

Бондарчук Н.О.

аспірантка ХДАДМ

СТАНОВЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ РЕАЛІСТИЧНОГО ЖИВОПИСУ У ТВОРЧОСТІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИХ МИТЦІВ. І ПОЛ. ХХ СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ)

Анотація. У статті розглядається процес становлення принципів реалістичного живопису у творчості довоєнного покоління кримськотатарських митців. Аналіз розвитку станкових форм професійного образотворчого мистецтва кримських татар подано на матеріалі пейзажного жанру.

Ключові слова: кримськотатарські митці, професійне образотворче мистецтво, реалістичні принципи живопису, пейзаж.

Аннотация. Бондарчук Н.А. Становление принципов реалистической живописи в творчестве крымскотатарских художников. I пол. XX в. (На материале пейзажного жанра). В статье рассматривается процесс становления принципов реалистической живописи в творчестве довоенного поколения крымскотатарских художников. Анализ развития станковых форм профессионального изобразительного искусства крымских татар подается на материале пейзажного жанра.

Ключевые слова: крымскотатарские художники, профессиональное изобразительное искусство, реалистические принципы живописи, пейзаж.

Annotation. Bondarchuk N.A. Becoming of principles of the realistic painting in creation of Crimean Tatar artists. The first half of the 20th century. (On material of the landscape genre). The article is examined to becoming principles of the realistic painting in creation of pre-war generation of Crimean Tatar artists. The analysis of development of easel forms of professional fine art of Crimean Tatars is given on material of the landscape genre.

Keywords: Crimean Tatar artists, professional fine art, principles of realistic painting, landscape.

Постановка проблеми. Період 1923-1927 рр. в історії кримськотатарської культури отримав гучну назву «золотого сторіччя», або «кримськотатарського ренесансу» [2, с.173]. Відбувається відродження національних традицій кримськотатарського народу. У зв'язку з активізацією видання творів національної літератури з'являється необхідність у професійних кримськотатарських митцях, добре обізнаних як з історією свого народу, його культурою, мистецтвом, так і підготовлених для такої роботи. Характерною особливістю «татарського ренесансу» стало те, що «базою культурного підйому був російський і європейський вплив» [4, с.185], що посприяло залученню кримськотатарських митців до непритаманних їхній культурі станкових форм мистецтва.

Аналіз останніх публікацій. Проблеми розвитку кримськотатарської художньої творчості присвятили свої дослідження С.М. Червонна [3, 5], І. Заатов [2], Е.Я. Черкезова. [6]. Професійна діяльність кримськотатарських митців ХХ ст. також входить до кола наукових інтересів М.І. Благовещенської [1]. Окремі статті опубліковані О.І. Полкановим у кримській періодиці довоєнного часу. Здебільшого це рецензії на місцеві виставки, у яких серед інших брали участь і кримські татари.

Існуючі публікації дають уявлення про розвиток образотворчого мистецтва кримських татар в контексті складних суспільно-політичних умов. Зважаючи на те, що творчість художників цієї народності свідомо замовчувалася і підлягала знищенню, слід відзначити, що названі дослідники внесли вагомий внесок у створення фактологічної бази історії кримськотатарського мистецтва довоєнного часу.

Аналіз останніх публікацій показав, що пейзаж, як провідний жанр образотворчого мистецтва кримських татар, залишається маловивченою сторінкою українського мистецтвознавства.

Метою даної публікації є аналіз розвитку пейзажу, як провідного жанру в професійному живопису кримських татар, надання мистецтвознавчого аналізу існуючим пейзажним творам; відстеження становлення принципів реалістичного живопису у творчості кримських татар на матеріалі пейзажного жанру, виявлення їх діалогу з російською, українською, європейською традицією; осмислення ролі професійних кримськотатарських митців в процесі творення історії українського мистецтва.

Стаття виконана за планом НДС ХДАДМ № 0111u003935 «Сакральне мистецтво Сходу та Заходу: художні та культурно-філософські аспекти традицій, інтеграції та сучасного розвитку».

Результати дослідження. У 1895 р. Усеїна Боданінського (1877-1938) та Абдурефу Абієва (1879-1938) направлено до Москви на навчання у Строганівське художньо-промислове училище. Фарух Камілев згадував, що У. Боданінський та А. Абієв «були самими спосібними і прилежними студентами Строгановки» [6, с.136]. У 1905-1907 і 1912 рр. Усеїн Боданінський вчиться та працює у Константинополі, Парижі, Мюнхені, Дрездені, Римі. Абдурефи Абієв продовжує художню освіту у Парижі у 1906-1908 рр. Після повернення із закордону У. Боданінський керує художньо-промисловою школою філії Строганівського училища, працює художником-декоратором разом з архітектором І.О. Фомінім.

Надійшла до редакції 17.10.2011

У 1917 р. У. Боданінський та А. Абієв повертаються до Криму, де Боданінського «призначено директором Бахчисарайського палацу-музею, що став при ньому науково-дослідним центром мистецтва кримських татар» [2, с.176]. У Криму митець працює як етнограф, мистецтвознавець, художник театру, художник-монументаліст, викладає у Бахчисарайському художньо-промисловому технікумі. У. Боданінський – художник «першого в історії Криму художнього фільму «Алім» [2, с.176]. У 1927 р. Боданінського обрано членом-кореспондентом Академії мистецтв СРСР. Учасник виставок у Москві та Криму, він створює низку живописних та графічних пейзажів. У 1938 р. видатного діяча кримськотатарської культури репресовано та розстріляно, а творчу спадщину і відомості про неї знищено.

На сьогодні відомо, що в Петербурзі у 1910 р. Боданінським було написано акварель «Місячний вечір». Також до нас дійшли два графічних аркуші із зображенням кримських краєвидів «Пейзаж архітектурний» (1920, БІКЗ) та «Пейзаж з деревами» (1920, БІКЗ). На жаль, живописну спадщину митця втрачено. Але своєю діяльністю Усеїн Боданінський, як один з перших професійних національних художників та свідомих діячів кримськотатарської культури, підготував плідний ґрунт для подальшого розвитку станкових форм мистецтва в середовищі кримських татар. В навчальних закладах Криму У. Боданінський та А. Абієв прищеплюють своїм учням любов до рідної землі, її багатой історії, гостру спостережливість, спроможність виявляти характерні риси, притаманні культурі татарського Криму, прагнення відобразити батьківську землю крізь призму національної самобутності. У. Боданінський та А. Абієв заклали основи професійної національної школи образотворчого мистецтва з її спрямуванням на реалізм.

Про Абдурефу Абієва, який деякий час очолював художньо-промислову школу у Бахчисарай, а потім викладав у Сімферопольському художньому училищі, залишилися згадки учнів. Зокрема те, що «это был художник с большой культурой и знаниями, учившийся в Париже в академии художеств. <...> В училище его работы были выставлены как образцы высокого мастерства» [6, с.138].

Збереглися два його живописні твори – «Пейзаж з будиночками» (1930-ті, РКММ) та «Алея» (1930-ті, РКММ). Якщо в першому митець дотримується принципів реалістичного живопису, найбільш поширеного серед кримськотатарських художників до депортації, то другий привертає увагу використанням образно-пластичних прийомів в дусі модерну. Тут, можливо, був вплив М.О. Врубеля, який викладав у Строганівському училищі у 1898 р., як раз у той самий час, коли там навчалися А. Абієв і У. Боданінський. Пейзаж нагадує декорацію до театральної вистави. Відомостей про те, чи працював Абієв у кримських театрах, не виявлено. Напевно, запальне московське мистецьке середовище межі століть, у якому театрально-декораційне мистецтво досягло неабияких висот і впливало на розвиток інших видів мистецтва, відбилося на подальших уподобаннях митця щодо пластичної побудови своїх пейзажів.

«Пейзаж з будиночками» (1930, РКММ) зображує дві самотні біленькі татарські хати у сонячний

день. Навколо бідний краєвид степової частини Криму. Освітлені сонцем білі стіни хати контрастно виокремлюються на тлі навколишньої яскравої зелені та холодних тіней на будинку. Попереду зображено два випалені сонцем тепло-брунатні кущі, які нагадують глядачеві, що осінь вже на порозі. Реалістичність зображення автор поєднує з окремими прийомами модерну, зокрема, узагальненою манерою живопису.

Пейзаж А. Абієва «Алея» (1930, РКММ) викликає асоціації з рафінованою вишуканістю декорацій представників «Мира искусства», з містичністю російських садиб В.Е. Борисова-Мусатова. Все те, що на початку ХХ ст. жадібно вбирав кримський татарин, який потрапив до столиці з далекої провінції, знаходить відгук у його творчості в Криму у 1930-х рр. Але тоді, посеред червоних прапорів і гучних гасел, це здавалося назавжди загубленим у часі, якимось дуже далеким та непотрібним, як зображений ним парк однієї з покинутих і ще не перебудованих на новий лад садиб. Вишуканий колорит полотна побудовано на контрастному співставленні гарячих і холодних площин. Шаріюча зоря догорає у тиші кронів вікових дерев та заливає червоно-помаранчевим світлом захололі сходи, якими давно вже ніхто не піднімався.

Художник поділяє полотно на дві майже симетричні половини. Композиція побудована за принципами куліс. Всі перспективні лінії зникають в єдиній точці сходу на горизонті, де митець розташовує білу пляму, за обрисом схожу на фігуру людини, від якої вгору у формі трикутника виходить світло і далі розходиться по небі. Здається, що людина у всьому білому, яка і є композиційним центром картини, йде на глядача і несе з собою світло. Вона ще деякий час пройде верхнім ярусом партеру, а потім спуститься до нас сходами. З обох боків від неї спрямовані у простір ряди колон та скульптур. Це створює враження мертвої тиші у садибі, де єдиною живою істотою виявляється фігура в білому, що випромінює небесне сяйво.

Зображення фігури доволі неоднозначне, алегоричне: ця точка є центром накресленого силовими лініями композиції ікс-образного хреста. Можливо, у такий спосіб художник намагався зобразити той хрест, який потрібно пронести його народу.

Чудом уцілили і зберігаються у Севастопольському художньому та Єваторійському історико-краєзнавчому музеях три роботи Абій Яр-Мухамедова (1880-ті–1937). Відомо, що у 1917 р. художник працював помічником декоратора опереткової трупи в Харкові, потім театральним декоратором на Кавказі і у Криму. Якийсь час навчався у Москві, у ВХУТЕМАСі [2, с.179]. Ще до цього, у 1907 році, Яр-Мухамедов створює акварель «Татарська вуличка» (СІКМ), де зображує типовий для дореволюційного татарського Криму вуличний простір, утворений суцільною довгою огорожею – дувалом, частину якого складає одна зі стін татарського приземкуватого будинку. За ісламською традицією, вікна будинків не повинні були виходити на вулицю, а людина, яка опинялася в такому місці, відчувала себе задоволеною, самотньою, бо бачила суцільну глуху стіну з рідкими очницями дверей. Єдиний персонаж картини – самотній кінь, запряжений у пустий возик.

За наявними джерелами, можна припустити, що Яр-Мухамедов був майстром сюжетної картини, де

дія розгортається на фоні краєвидів. Відомо, що він єдиний з кримськотатарських митців був допущений до участі у виставці «Мистецтво Радянського Криму» 1935 року [2, с.179], на якій експонувалися його полотна «Татарське весілля», «На поміщицькому баштані», «Танок гірського пастуха», «Розстріл робітників у Мамайських каменоломнях», але з цих робіт до нас дійшло лише «Татарське весілля» (1930, Сев. ХМ). І. Заатов вважає, що ця картина залишилась у Севастопольській картинній галереї після проведення виставки «10 років Радянського Криму», на якій була удостоєна премії. Можливо, що саме на виставці, відповідно до ідеологічних вимог доби, вона отримала свою другу назву «Схід у соціалізмі», під якою і надрукована у альбомі І. Заатова [4, с.39], тоді як у статті О.І. Полканова [6, с.222] полотно розглядається під назвою «Татарське весілля».

Картина «Татарське весілля» (1930, Сев. ХМ) цікава взаємопроникненням жанрів інтер'єру і пейзажу. На картині зображено східних жінок, які на залитій сонячним світлом терасі татарського подвір'я чекають на початок весілля. Архітектурний краєвид на задньому плані органічно поєднаний з інтер'єром тераси. Таке поєднання нівелює рамки між інтер'єром і краєвидом.

Робота приваблює своїм етнографічним підходом, відображаючи особливості татарського побуту, архітектури. Характерні для країн Сходу багатолопатні арки кидають тіні на підлогу тераси, що наче продовжують рисунок килима, надаючи всьому зображенню орнаментального характеру, властивого східній образотворчості загалом.

Відомо, що у жанрі пейзажу працював також випускник Стrogанівського художнього училища Абдула Лятіф-Заде (1888-1955), творча спадщина якого була вилучена під час арешту в 1930-ті роки.

Це перша хвиля кримськотатарських митців, яким притаманне саме реалістичне світосприйняття. З усіх жанрів живопису вони надають перевагу пейзажу. Всі зазначені майстри стояли у джерел формування професійної національної художньої школи, зокрема національного пейзажу, який посідатиме чи не найголовніше місце у творчості наступних поколінь кримськотатарських художників.

Усеїн Боданінський, Абдурефи Абієв, Абій Яр-Мухамедов, Абдула Лятіф-Заде, отримавши спеціальну освіту у столичних художніх закладах Росії та за кордоном, стали з'єднувальною ланкою для наступних поколінь на шляху впровадження принципів реалістичного методу у творчості кримськотатарських митців. Всіх їх репресовано у 1937-1938 рр. Живим залишився лише А. Лятіф-Заде, який провів 14 років у сталінських таборих. Діяльність цих митців, особливо тих, які навчалися за кордоном, свідомо замовчувалася.

Наступна плеяда кримськотатарських майстрів пейзажу представлена вже іншим соціальним і фаховим складом. Їх творче становлення відбувалося в 1930-ті рр. – складний соціально-політичний період у житті країни. Професійним кримськотатарським художникам другої хвилі довоєнного часу, чия творчість припала на 1930-1940 рр., довелося фактично заново розпочинати формування свого творчого колективу [6, с.224]. Тоді на допомогу молодим кримськотатарським митцям приходить М.С. Самокиш, в художній студії

якого, а згодом і художньому училищі навчалася більшість з кримськотатарських живописців другої хвилі періоду до депортації. М.С. Самокиш відіграв важливу роль в становленні професійної школи кримськотатарського живопису.

Багато років у фондах Сімферопольського художнього та Кримського республіканського краєзнавчого музеїв таємно зберігався живопис Тохтара Афузова (1900-1941), більшість творів якого складають пейзажі. Школа реалістичного живопису, яку художник пройшов у 1920-х – 1930-х рр. у студії В.В. Мешкова у Москві [4, с.40] вбачається у ряді його кримських пейзажів. Серед збереженого привертають увагу «Сакля при місяці» (1937, СХМ), «Натюрморт. Вишні» (1940, СХМ).

У пейзажі «Сакля при місяці» художник розгортає зображення паралельно картинній площині. Біла стіна татарської саклі відбиває місячне світло і наче сама світиться у нічному краєвиді. Тут можна провести паралель з нічними пейзажами А.І. Куїнджі, який часто працював у Криму.

В роботі «Натюрморт. Вишні» (1940, СХМ) на другому плані зображений характерний для першої половини 1940-х років краєвид кримського південнобережжя, «усіяний» саклями, він займає біля половини картинної площини. Художник поставив складне для себе завдання у поєднанні жанрів пейзажу і натюрморту. Поєднання цих жанрів спостерігатиметься і у живопису слов'янського населення Криму. Однак автор ще не робить тонального відбору стосовно зображених об'єктів, що свідчить ще про певні професійні погрішності.

У тому ж 1940 р. Тохтар Афузов створює «Морський пейзаж» (СХМ). Митець намагається опанувати складні принципи реалістичного зображення морської стихії. Помітно, що художнику не вистачає майстерності у відтворенні матеріальності води, одноманітними виглядають і каміння, розташовані в правій частині полотна. Натомість автору вдається досить правдиво показати вечірнє небо, затягнуте свинцевими хмарами. Відчувається їх стрімкий рух. Кольорова гама відповідає вечірньому стану кримської природи похмурого дня. Створюється враження про знайомство художника з морськими пейзажами Е.Я. Магдєсяна.

Помітним майстром акварельного живопису Криму у 1930 – 1940-х рр. був Амет Устаєв (1909-1990). Роки навчання художника співпали з періодом відродження кримськотатарської культури. Його вчителями у Бахчисарайському художньо-промисловому технікумі, де навчався А. Устаєв у другій половині 1920-х рр., серед інших були У. Боданінський, А. Абієв, В.К. Яновський. За період навчання у В.К. Яновського Амет Устаєв оволодів складною технікою акварельного живопису у такій мірі, що директор навчального закладу А. Абієв обіцяє направити молодого митця продовжувати навчання до Парижу. Але цьому не судилося статися.

У 1928 р. п'ять акварелей художника експонують у Москві, в Музеї образотворчого мистецтва ім. О.С. Пушкіна. У середині 1930-х рр. художника запрошують до своєї студії М.С. Самокиш. Історик мистецтва Криму О.І. Полканов виокремлює А.Устаєва серед інших кримськотатарських митців. У рецензії однієї з кримських виставок він пише: «Из 94 экспонатов выставки первое и главное внимание привлекают к себе произ-



*А. Абієв. Пейзаж з будиночками. 1930-ті.
Полотно, олія. 30,4х37,3. РКММ*



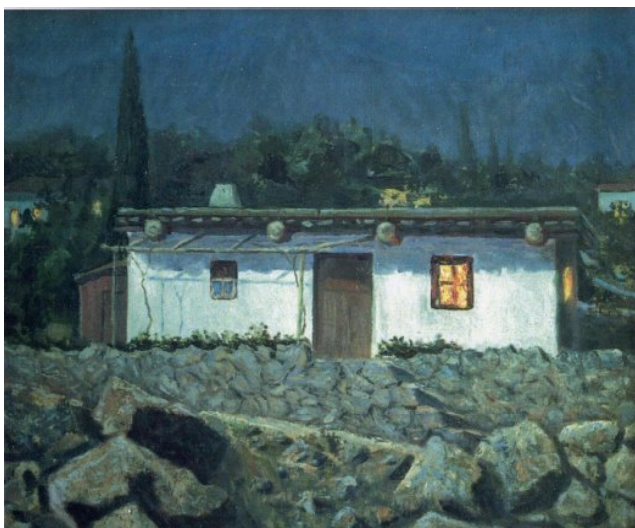
*А. Абієв. Алея. 1930-ті.
Полотно, олія. 25,3х32,4. РКММ*



*А. Яр-Мухамедов. Татарське весілля. 1930.
Полотно, олія. 65х189. Сев. ХМ*



*Абій Яр-Мухамедов. Татарська вулиця.
1907. Пап., акв. 23х32,5. ЄІКМ*



*Т. Афузов. Сакля при місяці. 1937.
Полотно, олія. 44х52,6. СХМ*



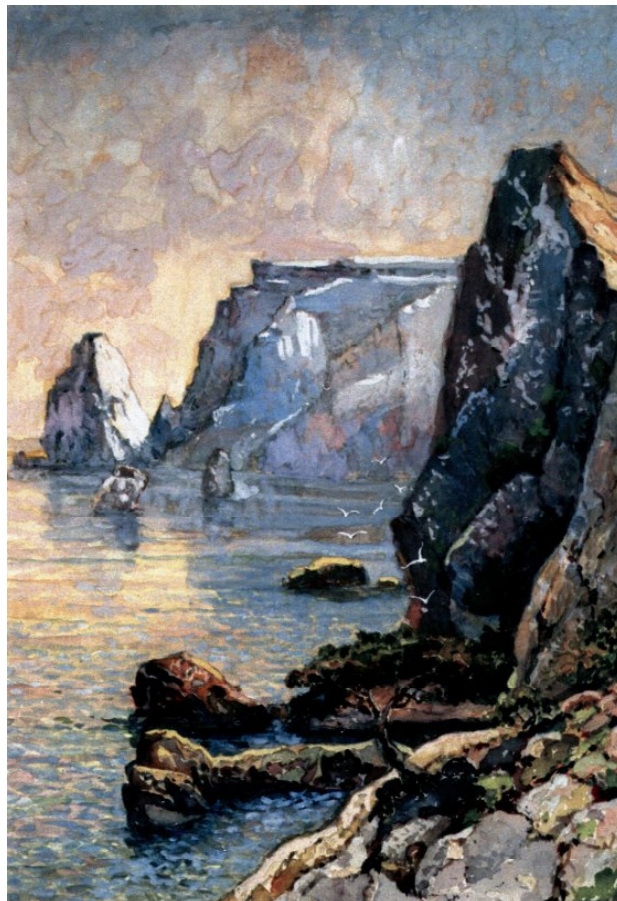
*Т. Афузов. Натюрморт. Вишні. 1940.
Полотно, олія. 80х65. СХМ*



*Т. Афузов. Морський пейзаж. 1940.
Картон, олія. 18,5x21. СХМ*



*А. Устаєв. Гірська річка. 1940.
Пап., акв. 30x40. СХМ*



*А. Устаєв. Берег моря. 1940.
Пап., акв. 24,5x39,5. СХМ*

ведення Устаєва. Это исключительный и самобытный талант, из которого должен выработаться художник крупного масштаба» [6, с.143]. У Е.Я. Черкезової знаходимо, що О.І. Полканов називає художника кримським Врубелем. Більшість акварелей художника періоду до депортації складають кримські пейзажі.

В акварелі А. Устаєва «Гірська річка» (1940, СХМ) зображено мотив природи гірської частини Криму. У хащах ніби казкового лісу, поміж річного каміння, з одного ярусу на інший стрімко падає вода. Здається, що ось-ось з густих заростей вийдуть до джерела лісові німфи, щоб бавитися на березі. Насиченість різноманітних відтінків зеленого кольору безпомилково вказує на літню пору року. Техніка лєсування засобом накладання прозорих кольорових площин створює враження, що аркуш складено зі шматочків дорогоцінного каміння, серед яких переважають смарагди, лазурити, бірюза. Але зображенню бракує цілності.

Картина «Берег моря» (СХМ) також виконана А. Устаєвим у 1940 р. На відміну від попередньої формату цього аркуша витягнуто вертикально. Техніка живопису змішана: акварель використовується разом з гуашшю. У правому нижньому куті гармонійно поєднані зелені, сірі, помаранчево-рожеві, жовті відтінки подекуди

порослого травою каміння скелі, залитої жовтогарячим світлом вечірньої заграви. Зображуючи небо, художник показує його яскраво-жовтим в акварельній техніці із крапленням кольору золотистої охри та лєсує його блакитним і холодним відтінком рожевої гуаші.

Нестерпна ностальгія спонукала кримськотатарських художників, які працювали у Криму до депортації, писати картини кримських краєвидів на чужині за уявою. До числа таких митців належать випускники студії М.С. Самокиша Мемет Абсеямов (1911-1988), Сейїтхаліл Османов (1919-1994).

До історії кримськотатарського живопису слід віднести творчість ще деяких митців, які працювали у жанрі пейзажу до депортації, але твори яких сьогодні відомі лише за своєю назвою або за чорно-білими фотографіями. Це Абдула Лятіф-заде (1888-1955), Шевкет Кадрі-заде (1908-1931), Шаміль Муратов, Еннан Алімов (1912-1941).

Варто відзначити, що перші професійні кримськотатарські митці зробили вагомий внесок у розвиток кримського пейзажного живопису першої половини ХХ ст. Невелика кількість їх творів до депортації дійшла до нас, але всі вони самобутні. Перші професійні художники стояли біля джерел формування національної школи живопису кримських татар. Їм у різній мірі властиві цитування, ремінісценції, проходження вже раніше пройдених етапів російської та української образотворчості. Але тим не менш їм вдалося відзначитися серед перших на художніх виставках. «Так, на виставці, присвяченій 15-річчю радянської влади, брав участь уже 21

кримськотатарський художник (порівняємо: російських – 43, українців – 8, євреїв – 11, одиничні представники інших національностей. <...>» [2, с.78]. О.І. Полканов зазначає: «Первая премия была присуждена Устаеву, вторая – Абселямову, третья – Халимову, Яр-Мухамедову, четвертая – Азмиеву» [6, с.124].

У період першої половини ХХ ст. кримськотатарські художники намагаються опанувати станкові форми мистецтва, вони ще тільки пізнають увесь багатий арсенал методів і засобів європейської образотворчості. Намагаються якнайточніше підійти до зображення предметного середовища, передати життя у всьому його різноманітті.

Якщо в живопису А. Абієва, який добре опізнаний на взірцях європейського мистецтва, вбачаються ремінісценції модного на початку ХХ ст. стилю модерн, то вже друга хвиля кримськотатарських митців довоєнного часу, які у своїй більшості отримали художню освіту в Криму у студії М.С. Самокиша, майже не виходить у своїх творчих пошуках за межі реалізму. Це може бути пов'язано з тяжінням до всього нового і забороненого сакральною традицією. Реалістичність зображення взагалі не притаманна традиційній культурі ісламу. Кримськотатарські митці досить швидко засвоїли реалістичні принципи, а їхні пейзажі, створені до депортації, не суперечили регламентованому радянською владою реалістичному методу живопису.

З початком ХХ ст. професійне образотворче мистецтво все більше стверджується як необхідний елемент культури кримськотатарського народу. На цьому етапі розвитку для митців немає нічого важливішого за достовірне відтворення природи рідної землі, збереження національного характеру своєї творчості. Самоствердження у професійних видах образотворчості співпало з відродженням традицій національної культури. Е.Я. Черкезова вважає: «Вполне вероятно, что в этот период, могла сформироваться своя национальная школа живописи, графики» [6, с.152]. Але за відомих причин її формування продовжилося вже за межами Криму і в Криму після 1988 р.

Характерною особливістю розвитку кримськотатарського професійного образотворчого мистецтва стало і те, що європейська традиція прийшла до кримських татар ззовні, її привезли з собою У. Боданинський та А. Абієв, коли повернулися із закордону, тоді як «европейская, прежде всего русская художественная культура в довоенном Крыму почти никак не соприкасалась с крымскотатарским художественным творчеством, существующим как бы в ином измерении, в параллельном мире» [6, с.217].

В пейзажах кримських татар довоєнного часу людина зустрічається нечасто. Це пов'язано з тим, що для традиційного мистецтва ісламу зображення живих істот заборонялися. Тому найбільш прийнятним для кримських татар виявляється жанр пейзажу. Відчутно, що саме йому вони і надають перевагу.

Висновки. Виходячи з історії культури кримськотатарського народу, мистецтво якого протягом багатьох століть підпорядковувалося канону, виробленому сакральними догмами ісламу, в основі якого знаходиться орнамент, станковий живопис кримських татар міг би розвинути в іншому, не стільки реалістичному, скільки декоративному руслі. Особливо яскраво це могло

бути виявитися на початку ХХ ст., за доби модерну. Але, незважаючи на те, що російські впливи реалістичного мистецтва у деякій мірі «зіпсували» орієнтальну природу творчості кримських татар, вона не втратила своєї національної ідентичності. Їхній пейзажний живопис першої половини ХХ ст., хоча не за манерою виконання, а за змістом і образністю, несе глядачу дух Сходу.

З численних народностей, які населяють Крим, кримські татари єдині, що не асимілювалися, зберегли свою національну самобутність, що відчутно в їхньому пейзажному живопису. Кримськотатарські художники довоєнного часу заклали основу для подальшого розвитку професійного живопису свого народу. Самовіддана любов до Криму, краси його неповторної природи, прагнення до оновлення своєї культури дозволили за короткий час зростити плеяду професійних митців, пейзажі яких стали першими ластівками на шляху розвитку професійного мистецтва живопису кримських татар.

Тема шляху, яка займає особливе місце в пейзажах сучасних кримськотатарських митців, які повернулися до Криму після депортації, ще не так чітко виокремлюється у творчості митців довоєнного часу. Але в більшості пейзажів теж вбачається рисунок дороги, ніби митець тяжкими стежками йде до Мекки і це говорить генетична пам'ять кримськотатарського народу.

В окремих полотнах кримських татар періоду до депортації помітне взаємопроникнення жанрів пейзажу, інтер'єру, натюрморту, що спостерігатиметься в живопису слов'янських митців у Криму з 1950-х рр.

Майже всі кримськотатарські художники, окрім образотворчості, займалися ще якимось видом мистецтва. Це була традиційна народна музика, акторська майстерність, письменність, що ще більше розвивало їх мистецьке мислення.

Література:

1. Благовещенская М.И. Крымский пейзаж на полотнах крымскотатарских художников // Материалы искусствоведческой конференции «Крымский пейзаж в изобразительном искусстве XVIII – начала XXI вв.». – Симферополь: Бизнес-Информ, 2009. – 192 с.
2. Заатов И. Крымскотатарское образотворче і декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст.: Генезис, еволюція, сучасний стан. – Симферополь: Доля, 2002. – 279 с., іл. (кримськотатарська, українська мови).
3. Крымскотатарское национальное движение. Том I. История. Проблемы. Перспективы / Ред. М.Н. Губогло, С.М. Червонная. – М.: ЦИМО, 1992. – 320 с.
4. Крымскотатарські художники. Кінець ХІХ – початок ХХІ століття. Живопис, графіка, скульптура / Автор-укладач І. Заатов. – Симферополь: КРП «Видавництво Кримнавчпеддержвидав», 2008. – 208 с., іл. – Кримськотатарською, українською, російською та англійською мовами.
5. Червонная С.М. Искусство татарского Крыма: монография. – М., 1995. – 320 с., ил.
6. Черкезова Е.Я. В пошуках загубленої гармонії: Збірник статей. – Симферополь: Тарпан, 2009. – 208 с., ил. (кримськотатарська, російська мови).

Прийняті скорочення

СІКМ – Сваторійський історично-краєзнавчий музей
РКММ – Республіканський кримськотатарський музей мистецтв
СевХМ – Севастопольський художній музей імені М.П. Крошицького
СХМ – Симферопольський художній музей