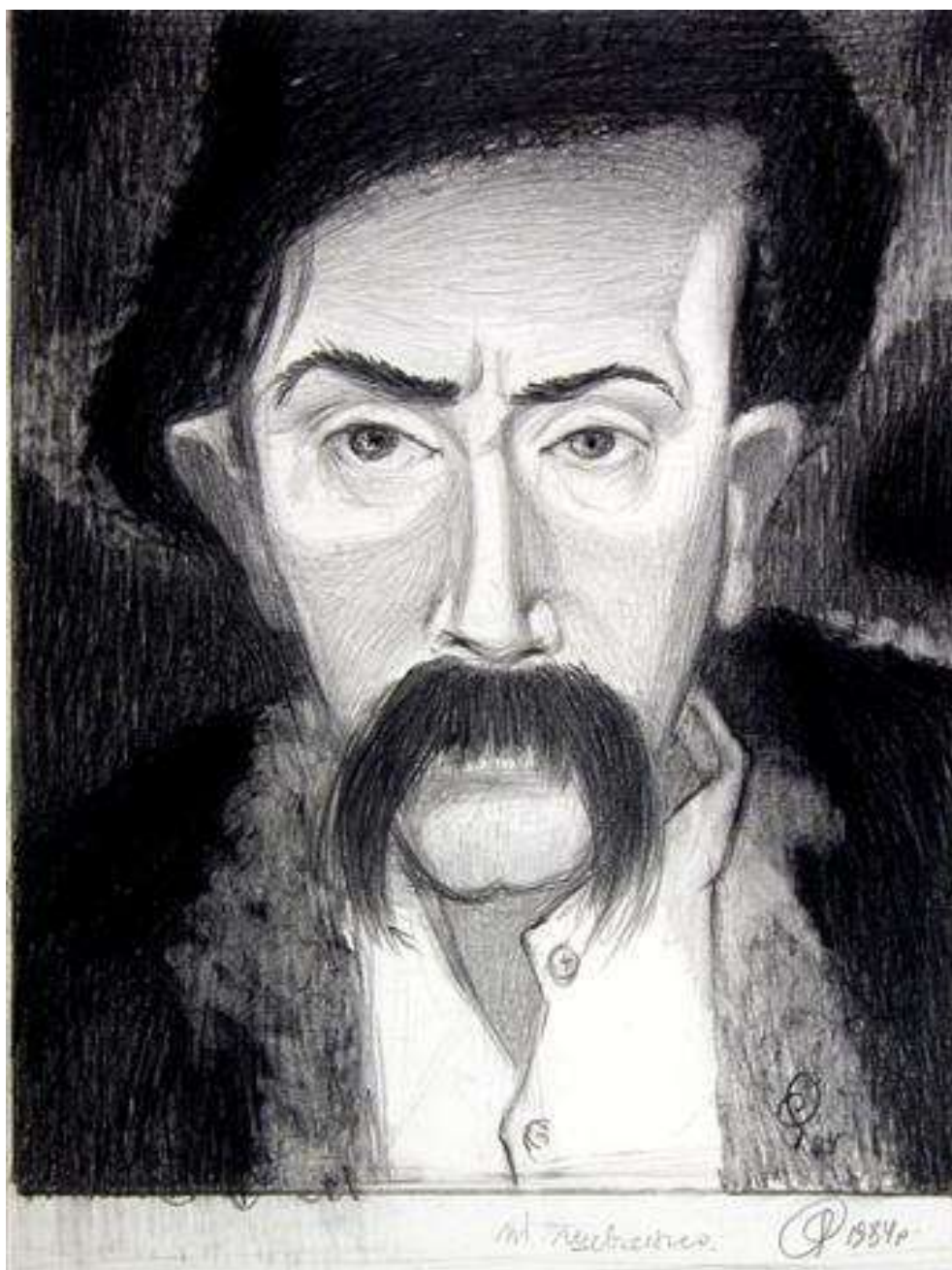
Іл. 3.4.1. О. Фіщенко. Автопортрет. 1957. Папір, олівець. 38×25,5.
Колекція Д. Фіщенко.



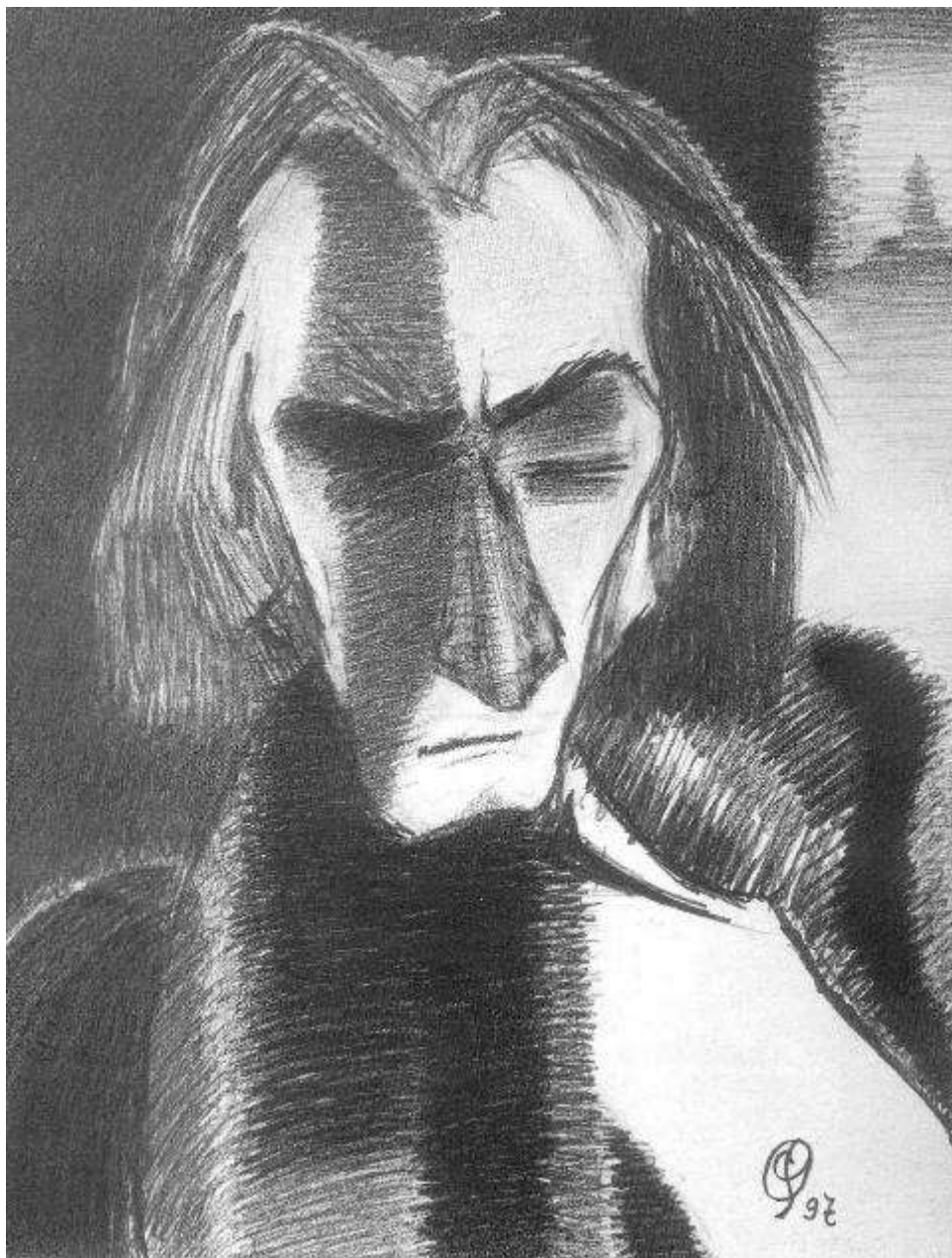
Іл. 3.4.2. О. Фіщенко. Портрет доярки Люби Ус. 1981. Папір, олівець. 45,5×34,5.
Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 3.4.3. О. Фіщенко. Портрет Полив'яного Віктора Харлампійовича.
1982. Папір, олівець. 44,5×34. Колекція Д. Фіщенка.

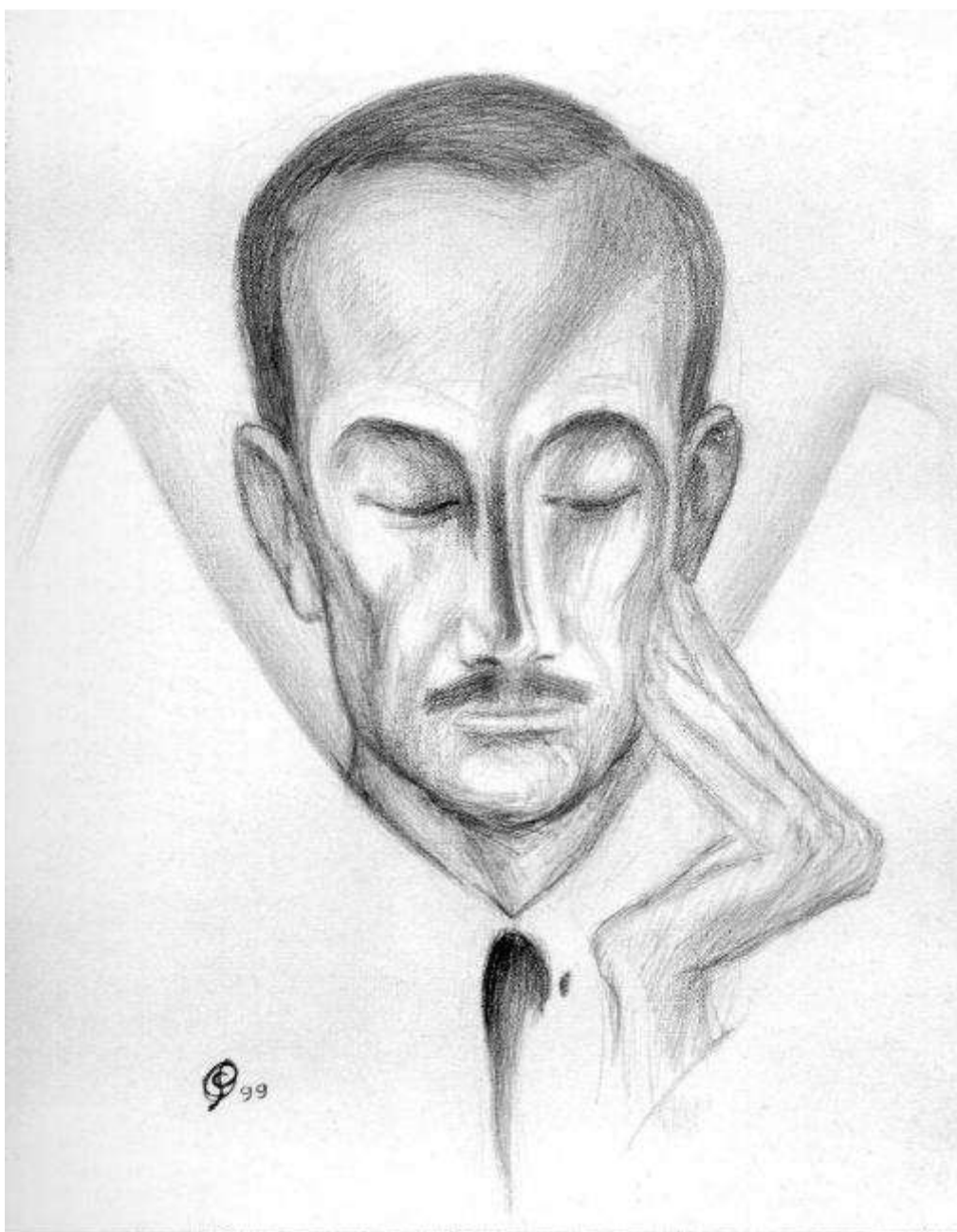


Іл. 3.4.4. О. Фіщенко. Портрет Т. Г. Шевченка. 1984. Папір, олівець. 56×40.
Колекція Д. Фіщенко.

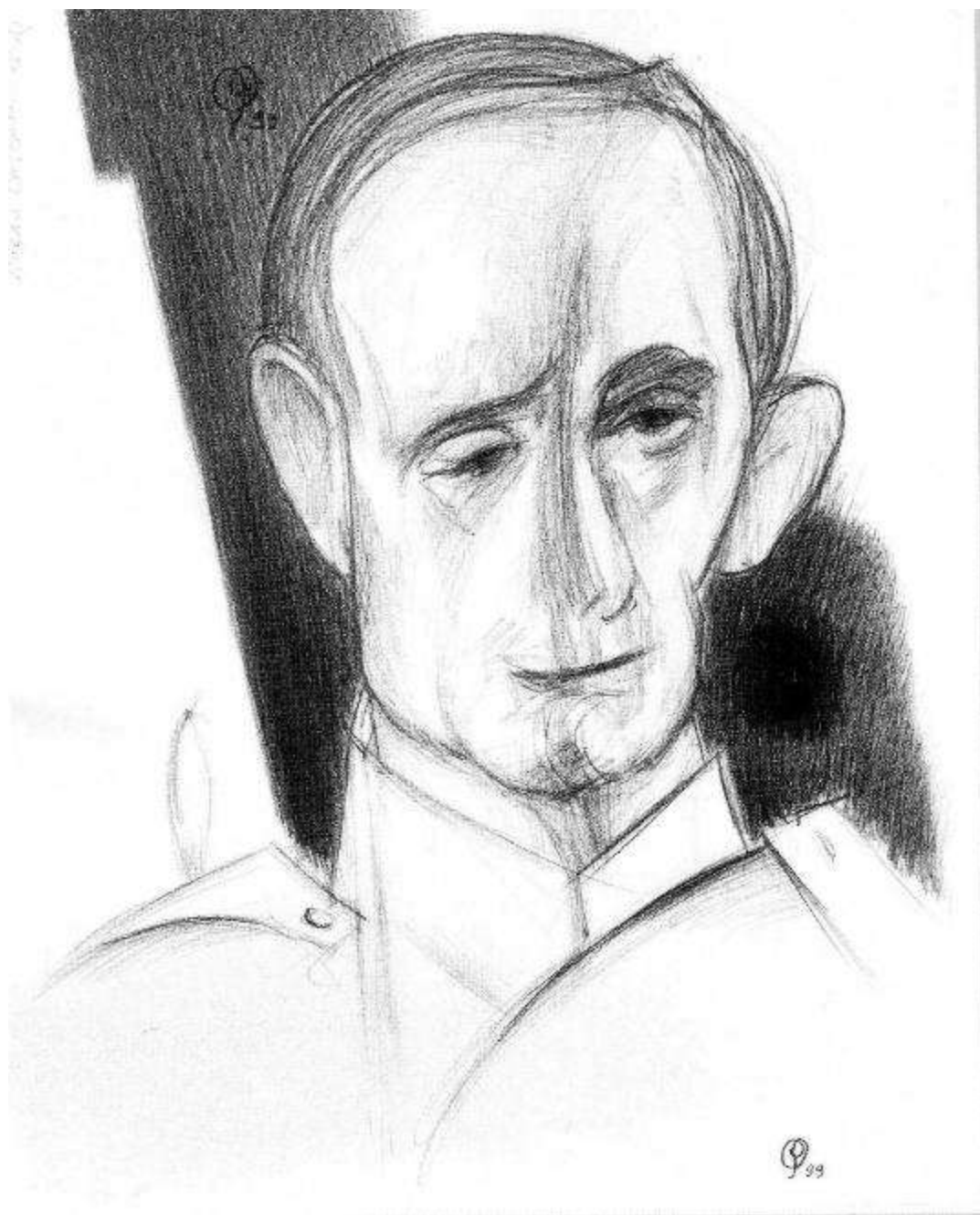


Іл. 3.4.5. О. Фіщенко. Автопортрет. 1997. Папір, олівець. 46,5×34,5.

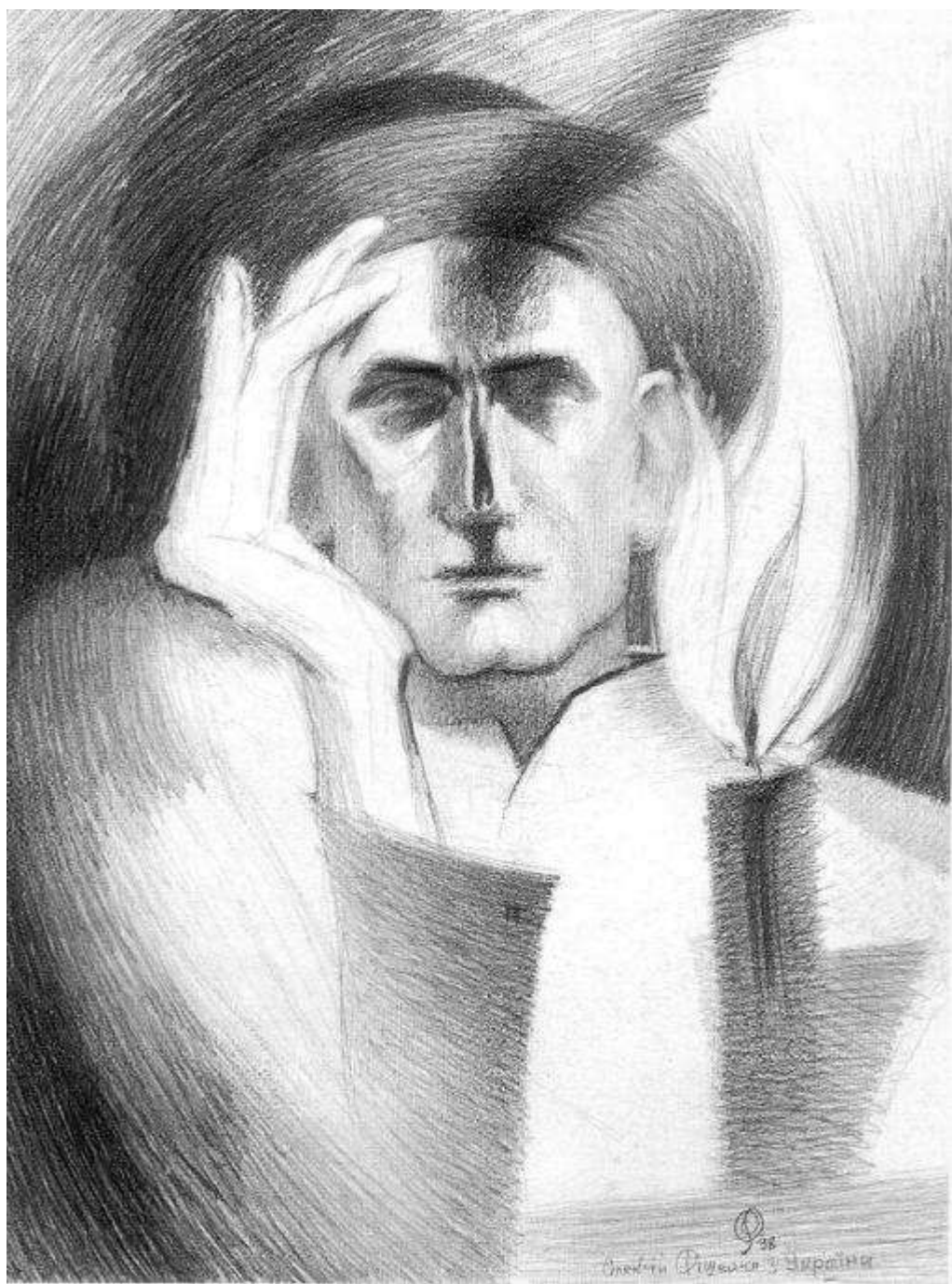
Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 3.4.6. О. Фіщенко. Портрет поета Павла Филиповича. 1999. Папір, олівець.
61,5×43. Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 3.4.7. О. Фіщенко. Портрет поета Павла Савченка. 1999. Папір, олівець. 50×40.
Колекція Д. Фіщенко.

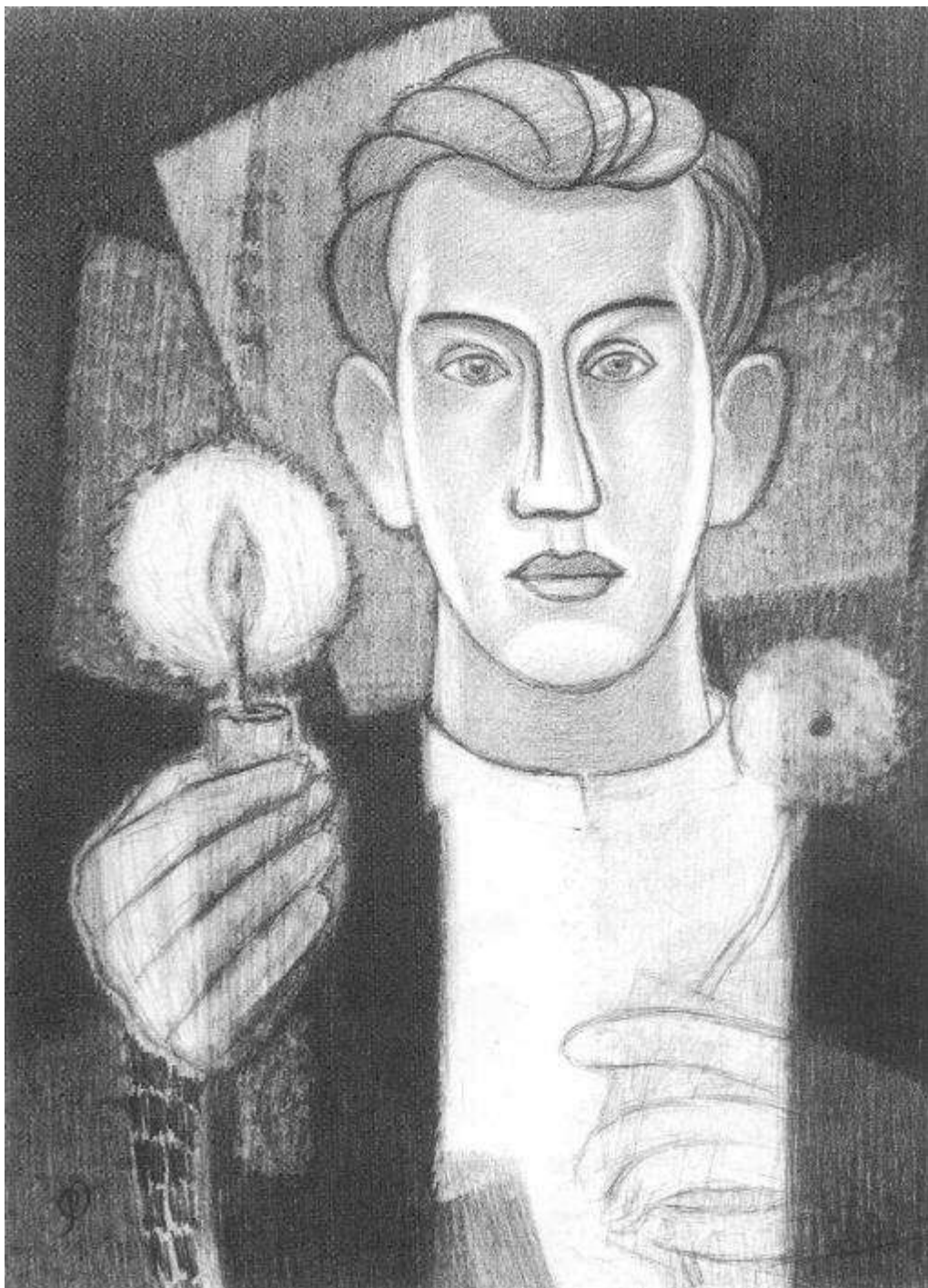


Іл.3.4.8. О. Фіщенко. Портрет Григорія Чупринки. 1998. Папір, олівець. 61×43.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.9. О. Фіщенко. Портрет Михайла Драй-Хмари поета, вченого. 1999.

Папір, олівець. 56,5×43. Колекція Д. Фіщенко.



Іл.3.4.10. О. Фіщенко. Свіча надії. 2001. Папір, олівець. 61×43.

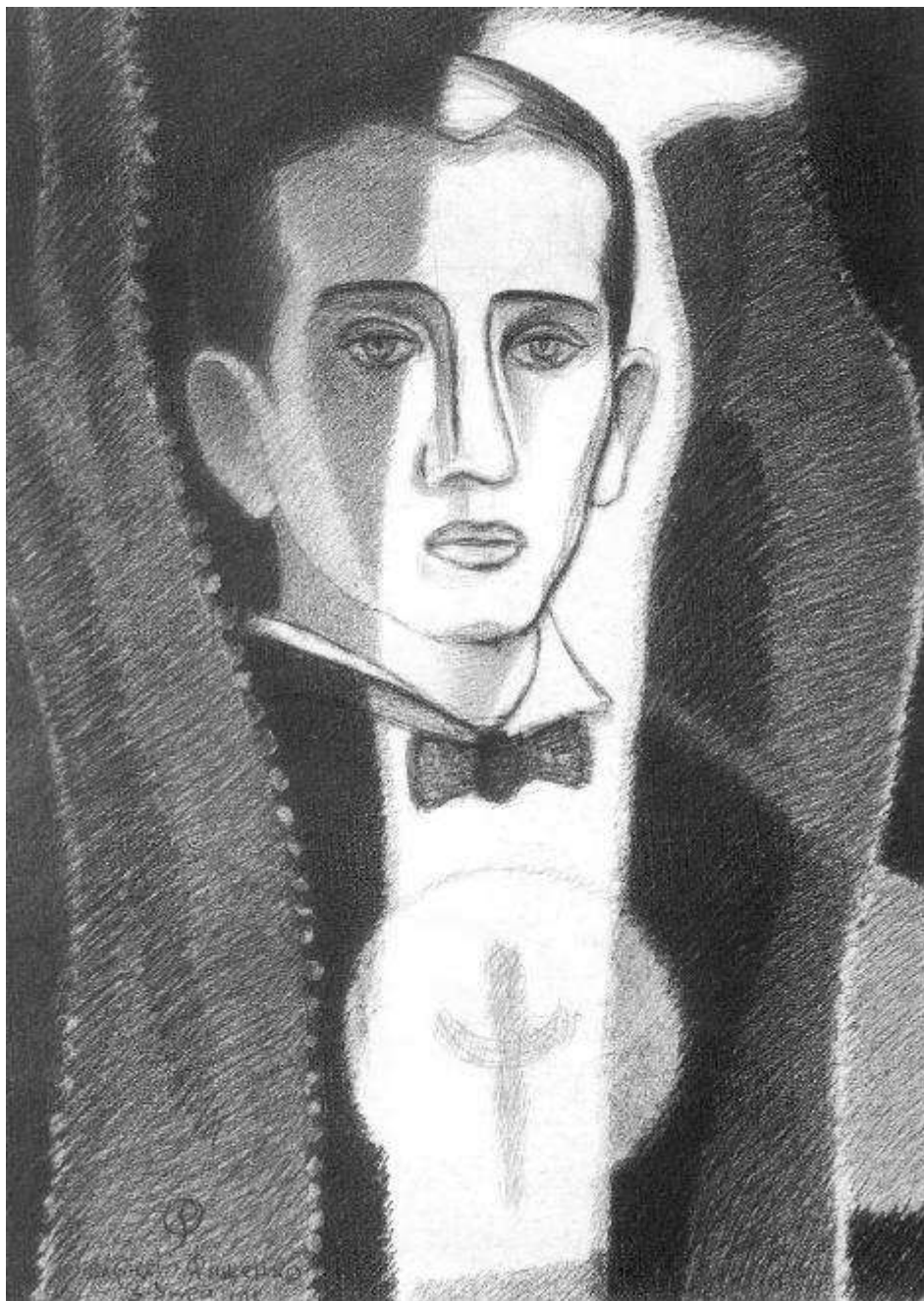
Колекція Д. Фіщенко.



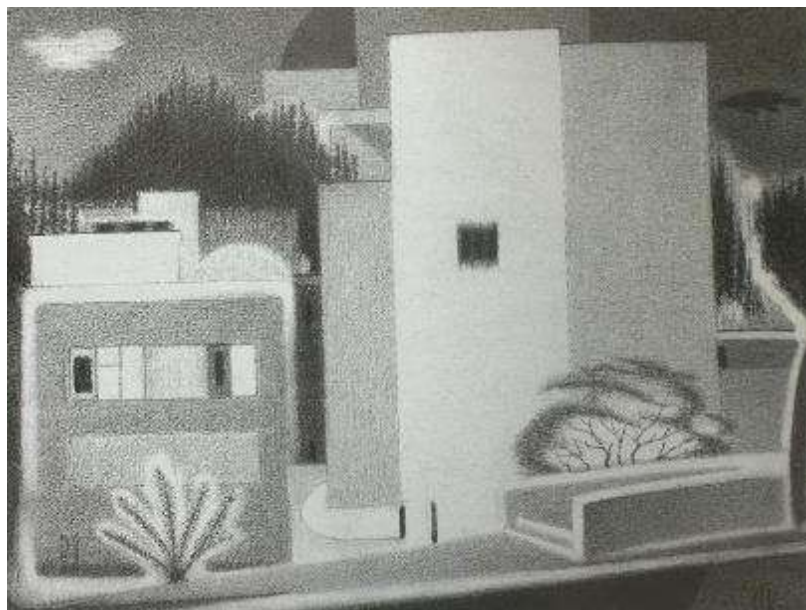
Іл. 3.4.11. О. Фіщенко. Портрет Миколи Хвильового, поета, публіциста. 2001.
Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенка.



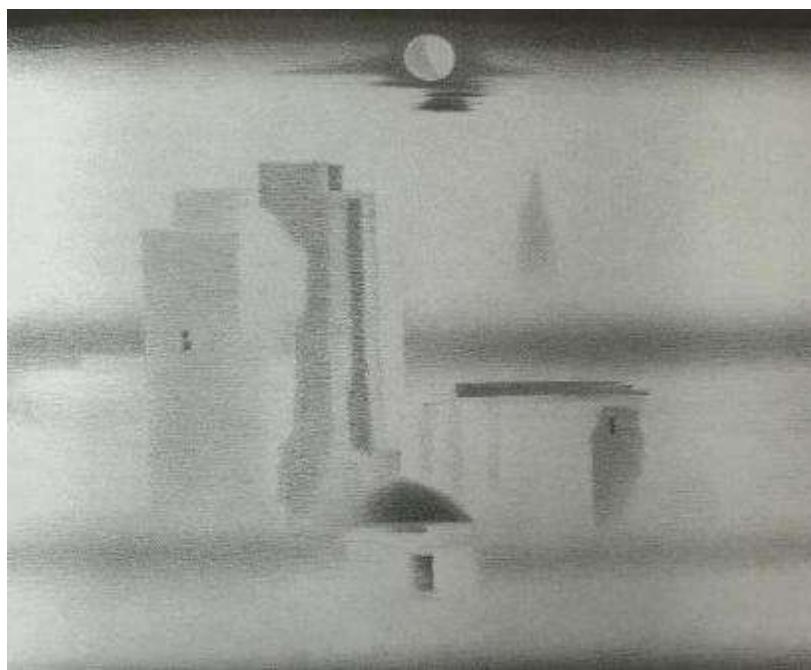
Іл. 3.4.12. О. Фіщенко. Портрет поета Володимира Сосюри. 2001. Папір, олівець.
61×43. Колекція Д. Фіщенко.



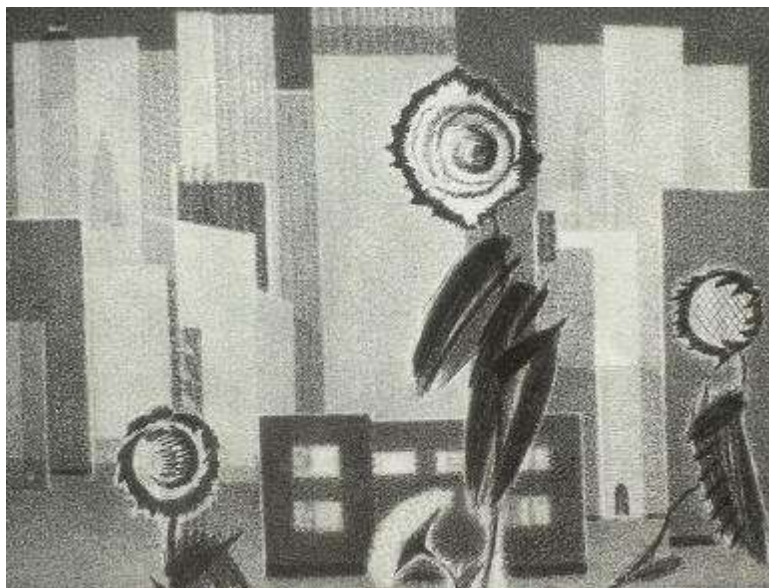
Іл. 3.4.13. О. Фіщенко. Портрет поета Богдана-Ігоря Антонича. 2001. Папір, олівець. 61×43. Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.14. О. Фіщенко. Севастополь. Багатомовна тиша. 1983. Папір, олівець.
56,5×75,5. Колекція Д. Фіщенко.

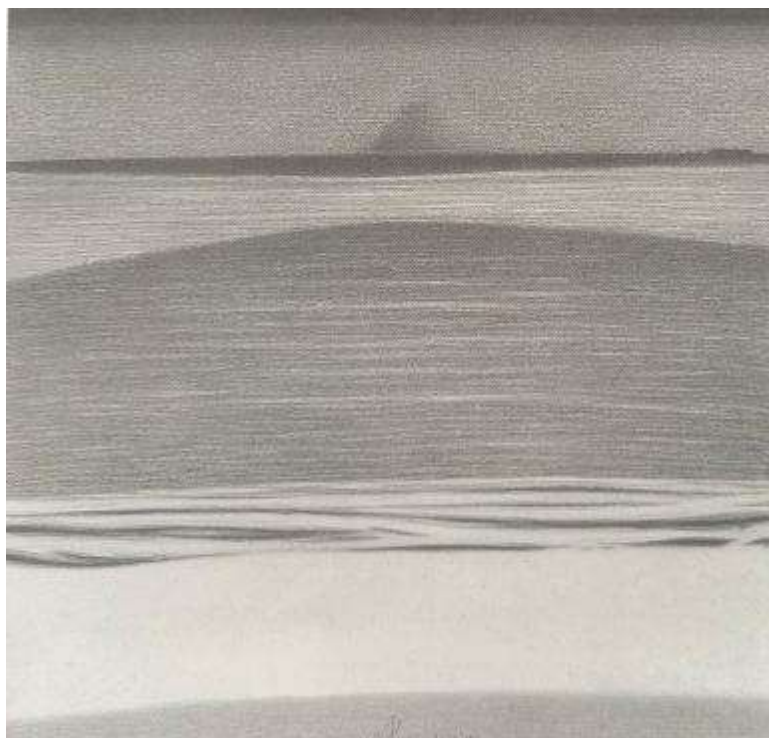


Іл. 3.4.15. О. Фіщенко. Сутінкові обійми. 1988. Папір, олівець. 57,5×70,5.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.16. О. Фіщенко. Обриси рідного міста. 1996. Папір, олівець. 55,5×75.

Колекція Д. Фіщенко.



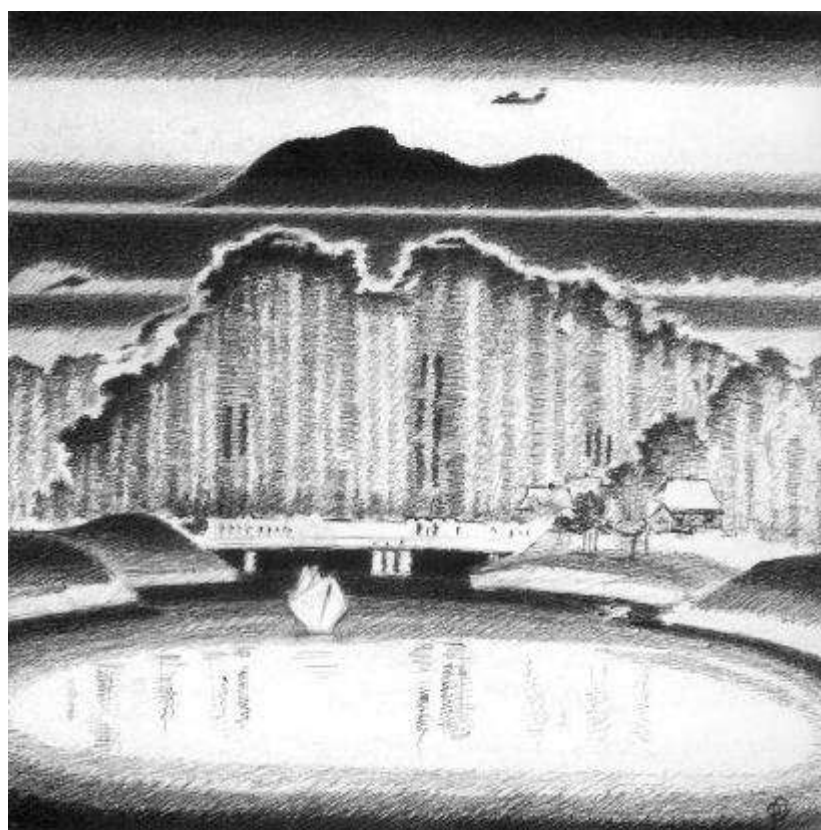
Іл. 3.4.17. О. Фіщенко. Журлива пісня. 1995. Папір, олівець. 61×66.

Колекція Д. Фіщенко.



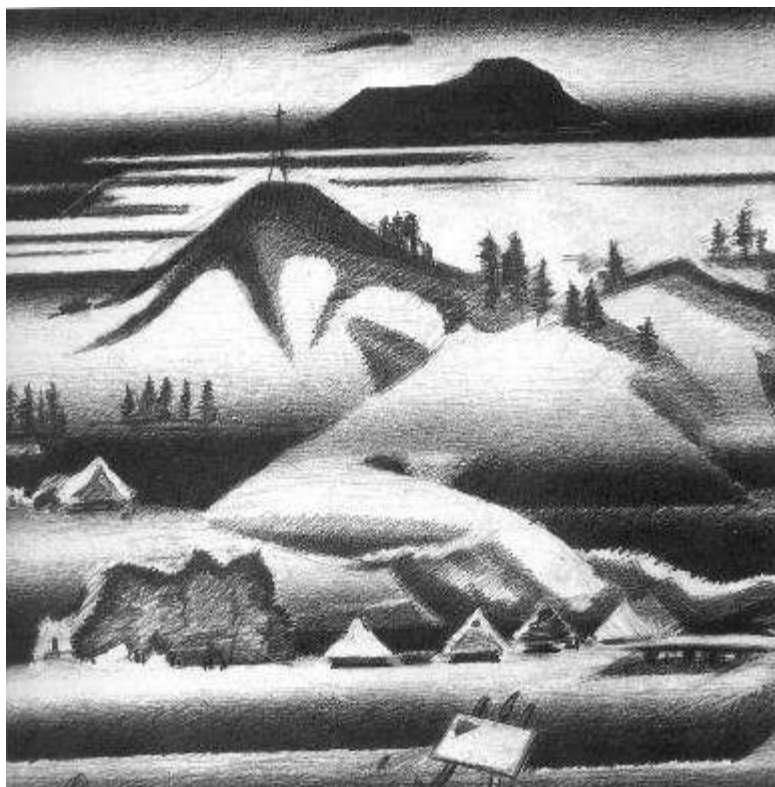
Іл. 3.4.18. О. Фіщенко. Гармонія тиші. 2001. Папір, олівець. 34,5×45,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.19. О. Фіщенко. Загадкова тиша. 1977. Папір, олівець. 41,5×40,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.20. О. Фіщенко. Серед гір. 1981. Папір, олівець. 41×39.

Колекція Д. Фіщенко.

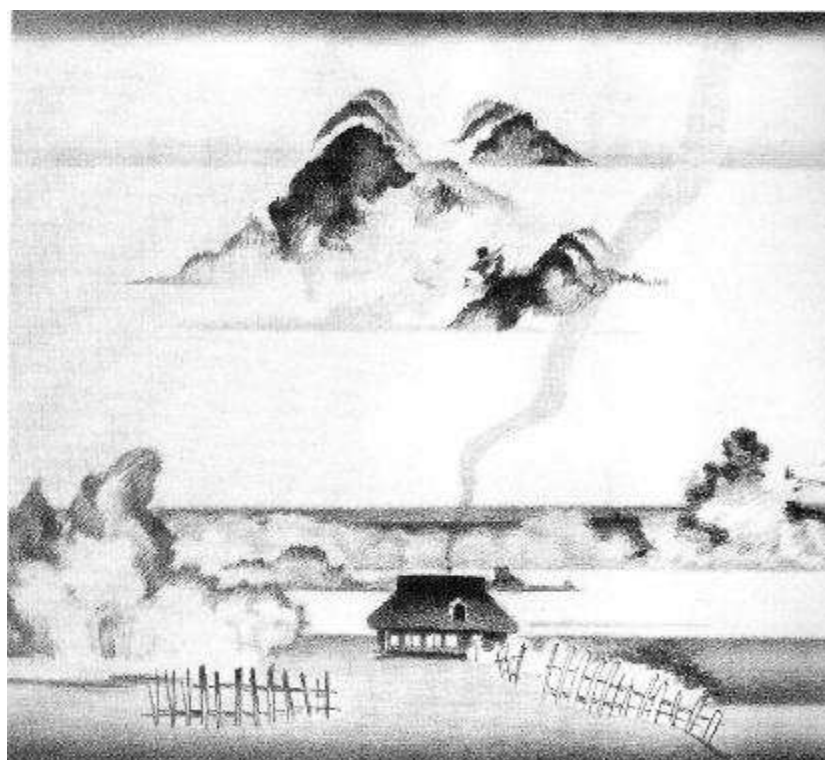


Іл. 3.4.21. О. Фіщенко. Автопортрет з маскою Хасарі 1981. Папір, олівець. 43×61.

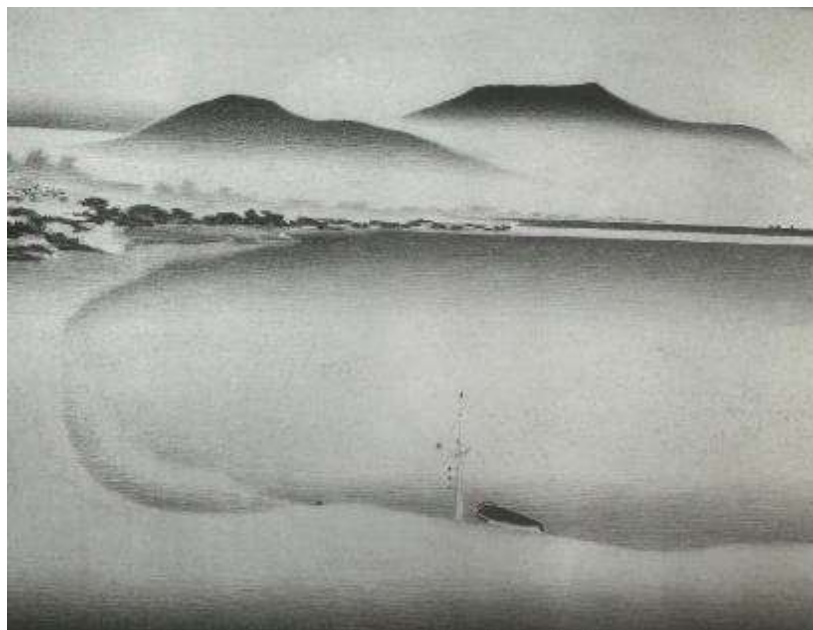
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.22. О. Фіщенко. У полоні осіннього туману. 1978. Папір, олівець. 56×61,5.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.23. О. Фіщенко. Спокій і гори. 1981. Папір, олівець. 57×53,5.
Колекція Д. Фіщенко.



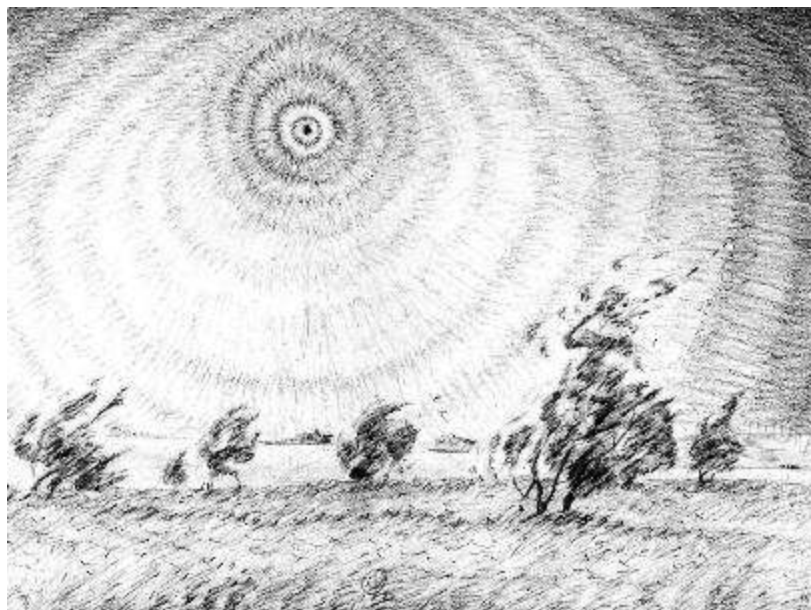
Іл. 3.4.24. О. Фіщенко. Зваблива простота. 1983. Папір, олівець. 54,5×68.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.25. О. Фіщенко. Фантазія ночі. 1987. Папір, олівець 57×53,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.26. О. Фіщенко. Вітряно. 1972. Папір, олівець. 31×42.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.27. О. Фіщенко. Раптовий дощ. 1987. Папір, олівець. 50×65.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.28. О. Фіщенко. Танок вітру. 1985. Папір, олівець. 61,5×78,5.

Колекція Д. Фіщенко.



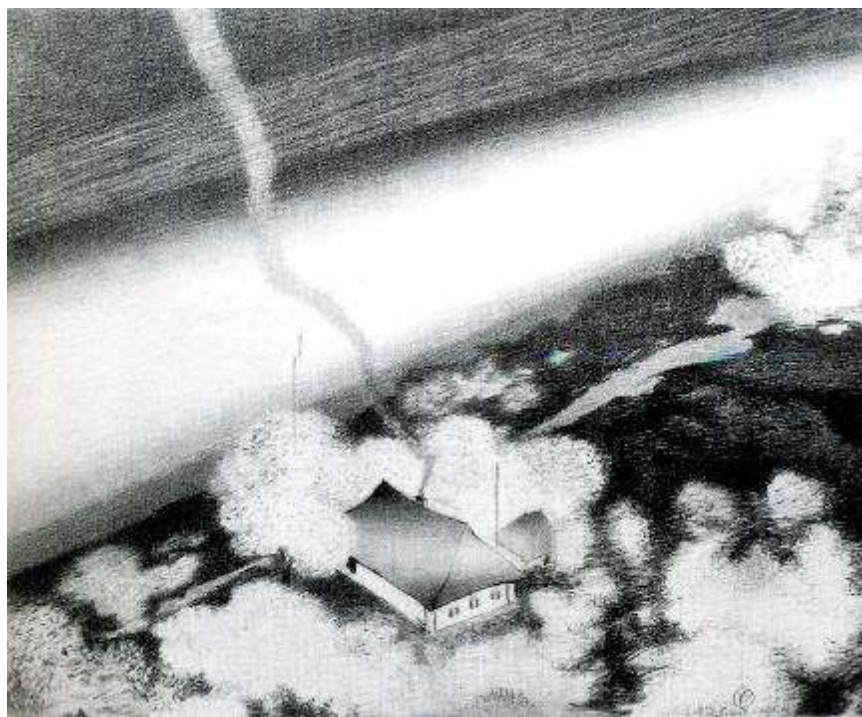
Іл. 3.4.29. О. Фіщенко. Наспів гір. 1987. Папір, олівець. 61,5×75,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.30. О. Фіщенко. Гора і море. Крим. 1987. Папір, олівець. 61,5×75,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 3.4.31. О. Фіщенко. Канів. Хата над Дніпром. 1995. Папір, олівець. 55,5×68,5.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.1.1. О. Фіщенко. Маяк в Іллічівську. 1975. Папір, пастель. 60×70.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.1.2. О. Фіщенко. Вечір на морі. 1975. Папір, пастель. 60×70. [175, с. 59].



Іл. 4.1.3. О. Фіщенко. Затока Дніпра. 1975. Папір, пастель. 58,5×66. [175, с. 91].



Іл. 4.1.4. О. Фіщенко. Річка Віта. 1977. Папір, пастель. 57×70.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.1.5. О. Фіщенко. Бентежне надвечір'я. 1977. Папір, пастель. 60×70. [177, с. 21].



Іл. 4.1.6. О. Фіщенко. Загадковий світ. 1978. Папір, пастель. 62×72,5 [176, с. 80].



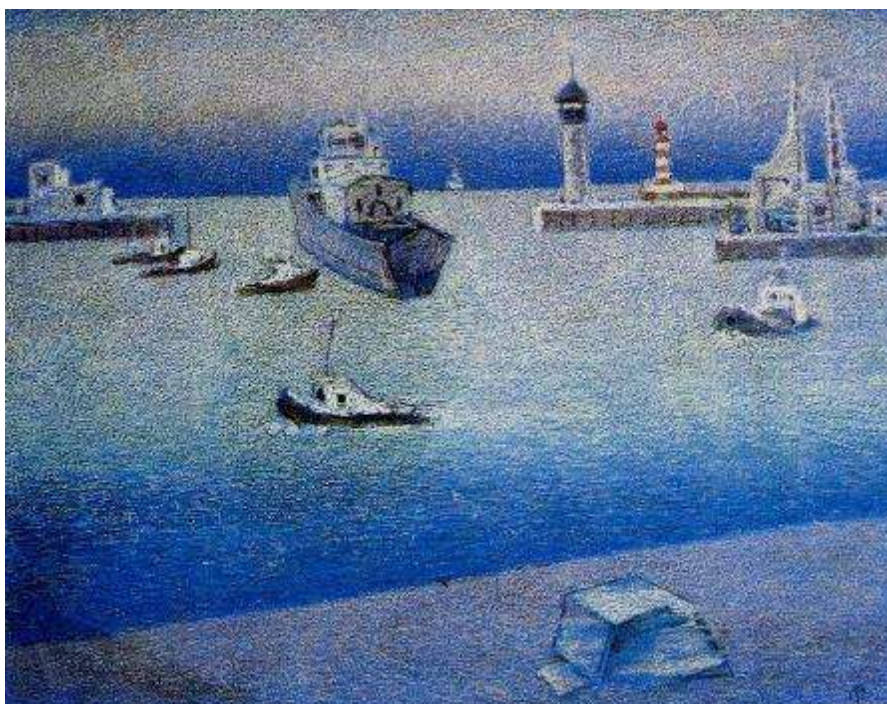
Іл. 4.1.7. О. Фіщенко. Чарівний Дніпро. 1980. Папір, пастель. 55×64. [177, с. 23].



Іл. 4.1.8. О. Фіщенко. Барви морського причалу. 1979. Папір, пастель. 64×78.
[177, с. 19].



Іл. 4.1.9. О. Фіщенко. Блакитний серпанок. 1981. Папір, пастель. 64×69,5.
[177 с. 21].



Іл. 4.1.10. О. Фіщенко. Ранок у порту. 1981. Папір, пастель. 64×78.
Колекція Д. Фіщенко.



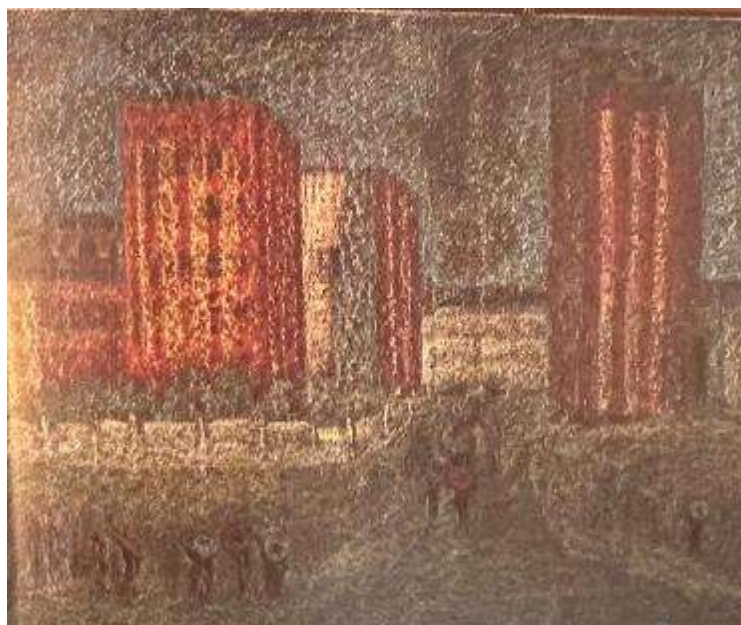
Іл. 4.1.11. О. Фіщенко. Київське море. Шлюзи. 1982. Папір, акварель. 64×78.
[177, с. 18].



Іл. 4.1.12. О. Фіщенко. Далекий поклик. 1982. Папір, акварель. 64×78. [176 с. 56].



Іл. 4.1.13. О. Фіщенко. Місто. 1983. Папір, акварель. 64×78. [177 с. 20].



Іл. 4.1.14. О. Фіщенко. Звідки бризкають краплі. 1984. Папір, акварель. 57×64.
[177 с. 27].



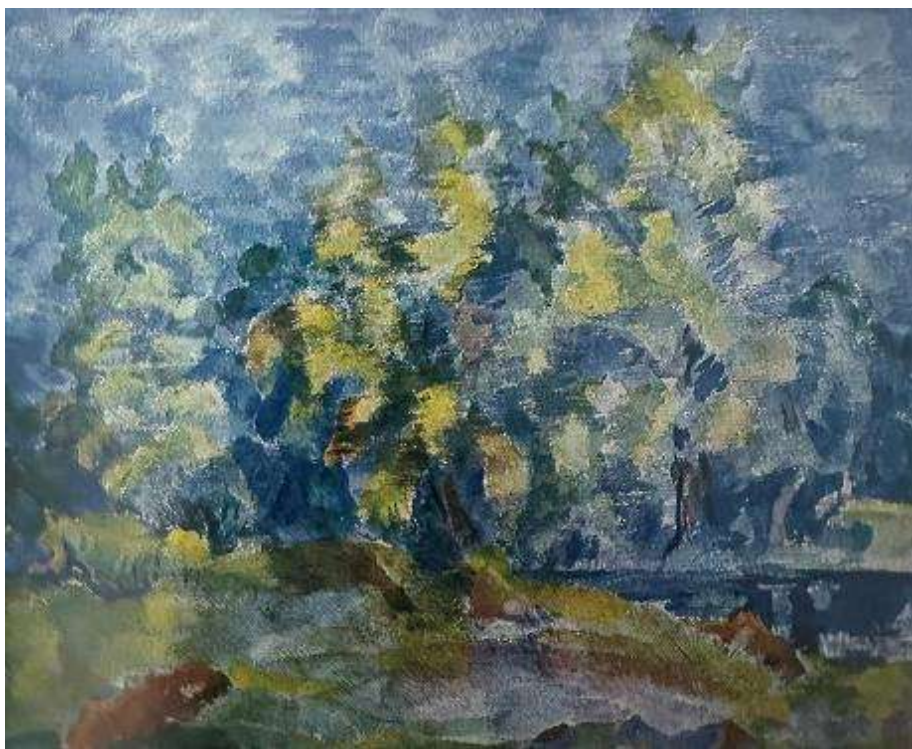
Іл. 4.1.15. О. Фіщенко. Біля річки. 1974. Папір, акварель. 57×64,5. [175 с. 47].



Іл. 4.1.16. О. Фіщенко. Літня волога. 1974. Папір, акварель. 57×64. [175 с. 63].



Іл. 4.1.17. О. Фіщенко. Околиця міста. 1974. Папір, акварель. 56×69,5. [175, с. 65].



Іл. 4.1.18. О. Фіщенко. Перед грозою. 1974. Папір, акварель. 57×67 [175, с. 69].



Іл. 4.1.19. О. Фіщенко. Прохолодний день. 1974. Папір, акварель. 57×67,5.
[175, с. 87].



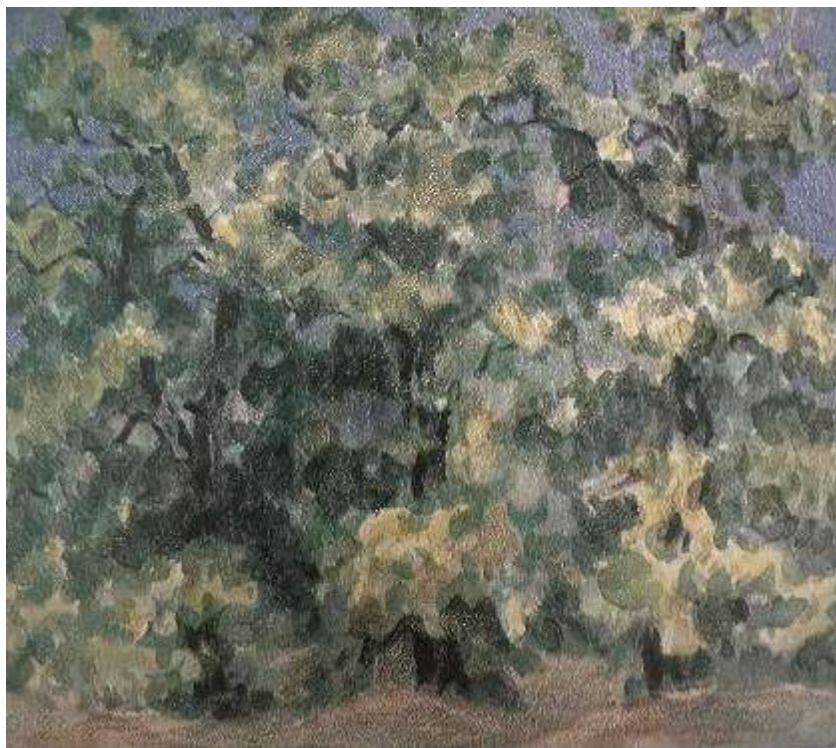
Іл. 4.1.20. О. Фіщенко. Ранкова фантазія. 1974. Папір, акварель. 57×65. [177, с. 24].



Іл. 4.1.21. О. Фіщенко. Пізня осінь. 1974. Папір, акварель. 57×64,5. [177 с. 26].



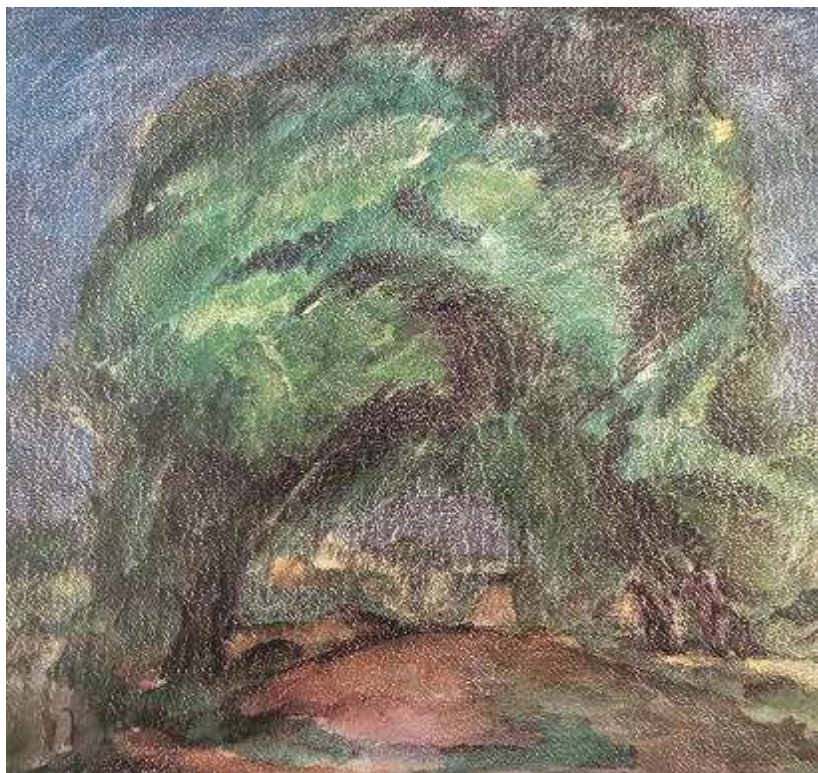
Іл. 4.1.22. О. Фіщенко. П'яний полудень. 1974. Папір, акварель. 55,5×60,2.
[177, с. 29].



Іл. 4.1.23. О. Фіщенко. Мрії густого лісу. 1977. Папір, акварель. 57×64,5.
[177, с. 26].



Іл. 4.1.24. О. Фіщенко. Дерева біля води. 1978. Папір, акварель. 56×64,5. [177, с. 25].



Іл. 4.1.25. О. Фіщенко. Зелені шати. 1979. Папір, акварель. 50,3×51,3. [177, с. 28].



Іл. 4.1.26. О. Фіщенко. Біля озера. 1980 Папір, акварель. 57,5×64,7. [177, с. 27].



Іл. 4.1.27. О. Фіщенко. Наприкінці жовтня. 1981. Папір, акварель. 56×75.
[177, с. 25].



Іл. 4.1.28. О. Фіщенко. Осіння мелодія. 1986. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 30].



Іл. 4.1.29. О. Фіщенко. Блакитний день. Карпати. 1986. Папір, акварель. 56×75.
Колекція Д. Фіщенко.



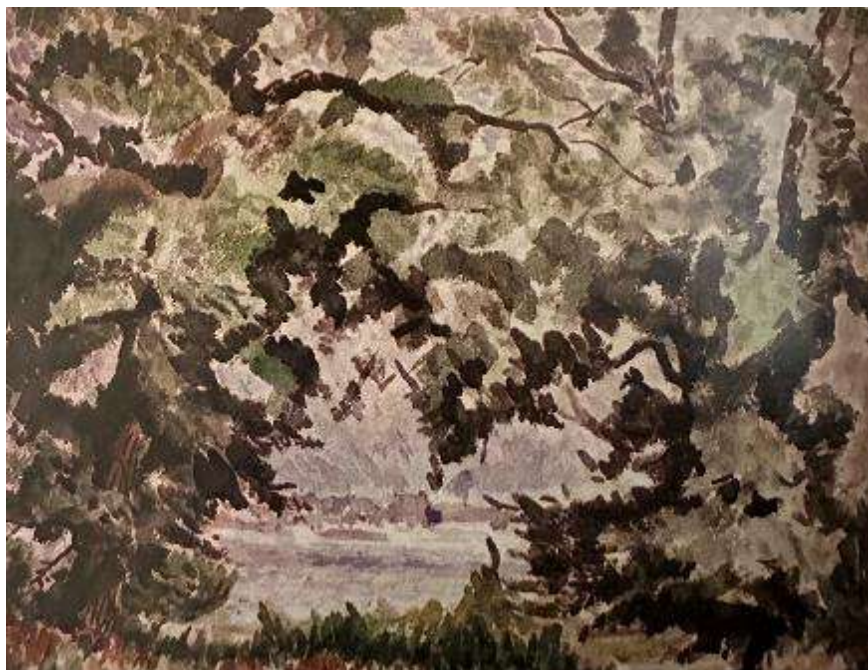
Іл. 4.1.30. О. Фіщенко. Кольори вечора. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177 с. 52].



Іл. 4.1.31. О. Фіщенко. Місток. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177 с. 29].



Іл. 4.1.32. О. Фіщенко. Зелено-блакитні дерева. 1981. Папір, акварель. 56×75.
[177, с. 60].



Іл. 4.1.33. О. Фіщенко. Смарагдові дерева. 1984. Папір, акварель. 56×75. [177, с. 68].



Іл. 4.1.34. О. Фіщенко. Тиша. 1982. Папір, акварель. 64×56.

Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 4.1.35. О. Фіщенко. Багрянець осені. Карпати. 1986. Папір, акварель. 55×75.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.1.36. О. Фіщенко. Осінь в горах. 1987. Папір, акварель. 55,5×75. Колекція

Д. Фіщенко.



Іл. 4.1.37. О. Фіщенко. Вересневий день. 1997. Папір, акварель. 56×64.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.1. О. Фіщенко. Сяйво сподівань. 1980. Полотно, олія. 90×80.

Колекція Д. Фіщенко.



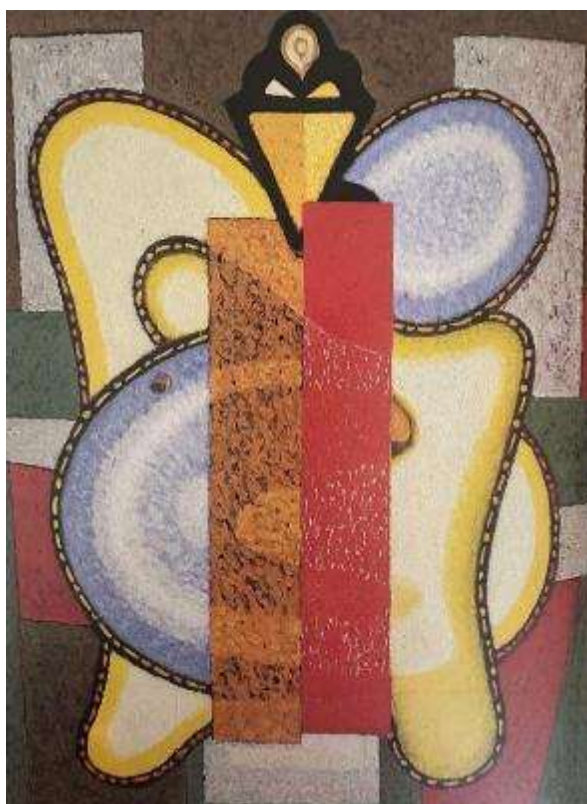
Іл. 4.2.2. О. Фіщенко. Злам веселковий. 1980. Полотно, олія. 100×80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.3. О. Фіщенко. Порух часу. 1980. Полотно, олія. 80×60.

Колекція Д. Фіщенко.



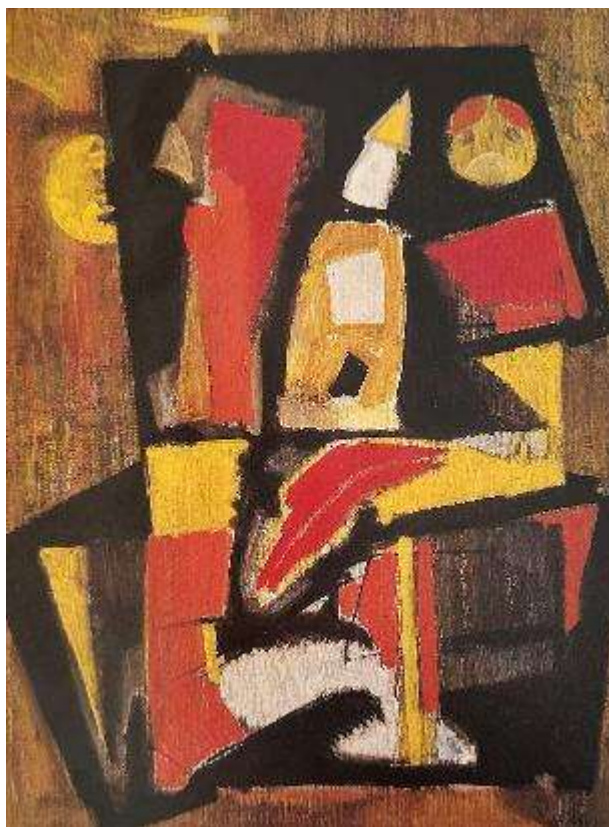
Іл. 4.2.4. О. Фіщенко. Пісня жайворонка. 1981. Полотно, олія. 80×60.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.5. О. Фіщенко. Глечик вагання. 1981. Полотно, олія. 80×60.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.6. О. Фіщенко. Утаємничені чуття. 1982. Полотно, олія. 80×60. Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.7. О. Фіщенко. Райдужний сплеск. 1982. Полотно, олія. 65×58.

Колекція Д. Фіщенко.



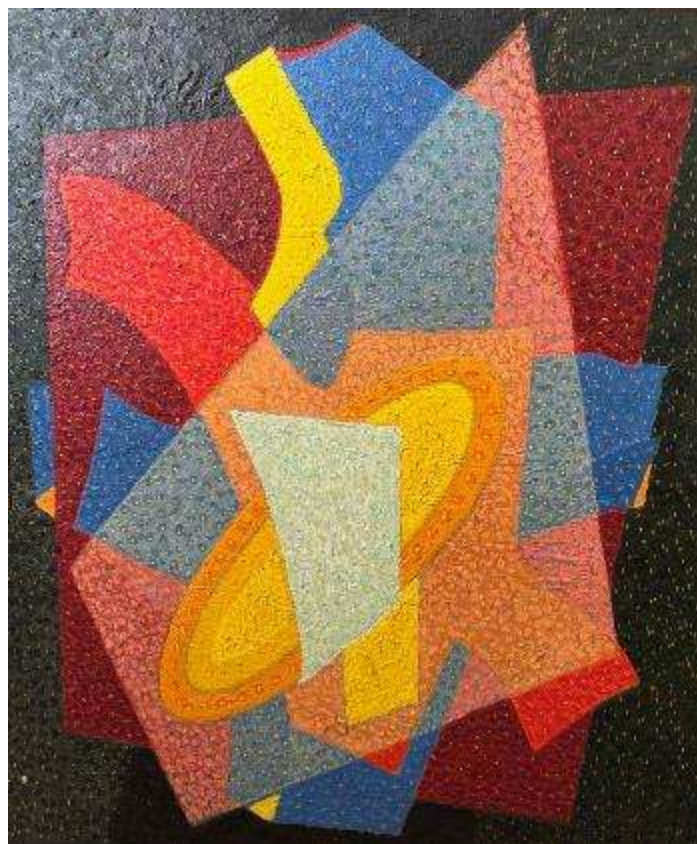
Іл. 4.2.8. О. Фіщенко. Безмежжя дивовижного. 1983. Полотно, олія. 85×60.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.9. О. Фіщенко. Мова незвіданого. 1983. Полотно, олія. 90×90.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.10. О. Фіщенко. Загадковість. 1990. Полотно, олія. 59×47.

Колекція Д. Фіщенко.



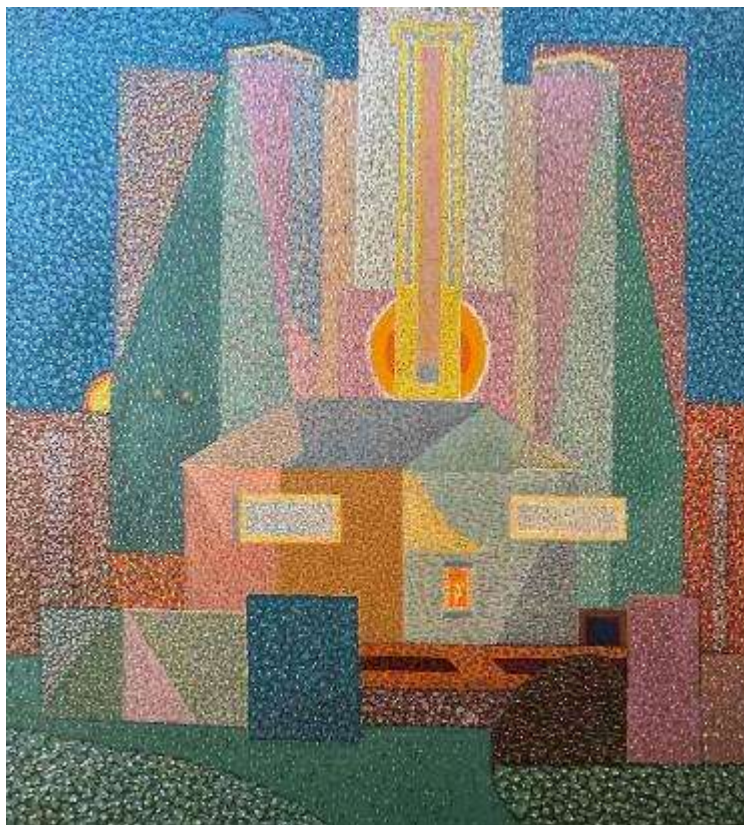
Іл. 4.2.11. О. Фіщенко. Звучання. 1990. Полотно, олія. 100х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.12. О. Фіщенко. Батьківська хата. 1990. Полотно, олія. 100х90.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.13. О. Фіщенко. Пробудження. 1990. Полотно, олія. 100х90.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.14. О. Фіщенко. Тиха мелодія. 1991. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.15. О. Фіщенко. Райдужні переливи. 1991. Полотно, олія. 90х90.
Колекція Д. Фіщенко.



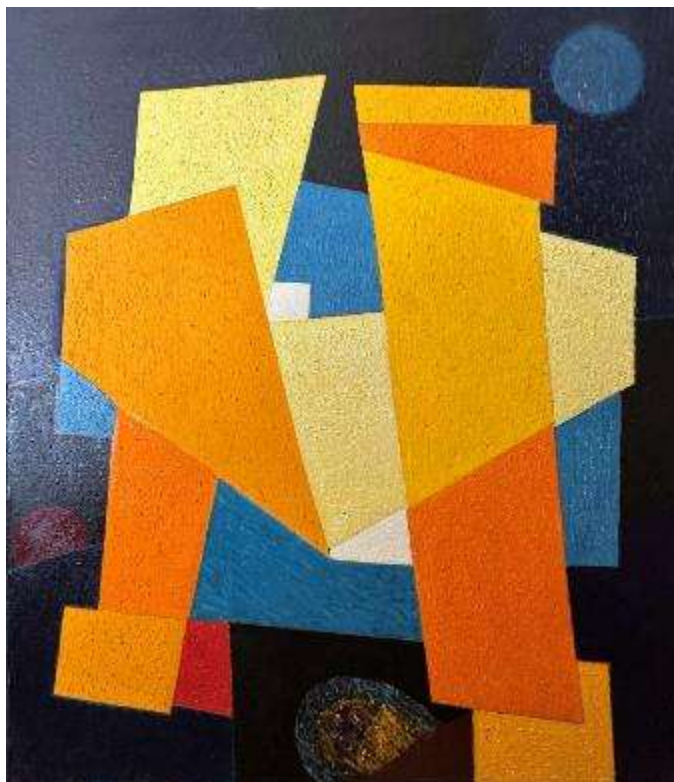
Іл. 4.2.16. О. Фіщенко. Світла мрія. 1992. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.17. О. Фіщенко. Криниця життя. 1992. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.18. О. Фіщенко. Моя мати. 1992. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.19. О. Фіщенко. Блукання шляхами незвіданого. 1993. Полотно, олія.
90х80. Колекція Д. Фіщенко.

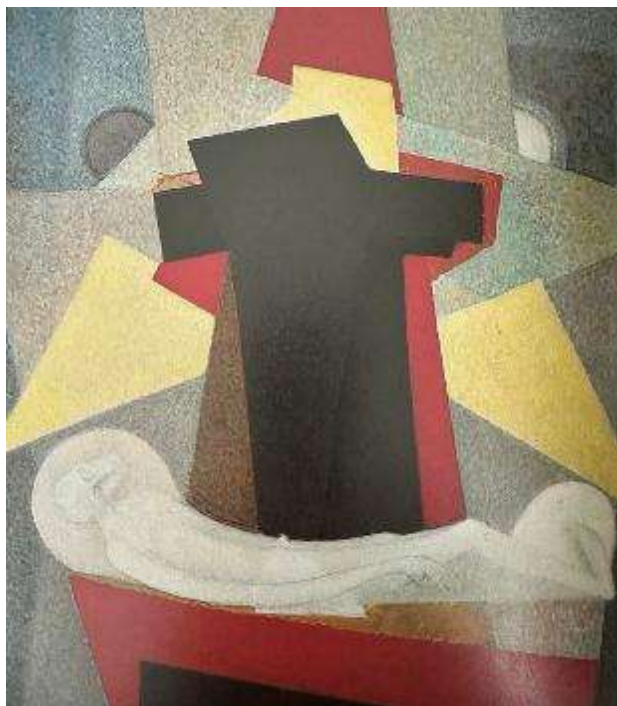


Іл. 4.2.20. О. Фіщенко. Мажорний аккорд. 1993. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.21. О. Фіщенко. Долання. 1993. Полотно, олія. 80х60.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.22. О. Фіщенко. Хода життя. 1994. Полотно, олія. 100х90.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.23 О. Фіщенко. Корали долі. 1994. Полотно, олія. 90х80. Колекція
Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.24. О. Фіщенко. Торжество. 1995. Полотно, олія. 90х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.25. О. Фіщенко. Свято. 1995. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.26. О. Фіщенко. Вогник свічки. 1995. Полотно, олія. 110х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.27. О. Фіщенко. Роздуми. 1995. Полотно, олія. 110х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.28. О. Фіщенко. Вир майбуття. 1996. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.29. О. Фіщенко. Окриленість майбуття. 1996. Полотно, олія. 100х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.30. О. Фіщенко. Жадане передвістя. 1996. Полотно, олія. 90х80.

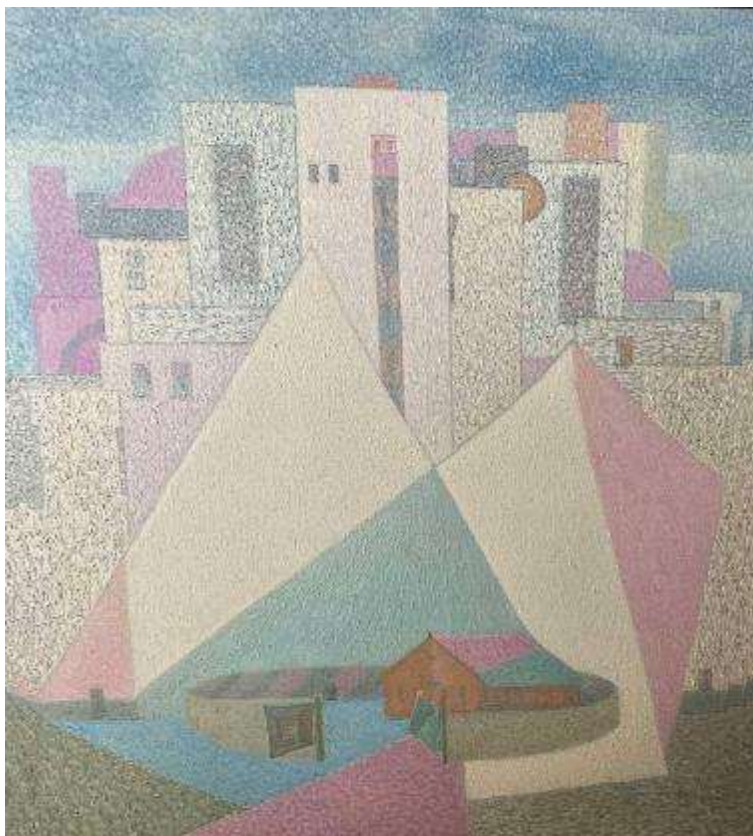
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.31. О. Фіщенко. Невтолиме жадання. 1996. Полотно, олія. 100х80.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.32. О. Фіщенко. Фантазія весни. 1997. Полотно, олія. 80х70.
Колекція Д. Фіщенко.



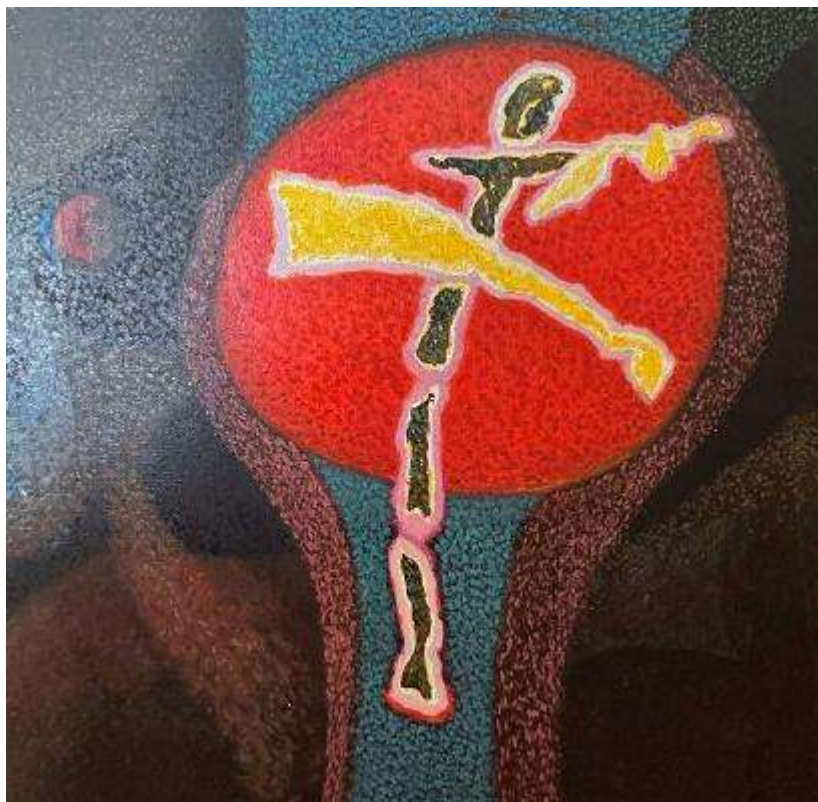
Іл. 4.2.33. О. Фіщенко. Мрія. 1998. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.34. О. Фіщенко. Вир спокою. 2001. Полотно, олія. 80х90.

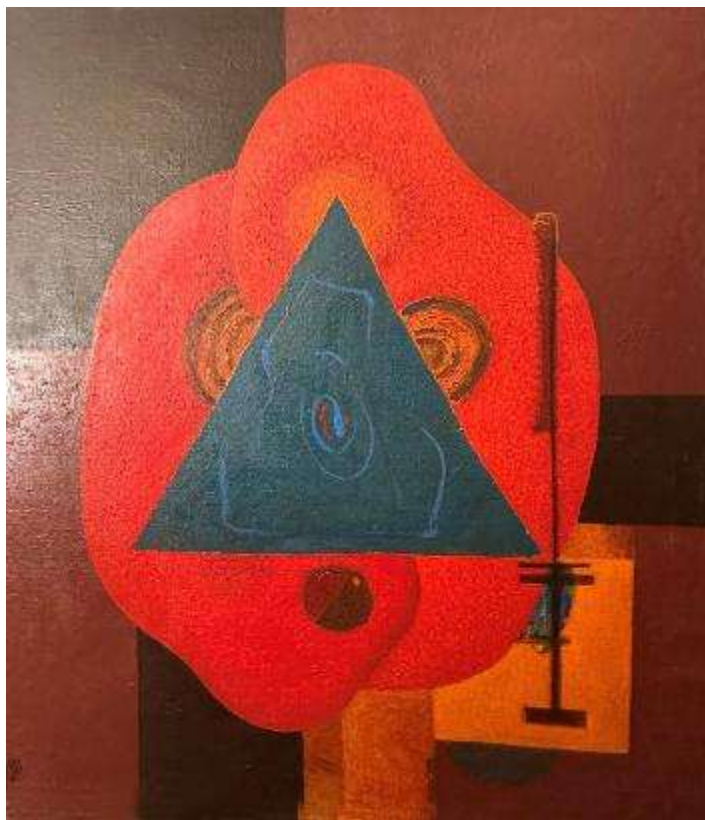
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.35. О. Фіщенко. Благословення далеких предків. 1999. Полотно, олія.
80х90. Колекція Д. Фіщенко.

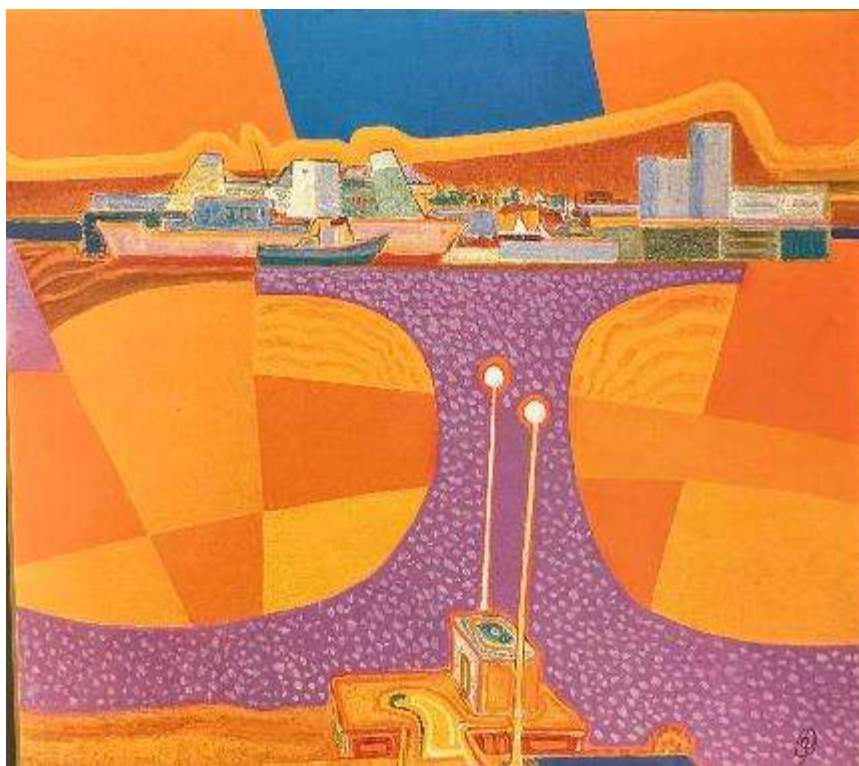


Іл. 4.2.36. О. Фіщенко. Таємничі обереги. 2002. Полотно, олія. 90х80.
Колекція Д. Фіщенко.



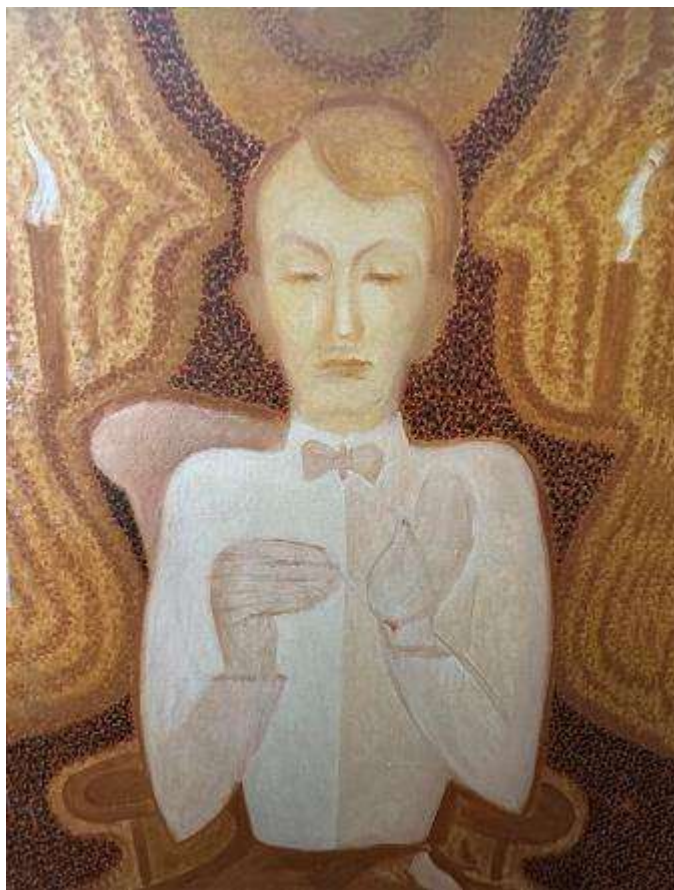
Іл. 4.2.37. О. Фіщенко. Осягнення таїни буття. 2002. Полотно, олія. 100х90.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.38. О. Фіщенко. Жагучий полудень. Іллічівськ. 2002. Полотно, олія. 80х90.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.39. О. Фіщенко. Портрет Володимира Сосюри. 2002. 100х90. Полотно, олія.
Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.40. О. Фіщенко. Мрії. 1992. Полотно, олія. 100х80. Колекція Д. Фіщенко.

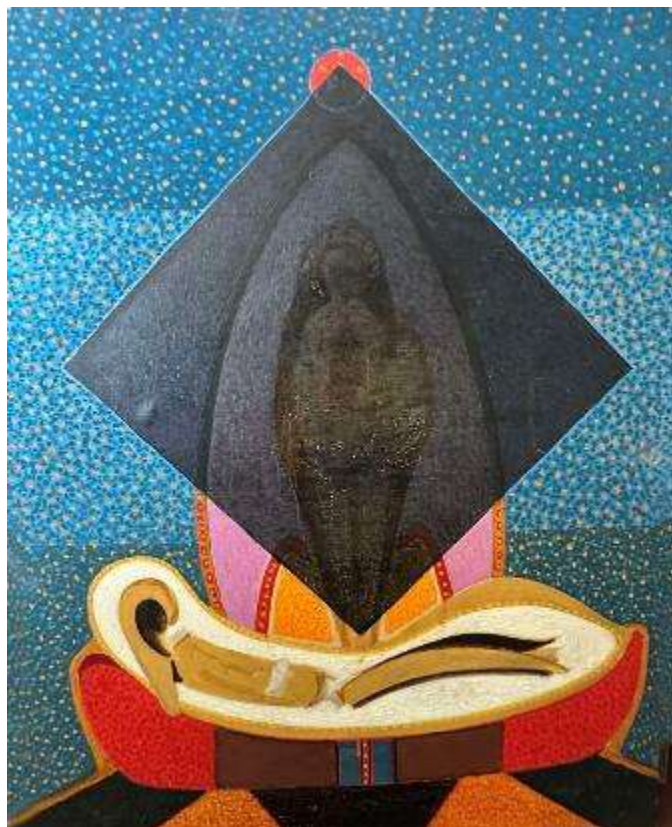


Іл. 4.2.41. О. Фіщенко. Абстракція 1. 1992. Полотно, олія. 80х100.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.42. О. Фіщенко. Абстракція 2. 1995. Полотно, олія. 110х80. Колекція
Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.43. О. Фіщенко. Абстракція 3. 1996. Полотно, олія. 100х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.44. О. Фіщенко. Абстракція 4. 1996. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.45. О. Фіщенко. Абстракція 5. 1996. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.46. О. Фіщенко. Абстракція 6. 1998. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.47. О. Фіщенко. Абстракція 7. 1999. Полотно, олія. 90х80. Колекція Д. Фіщенко.



Іл. 4.2.48. О. Фіщенко. Абстракція 8. 1999. Полотно, олія. 90х80. Колекція Д. Фіщенко.



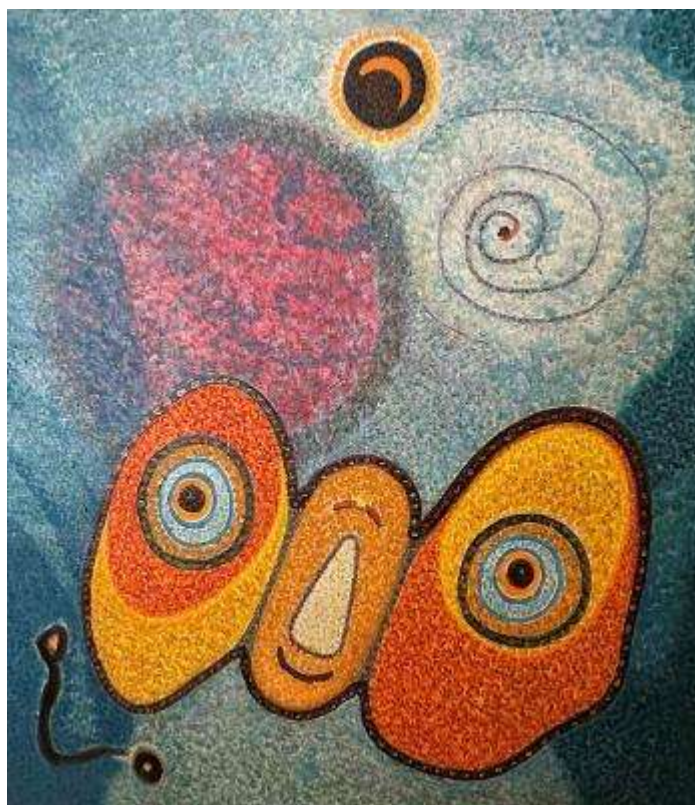
Іл. 4.2.49. О. Фіщенко. Абстракція 9. 2002. Полотно, олія. 100х80.

Колекція Д. Фіщенка.



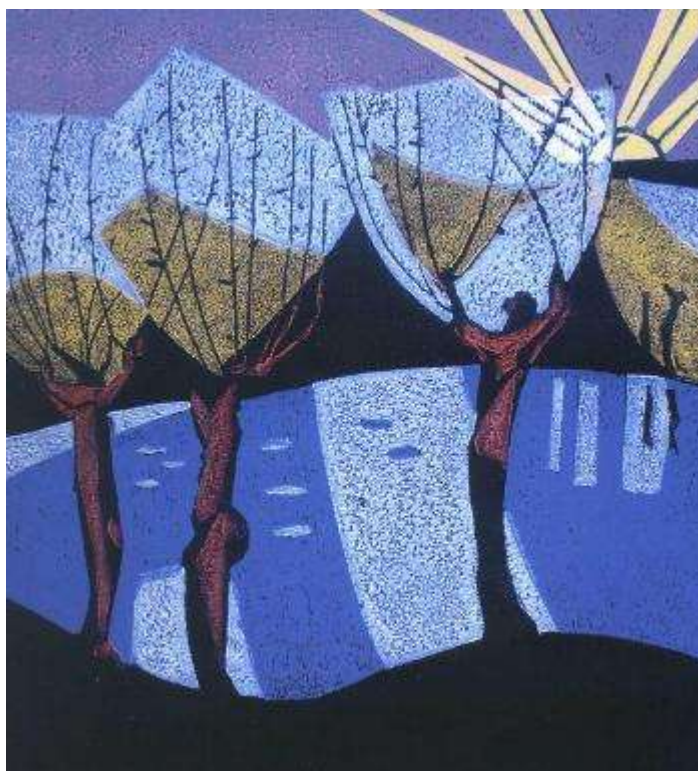
Іл. 4.2.50. О. Фіщенко. Абстракція 10. 2002. Полотно, олія. 110х80.

Колекція Д. Фіщенка.



Іл. 4.2.51. О. Фіщенко. Абстракція 11. 2002. Полотно, олія. 90х80.

Колекція Д. Фіщенко.

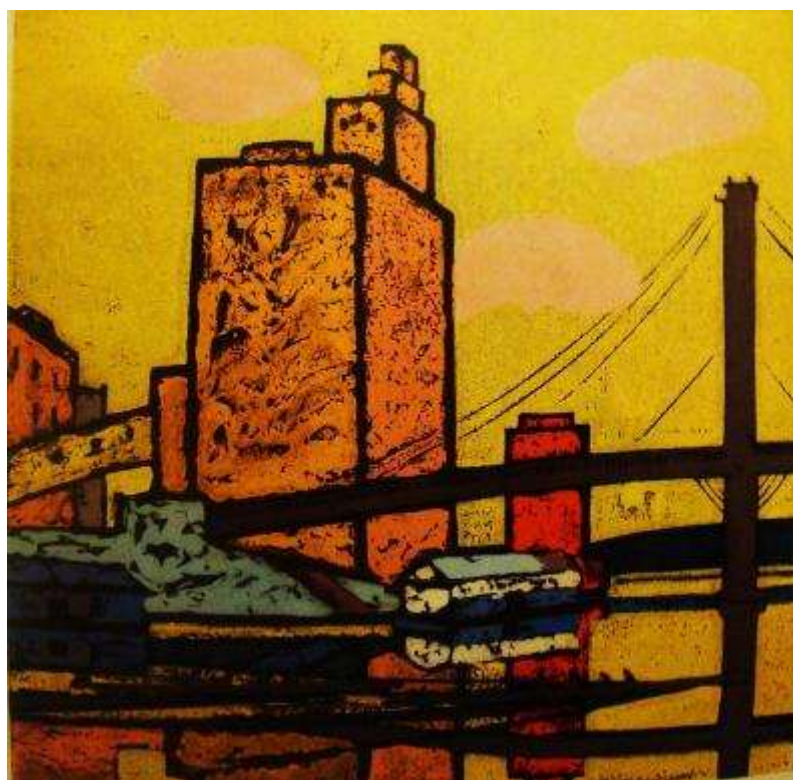


Іл. 4.3.1. О. Фіщенко. До сонця. 1966. Кольорова ліногравюра. 23,5х22,5.

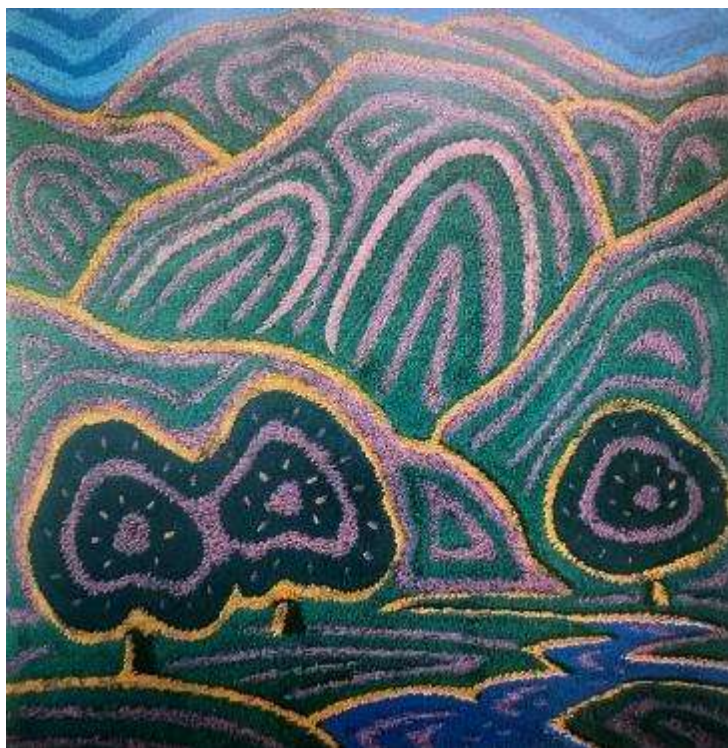
Колекція музею НАОМА.



Іл. 4.3.2. О. Фіщенко. Осінні барви гір. 1966. Кольорова ліногравюра. 23,5х22,5.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 4.3.3. О. Фіщенко. Тиша. 1966. Кольорова ліногравюра. 38,5х39,5.
Колекція музею НАОМА.



Іл. 4.3.4. О. Фіщенко. Оксамит гір. 1969. Кольорова ліногравюра. 37,5х36,6.

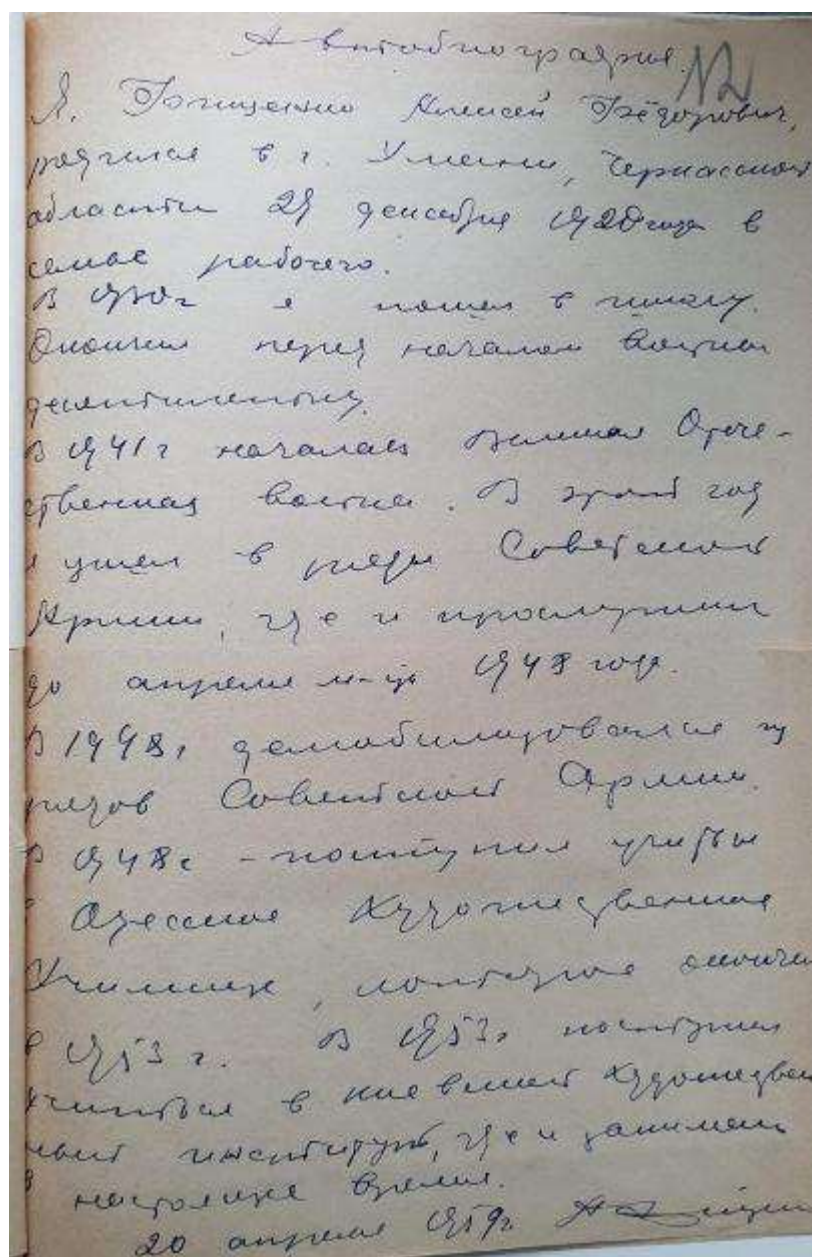
Колекція Д. Фіщенко.

Додаток Б. АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ

СПИСОК АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ

1. Лист автобіографії 1 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 4. 1 арк. Рукопис. Оригінал [234].
2. Лист автобіографії 2 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 5. 1 арк. Рукопис. Оригінал [235].
3. Аркуш особистого листка обліку кадрів з фото. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 1. 1 арк. Оригінал [231].
4. Аркуш зворотного боку листка обліку кадрів. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 1. 1 арк. Оригінал [229].
5. Лист заяви для вступу в КДХІ. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 3. 1 арк. Рукопис. Оригінал [237].
6. Аркуш відомості про освіту та отриману кваліфікацію в Одеському художньому училищі. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 8. 1 арк. Рукопис. Оригінал [228].
7. Аркуш витягу з залікової відомості. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 19. 1 арк. Оригінал [226].
8. Аркуш навчальної картки студента. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 17. 1 арк. Оригінал [230].
9. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 1 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал [232].
10. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 2 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал [233].
11. Лист автобіографії для випуску з КДХІ. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 12. 1 арк. Рукопис. Оригінал [236].
12. Аркуш відгуку про дипломну роботу. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 14. 1 арк. Оригінал [227].

АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ



1. Лист автобіографії 1 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 4. 1 арк. Рукопис.
Оригінал [234].

1941 р. з м. Києва, де
 працював аспірантом до
 війни 1948 р. Учасник Великої
 Вітчизняної війни. Має
 три медалі.
 В 1948 р. демобілізувався з ролі
 радянської армії і пішов
 вільно. Завоював Кудряків
 Училище, яке замінив
 в 1953 р. з Вишнівецької аспіранції.
 Зарплати і стипендії аспіранції
 не судили, не поповнювали
 прискорених не моє до
 подорожко м. Було з Євгена до
 студентам 13 ч. х. хом ам.
 Бачили на лінії з двох
 сестер. Брат поїхав на
 фронт. Вітчизняної війни

27 лютого 1956 р.
 В. Гонимов

2. Лист автобіографії 2 аркуш. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 5. 1 арк.
 Рукопис. Оригінал [235].

[illegible]

3. Аркуш особистого листка обліку кадрів з фото. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 1. 1 арк. Оригінал [231].

8

Диплом
с отличием
Т № 926410

Трудовитого сего тов. Юмашеву
Анатолю Григорьевичу
в 1948г. поступил и в 1953г. окончил
полный курс Одесского художе-
ственного училища
по специальности керамическое
орнаментное
и рисунком Государственным
Иваново-Вознесенским Иллюстра-
торским училищем
от 30 июня 1953г. ему
присвоено звание
художника-исполнителя по
керамике.

Председатель ГЖК

м.п.	Директор	подпись
30 июня 1953г.	Секретарь	подпись

Зидно: *Антон*

пополнению
пенсии *Григорьев*
А. Григорьев
30.6.1961 г.

6. Аркуш відомості про освіту та отриману кваліфікацію в Одеському художньому училищі. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 8. 1 арк. Рукопис. Оригінал [228].

Додаток до диплому № _____

ВИЯГ З ЗАЛІКОВОЇ ВІДОМОСТІ
/без диплому не діє/

гов. **СМІРНО ОЛЕКСІЙ ФЕДОРОВИЧ** за час перебування в Київському державному художньому Інституті здав наступні дисципліни:

а/загально-теоретичні

1. Історія КПРС.....	- відмінно
2. Загальна історія мистецтв.....	- відмінно
3. Історія російського мистецтва.....	- добре
4. Історія українського мистецтва.....	- залік
5. Історія радянського мистецтва.....	- відмінно
6. Мистична анатомія.....	- добре
7. Політична економія.....	- добре
8. Перспектива.....	- добре
9. Історія графічного мистецтва.....	- добре
10. Діалектичний матеріалізм.....	- відмінно
11. Історичний матеріалізм.....	- добре
12. Основи марксо-ленінської естетики.....	- відмінно
13. Поетична мова.....	- добре
14. Фільмознавство.....	- залік
15. М. П. В. О.....	- залік

б/художньо-технічні

	<u>Рисунок</u>	<u>Висловлю</u>	<u>Композиція</u>	<u>Лінійна промальовка</u>
I-й курс	добре	добре	відмінно	задовільно
II-й курс	добре	добре	відмінно	добре
III-й курс	добре	добре	відмінно	відмінно
IV-й курс	добре	задовільно	відмінно	відмінно
V-й курс	добре	добре	задовільно	

Поліграфія-залік, літографія-добре, офорт-добре, шріфт-відмінно, графіка-добре, плакат-відмінно

Виконав диплом на тему: серія станкових робіт "Київ" а оці **Відмінно!**

Директор Інституту
професор /О. ПАДЕНКО/

Декан живописного ф-ту
професор /М. ТРОХІМЕНКО/

Секретар
м. Київ **26** червня 1959 р.

Реєстраційний № _____

7. Аркуш витягу з залікової відомості. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 19.
1 арк. Оригінал [226].

Киевский Государственный Художественный Институт
 Непрерывное высшее учебное заведение

Формы № 1
 Личное дело и
 зачетная книжка
 № _____

УЧЕБНАЯ КАРТОЧКА СТУДЕНТА

10. Зачислен в институт Приказ № 165 от 25. VII 1953 г. а) Как отличник _____ б) По конкурсу _____ в) В порядке перевода из _____ на _____ курс <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">11. Факультет</td> <td style="width: 50%;">12. Специальность</td> </tr> <tr> <td>Графическое отд.</td> <td></td> </tr> </table> 14. Отчислении и восстановления <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">Причины отчисления</td> <td style="width: 50%;">Причины восстановления</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Дата № прик.</td> <td>Дата № прик.</td> </tr> </table>	11. Факультет	12. Специальность	Графическое отд.		Причины отчисления	Причины восстановления			Дата № прик.	Дата № прик.	13. Стипендия <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">Курс сем.</td> <td style="width: 25%;">Разм. стип.</td> <td style="width: 25%;">Дата и № пр.</td> <td style="width: 25%;">Освобожд. от платы за обуч. № прик. дат.</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table> 15. Взыскания 16. Поощрения	Курс сем.	Разм. стип.	Дата и № пр.	Освобожд. от платы за обуч. № прик. дат.				
11. Факультет	12. Специальность																		
Графическое отд.																			
Причины отчисления	Причины восстановления																		
Дата № прик.	Дата № прик.																		
Курс сем.	Разм. стип.	Дата и № пр.	Освобожд. от платы за обуч. № прик. дат.																

Фамилия Розенберг
 Имя Василий
 Отчество Васильевич
 Год рождения 1920
 Национальность укр.
 Партийность —
 Ст. ВЛКСМ —
 Образование Одесское
 Заоч. училище с
 уч. завед. и год оконч. —
 Адрес Ужгород,
Ш. - А. Лейкевича № 60

Формы № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

8. Аркуш навчальної картки студента. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 17.
 1 арк. Оригінал [230].

№

ПРОТОКОЛ

засідання Державної Екзаменаційної Комісії

№ 15 " червня 1959 р. з год хв. до год хв.

до розгляду дипломного проєкту студента Гриценка
Олексія Федоровича
 на тему станкові роботи "Станів"

Присутні:

Голова проф. Шевченко П. П.
 Члени ДЕК проф. Грищенко С. С., проф. Заводський М. В., проф. Савва П. П., проф. Удовенко Л. П.
 Від деканату проф. Прохуринко П. П.
 Від кафебри проф. Стасюк В. П., проф. Приснінський П. П.
 Дипломна робота виконана під керівництвом тов. Грищенко С. С.
 при консультації т. т.
 В ДЕК покладено слідуєчі матеріали:

1. Довідка деканату
 факультету від 23 червня 1959
 складених студентом
 екзаменах і заліках та про виконання ним вимог учбового плану;
2. Посвідчальна записка на сторінках;
3. Дипломна робота станкові роботи "Станів"
4. Кресленні до проєкту на аркушах
5. Відзив керівника тов. Грищенко С. С.
6. Рецензія тов. Зерітнер Олександрівна Гладкова

Після повідомлення про виконання проєкту студенту були задані слідуєчі питання:

 /прізвище особи, яка задає питання/

9. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 1 аркуш. Архів НАОМА.
 Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал [232].

Загальна характеристика відповідей студента на запитання й питання і рецензію. Яку підготовку виявив він з загальноосвітніх, фахових та економічних дисциплін, з іноземної мови і т.д.

1. Признати, що студент Вішнюк О. О. виконав та хотів дипломний проєкт з оцінкою Відмінно

2. Присвоїти т. Вішнюку Олексію Федоровичу кваліфікацію кандидатсько-середню

3. Відмітити, що _____

Голова О. Невестна Члони ДЕК В. І. Кашин
П. І. Кашин
В. І. Кашин
В. І. Кашин
В. І. Кашин

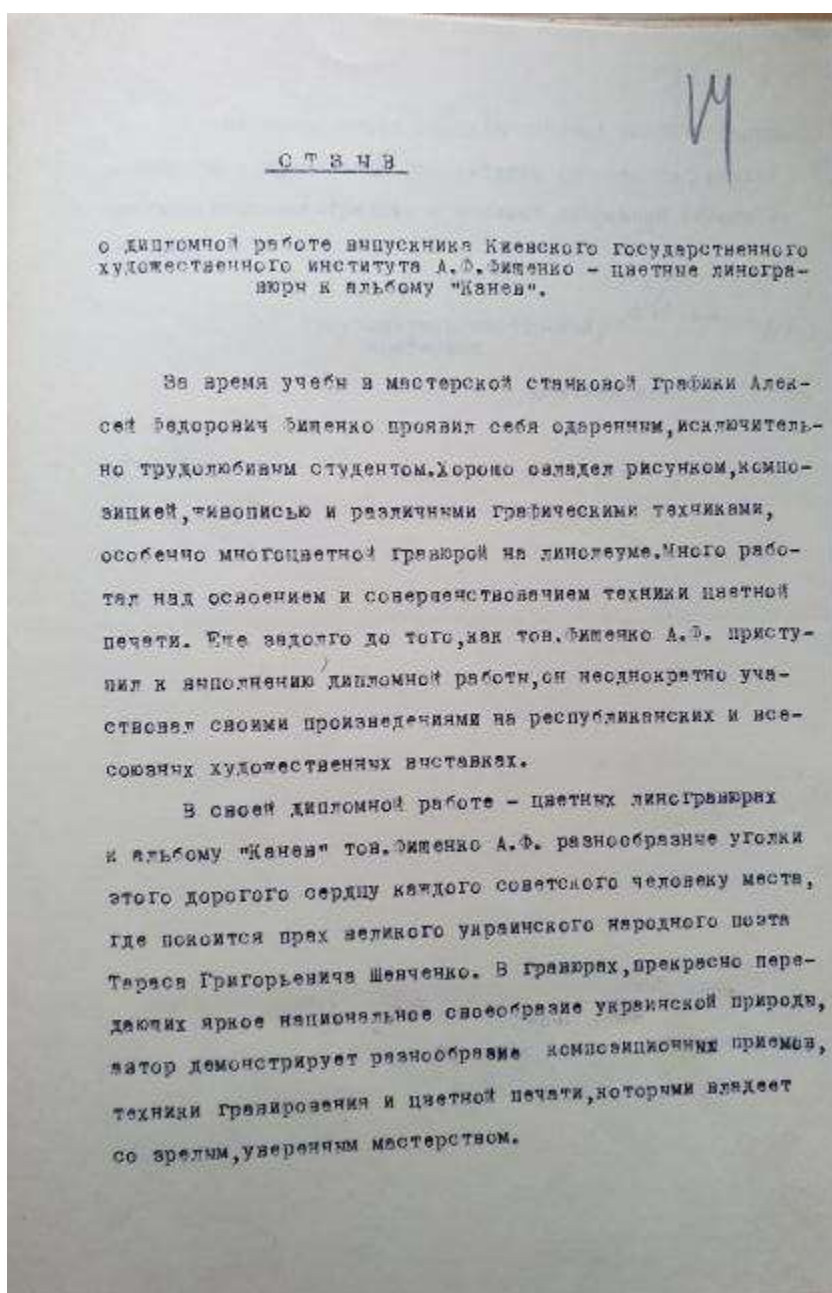
Віза особи, яка складала протокол.

Ст. 11. ІЗ ПО з. 84 т. 500 28.1.57г. м. Б.

10. Аркуш протоколу засідання екзаменаційної комісії 2 аркуш. Архів
 НАОМА. Оп. 53. Спр. 16. 1 арк. Оригінал [233].

А. Тонизенко Киевский Трестовый,
представитель в. Киевский, Тернопольский
областной 2-й генеральный штаб в
самом рабочем.
В 1942 в начале в Киевский.
Одним из первых начал в Киевский
генеральный штаб.
В 1942 начал в Киевский штаб.
сначала в Киевский. В 1942 в
Киевский, где в Киевский
20 апреля 1942 в Киевский.

11. Лист автобіографії для випуску з КДХІ. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 12. 1 арк. Рукопис. Оригінал [236].



12. Аркуш відгуку про дипломну роботу. Архів НАОМА. Оп. 53. Спр. 14.
1 арк. Оригінал [227].

Додаток В. ІНТЕРВ'Ю

Інтерв'ю з Д. Фіщенком (29.07.2024).

Інтерв'ю з **Дмитром Фіщенком** – сином Олексія Фіщенка, українським політологом, політтехнологом і аналітиком, а також живописцем і культурним діячем. Інтерв'ю записано 29 липня 2024 року на кафедрі графічних мистецтв НАОМА (м. Київ) Людмилою Барко.

Л. Б.: Яким був початок життєвого й творчого шляху Олексія Фіщенка?

Д. Ф.: За спогадами, батька мобілізували 18 липня 1941 року. Усвідомлено говорити про себе, про те, ким він є і чим хоче займатися, він розпочав приблизно з 1947 року. Саме в цей повоєнний період у нього прокидається стійкий інтерес до малювання. Показовим епізодом, який він неодноразово згадував, був такий: під час поїздки у потягу після війни, де люди спілкувалися між собою, хтось із присутніх малював. У цей момент він сказав фразу, яка стала для нього визначальною: «Я буду художником. Я зроблю краще». Саме тоді було остаточно прийнято рішення вступати на мистецький фах. Повоєнна освітня ситуація була складною і специфічною. Фронтовики мали можливість заочного навчання, однак повна середня освіта залишалася рідкістю. Батько мав повну середню освіту, що давало йому змогу вступати до вищих навчальних закладів заочно. Водночас він певний час шукав себе поза мистецтвом: після війни протягом одного семестру навчався заочно в Московському вищому технічному училищі імені Баумана за спеціальністю, пов'язаною з ядерною фізикою. Згодом він усвідомив, що цей фах не відповідає його внутрішнім потребам, і відмовився від подальшого навчання в технічній сфері. Він остаточно обрав образотворче мистецтво. Розпочинав він фактично з нічого. Після фронту не було ні матеріальної бази, ні побутової стабільності. Молодший брат загинув, пішовши добровольцем на війну. У тій самій гімнастерці, в якій батько повернувся з фронту, він вступав до Одеського художнього училища – і вступив. У тій самій гімнастерці згодом вступав і до Київського художнього інституту. Цей досвід формував у нього особливе

ставлення до часу й власного життя. Згодом він неодноразово говорив про постійний брак часу. У нього було чітке внутрішнє переконання, що у тридцять дев'ять років він уже закінчив інститут і не має права на самообман. Саме тому він поспішав жити, системно працював упродовж усього життя, послідовно вибудовуючи власний художній світ. У результаті він прожив довге життя і дожив до дев'яноста років. Останні десять років його творчості позначено особливо виразним живописом. Поряд із живописними роботами збереглося багато рисунків; він малював практично до кінця життя. Навіть за тиждень до смерті він міг активно працювати. Наразі значна частина його творів перебуває в майстерні. Ситуація з її використанням є складною, оскільки приміщення оформлене на кількох осіб – на самого художника, його сина та дружину. 2014 року до майстерні було допущено художника Миколу Муравського для проживання і роботи. Після його смерті питання збереження та розмежування робіт ускладнилося: в майстерні зберігаються твори мого батька, сина, дружини та самого Муравського. Усі ці матеріали потребують упорядкування, вивезення та подальшої систематизації. На теперішній час ці процеси зупинено з об'єктивних причин, пов'язаних із воєнними подіями.

Л. Б.: Як навчання й освітнє середовище Олексія Фіщенка вплинуло на його формування як художника?

Д. Ф.: Під час навчання в Києві батько працював у майстерні професора Олександра Пащенка. Перші його роботи мали чітко виражений академічний характер і відповідали методиці викладання наставника. Усі студенти цієї майстерні здобували надзвичайно сильну академічну підготовку. Саме наявність такої професійної школи давала змогу згодом вільно працювати з формою і стилем без втрати фахового рівня. За відсутності такої бази, навпаки, виникає багато запитань щодо якості та обґрунтованості художніх експериментів. У той період, коли батько вступав до навчального закладу, існували надзвичайно високі професійні вимоги до абітурієнтів. Для того, щоб вступити й мати можливість навчатися, потрібно було вміти малювати на належному рівні. Рівень його робіт на

першому курсі, за сучасними мірками, відповідав би оцінкам «добре» або «відмінно». Нині такий рівень академічного рисунка серед початківців трапляється значно рідше. Того часу також було природним поєднання ґрунтовної класичної підготовки з прагненням до експерименту. Академічна школа не заперечувала пошуків – навпаки, вона створювала базу, на якій художник міг будувати власну мову. Київський художній інститут у цей період формував сильну професійну школу, зокрема у сфері станкової графіки, спираючись на академічні традиції та послідовну роботу в майстернях. Власне ця школа стала надбанням, яке дозволило батькові згодом вільно експериментувати з формою, технікою та матеріалом, не втрачаючи фахового рівня.

Л. Б.: Яке значення для Олексія Фіщенка мала ліногравюра?

Д. Ф.: Важливу роль у формуванні його художнього мислення відігравала традиція гравюри. Існувала школа, пов'язана з кольоровою гравюрою, яка пропонувала власні принципи трактування реалістичних форм. Вона задавала правила того, як можна інакше дивитися на реальність, не відмовляючись від предметності. Батько високо цінував ранні етапи розвитку цієї традиції, зокрема окремі твори Івана Фомича Федорова-Фалілеєва, а також художні явища, що сформувалися в період «Срібного століття», коли ці пошуки виникали вперше. Кольорова гравюра вже існувала як художня практика, однак наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років додатково посилювався інтерес до мистецтва Японії та Китаю. Саме зі східної традиції походить гравюра на дереві, що істотно вплинула на подальший розвиток техніки друку. Мій батько уважно ставився до цих джерел і працював за принципом, близьким до японського друку. Першу дошку він друкував на верстаті, а подальший процес здійснював повністю вручну. Для нього це був органічний, послідовний процес, у якому один етап логічно впливав з іншого.

Л. Б.: Як Олексій Фіщенко вибудовував власний простір свободи в умовах радянської системи?

Д. Ф.: Я вважаю, що поширені сьогодні уявлення про повну відсутність свободи в радянський період не відповідають реальності. Художники жили власним життям

і мали певний простір для творчої автономії. Проблеми виникали, як правило, не через прямий зовнішній тиск, а через внутрішні конфлікти в середовищі, коли хтось із колег ініціював доноси або конфронтацію. Цензура не з'являлася на виставках безпосередньо, напруження починалося лише тоді, коли ситуацію загострювали самі учасники мистецького процесу. Мій батько багато читав. Його цікавили філософські тексти, східна філософія, релігія. Книги, з якими він працював, були густо вкриті позначками, підкресленнями, записами на полях. Він читав уважно і вдумливо, активно взаємодіючи з текстом. Цей філософський пласт безпосередньо відображався у його творчості: ідеї, образи, окремі смислові конструкції трансформувалися у художню мову його робіт. Розуміння правил існування в системі, своєрідна «обізнаність із правилами руху» дозволяли йому уникати відкритих конфліктів і водночас послідовно вибудовувати власний художній світ. Він свідомо створював цей світ, спираючись на реальність, але трансформуючи її відповідно до власного бачення. Саме це поєднання професійної дисципліни, внутрішньої свободи та інтелектуальної роботи стало основою його тривалого й послідовного творчого шляху.

Л. Б.: Сьогодні багато говорять про радянське мистецьке життя як про суцільний простір цензури й героїчного спротиву. Як ви це бачите зсередини?

Д. Ф.: Сучасне суспільство значною мірою живе в просторі міфів, зокрема щодо мистецького життя радянського періоду. Багато подій і явищ сьогодні переосмислюються спрощено. Цікавим для мене було відкриття однієї з виставок в Українському домі, де представили роботи митців, яких нині прийнято називати дисидентами. Багато із цих художників ще сорок років тому не декларували себе як опозиційних до системи, однак у сучасному наративі постають виключно як борці з цензурою. Поширеним є уявлення про так звану «безцензурну молодіжну виставку» 1987 року як акт відкритого дисидентського спротиву. Насправді ця подія відбувалася під патронатом Спілки комсомолу, а її організація була значно складнішою і менш однозначною, ніж це подається сьогодні. Я особисто був залучений до організаційних процесів і добре знаю внутрішню кухню цієї виставки.

Навіть окремі технічні питання, які нині видаються парадоксальними, тоді вирішувалися за сприяння комсомольських структур. Попри це, після відкриття виставки все ж виникали певні цензурні обмеження, але вони мали локальний характер і, як правило, активізувалися лише у випадку внутрішніх скарг або доносів. Реальна ситуація була значно складнішою, ніж усталені нині героїчні наративи. Зняття робіт після відкриття виставок створювало додаткові проблеми, оскільки вимагало пояснень і публічних рішень, що не завжди було зручно для адміністративних структур.

Л. Б.: Як змінювалося мистецьке життя наприкінці радянського періоду?

Д. Ф.: Злам у мистецькому житті особливо відчувався наприкінці радянського періоду. Того часу художники мали високий соціальний статус і перебували на верхніх щаблях культурної ієрархії. Авторитарні системи, попри ідеологічний контроль, часто створювали сприятливі матеріальні умови для мистецтва, забезпечуючи художникам стабільність і високий рівень фінансового забезпечення. У демократичній системі, за моїми спостереженнями, для виживання мистецтва нерідко доводиться йти на значно більші компроміси.

Л. Б.: У творчості Вашого батька з'являються образи, пов'язані з історичними постатями та складними сторінками української культури. Як він осмислював ці теми у своїй творчості?

Д. Ф.: Так, батько звертався у своїй творчості до цієї теми — до так званого «розстріляного покоління», наголошуючи на складності й трагічності цієї сторінки історії. За інформацією, доступною мені ще у 1980-х роках, багато з репресованих могли бути звільнені вже за кілька днів, однак під час перших допитів вони давали свідчення як проти себе, так і проти колег. Саме ці свідчення, за тодішніми законами, унеможливлювали інший вирок, окрім розстрілу. Я впевнений, що розкриття архівних справ могло б зруйнувати усталений міфологізований образ цієї трагедії. Ці історичні сюжети знайшли відображення і в пізніх рисунках батька. Він вивчав долі цих людей, аналізував їхню творчість і створював образні

інтерпретації, додаючи до кожного персонажа певний символічний знак. Для нього вони були не так історичними постатями, як митцями з власними поглядами і внутрішніми драмами. Фактично Олексій Фіщенко створив власний художній світ, населений персонажами, які мали зв'язок із реальними людьми, але не були достеменними портретами. У його образах колгоспники чи докери водночас реальні й далекі від документальності – вони стають частиною авторської системи. Він сприймав це як своєрідні «ігри розуму», які в той час вимагали значно складнішого внутрішнього балансу, ніж сучасні художні практики.

Л. Б.: Як художники вибудовували власну творчу позицію в умовах офіційної ідеології?

Д. Ф.: Багато художників мого покоління фактично «жили паралельно» до офіційних ідеологічних наративів. Якщо порівнювати творчий шлях батька з його однокласниками, з якими він навчався й одночасно закінчував інститут, то стає очевидно: кожен сформував власну модель існування в мистецтві. Окрему роль у радянській художній системі відігравав так званий комбінат. Олексій Фіщенко принципово не брав замовлень через комбінат, намагаючись жити з гонорарів і виставкової діяльності. Водночас комбінат був потужним механізмом тиску, оскільки формував стилістику замовного мистецтва. У радянський період існувала обов'язкова норма: будь-яке будівництво – житлове, громадське чи культурне – мало закладати 3–5 % бюджету на мистецьке оформлення. Це означало обов'язкові замовлення скульптур, люстр, картин, монументальних елементів саме через комбінат. Черги із замовників були постійними. Водночас Спілка художників ухвалювала обмежувальні, антимонопольні рішення, оскільки за відсутності таких механізмів одна структура могла б фактично монополізувати мистецький ринок усього СРСР. Існувала складна внутрішня фінансова система, про яку сьогодні майже не згадують. Кошти, закладені в бюджети будівництва шкіл, культурних об'єктів і громадських споруд, спрямовувалися на закупівлю мистецьких творів, а відсотки із цих операцій ішли на виставкову та іншу діяльність. У результаті Спілка художників поступово накопичувала значні фінансові ресурси й перетворювалася

на потужну інституцію. Це була не просто професійна організація, а складна економічна структура, яка регулювала рух коштів, замовлень і статусів.

Л. Б.: Чи можна провести певні паралелі між радянською системою мистецтва і досвідом інших країн?

Д. Ф.: Я часто згадую формування американського монументального мистецтва 1930-х років. Під час Великої депресії в США існувало правило: будівля не приймалася в експлуатацію без художнього розпису чи монументального оформлення. Саме ця система сприяла розвитку монументального мистецтва, зокрема за участі мексиканських художників. За своєю логікою радянська модель функціонування мистецтва мала подібні риси: держава створювала запит, художник працював, а мистецтво ставало частиною публічного простору.

Л. Б.: На Вашу думку, які були межі існування цієї системи?

Д. Ф.: Ще на засіданнях Спілки я жартома зауважував: система працюватиме доти, доки художник зможе жити на умовні 300 доларів на місяць, а продана картина вміщатиметься в багажник автомобіля. Після цього неминуче настане криза. Тоді в це не вірили, однак згодом саме так і сталося. За таких умов кожен художник вибудовував власний світ. Це чітко простежується в індивідуальних творчих стратегіях. У цьому світі художник і жив – від картини до картини. Неформальне правило було простим: якщо ти хочеш жити спокійно і залишатися відносно вільним митцем, не варто було відкрито виступати проти радянської влади. За таких умов художники жили простіше, але мали можливість працювати.

Л. Б.: Які поширені уявлення про мистецьке життя радянського часу, на Вашу думку, сьогодні є найбільш міфологізованими?

Д. Ф.: Я знову наголошую на міфологізації минулого, зокрема на уявленні про тотально «скованих» владою митців. Як приклад наведу історію з Адою Рибачук і Володимиром Мельниченком. За поширеною версією, їхні роботи були забетоновані з ідеологічних міркувань. Насправді ж причина полягала в іншому. Художники створювали ескізи для меморіалу в Бабиному Яру, однак після

заборони цього проєкту фактично перенесли образи й композиційні рішення на Байкове кладовище. Це було зроблено на власний ризик і без погодження. Проблема полягала не в «антирадянському» змісті, а в невідповідності меморіального контексту. Зрештою ці об'єкти були остаточно залиті бетоном. Подібні приклади свідчать про те, що багато конфліктів у мистецькому середовищі мали не світоглядний, а інституційний або процедурний характер.

Л. Б.: Розкажіть про мистецьке життя.

Д. Ф.: Повсякденне художнє життя існувало у форматі тісних спільнот і неформальних «тусовок». У кожному середовищі завжди був хтось, хто співпрацював із органами безпеки. Якщо ж художник не виходив за дозволені рамки, його, як правило, не чіпали. Проте така реальність погано узгоджується із сучасним героїчним образом мистецтва, яке нібито постійно перебувало в стані активного спротиву системі. Безперечно, були періоди тиску, були справжні дисиденти, були заборони на виставкову діяльність окремих митців. Однак загальна картина була значно складнішою. Варто зазначити, що багато художників, навіть за наявності обмежень, мали значні фінансові ресурси, отримані через комбінат. За умов середньої зарплати 140–150 карбованців деякі з них накопичували суми, що обчислювалися сотнями тисяч. Це не відповідає уявленню про тотальний тиск на мистецтво. У радянський період існувала базова впевненість: художник має творити, а держава – купувати створене. Сьогодні ця модель практично зникла. Саме тому художники тоді жили інакше, в іншій системі координат, ніж митці сучасної доби.

Л. Б.: У чому полягала принципова відмінність техніки кольорової ліногравюри, яку застосовував Олексій Фіщенко, від традиційних на той час практик?

Д. Ф.: Він працював зовсім інакше, ніж це було прийнято в європейській традиції. Якщо зазвичай фарбу накладали тонким шаром і друк здійснювали за допомогою вертикального преса, то батько обрав інший шлях. Першим етапом завжди була

чорна плашка, надрукована на офортному верстаті. Вона фактично «забивала» всю композиційну основу, створювала чіткий кістяк зображення. А вже після цього весь кольоровий шар накладався вручну. Саме ручний друк надавав набагато ширші технічні можливості. Він міг працювати з пастозними шарами фарби, створювати складну, нерівну фактуру, досягати ефектів «відриву», нерівномірного насичення поверхні. У результаті кожен відбиток ставав абсолютно унікальним. Навіть відбитки, зроблені з однієї дошки, могли суттєво відрізнятися між собою – це були різні авторські варіанти одного твору, а не механічні копії.

Л. Б.: Чи був такий спосіб друку типовим для української графіки того часу?

Д. Ф.: Це був рідкісний випадок. Більшість художників користувалися класичною схемою: рівномірна розкатка фарби валиком і стандартний друк. Батько ж поступово відходив від академічних настанов своїх учителів, зокрема Олександра Пащенко. Важливо, що він мав великий практичний досвід саме як друкар. Під час роботи в інституті він друкував не лише власні твори, а й роботи інших митців, зокрема Касіяна. Проте для власної творчості свідомо обрав ручний, так званий «грушний» друк. Це був не просто технічний вибір, а світоглядна позиція – ця техніка найбільше відповідала його внутрішньому стану. Мені не відомі інші українські художники, які б настільки послідовно і системно працювали саме в цій манері.

Л. Б.: У який період його творчості стає помітним відхід від класичної школи і формування власної художньої мови?

Д. Ф.: Перші чіткі ознаки відходу від класичної школи особливо помітні у творах середини 1970-х років, приблизно з 1974 року. Це були невеликі за форматом роботи, частина з яких експонувалася на виставках у Канаді. Значне місце в них посідають карпатські мотиви – вони виникли з безпосередніх вражень від подорожей і роботи на пленерах. Згодом техніка ускладнюється. Відбувається перехід до багатокольорових розкаток за принципом, близьким до японської традиції. На одну дошку наносилося одразу кілька кольорів, які відрізнялися за

густотою і фактурою. В одних місцях фарба доходила до чорної основи, в інших – залишалася пастоною або, навпаки, рівномірною. Це значно розширювало художні можливості і відкривало простір для експерименту, який батька надзвичайно захоплював.

Л. Б.: Чи були фактурні ефекти та технічні експерименти самоціллю в цих роботах?

Д. Ф.: Ні, і це принципово. Перехід до нових технічних рішень відбувався органічно, без різких зламів. Фактурні ефекти й «відриви» ніколи не були самоціллю. Вони виростали з повсякденного середовища і самого способу мислення. У його майстерні стояли звичайні речі – стара радіола, лампа, побутові предмети, – і з них він буквально «брав світ», вибудовував власну художню реальність. Техніка лише фіксувала цей спосіб бачення. Логічним продовженням цього процесу став перехід до олійного живопису. Працюючи фарбою, він отримував можливість безпосередньо взаємодіяти з матеріалом – натискати, працювати пензлем і руками, формувати поверхню так, як вимагав задум. Це не було розривом із попереднім досвідом. Навпаки, живопис став природним розвитком тих пошуків, які розпочалися ще в ліногравюрі.

Л. Б.: Яке місце в творчому доробку відводилося рисунку?

Д. Ф.: Рисунок завжди залишався для нього надзвичайно важливим. Було створено багато сильних, масштабних аркушів, зокрема великі композиції з мотивами дощу, складних станів природи, внутрішньої напруги. Частина цих робіт досі зберігається в майстерні й потребує систематизації. Це дуже потужний пласт творчості, який ще чекає на повноцінне осмислення і впорядкування.

Л. Б.: Чи існує повний перелік виставок Олексія Фіщенка?

Д. Ф.: Повного переліку виставок, на жаль, не існує. Це пов'язано з особливостями ведення документації в той час. Більшість матеріалів оформлювалися рукописно, зберігалися фрагментарно, а згодом були втрачені або розпорошені в архівах.

Системного обліку в сучасному розумінні не вели. Усе, що вдалося зібрати й зафіксувати на сьогодні, зберігається в приватному архіві родини. Що стосується закордонних виставок, то вони переважно не мали характеру персональних експозицій. Це були великі колективні міжнародні проєкти, у яких брали участь митці з багатьох країн. Особливо тісні контакти склалися з Канадою — значною мірою завдяки українській діаспорі та зацікавленості західного глядача його творчістю. Загалом ідеться про участь у виставках, що охоплювали до сорока країн. Його мистецтво було зрозумілим західному глядачеві насамперед завдяки специфічному поєднанню реалістичної основи з декоративною формою. Там інакше функціонував сам ринок мистецтва. Роботи купувалися за іншими принципами, формувалася інший механізм сприйняття та обігу творів. Але саме ця комбінація – впізнавана реальність і водночас авторська, узагальнена форма – робила його твори цікавими й поза радянським контекстом. Імовірно, певна інформація може зберігатися в архіві Співки художників. Водночас існують серйозні прогалини в документації. Я особисто зіштовхнувся із цим під час оформлення пенсії: значна частина даних виявилася втраченою або просто відсутньою. Це ще раз свідчить про те, наскільки неповною є документальна пам'ять цього періоду.

Л. Б.: Які виставки відбулися після смерті Олексія Фіщенка?

Д. Ф.: Після смерті батька відбулася одна велика виставка в Києві, дві експозиції в Каневі та три – у Дніпрі, в Музеї сучасного мистецтва. Дніпровські виставки реалізували як приватну ініціативу, але на дуже високому професійному рівні. Там було представлено фактично повний зріз його творчості. Окремо варто згадати виставку в Києві, у музеї Тараса Григоровича Шевченка, де експонувалися ранні роботи, пов'язані з дипломним періодом. Первісно він планував дипломну серію на тему солдатських пісень після війни, однак ця тема була заборонена, і йому дозволили працювати лише над образом Шевченка. Також після смерті художника відбулася велика ретроспективна виставка графіки в Одесі. Ще за життя, доволі парадоксально, відбулися дві виставки в Донецьку. У Луганському художньому

музеї зберігалася значна кількість його робіт – це підтверджували музейні матеріали, доступні ще до початку війни.

Л. Б.: Якою була позиція Олексія Фіщенка щодо музейного збереження власних творів?

Д. Ф.: Він свідомо дбав про те, щоб його роботи зберігалися в музейних зібраннях по всій Україні. Точний перелік музеїв сьогодні відтворити складно, однак принцип був чіткий: твори мають бути у фондowych колекціях. Окремі рисунки зберігаються в Третьяковській галереї – це підтверджено особистою передачею робіт самим художником. Наприкінці життя він цілеспрямовано займався тим, що я називаю «диверсифікацією» спадщини. Він вважав, що твори мають бути розміщені в різних інституціях, щоб забезпечити їх збереження й уникнути втрати цілісного корпусу.

Л. Б.: Якщо говорити про роботи Олексія Фіщенка, чи є в родинному архіві ліногравюри, які не ввійшли в каталоги?

Д. Ф.: Частину найкращих ліногравюр я вже передав до Академії. Наразі зберігається близько сорока найкращих оформлених рисунків, які я також вважаю доцільним передати до Академії з метою збереження. Окрім цього, в майстерні залишаються неоформлені начерки та рисунки – орієнтовно 500–600 одиниць, які також становлять значний інтерес для дослідження. Упорядкування цього матеріалу ускладнене проблемами, пов'язаними з доступом до майстерні, однак у перспективі я планую систематизувати архів, описати його та підготувати матеріал для майбутнього видання. Що стосується кольорових ліногравюр, не зафіксованих у каталогах, то, ймовірно, таких робіт немає. Усі найкращі твори передавалися до інституцій із паралельним створенням дублікатів для родинного архіву. Такі серії, як «Сучасний Київ» та «Вечірній Київ», повністю представлено в каталогах. Натомість у майстерні залишаються неоформлені відбитки й рисунки, які потребують перегляду та систематизації. Раніше існувала надія, що ці матеріали будуть важливими для наступних поколінь, однак після смерті художника інтерес до спадщини практично зник. Не було жодного звернення з боку інституцій чи

колекціонерів щодо придбання робіт; натомість з'являлися лише перекупники, зацікавлені в мінімальній ціні. Імовірно, значну частину оформлених рисунків буде передано до Академії. На сьогодні найважливішим завданням є фотофіксація і опис матеріалів, оскільки подальша доля архіву залишається відкритим питанням.

Л. Б.: Підсумовуючи все сказане, якби ви окреслили місце Олексія Фіщенка в українському образотворчому мистецтві другої половини XX століття?

Д. Ф.: Він завжди перебував дещо осторонь усталених груп і напрямів. Це була свідомо позиція. Він не формував школи, не прагнув учнів і не вибудовував навколо себе кола послідовників. Його шлях був індивідуальним і внутрішньо замкненим. Водночас він не був ізольованим – він перебував у живому мистецькому процесі, добре орієнтувався в тому, що відбувається, але працював у власній логіці. Його місце, на мій погляд, у зоні тих художників, які не декларували себе як опозиційних чи програмних, але водночас створювали автономний художній світ. Це мистецтво не було реактивним, воно не виникало як відповідь на ідеологічний тиск. Воно розвивалося з внутрішньої потреби, з постійної роботи над формою, матеріалом, образом.

Л. Б.: Чи можна говорити про вплив Олексія Фіщенка на інших художників?

Д. Ф.: Прямого наслідування, у звичному розумінні, справді не було. Його технологія була надто складною й вимогливою. Кольорова ліногравюра з ручним друком, багатодошкові процеси, тривала робота над кожним відбитком – усе це не сприяло масовому повторенню. Але вплив існував на іншому рівні. Це був вплив прикладу: прикладу внутрішньої дисципліни, послідовності, відповідальності перед матеріалом. Він показував, що художник може існувати без зовнішніх декларацій, без участі в кланах, без адаптації до моди і водночас залишатися професійно переконливим. Для багатьох це було важливішим за стилістичні запозичення.

Л. Б.: Яке значення має його спадщина для сучасного дослідника і чому до неї важливо повертатися сьогодні?

Д. Ф.: Сьогодні його спадщина важлива саме як приклад іншого типу художнього мислення. Не ідеологічного, не протестного, не декларативного. Це мислення процесу, ремесла, щоденної праці. Його твори не зчитуються миттєво – вони вимагають зупинки, уважного погляду, розуміння технології. Для дослідника тут важливі кілька рівнів. По-перше, це унікальний досвід роботи з кольоровою ліногравюрою, який практично не має аналогів в тогочасній українській графіці. По-друге, це приклад трансформації графічного мислення в живопис, без розриву між техніками. По-третє, це цілісний авторський світ, який вибудовувався впродовж десятиліть і не залежав від зовнішніх змін.

Л. Б.: Чи можна сказати, що його мистецтво було формою внутрішнього захисту або способом існування?

Д. Ф.: Так, безперечно. Він буквально жив у створеному ним художньому світі. Цей світ забезпечував йому внутрішню рівновагу, можливість тримати дистанцію з реальністю, не заперечуючи її, але й не підпорядковуючись їй повністю. Він не тікав від дійсності – він її перетворював.

Л. Б.: Яким ви бачите подальшу долю цієї спадщини?

Д. Ф.: Найважливіше зараз – її збереження й фіксація. Фотофіксація, опис, систематизація архіву. Без цього будь-яке осмислення буде фрагментарним. Лише після цього можливі ґрунтовні публікації, каталоги, нові дослідження. Я переконаний, що з часом інтерес до цієї спадщини повернеться. Не як до «імені», а як до явища. Тому що це мистецтво не старіє разом з епохою – воно існує поза нею, у власному часовому вимірі.

Л. Б.: Підтримую Вашу думку. Дякую за розмову. До побачення.

Надаю згоду на публікацію інтерв'ю



Дмитро Фіщенко

Інтерв'ю обсягом 14 аркушів.

Інтерв'ю з А. Яланським (29.07.2024).

Інтерв'ю з **Андрієм Яланським** – народним художником України, професором кафедри живопису та композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Інтерв'ю записано 29 липня 2024 року на кафедрі живопису і композиції в НАОМА (м. Київ) Людмилою Барко.

Л.Б.: Андрію Вікторовичу, як Ви вперше познайомилися з родиною Олексія Федоровича Фіщенка?

А.Я.: Моє знайомство з родиною О. Фіщенків має давню історію. Насправді ще наші батьки були знайомі між собою. Батько Олексія Федоровича навчався приблизно на рік-два пізніше мого батька. Вони знали один одного ще з молодості, а згодом їх зблизило й те, що обидва були учасниками війни. Тому між ними, якщо й не було тісної дружби, то, безперечно, існували добрі товариські стосунки. Безпосередньо ж з Олексієм Федоровичем ми познайомилися вже 1970 року, коли я і Дмитро вступали до художньої школи. Ми прийшли туди з різних боків міста. Наші батьки впізнали один одного, привіталися, і з того моменту фактично розпочалося наше знайомство. Можна сказати, що відтоді ми з Дмитром, сином Олексія Федоровича, йшли разом по життю. У художній школі ми сиділи за однією партою всі роки навчання. Зрозуміло, що через це я став постійним гостем у їхній родині. Я добре знав і Ларису Іванівну, і самого Олексія Федоровича. З Ларисою Іванівною ми спілкувалися більше по-сімейному – вона могла нас пригостити чаєм, поговорити, створити атмосферу дому. А Олексій Федорович, звичайно, був більше зайнятий роботою, працював у майстерні, але ми все одно час від часу спілкувалися. Таким чином, моє знайомство з О. Фіщенком не було формальним чи професійним у вузькому сенсі – воно було пов'язане з родинним і дружнім спілкуванням, яке розпочалося ще в юності.

Л.Б.: Яким було Ваше перше враження від його творчості?

А.Я.: Спочатку я знав Олексія Федоровича насамперед як майстра ліногравюри. У перших роках, приблизно до середини чи навіть до кінця 1970-х, саме таке

уявлення про нього й існувало. У мене були дві книжечки з його ліногравюрами – невеликі збірки, видані тоді. Не знаю, чи була третя, але ці дві були доволі відомі. Через них я і сприймав його як графіка-ліногравера. Уже значно пізніше, у 1990-х роках, я почав відкривати для себе іншу сторону його творчості – як рисувальника. Зрозуміло, що, виконуючи такі ліногравюри, художник, безперечно, має бути вмілим рисувальником. Адже щоб узагальнити форму, створити виразну композицію, знайти пластичну структуру для ліногравюри – треба дуже добре розуміти, як утворюється форма, як вона будується в рисунку.

І вже пізніше в 1990 роках я зрозумів, що рисунок для нього був фундаментом. Він працював переважно простими олівцями – різної м'якості, від твердих до дуже м'яких. Не пригадую його рисунки, виконані якимось іншим матеріалом – скажімо, вугіллям чи сангіною. Те, що я знаю, – це майже завжди олівець. Це свідчить про надзвичайно високу культуру рисунка. І коли на виставках вирішили показувати саме рисунок як окремий жанр, це стало особливо помітно.

Л.Б.: Ви згадали виставки рисунка. Розкажіть про них.

А.Я.: Це цікава історія. Окремі виставки рисунка розпочали активно проводити у Москві – це були всесоюзні виставки, де художники різних напрямів могли показати свої рисунки. Потім подібні виставки організовували й у Києві. Це було надзвичайно важливо, бо на поточних виставках кожний показував твори згідно з основною спеціалізацією: живописці – живопис, скульптори – скульптуру, графіки – графіку. А тут утворювався своєрідний спільний простір, де всі могли показати саме рисунок. І там дуже добре можна зауважити, що Олексій Федорович – художник із високою культурою рисунка. Його роботи вирізнялися продуманістю, оригінальністю, самобутністю. Мені завжди видавалося, що в його композиціях відчувається потужний вплив японської ксилографії. У японській гравюрі надзвичайно важливе площинне мислення. І, на моє переконання, О. Фіщенко намагався передати цю площинність не лише у графіці, а й у тональному рисунку.

Л.Б.: Наскільки, на Вашу думку, японське мистецтво вплинуло на творчість Олексія Фіщенка?

А.Я.: Цей вплив був помітним. Він, до речі, знав навіть японські хоку, що для тогочасного Києва було цілком несподіваною річчю. Тоді ще школярі, ми крутилися біля нього під час переглядів у школі, і раптом він міг прочитати якесь хоку. Для нас це видавалося незвичним. Ти слухаєш – і починаєш замислюватися. Звідки він це знає? Чого його це цікавить? На мою думку, його інтерес до японського мистецтва був доволі глибоким. Адже є навіть легенда, що японські майстри ксилографії іноді додавали до своїх відбитків короткі вірші – хоку, які передавали настрій або сутність зображеного. І це певною мірою відповідає самому принципу японського мистецтва: мінімум слів, але точне відтворення стану або явища. Мені здається, що О. Фіщенко дуже уважно вивчав це мистецтво. Звісно, у Києві тоді подібних колекцій не було. Щоб побачити справжні японські гравюри, потрібно було їхати до Москви, до Пушкінського музею. Але якщо художник мав можливість отримати дозволи, працювати з музейними фондами, дивитися папки з графікою – то він міг ґрунтовно ознайомитися із цим матеріалом. І, я вважаю, що він це робив. Бо в його роботах відчувається не випадкове захоплення, а серйозне знання.

Л.Б.: Які, на Вашу думку, були інші впливи на творчість Олексія Фіщенка?

А.Я.: Його ранні роботи були такими, як навчала академічна школа. Це природно: дипломна робота, перші роки після інституту.

Але вже наприкінці 1960-х і в 1970-х роках він почав відходити від цієї академічності. У його роботах з'являються різкі геометричні форми, більш умовна композиція. І мені видається, що саме тут він поєднав кілька різних джерел. З одного боку – геометричну структуру, певною мірою близьку до європейського модернізму. А з іншого – японські композиційні ефекти. У результаті утворилася дуже цікава мова. Його кольорові ліногравюри мали надзвичайно яскраві кольори, дуже сміливі поєднання. У графіці такого майже ні в кого не було. На мою думку,

це також пов'язано з його освітою. Адже він навчався в Одесі на декоративно-прикладному відділенні. І ця декоративність, відчуття кольору, площини, орнаментальної організації – усе це залишилося з ним. Якщо порівняти з творчістю його однокурсників, то за кольором вони зовсім інші. У О. Фіщенка колір працює майже як у живописі.

Л.Б.: Чи впливали на його творчість якісь технічні особливості?

А.Я.: Так, це також дуже важливо. Наприклад, він використовував фарби «Рембрандт» – голландські фарби для друку. Зараз це видається звичайною річчю, але в радянський час ці фарби були майже недоступні. Такі матеріали розподілялися поштучно. Спілка художників могла отримати невелику партію, потім вона ділилася між республіками, згодом між областями, і те, що залишалося в Києві, розподіляли буквально тюбиками. Ти не міг просто піти в магазин і купити всю палітру. Але якщо художникові пощастило отримати такі фарби, вони давали зовсім іншу якість кольору. Тому не дивно, що його гравюри мали такий яскравий і незвичний вигляд.

Л.Б.: Олексій Фіщенко впродовж тривалого часу очолював закупівельну комісію Спілки художників. Як це впливало на художнє середовище?

А.Я.: Так, Олексій Федорович багато років очолював закупівельну комісію Спілки художників України. І це була дуже важлива посада. По-людськи він мав великий вплив на життя художників. Але, наскільки я пам'ятаю, він намагався використовувати ці можливості не тільки для себе. Безперечно, про певну групу визнаних майстрів, так званих класиків, не можна було забувати. Але водночас він намагався підтримувати й інших художників. Багато нових, цікавих робіт опинилися в музейних фондах саме завдяки йому. Він був дуже дипломатичною людиною, умів переконувати на засіданнях комісій. І треба пам'ятати, що закупівлі вирішував не лише він – це була колективна робота. Але він умів аргументувати, обстоювати свою позицію.

Л.Б.: Якими були умови роботи художників у радянський час?

А.Я.: Треба сказати, що в радянський час існували певні умови підтримки художників. Вони, звичайно, мали і свої ідеологічні обмеження, але водночас давали можливість працювати і заробляти. Наприклад, діяли художні комбінати, де виконувалися різні замовлення – плакати, портрети, літографії. У Києві, зокрема, працював великий художній комбінат на вулиці Васильківській. Художник міг прийти туди, отримати замовлення і за відносно короткий час виконати роботу. Тому портрети для масових серій робилися досить швидко: художник виконував рисунок, а далі технічні майстри готували його до друку. За таку роботу платили доволі добре, отже багато художників користувалися можливістю працювати на комбінаті. Частина коштів, які заробляли художники через такі замовлення, згодом використовувалася і для закупівель творів мистецтва. Водночас існувала можливість творчих поїздок. Художники могли працювати в таких місцях, як Синєж під Москвою, Гурзуф у Криму чи Юрмала. Там організовувалися творчі резиденції, де можна було певний час жити і працювати над новими творами, спілкуватися з іншими художниками. Після здобуття Україною незалежності у 1991 році ці можливості фактично зникли. Багато інституцій, які раніше забезпечували художникам умови для роботи, поступово припинили існування. Тому змінилися і умови життя художників, і сама організація художнього середовища.

Л.Б.: Якою людиною був Олексій Федорович у повсякденному житті?

А.Я.: Для мене ця родина завжди залишалася прикладом надзвичайної інтелігентності. І це цікаво: вони походили з дуже простих родин. Але перебування в художньому середовищі, спілкування, культура – усе це сформувало в них справжню інтелігентність. Звісно, як і навколо будь-якої людини на такій посаді, навколо нього точилися різні чутки. Але мої особисті юнацькі спогади про цю родину залишилися абсолютно позитивними. Це були дуже культурні, дуже делікатні люди.

Л.Б.: А де знаходилася його майстерня?

А.Я.: Спочатку майстерня була на вулиці Дашавській у житловому будинку. Пізніше поруч із цим будинком збудували спеціальні художні майстерні, і він працював там. У середині 1970-х років родина придбала квартиру на вулиці Довнар-Запольського. А вже на початку 1990-х років вони отримали велику майстерню на вулиці Антоновича (колишній Горького). Майстерня була приблизно сто квадратних метрів, адже в родині було кілька членів Спілки художників. Лариса Іванівна також була пов'язана зі Спілкою – вона працювала мистецтвознавицею і редагувала тексти, виступи та статті, які виходили від імені Спілки художників. Часто саме вона готувала матеріали, що друкувалися у журналі «Образотворче мистецтво».

Л.Б.: Чи бачили Ви його пізні роботи?

А.Я.: Так, але вже значно рідше. Із часом наші життєві шляхи трохи розійшлися. З'явилися сім'ї, змінилися інтереси. Я знаю, що Лариса Іванівна почала хворіти і померла раніше. Олексій Федорович прожив після неї недовго. Його останні роботи були доволі сумні за настроєм. Після 2000 року він майже повністю перейшов до живопису. І якщо оцінювати всю його творчість загалом, то, безперечно, основним залишаються ліногравюри. Але рисунок і живопис дають змогу глибше пізнати різнобічність його творчої особистості.

Л.Б.: Підтримую Вашу думку. Дякую за розмову. До побачення.

Надаю згоду на публікацію інтерв'ю

А. Яланський

Інтерв'ю обсягом 6 аркушів



Інтерв'ю з В. Перевальським (15.04.2025).

Інтерв'ю з **Василем Перевальським** – українським художником-графіком, академіком Національної академії мистецтв України, доцентом кафедри графічних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Інтерв'ю записано 15 квітня 2025 року на кафедрі графічних мистецтв в НАОМА (м. Київ) Людмилою Барко.

Л.Б.: Василю Євдокимовичу, у чому, на Вашу думку, полягає своєрідність **Олексія Федоровича Фіщенка** як художника і яке його значення для українського мистецтва?

В.П.: Олексій Федорович Фіщенко – це художник дуже своєрідний, багатогранний і, безперечно, оригінальний. Передусім, коли говорити про головне, то основне в нього – це, звичайно, ліногравюра, естамп, графіка. Саме там його найсильніший, найпомітніший внесок. Але при цьому не можна зводити його творчість лише до гравюри, бо він працював і в рисунку, і в живописі, і в акварелі, й усюди виявляв себе як художник зі своїм обличчям.

Якщо подивитися на його спадщину уважно, то видно: гравюри становлять головний масив і головне художнє ядро. Рисунки також дуже важливі, особливо олівцеві, і портретні, і пейзажні. Живопису, видається, менше, і він не завжди так очевидно представлений, іноді навіть із репродукції беззаперечно не скажеш, де живопис, а де гравюра. Буває, що за характером зображення робота з репродукції може видатися гравюрою, а насправді це живопис, або навпаки. Могли бути й описки в каталогах. Але живопис у нього є, особливо в останніх роках, і він дуже важливий для розуміння його пізнього мислення.

О. Фіщенко був людиною мислячою, неспокійною, творчою, повсякчас у пошуку. Він не був художником одного прийому чи однієї знахідки. Він змінювався, розвивався, вбирав дуже багато з різних джерел – із європейського мистецтва, зі східного мистецтва, з японської гравюри, з Пікассо, з Леже, з української традиції,

з декоративного мистецтва. І все це не просто механічно копіював, а намагався застосувати у власній системі.

Це був художник, який дуже добре знав світову художню культуру. І західну, і східну. Він добре розумів Пікассо, Леже, Матісса, знав японську гравюру як унікальне світове явище, вивчав східну мініатюру. Він був із тих митців, які не обмежуються вузьким професійним колом, а дивляться широко, історично, культурно, філософськи. І це відбилося в його творчості.

Водночас він був людиною дуже дисциплінованою внутрішньо, зібраною, цілеспрямованою. Не компанійською в зовнішньому сенсі, а зосередженою на своєму. Його мистецтво не народжувалося з побутової легкості чи випадковості – воно було результатом постійного внутрішнього напруження, інтелектуального і пластичного. І ще одна важлива річ: О. Фіщенко – це художник, який умів бути сучасним у дуже складну добу. У радянських десятиліттях, коли чисту абстракцію переслідували і не допускали ані на виставки, ані в офіційний мистецький обіг, він віднаходив способи робити твори модерні, європейські, майже абстрактні за суттю, але так оформлені, що вони проходили виставками, закупувалися, входили в музейні фонди. Це означає не компроміс у примітивному розумінні, а художню мудрість, пластичну хитрість, вміння вижити як митець і не зрадити себе до кінця. Тому я б сказав так: О. Фіщенко – це майстер ліногравюри, рисунка і живопису, художник декоративного мислення, філософської налаштованості, великої культури й постійного творчого пошуку. Його легко впізнати, якщо знаєш кілька його робіт. У нього є своє пластичне обличчя, і це ознака справжнього майстра.

Л.Б.: Якщо говорити детальніше про техніку: чим Олексій Фіщенко саме в ліногравюрі був цікавим?

В.П.: Одне з найважливіших його досягнень – це те, що в українському мистецтві він був одним із перших, а наскільки я знаю – першим, хто почав так активно використовувати метод друку по темному тлу в ліногравюрі. Це дуже суттєво. Що це означає технічно? Спочатку друкують темну плашку – на все робоче поле. Це може бути чорний, темно-синій, темно-зелений чи інший темний колір. А вже

потім зверху друкують інші дошки – кольорами, які або підбілюють, або роблять менш прозорими, щоб лягали по темному. Тобто художник працює не по білому паперу, як традиційно, а по попередньо створеному темному полі. І цей спосіб дає надзвичайно соковитий, насичений, живописний ефект. Коли колір лягає на темне, те темне все одно трохи просвічується, і виникає інша сила тону, інша глибина, інша щільність кольору. Фарби поліграфічні зазвичай розраховано на те, що з-під них світлитиметься білий папір. А коли художник друкує по темному, він або додає білил, щоб зробити фарбу укривистішою, або залишає її більш прозорою, залежно від того, якого ефекту прагне досягти. У результаті робота набуває зовсім іншої матеріальної сили. О. Фіщенко дуже тонко розумів ці можливості. Саме тому його твори, надруковані по темному, такі соковиті, напружені, сильні за кольором і водночас надзвичайно декоративні. Це вже майже межа між графікою і живописом. Ще один важливий момент – фактура. Він часто друкував не типографською, а олійною фарбою для живопису. А олійна фарба поводиться інакше: вона не така дрібнодисперсна, не така рівна, як друкарська. Вона дає нерівності, відлипи, своєрідні фрактальні структури, особливо на великих площинах. Коли папір знімається з форми, бачимо живу поверхню, не мертву, не механічну. І це дуже красиво. На великих декоративних площинах такий друк дає особливу вібрацію, живість, відчуття нерукотворної, але художньо організованої матерії. Чи він перший вигадав друкувати олійними фарбами? Ні, олійними фарбами друкували й до нього. Тут не можна стверджувати, що це його абсолютний винахід. Просто художники часто вдавалися до олійних фарб і з практичних причин: типографські фарби не завжди доступні, вони дорогі, продаються великими об'ємами, а олійні – легше добути. Але О. Фіщенко дуже вдало використав саме ті особливості олійної фарби, які для іншого могли бути недоліком. Для нього вони стали перевагою – нерівність, неідеальна дисперсність, відчуття живої поверхні.

Естамп взагалі – це ручна справа. Від форескізу до друку все робить сам художник. І в цьому його принципова відмінність від машинного тиражування. Я й зараз студентам кажу: комп'ютерний «естамп» – це вже інша сфера, інші завдання. А

класичний естамп – це цілком ручна праця художника. О. Фіщенко це чудово розумів і працював саме як майстер класичного ручного естампу.

Л.Б.: Наскільки сильним був вплив П. Пікассо на Олексія Фіщенка?

В.П.: Вплив П. Пікассо на О. Фіщенка був дуже сильний, і це не якась незначуща паралель, а справді особлива тема. Можна навіть сказати, що захоплення П. Пікассо у О. Фіщенка – це окрема стаття. Він дуже багато від нього взяв.

Я не знаю достеменно, чи саме Пікассо першим винайшов у ліногравюрі спосіб друку по темному тлу – спочатку темна плашка, а потім зверху світліші чи кольорові шари, надруковані на криючих білилах. Не можу цього стверджувати остаточно. Але для України, наскільки я знаю, першим, хто по-справжньому почав це робити, був саме Олексій Федорович Фіщенко. І тут зв'язок із Пікассо дуже важливий. У Пікассо є певні мотиви, які О. Фіщенко буквально підхоплював. Я, наприклад, пам'ятаю хмарки – дуже характерні, такі, що їх П. Пікассо використав у своїх роботах. У мене був каталог великої барселонської виставки П. Пікассо саме як майстра ліногравюри. Син привіз мені цей каталог. Він великий, товстий. І там були речі, які безперечно справили на О. Фіщенка глибоке враження. Є, скажімо, робота П. Пікассо з пейзажем, із пастушками чи чимось подібним, де саме ці хмарки. І О. Фіщенко настільки був закоханий у П. Пікассо, що буквально використовував окремі елементи. Якщо говорити по-науковому, це можна назвати запозиченням, а між нами кажучи – подекуди це вже майже плагіат. Але таке було. І це теж не треба приховувати. Це важлива правда про його художній метод і його захоплення. Найвиразніший приклад – натюрморт із лампою, з абажуром. Я знаю принаймні п'ять варіантів цього натюрморту. О. Фіщенко поступово вдосконалював композицію, додавав нові елементи, міняв речі довкола, але центром незмінно залишалася лампа зі світінням. Спочатку біля неї були кришталеві речі, потім він додавав їх більше, далі почав викладати яблука. І в одному з пізніших варіантів, який, очевидно, дуже йому сподобався, він просто запозичив лампу в Пікассо і зробив навколо неї широкими штрихами хвилі світла і тепла – майже буквально за Пікассо. Не тільки сама лампа, а й трактування

предметів біля неї було як у П. Пікассо – з такою першою абстрактністю, спрощенням, пластичною свободою. І цей натюрморт настільки полонив його уяву, що один із каталогів виставки творів О. Фіщенка надруковано саме із цим натюрмортом а-ля Пікассо на обкладинці. Сьогодні ми, звісно, ставимося до таких речей більш прискіпливо. Тепер до плагіату ставляться жорстко, і щось тут може видаватися навіть смішним. Але в 1960-х роках ситуація була іншою. Тоді це сприймали як новаторство, як відкриття. Тим більше, що справжніх ліногравюр Пікассо в Україні майже ніхто не бачив. Не було інтернету, не було вільного доступу до альбомів і каталогів, не було нормальної інформаційної циркуляції. І тому те, що О. Фіщенко знаходив, відкривав, переглядав, ставало для нього справжнім вікном у світ. Він не просто подивився на П. Пікассо – він був ним глибоко заражений, творчо зворушений. І це дуже видно і в техніці, і в композиції, і в окремих пластичних ходах.

Л.Б.: А як за радянського часу художники взагалі знайомилися з західним мистецтвом?

В.П.: Це сьогодні людина відкрила телефон, натиснула кнопку – і перед нею весь світ. А тоді це була інша епоха. Інформація була майже недоступна. Тому кожен каталог, кожна книга, кожна репродукція, кожна виставка мали величезне значення. У О. Фіщенка був дуже важливий друг – Іван Черніков. Вони дружили, обидва були старшого покоління, обидва – учасники війни. І Черніков мав, мабуть, найкращу серед київських художників бібліотеку. Це була людина великої культури, широких інтересів, він збирав книги, листівки, мистецькі видання, репродукції, твори. Він дуже допомагав О. Фіщенкові в його поінформованості. Надзвичайно важливою подією була виставка американської книги 1962 року. Вона відбулася на виставці передового досвіду, фактично на ВДНГ. Це була надзвичайна подія. Цілий павільйон був зайнятий американською книжковою продукцією. Для київських художників це вперше була можливість так широко побачити, що друкується на Заході, які на вигляд альбоми, енциклопедії, мистецькі видання, поліграфія, якість друку. І художники буквально розкрадали ці книжки. Приходили

із сумками, з лезами, вирізали ілюстрації. Американці дивувалися: мовляв, краще вже забрали б книжку цілком, ніж так її псувати. Але для наших людей це був голод до культури, до інформації, до візуального матеріалу. Я й сам звідти дещо виніс. Мені навіть один американець допоміг винести видання Музею модерного мистецтва. Воно вже було порване, поклеєне, але все одно безцінне. У мене й досі є з тієї виставки «Енциклопедія текстилю» – настільки унікальне видання, що в нас нічого подібного не видавалося ні тоді, ні навіть набагато пізніше.

Саме в такій атмосфері й формувалося знання західного мистецтва. Не системно, не академічно забезпечено, а через випадково здобуті книги, через колекціонерів, через друзів, через каталоги, привезені з-за кордону, через бібліотеки окремих ентузіастів. І О. Фіщенко був серед тих, хто дуже уважно, дуже жадібно вбирав ці відомості.

Л.Б.: Окрім П. Пікассо, кого ще з європейських митців О. Фіщенко особливо цінував і чийм мистецтвом надихався?

В.П.: Так, не тільки Пікассо. Дуже важливим для нього був також Фернан Леже. І це теж видно не в загальних словах, а в конкретних роботах. Наприклад, у О. Фіщенка є портрети, де відчутний вплив Ф. Леже. Зокрема, портрет Володимира Сосюри: обличчя там трактоване в такому кубофутуристичному, експресіоністичному ключі – площинно, з прямими лініями, узагальнено. Але рука на передньому плані – майже буквально лежеївська. У Ф. Леже дуже своєрідно трактовано руки, пальці – такими «ковбасками», якщо так сказати простіше. І О. Фіщенкові це вочевидь подобалося, він використовував подібний прийом і не лише в одному портреті. Тут виникає цікава різностильність: одне в роботі вирішене так, інше інакше. Але в 1960-х роках це ще не сприймалося як щось неможливе чи недопустиме. Навпаки, це було свідченням виходу за межі застиглого канону. Загалом О. Фіщенко дуже добре знав європейське мистецтво. Не тільки П. Пікассо і Ф. Леже, а й А. Матісса. Він був художником, який розумів великі стилі, великі пластичні системи. І що важливо — він не боявся брати з них те, що його хвилювало. Інколи це могло межувати з прямим запозиченням, але

водночас було частиною його великого творчого процесу самонавчання, самоперебудови, самовідкриття.

Л.Б.: Що ви думаєте про захоплення японським мистецтвом Олексія Фіщенка?

В.П.: Він надзвичайно захоплювався японським мистецтвом, особливо японською гравюрою. І це захоплення видно не стільки в його кольорових ліногравюрах, які більше пов'язані з Пікассо, скільки в рисунках – особливо пейзажних, а також частково в портретних речах. Є один дуже характерний композиційний прийом, який він безперечно взяв із японської гравюри, що друкувалася водяними фарбами з розмивками, з розкочуванням тону. Він часто будував композицію так: угорі – темна пляма, що донизу світлішає; унизу – темна пляма, що догори світлішає. А між ними – зображення. Якби не ці темні маси, композиція могла б «розлетітися». А так вони її ніби обіймають, організують, збирають, тримають. Це дуже сильний прийом. Він працює не лише як декоративний, а як конструктивний. Верх і низ стають пластичною рамкою, енергетичним полем, у якому вже існує мотив. І те, що намальовано між цими двома масами, вже несе менше композиційного навантаження, бо головне організаційне начало – саме в них. У ліногравюрі це робиться технічно просто: на дошку чи скло, де розкочують фарбу, накладають смуги різних кольорів або тонів, а потім валком розкочують в одному напрямку. Відбувається поступовий перехід із фарби в фарбу, виникає плавне тональне розкочування. І це справді прийом, який іде від японців, а потім через графічну традицію прийшов і в Росію, і в Україну. О. Фіщенко цей прийом застосовував і в рисунках, і в ліногравюрі. У його пейзажах, особливо олівцевих, це дуже добре видно. Там відчувається японська логіка побудови аркуша, японське дихання площини. Іноді навіть мотиви видаються близькими до японської гравюри.

Але цікаво, що в кольорових ліногравюрах він більше пов'язаний усе-таки з європейською лінією, насамперед із П. Пікассо. Тобто в нього ці два світи – західний модернізм і східна пластична дисципліна – не зливаються повністю, а співіснують у різних частинах творчості.

Л.Б.: Якими були його рисунки й портрети? У чому їхня специфіка?

В.П.: Його рисунки — це дуже важлива частина творчості. Особливо портрети і пейзажі, виконані жирними графітними олівцями – 6В, 8В. Такі олівці тоді були рідкістю. У нас їх майже не виробляли. Це були або імпортовані, або якимось чином розподілені між художниками. Їх буквально видавали по одному-два рішенням секції. О. Фіщенко дуже їх шукав, просив у колег, мінявся на що завгодно, бо дуже їх любив і багато працював саме в техніці олівцевого рисунка.

Йому потрібен був соковитий, глибокий чорний тон, а це можуть дати тільки м'які графітні олівці з малим вмістом глини. І це характерно як для його портретів, так і для пейзажів. Портрети у нього цікаві тим, що вони одночасно реалістичні й символічно-абстрактні. Наприклад, він міг реалістично намалювати обличчя, але накласти на нього якусь абстрактну тінь, хрестоподібну чи іншу темну форму, яка вже не просто моделює об'єм, а несе смисловий або психологічний заряд. Так було, скажімо, в портреті Миколи Хвильового: навхрест покладені чорні тіні можуть сприйматися символічно.

Це знов-таки перегукується з Ф. Леже: під доволі реалістичний рисунок він міг підкласти абстрактні кольорові плями або форми, які не збігаються буквально з натурою, але творять додатковий сенс. О. Фіщенко також так робив – не копіював життя буквально, а переосмислював образ. Є дуже вдалий портрет Богдана-Ігоря Антонича. На грудях художник помістив кружечок, усередині якого – наче проросток, зелена органічна форма. І це надзвичайно точно співвідноситься з поезією Антонича – з його «зеленим Євангелієм», з уявленням про незнищенність матерії, переходи життя з однієї форми в іншу, органічність людини в природному коловороті. Тут символ не нав'язаний зовні, а дуже тонко з'єднаний із суттю образу. Є також портрет зі свічкою – «Світло надії» чи «Свіча надії». Він нагадує шевченківський автопортрет зі свічкою. Я думаю, що О. Фіщенко дуже добре знав цей образ Шевченка і працював у діалозі з ним. Шевченко задумав свій знаменитий образ зі свічкою ще в Переяславі, коли тяжко хворів у Козачковського, коли, як йому видавалося, міг померти, коли написав «Заповіт». І пізніше

реалізував цей образ. У свічці там є ідея місії, надії, внутрішнього світла. У О. Фіщенка цей мотив теж працює в подібному символічному полі. Є й автопортрет О. Фіщенка – більш реалістичний, хоча й там наявний символ сонця, що сходить, такого майже японського типу. Це знову показує, як у нього реалістичне й символічне живуть разом.

Л.Б.: Наскільки для О. Фіщенка були важливі філософські та символічні пошуки?

В.П.: Важливі, безперечно, особливо в пізній творчості це дуже помітно. У ранішні періоди в нього ще більше конкретики: «Ранок у Моринцях», «Вечірній Київ», якісь архітектурні мотиви, вулиці, натюрморти, пейзажі. Але з часом йому цього стало мало. Він, очевидно, відчув, що може і хоче вирішувати речі глибші – не просто зображати, а ставити питання буття, історії, долі, державності, людини, часу. Тому в пізніших роботах з'являються назви та образи на кшталт: «Осягнення таїни буття», «Блукання шляхом невідомого», «Благословення далеких предків», «Окриленість майбутнього», «Корали долі», «Свято» тощо. Це вже не просто тематичні назви до сюжетів, а спроби перевести пластичну композицію в поле світоглядних, майже метафізичних питань. Але тут є складність. Його роботи не піддаються однозначному прочитанню. І, можливо, сам художник не залишив словесних пояснень, які дозволили б нам точно знати, що означає кожен знак. Можливо, якісь матеріали є у сина, але мені про це не відомо. Тому ми змушені читати ці речі через форму, через назву, через загальний характер мислення художника. Наприклад, у роботі з використанням державної символіки – жовтого і синього – добре прочитується тема важкої долі української державності, але водночас і незламності, стабільності, внутрішньої міцності. Форма там майже абстрактна, але композиція симетрична, врівноважена, монументальна і це само по собі працює як символ стійкості. В іншій роботі – «Осягнення таїни буття» – з'являється рівносторонній трикутник, якісь знаки, майже карта чи схема. Що це конкретно означає? Ми не можемо сказати напевно. Це може викликати асоціації з

триєдністю, з християнською символікою, з піфагорійською фігурою, із загальною деєю триєдиного космосу. Але це все вже поле інтерпретації.

І саме так у нього працює багато робіт: вони близькі до супрематизму, але не є чистим супрематизмом. У них завжди є якась напівконкретика, натяк, провокація до смислу. Він не міг повністю відмовитися від змісту, від літературного чи філософського підтексту. Ось у цьому і його сила, і його слабкість. Сила – бо він хоче, щоб мистецтво не тільки тішило красою плям, а підносило глядача до думання, до переживання великих тем. Слабкість – бо не завжди це прочитується, не завжди глядач здатен увійти в той індивідуальний символічний код, який художник собі сформував. Іноді навіть виникає враження, що спочатку була композиція, а потім уже під неї шукали назву. Але це не применшує самих робіт. Це просто особливість його мистецтва.

Він був «заумний» у хорошому й проблемному сенсі. Йому було мало простої декоративності. Йому хотілося ще й змісту – космічного, історичного, духовного, загальнолюдського. І це дуже видно в пізніх роботах.

Л.Б.: Чим, на вашу думку, пов'язаний його живопис із графікою? Який між ними внутрішній зв'язок?

В.П.: Між його графікою і живописом зв'язок дуже тісний. Насамперед цей зв'язок полягає в декоративному началі, у площинному мисленні, в організації кольору і ритму. У О. Фіщенка й у ліногравюрі, й у живописі визначальною є любов до відкритого, потужного кольору. Він не боявся поєднувати кольори, які на перший погляд видаються важкими для гармонізації. Але за рахунок тонального співвідношення, введення чорного чи темного, за рахунок організації всієї площини йому вдавалося тримати ці кольори разом.

Він мислив не натурно-ілюзійно, а декоративно-пластично. Для нього важливим було, як плями співвідносяться, як ритмізуються, як врівноважуються верх і низ, ліве і праве, центр і периферія. І це однаково характерно і для графіки, і для живопису. Часто він будує композицію симетрично або майже симетрично, а якщо і відходить від симетрії, то все одно всі елементи ретельно врівноважені.

Інколи маленька пляма врівноважує велику. Інколи темний контур чи темне поле по краю збирає всю роботу, робить її цілісною. Інколи чорне вводиться всередину як змістово-пластичний центр. Усе це – спільна мова його живопису і графіки. Є роботи, побудовані на контрастах – із сильними декоративними зіткненнями кольорів. А є інші – на зближених, холоднуватих, сріблясто-блакитних тональностях, де все працює на тиху музичність, спокій, гармонію, внутрішній комфорт. Але й там, і там композиція в нього дуже продумана. Особливо цікаві ранні акварелі. В акварелі він уже не може так форсувати колір, як у ліногравюрі чи олійному живописі. І тому використовує інші можливості: роботу по мокрому, розмиті межі, тонкі переходи, музичність, поетичність. У цих речах менше центру, менше жорсткої конструкції, більше споглядальності, більше безпосереднього переживання природи. І це також важливо, бо показує: він не був закутий лише в одну декоративну схему, умів бути і тонким, і тихим. Але навіть там, де він пише живопис, часто вгадується майстер ліногравюри. Площинність, декоративність, ритм, потяг до умовності, до абстрагування, до чіткої композиційної будови – усе це робить його живопис упізнаваним. Тому не дивно, що дехто казав: його пізній живопис нагадує ескізи до ліноритів. Це правда. Особливо в останніх роках, коли через вік він уже не мав змоги так працювати в ліногравюрі, як раніше, і, можливо, переносив свої графічні принципи в живопис.

Л.Б.: Як змінювався у своїй творчості Олексій Фіщенко впродовж життя?

В.П.: Так, це очевидно. У процесі тривалого творчого життя художник не може не змінюватися. А О. Фіщенко був дуже працелюбний, тому змінювався часто й глибоко. Його ще студентські ліногравюри вже мають характерні фіщенківські риси: декоративність, площинність, умовність кольору, прагнення організувати весь аркуш, а не просто щось зобразити. Але все ж тоді він більше прив'язаний до натури, до конкретного мотиву.

Потім він дедалі більше дозволяє собі умовність, відхід від прямої натурної залежності, перехід до власного пластичного світу. А вже наприкінці життя починає робити речі майже безпредметні, філософські, де конкретика або

мінімальна, або взагалі не є головною. Там уже можуть домінувати супрематичі чи майже супрематичні структури, абстрактні знаки, ритми, кольорові поля, натяки на космічний чи духовний зміст. Чому раніше він не робив так відкрито абстрактних робіт? Тому що за радянських часів абстракція переслідувалася. Це був нонконформізм. Особливо в Україні така річ могла просто не пройти ні на виставку, ні в закупку. І якщо художник хотів бути в офіційному виставковому процесі, хотів, щоб його твори купувало Міністерство культури, музеї, він мусив знаходити компромісні форми. О. Фіщенко знайшов дуже мудрий вихід через архітектурні мотиви. Архітектура дозволяла геометризувати форму, доводити її майже до супрематизму, але все-таки залишати зв'язок із реальністю. Будинок, вікно, дзвіниця, міський мотив – цього було достатньо, щоб роботу ніби вважали реалістичною. Наприклад, якщо це «Вечірній Київ», то можна десь додати дзвіницю Лаври в куточку – і вже ні в кого немає підстав сказати, що це чиста абстракція. Хоч за суттю художник уже працює з геометрією, ритмом, площиною, кольором, а не з безпосереднім зображенням міста.

Під кінець життя, коли часи змінилися, він уже міг дозволити собі значно більше. І тоді й почали з'являтися роботи майже безпредметного плану. Тобто його еволюція – це справді шлях від конкретики до дедалі більшої умовності й філософської абстракції.

Л.Б.: Якою була роль його професійної освіти?

В.П.: Так, це дуже важливо. Можливо, саме тому його студентські роботи вже так відрізняються від робіт інших. Він закінчив керамічне відділення училища, і це наклало дуже істотний відбиток на його художнє мислення.

Кераміка вчить декоративності, площинності, мислення кольором як матеріалом, організації поверхні, орнаментальності, ритму. Якщо працюєш з ангобами, керамічними фарбами, з декоративною системою, ти вже інакше дивишся на зображення. Ти не просто моделюєш об'єм, а організовуєш площину. І саме ці принципи дуже легко перейшли в його кольорову графіку. Студентські роботи О. Фіщенка відрізняються від робіт інших – О. Бабкової, Г. Гаркавенка,

Г. Польового, І. Чернікова – саме декоративізмом і площинністю. У нього вже є художність не просто як вправність, а як здатність цілісно організувати аркуш. Тобто його шлях до декоративної кольорової ліногравюри значною мірою підготовлено попередньою освітою. І це один із ключів до розуміння його своєрідності.

Л.Б.: А якою людиною О. Фіщенко був у житті? Як він існував у професійному середовищі?

В.П.: Він був людиною цілеспрямованою, внутрішньо дисциплінованою, дуже зосередженою на своїй справі. Не можна сказати, що він був надто компанійський. Те, що він робив, не дуже сумісне з колективною пленерною легкістю, з компанійським малюванням, чаркуванням після етюдів. Він був зосереджений на своєму шляху. У ньому була велика внутрішня зібраність. Він жив творчістю. Матеріально виживав лише за рахунок творчої роботи. Не працював у видавництвах, не брав якихось сторонніх замовлень, не підлаштовувався під прикладну кон'юнктуру. Робив тільки своє – естампи, рисунки, пейзажі, натюрморти, живопис. І значну частину цих речей держава тоді закуповувала, бо вони були сучасні, цікаві, своєрідні й, водночас, формально прохідні для офіційного поля. До людей він ставився доброзичливо. Я, наприклад, був молодший, і він сам звернувся до мене: чого ти не подаєш робіт на виставки? Мовляв, ти ж робиш гравюри, за них можна й гроші взяти, і ще куплять. Він мене навіть сварив за те, що я не використовую такої можливості. Казав, що художник, член Спілки, зобов'язаний працювати й показувати роботи. Тобто він не був зверхнім, не ставився до молодших із погордою. Навпаки – був позитивною, доброзичливою людиною. Олексій Фіщенко впродовж тривалого часу був головою закупівельної комісії Міністерства культури. Це теж важливий момент. З одного боку, це, звісно, давало йому можливість краще розуміти механізми виставкової та закупівельної системи. З іншого – він був людиною толерантною, об'єктивною. Потім його змінив Олександр Григорович Данченко, людина дуже відповідальна, яка хотіла навести максимальний порядок, щоб закуповувалися тільки найвищого

рівня речі. Але О. Фіщенкові тих років, коли він активно працював і коли система доволі широко закупувала, вистачило, щоб його твори опинилися в багатьох музеях, у Спілці художників, у різних колекціях.

Тому нині робіт О. Фіщенка в музейних і фондowych зібраннях дуже багато.

Л.Б.: А що ви можете сказати про його коло спілкування? Насамперед про Івана Чернікова, з яким ви його пов'язували.

В.П.: Іван Черніков був для нього дуже важливою людиною. Вони дружили ще зі студентських років. Обидва були старші за багатьох інших, бо належали до покоління, що пройшло війну. Вони разом бували на канівській практиці, разом приходили друкувати в майстерні вже після закінчення інституту, коли формально вже не були студентами, але не мали власних умов для друку. І. Черніков сам по собі був дуже цікавим художником і людиною. У живописі він шукав нове працював мастихіном, любив фактуру. У ліногравюрі був більше реалістом. Але головне – це була людина величезної культури, філософського складу, зі знанням книжки, традиції, культури. Він збирав усе: книги, листівки, репродукції, мистецькі речі. У нього були навіть роботи Пимоненка.

І. Черніков був трохи дивакуватий, зі своїми чудними вчинками, жартами, театралізованими виходами. О. Фіщенко не був так схильний до таких витівок. Це більше йшло від І. Чернікова. Але якраз від І. Чернікова О. Фіщенко багато взяв – не в прямому стилістичному сенсі, а в загальнокультурному, світоглядному, інтелектуальному. Під час літньої практики вони навіть носили якісь грецькі сандалі на босу ногу, ходили селами, і селяни дивувалися. Але О. Фіщенко не був людиною, яка шукала зовнішнього ефекту. Він був серйозніший, внутрішньо зосередженіший.

Л.Б.: Чому, на вашу думку, О. Фіщенко не пішов у книжкову графіку й не займався ілюструванням?

В.П.: Бо це було не його. Книжкова графіка вимагає певної підлеглості тексту, авторові, структурі книги, літературній логіці. Є текст, є письменник, є тема, стиль,

і ти мушиш увійти в цей простір і щось туди внести як ілюстратор. А О. Фіщенко був вільний художник. Він не був «книжником». Його творчість розвивалася не від тексту, а від власного пластичного й філософського мислення. Йому була чужа ця «підневільна» робота, як можна сказати між нами. Не тому, що вона низька, а тому, що вона йому не відповідає. Він потребував свободи – у виборі теми, структури, кольору, символу, композиції. І саме тому розвивався в естампі, рисунку, живописі, а не в ілюстрації.

Л.Б.: Як ви оцінюєте його пізні філософські композиції ?

В.П.: Сила – в тому, що він хотів від мистецтва більшого, ніж просто декоративна краса. Він прагнув, щоб робота будила думку, провокувала глядача на пошук смислу, на роздуми про буття, історію, долю, державу, людину, космос. У цьому є велика амбіція і велика чесність. Крім того, формально він завжди дуже добре організовував площину. У нього є внутрішня пластична логіка: ритм, баланс, продуманість, кольорова й тональна організація, симетрія чи врівноважена асиметрія, смислові й композиційні центри. Тобто він ніколи не був хаотичним. Але слабкість іноді в тому, що смисл цих робіт надто індивідуальний і не завжди прочитується глядачем. Художник ніби прагне, щоб у роботі був «зміст», але цей зміст не має однозначного ключа. Іноді глядач бачить щось зовсім інше, ніж автор. Іноді назва занадто сильно намагається спрямувати сприйняття, але сама форма не дає достатньо вагомої опори для такого прочитання. Він не міг повністю відірватися від змісту, від літературної сторони, хоча формально тяжів до абстрактної мови. І ця двоїстість – дуже характерна. Вона його і підносила, і обмежувала. Він не задовольнявся просто красою геометрії чи чистого супрематизму, а прагнув чогось «важливішого». Але не завжди той «важливіший» зміст ставав прозорим для глядача. Проте це не применшує його значення. Просто такою була природа його мистецтва.

Л.Б.: Якщо підсумувати: яке місце посідає О. Фіщенко в українському мистецтві і чому його варто вивчати сьогодні?

В.П.: О. Фіщенко – художник, якого варто вивчати дуже серйозно, бо він поєднує в собі одразу кілька важливих ліній українського мистецтва ХХ століття.

По-перше, це великий майстер ліногравюри, один із найцікавіших у цій техніці, особливо в кольоровому естампі. По-друге, це художник декоративного мислення, який зумів поєднати українську традицію, керамічну освіту, європейський модернізм і особисту пластичну систему. По-третє, це митець, який знав світову культуру – і Захід, і Схід. Пікассо, Леже, Матісс, японська гравюра, східна мініатюра – усе це в ньому працювало, але не як мода, а як реальна частина його художнього досвіду. По-четверте, це художник, який в добу СРСР зумів бути сучасним, не випадаючи повністю з офіційного поля, але й не зводячи своє мистецтво до соцреалізму в канонічному вигляді.

По-п'яте, він цікавий тим, що в ньому поєдналися рисувальник, графік і живописець. І хоча головне в нього – гравюра, без рисунка і живопису його не зрозумієш вичерпно. І нарешті, О. Фіщенко – це художник, якого легко впізнати. А це дуже важлива ознака. Якщо знаєш кілька його робіт – у живописі, рисунку, лінориті – то на виставці вже можеш вгадати: це О. Фіщенко. У нього є своє художнє обличчя. Він не ховався від традиції, але й не боявся шукати. Не тримався за раз назавжди знайдену формулу, а змінювався, відкривав світ для себе і себе – для світу. Як живописець, як графік, як художник символічного і філософського мислення, як майстер декоративної форми він заслуговує на дуже уважне, вичерпне і ґрунтовне дослідження.

Л.Б.: Дякую за бесіду.

Надаю згоду на публікацію інтерв'ю
Інтерв'ю обсягом 16 аркушів.

Василь Перевальський



Додаток Г. СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

11. Барко Л. Образно-художні та стильові особливості ліноритів О. Фіщенка 1960–1980-х років. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2023. Вип. 33. С. 94–99.
DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-11>
12. Барко Л. Еволюція стилю у рисунках О. Фіщенка. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. праць. Київ : Гельветика, 2024. Вип. 35. С. 95–103.
DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-10>
13. Барко Л. Участь Олексія Фіщенка в мистецькому житті України другої половини ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 86. Т.1. С. 52–59.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-7>
14. Барко Л. Колористичні рішення в живописних творах Олексія Фіщенка 1970–1980 років. *Актуальні питання гуманітарних наук Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка* : міжвуз. зб. наук. прац. молод. вч. Дрогобич : Гельветика, 2025. Вип. 94. Т. 1. С. 75–81.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-9>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

15. Барко Л. Інновації та експерименти в ліногравюрах О. Фіщенка. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві* : зб. матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2023 р.) / за ред. О. А. Трошкіної ; Київ : НАОМА, 2023. С. 263–264.
16. Барко Л. Творчі інновації О. Фіщенка у зображенні міських пейзажів. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (присвяченої 100-річчю факультету*

- архітектури НАОМА*) : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ (травень 2024 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ : НАОМА, 2024. С. 297–298.
17. Барко Л. Ліричний пейзаж у творчості Олексія Фіщенка. *Художній музей НАОМА – національне надбання: минуле, сучасність, майбутнє* : зб. тез. доп. всеукр. наук.-практ. конф. Київ (28 червня 2024 р.) / ред.-упор. О. Кашшай, М. Русяєва, С. Оляніна, Т. Тимченко, Г. Андрес, О. Харченко. Київ : НАОМА, 2024. С. 13–16.
 18. Барко Л. Творче становлення художника Олексія Фіщенка. *Дванадцять читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)* : тез. доп. міжнар. наук. конф., Київ, 30 листопада 2024 р. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 17–18.
DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-3>
 19. Барко Л. Кольорові образи української природи в ранніх пейзажах О. Фіщенка. *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві (до 150-річчя Олександра Вербицького)* : зб. тез доп. IV Міжнарод. наук.-практ. конф. Київ (21–23 травня 2025 р.) / за ред. : К. М. Міхеєнко ; Київ : НАОМА, 2025. С. 343–345.
 20. Барко Л. Натюрморт у творчості О. Фіщенка. *Наука та освіта в умовах воєнного часу* : матеріали III Міжнарод. наук. конф. / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (м. Дніпро, 25 вересня 2025 р.). Research Europe, 2025. С. 131–132.
DOI: <https://doi.org/10.64076/ihrc250925.15>