ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.021.2:347.783

Юлія Майстренко-Вакуленко

кандидат мистецтвознавства, заслужений
художник України, доцент кафедри рисунка
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

Рисункова спадщина професора Київського державного художнього інституту Костянтина (Костя) Єлеви

Анотація. У дослідженні здійснено спробу висвітлити та проаналізувати відомі й маловідомі факти з життя професора Київського художнього інституту Костя Єлеви. Досліджено творчий і педагогічний шлях К. Єлеви, зокрема увагу звернуто на художній аналіз його рисункової спадщини. Уточнено хронологію періоду викладання професора К. Єлеви у Київському художньому інституті. Костю Єлеві випала роль історичної єдиної ланки між школою М. Бойчука та сучасним мистецьким процесом через своїх учнів: професора кафедри рисунка Ю. Ятченка, професорів кафедри живопису та композиції Т. Голембієвську, О. Лопухова, В. Пузиркова, В. Чеканюка, В. Шаталіна, Т. Яблонську, які, у свою чергу, навчали багато поколінь студентів. Вивчено творчість Єлеви-рисувальника. Базуючись на колекції навчально-методичних фондів кафедри рисунка, проаналізовано рисункову спадщину митця за різновидами: малюнок пейзажу і живої натури, начерки фігур, рисунок голови, оголена натура. Підкреслено аналітичний підхід майстра до трактування форми, узагальненість, монументальність, лінійне вирішення з мінімальним введенням тону, підкреслена конструктивність.

Проведено порівняльний аналіз рисунків К. Єлеви з творами М. Бойчука, О. Богомазова. Уточнене датування окремих рисунків оголеної натури К. Єлеви

1920–1930-х рр. Результати дослідження дають підстави ствердити, що Кость Єлева зробив вагомий внесок у розвиток українського мистецтва ХХ ст.

Ключові слова: рисунки Костя Єлеви, портрет, начерки, ескізи, графічна лінія.

Постановка проблеми. Після проголошення 1934 р. соціалістичного реалізму як єдиного правильного мистецького методу й повернення української мистецької освіти до засад Всесоюзної академії мистецтв, доля багатьох викладачів КХІ, зокрема М. Бойчука та його учнів, склалася трагічно. Костянтин Єлева – єдиний учень М. Бойчука, який викладав у КДХІ від другої половини 1930-х і до 1950 р., і більше – він єдиний викладач кафедри рисунка, який зміг пройти складні умови евакуації інституту в Самарканді та продовжив викладання після війни. Таким чином, саме К. Єлеві випала роль історичної єдиної ланки між школою М. Бойчука та сучасним мистецьким процесом через своїх учнів: професора кафедри рисунка Ю. Ятченка, професорів кафедри живопису та композиції Т. Голембієвську, О. Лопухова, В. Пузиркова, В. Чеканюка, В. Шаталіна, Т. Яблонську, які, у свою чергу, навчали багато поколінь студентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий та педагогічний шлях Костя Єлеви коротко висвітлений у працях низки дослідників. Йому, зокрема, присвячено статті О. Лопухова [8], М. Криволапова [7], у книзі Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» [6] вміщено короткий біографічний нарис і аналіз основних віх розвитку стилю митця. З творчістю майстра знайомить невеличкий каталог посмертної виставки художника [2] й публікації в журналах «Образотворче мистецтво» та «Fine Art Ukraine» [9–11]; побіжно К. Єлева згадується як художник-сценограф 1920–1930-х рр. у працях, присвячених українському театру [3; 10].

Більшість вказаних досліджень, окрім статті М. Криволапова, містять низку протиріч щодо періоду викладання К. Єлеви в Київському ху-

дожньому інституті (КХІ). Натомість, ставлячи за мету повернути у мистецтвознавчий контекст ХХ ст. постать непересічного художника, М. Криволапов ретельно дослідив і детально відтворив педагогічний шлях Костя Миколайовича, ґрунтуючись на архівних джерелах і спогадах сучасників митця. Очевидно, доля К. Єлеви була міцно пов'язана з КХІ від 1918–1922 рр., коли молодий художник вчився в тодішній УАМ, у М. Бойчука. Після закінчення навчання викладав у Київському індустріальному технікумі, а 1923 р. розпочав викладання у КХІ.

Роки ректорства І. Врони (також учня М. Бойчука) були позначені низкою взаємонепорозумінь у середовищі тодішнього викладацького складу. Зокрема, у матеріалах обстежень [12] є копія записки, знайденої у листопаді 1926 р. на стіні професорської, за підписом «Українського голосу в пустелі Київського художнього інституту». У ній сказано: «Коли ти дійсно українець – запам'ятай ці слова і передай їх своїм товаришам ... В Москві та Ленінграді маємо агентів по постачанню України «свіжим» товаром. т. Єлева за бортом, бо тутешній, а Чуп'ятов та Тряскін професорствують». Що тут означало «за бортом» – чи відсутність керівної посади, чи викладацьких годин – сказати складно, проте ми можемо однозначно підтвердити викладацьку діяльність К. Єлеви після 1928 р., зважаючи на «Спогадах про навчання у Київському художньому інституті» Василя Овчиннікова, де окрема глава присвячена Костянтину Єлеві – «найкращому рисувальнику в інституті за все його існування» [5]. У 1930–1934 рр. К. Єлева очолював відділення театральнo-декоративного живопису у Київському інституті пролетарської мистецької культури (як було черговий раз перейменовано КХІ) [1, 8].

Мета статті – виявити й підкреслити зв'язок між стильовими принципами дослідження й усвідомлення форми М. Бойчука та сучасним академічним рисунком у НАОМА через його учня К. Єлеву – єдиного, який вижив та продовжив творчу й педагогічну працю у лихолітті сталінізму та Другої світової війни.

Виклад основного матеріалу. Фонди кафедри рисунка НАОМА містять велику та цінну колекцію рисунків, начерків, композиційних ескізів, композиційно-графічних аналізів, агітплакатів К. Єлеви загальним обсягом понад

300 аркушів. Хронологічні межі рисунків визначити важче: окремо можна виділити роботи періоду евакуації КХІ до Самарканда, їх можна датувати загально 1942–1945 рр. Також можна приблизно датувати рисунки, виконані в Каневі на практиці зі студентами КХІ у повоєнні роки (1945–1949). Решту начерків, ескізів композицій, композиційно-графічних аналізів, можна зарахувати і до 1934–1941 рр., і до повоєнних років.

Блискучий талант Єлеви-рисувальника підкреслювали всі його учні та дослідники творчості. На основі колекції навчально-методичних фондів кафедри рисунка, колишній ректор КХІ, професор О. Лопухов проаналізував рисункову спадщину митця за різновидами: малюнок пейзажу й живої натури; начерки фігур; рисунок голови; оголена натура. Розглядаючи рисунки оголеної натури авторства К. Єлеви, О. Лопухов підкреслював аналітичний підхід майстра до трактування форми, «відчуття внутрішньої форми, внутрішнього руху, які обумовлюють зовнішню форму і контур, а не навпаки» [6, с. 75]. Слід звернути увагу, що саме в цих аркушах найвиразніше проглядає сутність розуміння форми вчителя К. Єлеви – М. Бойчука, його педагогічні настанови. Узагальненість, монументальність, лінійне вирішення з мінімальним введенням тону, підкреслена конструктивність об'єднують ці рисунки також і з фортехівськими принципами опанування форми. Якщо зіставити начерки навчальних постановок О. Богомазова 1920-х рр. [4], із цими рисунками К. Єлеви, можна легко побачити як багато спільного у трактуванні форми мають ці рисунки. Таким чином, вказані рисунки оголеної натури авторства К. Єлеви можуть бути датовані навіть 1920–1930-ми рр., адже від 1930-х років (очевидно, після сумнозвісного 1934 р.) у творчості К. Єлеви відбувається перехід до реалістичного спрямування: за визначенням М. Криволапова «новий відлік творчого спрямування художника» [5]; «добровольний чи примусовий?» за риторичним запитанням-уточненням Я. Кравченка [4, с. 149].

Справжніми шедеврами українського рисунка є портрети авторства К. Єлеви, виконані в Самарканді. Серед них відомі твори, які неодноразово експонувалися та публікувалися у різних виданнях – «Портрет узбецького хлопчика», «Портрет молодої узбечки (Шафо)». Значно менш відомими, меншими за розмі-

ром і короткочаснішими, але від того не менш цінними, є зарисовки «Портрет старого узбека» (іл. 1), «Старий узбек у чалмі», «Портрет узбецького хлопчика», «Узбецький хлопчик у тюбетейці», «Узбецький хлопчик у профіль», «Жінка в синій хустці» (іл. 2), «Узбечка», «Портрет жінки» та ін. Для кожного аркуша митець обирає відповідну мову художнього матеріалу: м'яка, розтерта сангіна, яка плавиться в аркуші, де-не-де уточнена в деталях м'яким олівцем, використана для створення образу загадкової «Узбечки». Активна синя пляма приковує погляд глядача до портрета «Жінка в синій хустці»: олівець скупі й делікатно вирізняє з білої плями паперу риси обличчя, акцентуючи на контурі-переламах форми. Сильними, впевненими, без сумнівів, безпомилковими штрихами викресує К. Єлева «Портрет старого узбека». Вочевидь, рисунок був використаний для подальшого переведення в естампну техніку, оскільки на зворотному боці аркуша основні риси портрета наведені на просвіт. Характер обробки форми виразно демонструє бездоганне розуміння її конструкції, знання пластичної анатомії, взаємовідношення об'єкта з реальним простором і з простором паперу. Зовсім інше – ліричне – враження справляє неймовірно цілісний, а від того монументальний, тонкий і делікатний «Портрет жінки»: олівець лінія настільки дбайливо охоплює обличчя по лінії хустки, що наче тримає його в долонях.

Сила й напруга лінії, граничний відбір, лаконізм, узагальнення форми – це ті риси, які безпосередньо єднають творчість К. Єлеви із творчим і теоретичним спадком М. Бойчука. Характерною спільною особливістю рисунків М. Бойчука та К. Єлеви є використання прийому кількаразово повторених рисувальних ліній: у рисунках М. Бойчука це виразно простежується у портретах Михайла Грушевського (1900-ті), Андрія Шептицького (1912), в аркуші «Дівчина» (поч. 1910-х); К. Єлева активно розвиває цей хід у низці начеркових аркушів, зокрема, жіночої постаті (дружини?) (іл. 3). У начерку чоловічої голови у профіль багаторазово проведена лінія поступово впливається у широкий, міцний штрих, який моделює обличчя по лінії переламу між світлом та тінню (іл. 4).

У довготривалих рисунках реалістичного спрямування ця напруга рисувальної лінії

трохи спадає, підпорядковується тональному моделюванню («Портрет натурниці», друга пол. 1940-х рр.). Натомість короткочасні рисунки, начерки та композиційні ескізи-пошуки продовжують сповна втілювати енергію мистецького відбору, коли кілька влучно, безпомилково проведених соковитим рисувальним матеріалом ліній містять закодовані терабайти інформації.

Ми бачимо верблюдів, наче вирублених, викресаних з простору чіткою, ламаною лінією (іл. 5); постать велетня-яка своєю монументальністю нагадує бізонів з наскальних розписів (іл. 7). Люди юрмляться на базарі, художник заповнює аркуш начерками, відшукуючи максимально влучний, доведений до знака-ієрогліфа рух постаті узбека у величезній чалмі, що йде на вілюкові. Начерки К. Єлеви скрізь – на бланках документів Московського художнього інституту, в бухгалтерському зошиті виробничої артілі за 1927 р., на зворотах власних рисунків і ескізів.

Велику частину збереженого доробку видатного рисувальника становлять натурні начерки постатей людей та тварин, зарисовки портретів – образних, сповнених внутрішньої задуми й невимовної туги, і влучно-шаржевих, жартівливих зображень. Шаржеві портрети виконані найчастіше у профіль, іноді з використанням акварельної розфарбовки заради виразності кольорової й тонової плями. Серед них виділяється аркуш «Чоловік в кашкеті», побудований на зіставленні міцної темної синьої плями одягу й коричневої насиченої плями тла, які становлять контраст до нейтральних кольорів обличчя та кашкета немолодого чоловіка. Графічна, можна сказати навіть суха лінія охоплює контуром профіль і випромінює кілька зморщок. Дещо інакше вирішений жартівливий «Портрет жінки у профіль»: плями одягу й волосся тут також відіграють провідну роль, але обличчя опрацьоване в іншому ключі: міцним, активним штрихом олівця «негро», не уникаючи перехресень під прямим кутом, майстер ліпить вилиці, кирпичний ніс, надбрівні дуги, і при цьому ледь окреслює очі. Такий художній хід у поєднанні з неодмінною активною рисувальною лінією профіля підкреслив хитруватий, хоч і цілком симпатичний характер жінки.

Цікавою і великою частиною доробку художника є воєнні агітплакати, усього їх збереглося близько 40-ка, переважно сатиричних, викона-

них заливкою тушшю у два тони (чорний і сірий), іноді з підфарбовкою аквареллю. Назви до плакатів написані, за невеликим винятком, українською мовою.

У рисунках-ескізах до агітплакатів видно методику побудови людської постаті, зокрема, в аркуші, який зображує жінку з дитиною на руках (іл. 6). Наскрізними, чіткими рисами окреслено основні осі руху тіла: опорна й відставлена нога, нахил плечей, зігнута в лікті рука. Наступним етапом іде уточнення-обрубка основних мас. Погляд художника спрямований знизу, що надає монументальності постаті; К. Єлева також використав уявний подув вітру, який щільно обліплює одягом постать жінки зліва, динамічні поперечні висхідні риси підкреслюють складки, утворені його поривами. Таким чином, посилюючи натиск олівця з лівого боку, художник досягає художнього враження людської стійкості, незламності, протидії усім лихоліттям.

У доробку митця багато композиційних ескізів, у більшості з яких ми можемо побачити перевірку правильності пошуків шляхом перетину діагоналей, золотого перетину, вписування композиційного центру в коло тощо. Тим цікавішу, до того ж ніде не висвітлену раніше, частину педагогічного та творчого доробку К. Єлеви становить альбом композиційних аналізів, «розборів» творів світового мистецтва за композиційною будовою. У твердій палітурці, альбом має 25 аркушів, пронумерованих посторінково й заповнених з обох боків рисунками, та два форзаци, також з рисунками.

Композиційний аналіз Джоконди (іл. 8) становить прямокутник площини, поділений по вертикалі на три приблизно рівні частини. Верхні дві становлять квадрат, перетнутий вертикалями, горизонталями та діагоналями навхрест. Таким чином К. Єлева показує, як зміщено композиційний центр – обличчя Мони Лізи – до верхньої третини полотна, а плечі повторюють ритм нижніх ділянок діагоналей. Нижня третина також перехрещена діагоналями, які є напрямками руху рук, а центр перетину потрапляє на середину правої кисті жінки. Простір між кистями рук, плечима й підборіддям К. Єлева вписав у правильне коло; дугу драперії, що спадає через плече, продовжено далі у просторі, сформовуючи арку, – частину параболи, подібну по ритму та формі до плечей портретованої.

Чіткими конструктивними лініями, правильними фігурами – колом, дугами плечей, обличчя та одягу, вертикалями волосся К. Єлева демонстрував учням головні композиційні складові, безжально відсікаючи другорядні деталі.

Основою композиції Леонардо да Вінчі «Мадонна Літта» (іл. 10), на думку К. Єлеви, є ромб, у який вписані постаті Мадонни та немовляти. Його вершини розміщені на середині вертикальних і горизонтальних сторін композиції. Прямокутник перехрещений діагоналями, відсутністю горизонтального та вертикального членування педагог підкреслив внутрішню динаміку, закладену в основу твору да Вінчі. Самі постаті відрисовані у стилістиці К. Єлеви, сила лінії, натиск саме у потрібних місцях виразно вводить об'єм в об'єм, а послаблення лінії відводить форму на другий план. Тон використано винятково для виявлення основних переламів форми. Темний тон тла, використаний у творі да Вінчі для відтінення постатей, К. Єлева до композиційного аналізу не ввів: вочевидь, як рисувальникові, йому було цікавіше зупинитися саме на конструктивному «розборі» постатей. Унизу розміщено маленький ескіз, в якому підкреслено головні композиційні засади твору: перехрещений діагоналями ромб, у який вписано чотири різні за розміром і розташуванням кола. Вершиною ромба є коло – голова Мадонни; у лівому куті розміщено менше коло – голова Ісуса; унизу, зміщене вліво, – коло, яке охоплює масу стегон, коліна й підігнуту ніжку немовляти; й велике коло, яке описує плечі мадонни та доходить до тіла немовляти, зміщене від перетину діагоналей – середини аркуша – вправо та вгору, й врівноважує, таким чином, інші композиційні маси.

Видовжені вертикальні формати диптиха А. Дюрера «Адам та Єва» К. Єлева ділить по вертикалі навпіл і кожен прямокутник, у свою чергу, перехрещує діагоналями. Що найбільше цікавить К. Єлеву в композиції цього диптиха, – це принципи, які надають композиційної єдності двом окремим, але об'єднано-парним роботам. Майстер підкреслює це, проводячи півкола від внутрішніх верхніх і нижніх кутів прямокутників через ліву сторону постаті Адама та праву сторону постаті Єви, виразно демонструючи, як композиційним рухом постатей Дюрер об'єднав дві окремі роботи в нерозривний дип-

тих. Також К. Єлева підкреслив висхідний діагональний рух зліва направо й вгору через контрапост Адама та підняту кисть і відповідний нахил ліктів Єви.

При композиційному аналізі полотна Тиціана Вечеліо «Венера перед дзеркалом» К. Єлева розставляє інші композиційні акценти: тут немає ані діагоналей, ані вертикалей та горизонталей, що поділяють композицію на рівні частини. Виокремивши прямокутником основний композиційний центр, митець відзначив, що всю динаміку композиції Тиціан підкреслено пересунув управо. Химерна гра-зіставлення ввігнутих композиційних кривих, які підкреслюють внутрішній гвинтовий рух Венери, піднятих угору рук амурів, хвилястих вигинів тіл, перетнутих вертикалями дзеркала, в якому відображаються два півкола голови та плеча Венери, – весь композиційний аналіз засвідчує принципову відмінність композиційної будови цього полотна від врівноважених і виважених за плямами й ритмами творів сучасників Тиціана.

У композиційній схемі «Портрет хлопчика в блакитному» Томаса Гейнсборо К. Єлева підкреслює динамічний трикутник композиційних діагоналей, які йдуть від лівих верхнього та нижнього кутів до середини правої вертикалі полотна, утворений на тлі елементами пейзажу. Акцент зроблено на тому, що такі, на перший погляд, незначні елементи композиції, як край плаща, низ капелюха, лікоть потрапляють саме на оці динамічні вектори, а рука, зігнута в лікті, дублює рух і підкреслює композиційне вирішення. Таким чином, завдяки композиційному аналізу К. Єлеви виразно видно, які саме елементи сформували внутрішню енергію руху невимушеної постави хлопчика.

Жіночий портрет Едуарда Мане «Весна. Етьюд. Жанна Демерсей» спонукав К. Єлеву використати в композиційному аналізі тонове навантаження: активні розчерки штриха, які межують з уривчастими штрихами, що позначають рух мас зелені на задньому плані, створюють відчуття імпресіоністичного живопису й вирізняють цей аркуш з-поміж інших конструктивно-лаконічних аналітичних рисунків.

Серед аркушів альбому бачимо сторінки, в яких прямокутник просто перекреслений по

діагоналі або прямокутник, з вертикаллю посередині та перехрещеною горизонталлю трохи вище верхньої третини (за принципом золотого перетину) й колом у місці перетину тощо. Композиційному аналізу одного твору часом відведено кілька сторінок з різним ступенем опрацьованості. Це свідчить про те, що цей альбом створювався просто під часі лекцій для студентів, коли аркуш за аркушем Кость Миколайович розкривав перед учнями таємниці композиційної побудови шедеврів світового мистецтва, привчаючи їх, таким чином, до усвідомленого ставлення до композиційної організації площини, до заглиблення у процес вивчення законів образотворчого мистецтва.

У навчально-методичних фондах кафедри рисунка зберігаються також студентські натурні роботи з конструктивними схемами-поясненнями К. Єлеви на полях; ці аркуші було відібрано до фондів саме заради збереження методичних напрацювань учителя. У наведених схемах видно, як К. Єлева підкреслював необхідність чіткого й узагальненого розуміння форми, її «наскрізного» бачення, уміння безжально відсікати другорядне на користь монументальності й цілісності (іл. 9).

Висновки. Відмовившись від засад візантійської стилізації, К. Єлева, тим не менш, зберіг і передавав учням основні засади творення від свого вчителя, Михайла Бойчука, – скупість, лаконічність, точність, граничну мінімізацію й виразність виражальних засобів: лінії, плями, композиційного ритму; відмова від деталей задля звучного голосу цілого, а також пріоритетність законів композиції: без усвідомлено вибудованої, виваженої гри плям і ритмів не може народитися виразний образ.

1. Александрович-Дочевський А. Спасенные сокровища. *Антиквар*. 2009. № 5. С. 88–93.
2. Виставка малюнків Костянтина Миколаєвича Єлеви (1857–1950). Київ, 1955. 32 с. + 16 кол. іл.
3. Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років : кат. вис. Нью-Йорк, Київ : Український Музей : Родовід, 2015. 276 с. : іл.
4. Кашуба О. «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х років. *Студії мистецтвознавчі* : Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ :

- ІМФЕ, 2005. Ч. 1 (9). С. 49–61.
5. Кашуба-Вольвач О. Спогади про навчання у Київському художньому інституті. Василь Овчинников / вступ та підготовка до друку О. Кашуби-Вольвач. *Сучасне мистецтво*. 2011. Вип. 7. С. 271–291.
 6. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ, Львів : Майстерня книги : Оранта, 2010. 400 с. : іл.
 7. Криволапов М. Видатний український митець і педагог Костянтин Миколайович Єлева. *Мистецькі обрії* 2014. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : зб. наук. пр. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 6 (17). С. 187–190.
 8. Лопухов О. Слово про видатного митця-педагога Костянтина Єлеву. *Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці*. Київ : НАОМА, 2009. Вип. 16. С. 69–76 : іл.
 9. Майстренко-Вакулєнко Ю. Бог рисунка. К. М. Єлева (1857–1950). *Образотворче мистецтво*. 2008. № 1. С. 74–75.
 10. Мирошникова А. Українське театральне-декоративне мистецтво 1920-х – 1930-х рр. *Образотворче мистецтво*. 2011. №3/4. С. 14–15.
 11. Спецпроект «Школа». *Fine Art Ukraine*. 2011. С. 62–63.
 12. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Ф. 166, оп. 6, од. зб. 478, арк. 86.
- References**
1. Aleksandrovych-Dochevskiy, A. (2009) Spasennye sokrovishcha [Treasures saved]. *Antykvary*. – Antiquary, 5, 88–93. [In Russian].
 2. Vystavka maliunkiv Kostiantyna Mykolaievycha Yelevy (1857–1950). [Exhibition of drawings by Konstantin Nikolayevich Yeleva (1857–1950)] (1955). Kyiv [In Ukrainian].
 3. Instsenizatsiia ukrainskoho avanhardu 1910–1920 rokiv (2015). [Staging of the Ukrainian avant-garde of 1910–1920 : catalog]. New-York, Kyiv : Ukrainskyi Muzei : Rodovid [In Ukrainian].
 4. Kashuba, O. (2005). «ForteKh» u Kyivskomu khudozhnomu instytuti 1920-kh rokiv. [Fortech at the Kiev Art Institute of the 1920s.] *Studii mystetstvoznachchi – Studios of Fine Arts*. Kyiv, 1 (9), 49–61 [In Ukrainian].
 5. Kashuba-Volvach, O. (2011). Spohady pro navchannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti. Vasyl Ovchynnikov. [Memories of studying at the Kiev Art Institute. Vasyl Ovchinnikov]. *Suchasne mystetstvo. – Modern Art*. 7, 271–291. [In Ukrainian]
 6. Kravchenko, Ya. (2010). Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen. [The school of Michael Boychuk. Thirty-seven names]. Kyiv, Lviv : Maisternia knyhy : Oranta. [In Ukrainian]
 7. Kryvolapov, M. (2014) Vydadniy ukrainskyi mytets i pedahoh Kostiantyn Mykolaiovych Yeleva. [Outstanding Ukrainian artist and teacher Konstantin Yeleva] *Mystetski obrii* 2014. – Artistic Horizons' 2014. Kyiv : Feniks, 6 (17), 187–190. [In Ukrainian]
 8. Lopukhov, O. (2009). Slovo pro vydatnoho myttsia-pedahoha Kostiantyna Yelevu. [A word about the outstanding artist-teacher Konstantin Yeleva] *Ukrainska akademiia mystetstva. – Ukrainian Academy of Arts*. Kyiv : NAOМА, 16., 69–76. [In Ukrainian]
 9. Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2008). Boh rysunka. K. M. Yeleva (1857–1950). [God of drawing. K. M. Yeleva (1857–1950)] *Obrazotvorche mystetstvo. – Fine Art*, 1, 74–75. [In Ukrainian]
 10. Myroshnykova, A. (2011). Ukrainske teatralno-dekoratsiine mystetstvo 1920-kh – 1930-kh rr [Ukrainian Theater and Decorative Art of the 1920s - 1930s]. *Obrazotvorche mystetstvo. – Fine Art*, 3/4, 14–15. [In Ukrainian]
 11. Spetsproekt «Shkola». (2011). *Fine Art Ukraine*. [In Ukrainian]
 12. TsDAVO Ukrainy [Central State Archives of Higher Authorities and Administration of Ukraine], F. 166, op. 6, od. zb. 478, ark. 86 [In Ukrainian]

ANNOTATION

Yuliia Maistrenko-Vakulenko. Drawing legacy of professor of Kyiv State Art Institute Kostiantyna (Kostia) Yelevy. The study attempts to illuminate and analyze facts from the biography of the professor of the Kyiv Art Institute Kostia Yeleva. The creative and pedagogical path of Kostia Yeleva is investigated, in particular, attention is paid to the artistic analysis of his drawing heritage. The chronology of Professor K. Yeleva's teaching period at the Kiev Art Institute has been clarified. Kostia Yeleva played the role of a historical link between M. Boichuk's school and the modern art process through his students: professor of the department of drawings Y. Latchenko, professors of the department of painting and composition

T. HOLEMBIIEVSKA, O. LOPUKHOVA, V. PUZYRKOVA, V. CHEKANIUK, V. SHATALINA, T. YABLONSKA. In turn, they taught many generations of students. The creativity of the K. Yeleva as an drawing artist was studied. Based on a educational and methodological collection of the department of drawing, the artist's heritage was analyzed by the varieties: drawings of landscape and living nature, sketches of figures, drawings of the figure, head and nude nature. The analytical approach of the master to the interpretation of form, generalization, monumentality, linear solution with minimal input of

tone, emphasized constructiveness are emphasized. A comparative analysis of K. Yeleva's drawings with the works of M. Boichuk, O. Bohomazov is carried through. Dating of certain drawings of the naked nature of K. Yeleva in the 1920s-1930s is specified. The results of the research give reasons to claim that Kostya Yelev made a significant contribution to the development of Ukrainian art of the twentieth century.

Keywords: Kostia Yeleva's drawings, portrait, sketches, graphic line.

Іл. 1. К. Єлева. Портрет старого узбека. Папір, олівець «негро». 1942–1944 рр. (папка № 2, с. 61).

Іл. 2. К. Єлева. Жінка в синій хустці. Папір, графітний олівець, акварель. 1942–1944 рр. (папка № 2, с. 8).

Іл. 3. К. Єлева. Жіноча постать (дружини?). Коричневий папір, олівець «негро». Б. р. (папка №2, с. 6).

Іл. 4. К. Єлева. Голова чоловіка у профіль. Папір, олівець «негро». Б. р. (папка № 2, с. 62).

Іл. 5. К. Єлева. Хлопчик на верблюді (начерк). Коричневий папір, олівець «негро», коричневий олівець. 1942–1944 рр. (папка №2, с. 14).

Іл. 6. К. Єлева. Жінка з дитиною на руках. Начерк до плакату «Україна живе і бореться». Папір, олівець «негро», коричневий олівець. 1942–1944 рр. (папка № 2, с. 60).

Іл. 1

Іл. 2

Іл. 3

Іл. 4

Іл. 5

Іл. 6

Іл. 7

Іл. 8

Іл. 9

Іл. 7. К. Єлева. Як (начерк). Папір, олівець «негро», коричневий олівець. 1942–1944 рр. (папка №2, с. 25).

Іл. 8. К. Єлева. Композиційний розбір «Джоконди» Леонардо да Вінчі. Папір, олівець «негро». Б. р. (папка №3, с. 17).

Іл. 9. Б. Піаніда. Натурниця. Папір, вугілля. 1945 р. IV курс КДХІ. (папка 1944–1945 рр, арк. 23). На полях – схеми-начерки К. Єлеви; графітний олівець (напис праворуч вгорі: наброски К. Н. Елевы).

Іл. 10. К. Єлева. Композиційний розбір «Мадонни Літта» Рафаеля Санті. Папір, олівець «негро». Б. р. (папка №3, с. 19).

Іл. 10.