

Н.М. Акчуріна-Муфтієва

КРИМСЬКОТАТАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ ЗОЛОТОЇ ОРДИ (XIII – початок XV ст.)

МИСТЕЦТВО кримських татар сягає своїм корінням у глибини сторіч. Пройшовши складний і тривалий шлях історичного розвитку, воно вилилося у своєрідний синтез середньовічного осілоземлеробського і стародавнього степового кочового мистецтва, що дало оригінальний сплав міського і домашнього ремесла з пережитками родоплемінної культури. У ньому взаємодіють народна і міська творчість, виявляється глибока спадкоємність етнічних традицій.

Це породило складність стильової характеристики витворів декоративно-ужиткового мистецтва, оскільки різноманіття використаних художньо-технічних засобів, орнаментальних комплексів, варіативність художньої мови, хоч і в рамках традицій, що склалася, обумовлювали багатозначність образного змісту.

З часів прийняття ісламу впродовж тривалого історичного періоду художня культура кримських татар розвивалася у формах орнаментальної творчості й традиційних видів художніх ремесел. Стильова спрямованість творів не виходила з руслу естетичних канонів ісламської культури, і власне етнічні традиції відображали їхній вплив, формуючи національну зовнішність культури, яка включала культуру регіональних груп, що проживають на території півострова.

До XIII ст. поліетнічне населення Криму мало багатовіковий власний творчий досвід, розвинені контакти з близькими і дальніми сусідами і, разом із християнською та іудейською, ісламську основу подальшого культурного розвитку.

Одна з ліній розвитку мистецтва кримських татар у період Середньовіччя пов'язана з припливом тюркомовного населення з півночі й малоазійського впливу – з півдня. Контакти степового й осілого сві-

ту були генератором ідей, що сприяв його розвитку. Степ, маючи високу адаптаційну здатність і комунікативність, відіграє значну роль із часів Золотої Орди. Простежується еволюція мистецтва у бік орнаменталізації художньої мови.

У першій половині XIII століття частина монголо-татар осіла в Судаку і прижилася там, засвоївши місцеву грецьку культуру, а більшість із них навіть прийняли християнство. Залежність від татар на перших порах виражалася лише в данині, що виплачувалася Батію. У Боданінський писав: “В XIII веке в Тавриде татары застали большие художественные традиции и высокую культуру средиземноморской группы народов, издавна ее населявших. В процессе постепенного оседания, изменения форм хозяйства, мирного труда и общения с новыми соседями: греками, готами, аланами – татары невольно стали втягиваться в общее течение большей средиземноморской культуры” [Боданинский 1930, 19].

У XIII–XV ст. у Криму ще зберігається своєрідна етнокультурна різноманітність і діють осередки греко-візантійської, готської, вірменської, італійської культур. Зберігає свою незалежність князівство Феодоро, центр культурного та політичного життя якого у XIII столітті переміщується в Мангуп – фортецю на високогірному плато. Культурна спадщина Мангупа поєднувала в собі багаті місцеві традиції, візантійські іконографічні канони і стильові впливи сельджукізму, що проникають із Малої Азії. Тут переплелися впливи православного і сусіднього ісламського світу, а також стародавні пласти цивілізації кримських готів.

Венеціанські й особливо генуезькі фактори, що утворилися у XIII–XV століттях на узбережжі Криму, широкою дугою

оточували з південної сторони Кримський півострів – від Кафи (Феодосії) до Чембало (Балаклави). Основні споруди середньовічної Кафи побудовані у дусі раннього північного італійського Ренесансу. У сфері декоративно-ужиткового мистецтва в культуру Криму були привнесені традиційні елементи рослинного орнаменту і особлива вишуканість його розробки, які з часом відобразилися у виробках, шитих золотом і шовковими нитками. Так, дуже часто на пізніх кримських вишивках східного узбережжя можна бачити мотиви рослинного паростка з голівками маку – візерунок дуже поширений на італійських (зокрема генуезьких) тканинах XV–XVII ст. [Рославцева 2000, 66], – а також зображення італійських каравел XIII–XIV ст. [Чепурина 1935, 104].

У той же час у Криму на основі багатих місцевих традицій і впливів, що проникають із сельджуцького світу, формується кримськотатарське мистецтво на ісламській основі як складова частина загальної золотоординської культури. Проте ця приналежність не виключає самобутності й відмінності від решти локальних груп, що входять до Золотої Орди: волзько-булгарської, астраханської, ногайської та ін.

Художня культура Золотої Орди мала ряд відмітних особливостей. Перш за все вона була імперською, етнічно багатокомпонентною, своєрідним симбіозом степової кочової та міської осілої культури. До складу монгольських військ входили як тюркомовні татари, так і тюркські племена (кипчаки, огузи, залишки хазар та ін.), що належали до місцевого населення завойованих територій. Частина з них до входження до складу Золотої Орди вела кочовий спосіб життя і була язичницькою, інша – залишалася осілою. У результаті в рамках єдиної імперської культури самостійно розвиваються мистецтво панівної верхівки суспільства – кочової татарської аристократії – та мистецтво народів і племен, що мали домонгольські етнічні традиції [Валеєва-Сулейманова 1991].

Вплив на культуру Золотої Орди художніх традицій Кавказу, Криму, Волзької Булгарії, тюрків Алтаю, Сибіру та Середньої Азії схилив деяких дослідників до думки, що золотоординське мистецтво слід вважати еклектичним, яке не має власних до-

сягнень. Проте це не так, оскільки пам'ятники мистецтва й архітектури Золотої Орди свідчать про високу культуру, що виробила власний художній стиль, естетичні принципи, які формувалися протягом двох сторіч.

Стиль золотоординського мистецтва був вироблений в етнічних, культурних, соціальних відносинах у складному середовищі: вплив панівної верхівки суспільства, естетичні запити кочової татаро-кипчацької аристократії. Поширилися нові типи і форми виробів, які стали популярними серед етнічно змішаного населення. Вони створювалися за певними зразками, що були канонічно стійкими на величезних просторах імперії [Валеєва-Сулейманова 1991]. Їх знаходили в похованнях кочової аристократії й у скарбах на території Криму, Волзької Булгарії. Прикраси одягу, кінське спорядження, зброя, витвори торевтики – посудини, тарелі, кубки, полив'яна кераміка – дозволяють судити про стиль і зміст мистецтва Золотої Орди.

У творах міського ремесла стиль золотоординського мистецтва виявляється найяскравіше. У культурі Криму домонгольського часу ужиткове мистецтво не суперечило естетичним вимогам феодальної знаті. У золотоординській же період витвори, що створювалися у кримських домонгольських традиціях, не користуються попитом через їхню невідповідність смакам і запитам татаро-кипчацької знаті. Міські ремісники починають обслуговувати потреби кочової аристократії в дорогих прикрасах, предметах кінського спорядження та зброї.

Міський імпорт у “степ” дає певний набір виробів. Їхній декор відзначається пишнотою, орнаментальною насиченістю, підвищується питома вага виробів, зроблених із золота і срібла з використанням коштовного каміння і самоцвітів. Міське художнє ремесло регламентується, перебуваючи в руслі загальної стильової тенденції золотоординського мистецтва. Визначну роль у ньому відіграли художньо-естетичні принципи мусульманської культури, вплив якої посилювався у зв'язку із прийняттям Золотою Ордою ісламу. Спільність стилю в мистецтві виявилася в нових образотворчих канонах, критеріях художності, характерних для народів і країн, що сповідують іслам.

У золотоординський період Крим входить у єдиний простір культури ісламського світу. Посилуються його зв'язки з Хорезмом, позначені жвавим культурним обміном, починає формуватися власне кримськотатарське мистецтво на ісламській основі. Ісламська культура Криму періоду XIII–XV століть стає логічним й еволюційним продовженням традицій попереднього періоду і в той же час одержує новий поворот у розвитку.

На цьому етапі кримськотатарська культура виходить на східноєвропейську арену, перш за все як культура мусульманська. Вона відрізняється від сусідніх культур (слов'янських, а також румунської, грецької, вірменської, єврейської та ін.) і особливо близька турецькій культурі та культурам народів Росії, що входять в ісламський ареал (Північного Кавказу, Поволжя). У цей період відбувається остаточне формування татарської мови, поширення загальної для кримських татар релігії, розвиток тісних комунікацій між усіма районами компактного проживання татар у Криму, виробляється єдність і цілісність національної культури. Відбувається поворот у розвитку, що відокремлює всі пласти давньої і близької спадщини від якісно нового явища, яким стає національна кримськотатарська художня культура, що остаточно сформувалася в ісламській духовній сфері.

“Монгольское население, – писав М. Волошин, – оказывается очень плавким и гибким и быстро принимает в себя и кровь, и культуры местных рас. Греческая и готская кровь совершенно преображают татар и проникают в него до самой глубины мозговых извилин. Татары дают как бы синтез всей разнообразно-пестрой истории страны. Под просторным и терпимым покровом Ислама расцветает собственная культура Крыма... В тенистых улицах с каменными и деревянными аркадами, в архитектуре и в украшениях домов, в рисунках тканей и вышивках полотенец догорают вечная позолота византийских мозаик и облетают осенние вязи италийского орнамента” [Волошин 1992, 61–62].

В цілому іслам вніс значні зміни в культуру Криму. Мистецтво набуває більш ужиткового характеру: бурхливо розвивається орнаментальне мистецтво як у ви-

шивці, ткацтві, так і в архітектурі; обряди, що виникли, змінюють стиль одягу, організацію інтер'єру народного житла, сприяють поширенню багатьох нових видів предметів побуту. Монголо-татари принесли до Криму мистецтво тамбурної вишивки, яка широко побутувала в Середній Азії та збереглася до теперішнього часу у казанських татар. Двосторонню техніку вишивки вони засвоїли, безсумнівно, у Криму, перейнявши її від місцевих народів. Вплив Золотої Орди позначився на основних напрямках формування і розвитку художнього металу кримських татар.

Одноточна ісламізація населення й осідання кочових тюркських народів вплинули на формування внутрішнього простору татарського житла. Основною прикрасою скромного житла, практично позбавленого меблів, стають ткані вироби: повсті, килими, різні вишивки, виконані руками господарки. Високого рівня майстерності, технічної та художньої досконалості кримські татари досягли у вишивці.

Стрімко розвивається орнаментальне мистецтво – як у вишивці побутових виробів і костюмів, так і кам'яному різьбленні, в ювелірних виробках, предметах побуту. Причому краса і багатство орнаментальних мотивів гармонують із якістю використаного матеріалу.

Територія Криму, де формувалася національна культура кримських татар, у XIV–XV ст. стає своєрідним географічним островцем у мусульманському світі. Розвиток мусульманської стильової спрямованості в мистецтві розкривався при дотриманні певних канонів образотворчості. “Мусульманський” канон образотворчості перебував у прямій залежності від художнього ремесла, його метою було зближення норм зображальності з нормами каліграфії та орнаменту як ужиткових мистецтв [Ремпель 1978]. У художній мові утверджуються принцип орнаментальності, умовна декоративність. Зооморфні мотиви, поширені раніше у вишивці, металі, кераміці, повністю зникають, поступаючись місцем квітково-рослинному і геометричному візерунку, в який органічно вписується в'язь арабського алфавіту.

Іслам висував ідейно-естетичні завдання, пов'язані із становленням і розвитком культури феодалізму, зміцнюючи його

систему, ідеологію, залучаючи народи до ірано-арабської культури, що була в епоху формування середньовічного суспільства найбільш передовою. Духовна орієнтація на мусульманський Схід, обумовлена широкими політичними, торговими та іншими зв'язками, сприяла розвитку кримськотатарського мистецтва в руслі універсальної мусульманської культури. Це виявилось у спільності етапів еволюції художніх ідей, естетичних критеріїв мистецтва і в універсальних канонах творчості, що склалися, та у принципах зображальності.

Художнє обличчя Криму змінюється не тільки у зв'язку з прийняттям ісламу, а й у першу чергу з поширенням тут в архітектурі та кам'яному декорі XIII–XV ст. “сельджуцьким” стилем.

Малоазійський художній стиль почав розвиватися з іншого боку Чорного моря – в Туреччині у другій половині XI ст. Проте він проникає до Криму із значним, приблизно сторічним, запізненням і активно впроваджується разом із припливом на півострів мас тюркського населення – початком поширення мусульманства, – а також заснуванням у 1230–40-х роках вірменських поселень у Південно-Східному Криму. Важливу роль у появі нового стилю в матеріальній культурі півострова відіграло включення Чорномор'я у процес венеціанської та генуезької торгівлі, що зв'язала між собою багато центрів великого регіону, від центральної частини Середземного до Азовського моря.

Сельджуцькі традиції в мистецтві Криму широко і глибоко проникли в художнє сприйняття кримців. Тут почали будуватися караван-сараї з рисами фортечних споруд, мечеті з пишними різьбленими порталами, строгим спокійно-урочистим плануванням. Часто мечеті об'єднувалися в один архітектурний комплекс із будівлею навчального закладу – медресе, що мав внутрішній дворик із фонтаном, навколо якого розташовувалися келії учнів-шакирдів. Поширюється тип стрункого і тонкого мінарету, вбудованого в кут мечеті з боку фасаду, що на багато століть вперед визначив основний малюнок архітектурних ансамблів і характер культових споруд.

Унікальні пам'ятники кам'яної архітектури, що збереглися XIV–XV ст., розкривають принципи декору та об'ємно-просто-

рових рішень, які властиві мусульманській архітектурі і мають паралелі в малоазійській і закавказькій архітектурних школах сельджуцького часу. Вони проявилися у принципах “східного класицизму” [Засыпкин 1931] з його центричними прийомами композиції і геометризмом організації архітектурних мас, а також в архітектурно-конструктивних рішеннях кримськотатарських будівель, зокрема таких їхніх компонентів, як куполи, склепіння, шатрові конструкції, напівсферичні й пірамідальні трюпи, арки на колонах, “мамлюцькі” зрізи (трикутні скоси).

Значну роль у становленні стильової єдності мусульманського мистецтва відіграло поширення арабської письмової графіки зі всією сукупністю художніх почерків. На її основі високого розвитку досягла каліграфія – мистецтво витонченого письма в рукописній книзі, надгробних каменях й епіграфічний орнамент в оздобленні монументальної архітектури, витворах декоративно-ужиткового мистецтва. Арабські написи були першим свідченням мусульманського впливу у кримському регіоні. Вони були нанесені на предмети ужиткового мистецтва і з'явилися одночасно з поширенням ісламу серед язичницьких племен.

У XIII–XIV ст. у Криму об'єктом своєї мусульманської пропаганди була сельджуцька Конія, а також Дамаск і Бухара. Це відображено на надгробках Криму, Ескі-Юрта, Отуз і Феодосії. Надмогильні пам'ятники, знайдені в 1928 році І.М. Бороздиним у Солхаті, мали різні зображення і орнамент: одні орнаментальні прикраси пов'язуються із сельджуцькими мотивами, інші – з Далеким Сходом, з Китаєм; зображення лампад мають аналоги в середньовічному Єгипті [Бороздин 1927в, 17].

Дослідженням різьбленого декору також була встановлена подібність орнаментальних мотивів надгробків із різьбленням мусульманських споруд Самарканда, християнських споруд на території Грузії та Вірменії. Найбільш близькі аналогії у кримському різьбленні – дюрбе Ненеке-Джаним (Джаніке Ханім) у Чуфут-Кале та мангупські будівлі [Башкиров, Боданінский 1925, 298–301].

До монументальних комплексів, що несуть риси сельджуцького стилю, можна віднести медресе-мечеть хана Узбека

(1314 р.) у Старому Криму, текіє дервішів у Євпаторії, мечеть татарського періоду (XVI ст.) в Чуфут-Кале. Ці риси простежуються у використаних матеріалах, конструкціях, декорі – дрібнозернистий вапняк у кладці стін, сталактитові напівкуполи-конхи, орнаментовані портали; в орнаменті порталу і міхрабу – раковидні рельєфні із стрілчастими завершеннями пальметки, списоподібний лілейний лист, який на кінці завивається в кругле вічко (медресе Узбека); у стрілчастій формі арок, капітелях, прикрашених сталактитами, орнаменті на розетці порталу і замковому камені купола (мечеть у Чуфут-Кале).

Сельджуцькі елементи почали з'являтися не тільки в різних видах мистецтва, а й у виробках різного призначення, що продаються як мусульманами, так і християнами.

Визначився споріднений зв'язок кримського кам'яного різьблення, виконаного в сельджуцькій стилістичній манері, із різьбленням анатолійських центрів – Конї, Карамана. Дослідження архітектурних об'єктів Солхата додають до них Сивас й Амасью. Найбільш близькі до цих пам'ятників виробу, пов'язані з будівельною та художньою культурою вірменського етноконфесійного середовища, прояви якого найбільш відчутні в кам'яному різьбленні Кафи, Солхата і Солдайї [Засыпкин 1928, 31].

Найяскравіше сельджуцький стиль виявився в архітектурі мечеті Узбека (м. Солхат). Лицьові й торцеві площини порталу споруди прикрашені так званими “сельджуцькими ланцюгами”, розетки та інші елементи геометричного і стилізованого рослинного характеру, як і сталактити, форми арок і ніш, були занесені до Криму із сельджуцької Малої Азії. Пізніше солхатська архітектурна атрибутика поширилася у спорудах кримських татар, вірмен, інших поселенців півострова в Бахчисараї, Ак-Мечеті та інших місцях під ярликом “кримсько-сельджуцьких” форм.

Сельджуцький стиль виявляється і в християнських та іудейських храмах, зведених кримськими майстрами. Так, орнамент “сельджуцький ланцюг” можна побачити на порталі мечеті Узбека і вірменського монастиря Сурб-Хач біля Старого Криму, в синагозі Кафи і гето-візантійському Мангупі (лиштва входу донжона першої чверті XV століття). Ідентичні орнамент

Солдайської мечеті, храму генуезької колонії, порталу будівлі Судацької фортеці (її фрагмент вставлений у фонтан у селищі Уютне) та ін. [Акчурина-Муфтієва 2006].

Каменерізне мистецтво позньосередньовічного Криму розвивалося під впливом “сельджуцького декоративного стилю” – використовувалися в основному його орнаментальні мотиви. Крим став своєрідним заповідником цього стилю, тут він майже без зміни проіснував аж до XVIII ст. Багато орнаментів настільки органічно увійшли впродовж століть у мистецтво півострова, що стали сприйматися тут як свої, що існують здавна.

Деякі храми на території Криму не раз “змінювали конфесію”, внаслідок чого в декорі інтер'єрів й архітектурних фрагментів спостерігається одночасна присутність елементів різних стилів і традицій. Так, собор Судацької фортеці був православним грецьким, потім католицьким генуезьким, потім турецькою, татарською мечеттю, російською церквою, німецькою кірхою, вірмено-католицьким храмом.

Стильове змішання також було неминучим внаслідок того, що місцеві і приїжджі майстри працювали поряд, творчо взаємно поповнюючи свої арсенали художньо-виражальних засобів. Але нашарування стилів не було нескінченним. “Крымское изобразительное искусство отличается от того же сельджукского столь безупречной чистотой палитры, тонкостью и нежностью линий рисунка, что по сравнению с ним турецкое кажется грубоватым”, – писав В. Возгрін [Возгрін 1996, 35]. Навіть первинна схожість кримськотатарського і мавританського мистецтва в таких пам'ятниках, як дюрбе Діляри Бікеч і павільйон Селім-Гірея, має принципову відмінність. На це вказував у свій час М. Гінзбург: “Арабо-мавританская линия упруга, стройна, полна твердой определенности, татарская же мягка, текуча, дробна и неуверенно-нежна. Общее очертание ее многочисленно, характер каждого отрезка меняется с бесконечным разнообразием в рисунке, но с тем особенно-характерным татарским разнообразием, в котором нет пестроты и которое всегда управляется законами ритма” [Гинзбург 1992в, 210].

Мечеті першого періоду мистецтва татар характеризуються тісним зв'язком із

мистецтвом Кавказу, Вірменії, Сельджукії та частково Єгипту. Причому, крім ідеологічних впливів мусульман Малої Азії, слід констатувати зв'язок суто матеріальний, який переноситься тільки майстрами.

Вивчення кримськотатарської та вірменської архітектури дозволяє говорити про те, що вірменські різьбярі по каменю, які принесли до Криму вікові традиції своєї культури, дуже часто залучалися до виконання каменерізних замовлень при спорудженні мусульманських мечетей або надгробків. Ряд дослідників вважає, що кам'яне різьблення Південно-Східного Криму створювалося під впливом сельджуцького мистецтва, стильові принципи якого перенесені на кримський ґрунт вірменськими майстрами (І.А. Орбелі, О.Л. Якобсон, О.І. Домбровський, В.О. Сидоренко). Взаємодія вірменського мистецтва в сельджуцько-кримському різьбленні, на думку Б.М. Засипкіна, відобразилася в застосуванні, розеток “с геометрической звездобразной вязью” [Засыпкин 1928, 6].

“Суцільна різьба, що заповнювала, подібно килиму, великі площини порталів”, “живописність”, яка “пронизувала всю архітектуру”, поширилася на всі галузі будівництва в архітектурі Вірменії XII–XIII ст. У кримському мистецтві подібний підхід застосовувався в декорі тимпанів арок, лиштв порталів і вікон, площинних частин надгробків і полів закладних будівельних плит із суцільним різьбленням із паростків, які в'ються чи переплітаються [Айбабина 2001, 25]. У цей суцільний візерунок майстерно вписувалися написи. Такого роду багата рослинна орнаментика у XIII–XIV століттях була дуже популярна в Закавказзі (особливо у Вірменії) і в сельджуцькій Малій Азії. Із північно-східних районів Малої Азії ця орнаментика перейшла в Солхат і з того часу стала улюбленою в мистецтві різних народностей Криму.

Сельджуцькі традиції у кримськотатарському мистецтві не є наносними і лише такими, що стосуються окремих пам'ятників. Слід зазначити, що лише в Солхаті, не торкаючись інших місць, ці традиції широко і глибоко проникли в художнє сприйняття татар. Як і в Ескі-Юрті, у Солхаті, наприклад, багато пам'ятників звичайного побутового, зокрема похоронного, характеру – надгробків, в орнаментальних прикрасах яких превалюють мотиви орна-

ментики сельджуцького мистецтва. При цьому треба відзначити, що такі мотиви не є розробленими тільки в Сельджукії. Коріння їхнє – у далекій давнині. Вони широко використовувалися мусульманським і християнським світом, але у кримськотатарському мистецтві сельджуцькі традиції набули специфічного відтінку.

Відзначаючи культурні зв'язки кримських татар із тюрками з іншого боку Чорного моря, нагадаємо, що ця близькість пояснюється не тільки спорідненістю двох братських народів, а перш за все тією суспільно-політичною роллю, яку відіграли тюрки Малої Азії в долі Криму в початкову пору татарської держави.

Необхідно також відзначити, що в ужитковому й монументальному мистецтві, як у суто технічному (конструкції пам'ятників), так й у стилістичному відношенні, надалі позначатиметься не тільки сельджукізм. Це лише одна з яскравих рис кримськотатарського мистецтва в благородному змаганні з іншими традиціями мистецтва Середньовіччя [Куфтин 1925, 35].

Золотоординський період ознаменувався могутнім впливом мусульманської культури на кочівників-скотарів. У цей період були створені найбільш яскраві монументальні споруди, у декорі яких найважливішу роль відіграли кольорові кахлі – та блискуча полив'яна кераміка, яка надавала особливої чарівності інтер'єрам, що мерехтіли синявою, блакиттю й золотом, а також використовувалася при обробці зовнішніх стін. Відкриття ермітажної археологічної експедиції під керівництвом М.Г. Крамаровського дозволили зробити висновок про існування місцевої керамічної майстерні, що виготовляла найкращі кахлі з бірюзовою поливою [Крамаровский 1989].

Певного піднесення досягла художня промисловість. Знайдені на території стародавніх городищ Ескі-Юрта, Ескі-Криму і Чуфут-Кале надгробки з написами і рельєфною орнаментациєю, незліченні уламки глиняного і фаянсового посуду з тонким розписом і високої якості поливою, ювелірні вироби, предмети з міді з карбуванням, гравіюванням і срібною насічкою, рукописні книги з тонкими орнаментальними заставками, позолотою, монети і т.п. підтверджують це.

До золотоординського періоду відносяться формування традиції спорудження кам'яних надгробків, які в Криму мали свої специфічні особливості: велика різноманітність форм, пишні написи, виконані тільки почерком *сулюс*, орнаментация

язичницькими мотивами, які ще зустрічаються, та поширеними сельджуцькими.

Багато художніх традицій, що формувалися у кримськотатарському мистецтві золотоординського періоду, знайдуть подальший розвиток у культурі Кримського ханства.

ЛІТЕРАТУРА

Айбабина Е.А. Декоративная каменная резьба Кафы XIV–XVIII вв. (Материалы по археологии Крыма). Симферополь, 2001.

Акчурина-Муфтієва Н.М. Різьблення по каменю в християнських монастирях і мусульманських святинях Криму // Зб. наук. праць. **Могилянські читання – 2005. Монастирські комплекси в контексті християнської культури.** Київ, 2006.

Башкиров А.С., Боданинский У.Э. Памятники крымскотатарской старины. Эски-Юрт // **Новый Восток**, 1925, № 8–9.

Боданинский У. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму. Оттиск из сборника Крымплана «Реконструкция народного хозяйства в Крыму». Симферополь, 1930.

Бороздин И.Н. Новые данные по золотоординской культуре в Крыму. Москва, 1927.

Валеева-Сулейманова Г.Ф. Художественные особенности мусульманского искусства в Среднем Поволжье // **Восток: прошлое и будущее народов.** Москва, 1991.

Возгрин В.Е. Сицилия и Крым – два очага предвозрождения // **Qasevet**, 1996, № 1.

Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма // **Забвению не подлежит.** Казань, 1992.

Гинзбург М. Татарское искусство в Крыму // **Забвению не подлежит.** Казань, 1992.

Засыпкин Б.Н. Монументальное искусство Советского Востока. Москва – Ленинград, 1931.

Засыпкин Б.Н. Памятники архитектуры крымских татар. Москва, 1928.

Крамаровский М.Г. Солта-Крым: к вопросу о населении и топографии города в XIII–XIV вв. // **Итоги археологической экспедиции Государственного Эрмитажа в 1986 г.** Ленинград, 1989.

Куфтин Б.А. Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова. Москва, 1925.

Ремпель Л.И. Изобразительный канон и стилистика формы на Среднем Востоке // **Искусство Среднего Востока.** Москва, 1978.

Рославцева Л.И. Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX в.: Историко-этнографическое исследование. Москва, 2000.

Чепурина П.Я. Татарская вышивка // **Искусство**, 1935, № 2.