

УДК 7.033(575.1):72.033:7.033.2:7.033.3
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.15>

Дмитренко Наталія Віталіївна,

доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-1223-8935
Scopus ID: 58021722600
nata_heavy@ukr.net

АНСАМБЛЬ РЕГІСТАНУ В САМАРКАНДІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ, ІРАНУ ТА ВІЗАНТІЙСЬКОГО СВІТУ

Мета статті полягає у ґрунтовному мистецтвознавчому дослідженні архітектурного ансамблю Регістан у Самарканді в Узбекистані як важливого художнього феномену Центральної Азії, що відображає складні процеси міжкультурних взаємодій на прикладі архітектури тимуридської доби пізнього Середньовіччя. Аналіз зосереджено не лише на характеристиці архітектурної структури ансамблю, історії його формування та функціонального призначення, але й на детальному розгляді декоративного оздоблення, орнаментальних систем, колористичних рішень та іконографічних мотивів, що визначають його художню своєрідність. Особливий акцент зроблено на виявленні та осмисленні джерел інспірації, які простежуються у художньому оформленні ансамблю і відображають взаємодію мистецьких традицій Центральної Азії, Ірану та візантійського світу. Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні, які художні, культурні та ідеологічні впливи формували образну систему ансамблю Регістану та яким чином ці впливи трансформувалися у його архітектурно-декоративному вирішенні. У цьому контексті важливим є простеження синтезу локальних центральноазійських традицій із іранською художньою спадщиною, зокрема доби сасанідського Ірану, а також виявлення паралелей із декоративними та іконографічними принципами візантійського мистецтва. Розгляд цих впливів дозволяє показати, яким чином художні мотиви, сформовані у різних культурних середовищах, інтегрувалися у єдину художню систему ансамблю та відобразили ширші процеси культурного обміну на перехресті цивілізацій.

З-поміж ключових завдань дослідження – аналіз архітектурно-просторової організації ансамблю, визначення особливостей його декоративної програми, виявлення стилістичних і типологічних паралелей із пам'ятками Ірану та Візантійського світу, а також простеження ролі міжкультурних контактів у формуванні його художньої мови. Важливим є також дослідження орнаментальних і епіграфічних композицій, що поєднують геометричні, рослинні та символічні елементи. Окрема увага приділяється аналізу окремих споруд ансамблю, що дозволяє глибше розкрити художню цілісність Регістану та його значення як репрезентативного центру міського простору. Реалізація зазначених завдань сприяє поглибленню уявлень про особливості розвитку мистецтва Центральної Азії та підкреслює роль ансамблю Регістану як важливого осередку культурного синтезу, в якому відображено взаємодію різних художніх традицій середньовічного світу.

Ключові слова: іконографія, традиція, композиція, образотворче мистецтво, художня культура, стиль, мистецькі технології, архітектура, синтез мистецтв.

Dmytrenko Nataliia. THE REGISTAN COMPLEX IN SAMARKAND IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL INTERACTIONS BETWEEN CENTRAL ASIA, IRAN, AND THE BYZANTINE WORLD

This article aims to conduct a comprehensive art-historical study of the Registan architectural ensemble in Samarkand, Uzbekistan, as a significant artistic phenomenon of Central Asia that reflects complex processes of intercultural interaction, exemplified through the architecture of the Timurid period of the Late Middle Ages. The analysis focuses not only on the architectural structure of the ensemble, the history of its formation, and its functional purpose, but also on a detailed examination of its decorative program, ornamental systems, chromatic solutions, and iconographic motifs that define its artistic distinctiveness. Particular attention is given to identifying and interpreting sources of artistic inspiration evident in the ensemble's decoration, which reflect the interaction of

artistic traditions of Central Asia, Iran, and the Byzantine world. The primary objective of this study is to determine which artistic, cultural, and ideological influences shaped the visual system of the Registan ensemble and how these influences were incorporated into its architectural and decorative design. In this context, special importance is attached to tracing the synthesis of local Central Asian traditions with the Iranian artistic heritage, particularly that of Sasanian Iran, as well as to identifying parallels with decorative and iconographic principles of Byzantine art. The examination of these influences enables the demonstration of how artistic motifs developed in diverse cultural environments were integrated into a unified artistic system within the ensemble and reflected broader cultural exchange processes at the intersection of civilizations. Among the key objectives of the research are the analysis of the architectural and spatial organization of the ensemble, the identification of the characteristics of its decorative program, the determination of stylistic and typological parallels with monuments of Iran and the Byzantine world, and the examination of the role of intercultural contacts in shaping its artistic language. Particular attention is also devoted to the study of ornamental and epigraphic compositions combining geometric, vegetal, and symbolic elements. Special emphasis is placed on the analysis of individual structures within the ensemble, allowing for a deeper understanding of the artistic unity of the Registan and its significance as a representative center of urban space. The implementation of these research objectives contributes to a deeper understanding of the development of Central Asian art and highlights the role of the Registan ensemble as an important center of cultural synthesis reflecting the interaction of diverse artistic traditions of the medieval world.

Key words: iconography, tradition, composition, visual arts, artistic culture, style, artistic techniques, architecture, synthesis of the arts.

Вступ. У сучасному мистецтвознавстві дослідження архітектурної та декоративної спадщини Середньої Азії, Ірану та Візантії тривалий час розвивалися переважно в межах окремих культурних і регіональних парадигм. Такий підхід сприяв ґрунтовному вивченню локальних традицій, однак водночас обмежував можливість осмислення цих пам'яток як частини ширшого міжкультурного художнього процесу. Натомість новітні наукові підходи дедалі більше акцентують увагу на взаємозв'язку мистецьких явищ, що формувалися в умовах інтенсивного культурного обміну між різними регіонами Євразії.

Особливої уваги в цьому контексті заслуговує архітектурний комплекс Регістан у Самарканді, який постає не лише як визначний осередок містобудівної та художньої традиції Центральної Азії, а й як своєрідний центр взаємодії різних культурних традицій. Його декоративна система, зокрема орнаментальні мотиви, каліграфічні композиції та іконографічні елементи, демонструє складний синтез художніх впливів, що сформувалися під впливом іранської, ісламської та візантійської художніх культур.

У період середньовіччя території Центральної Азії, Ірану та Візантії були поєднані розгалуженою мережею торговельних і культурних контактів, зокрема завдяки функціонуванню великого шовкового шляху. Разом із товарами, текстилем, керамікою,

коштовностями – активно поширювалися й художні зразки, які спонукали майстрів до осмислення нових ідей, образів та символів. Орнаментальні структури, принципи композиції та окремі іконографічні мотиви циркулювали між цими регіонами, набуваючи нових значень і форм у різних культурних контекстах на перетині християнської та ісламської художніх традицій.

Аналіз декоративного оздоблення Регістану дозволяє простежити, яким чином ці візуальні елементи трансформувалися в процесі міжкультурної взаємодії. Зокрема, геометричні та рослинні орнаменти, характерні для іранського мистецтва, поєднуються тут із елементами, що мають паралелі у візантійській традиції, включаючи принципи симетрії, ритмічної організації площини та символічного змісту зображень. Водночас ці запозичення не є випадковими: вони зазнають переосмислення відповідно до естетичних і релігійних засад ісламської культури, формуючи унікальну художню мову регіону.

Попри значну кількість досліджень, присвячених окремо архітектурі Самарканда, іранському мистецтву чи візантійській традиції, проблема їхніх взаємозв'язків у контексті формування спільного візуального простору досі залишається недостатньо висвітленою. Особливо це стосується аналізу іконографії та трансформацій символічних образів, які

виникають унаслідок тривалого міжкультурного діалогу.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю комплексного розгляду архітектурного комплексу Регістан як частини ширшої системи художніх взаємодій між Центральною Азією, Іраном та Візантією. Такий підхід сприяє глибшому осмисленню механізмів культурної взаємодії, дає змогу простежити шляхи поширення візуальних мотивів і виявити процес формування спільної іконографічної системи, що виникла на перетині різних цивілізаційних традицій.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує опрацювання наукових праць, присвячених архітектурі та декоративному мистецтву Центральної Азії, Ірану та візантійського світу, із залученням власних польових досліджень, здійснених протягом лютого 2026 року в Самарканді. Польові спостереження дали змогу безпосередньо проаналізувати ансамбль Регістану, зокрема його просторову організацію, архітектурні особливості та специфіку декоративного оздоблення фасадів, інтер'єрів та результатів реставраційних процесів.

Особливу увагу приділено вивченню орнаментальних структур, каліграфічних композицій та іконографічних елементів, зафіксованих під час натурних досліджень. Візуальна документація (фотографічні матеріали, замальовки, описові нотатки) стала важливою складовою джерельної бази, що дозволила уточнити особливості художньої мови пам'ятки та виявити деталі, які не завжди відображені у науковій літературі.

Джерельну основу дослідження становлять також узагальнюючі та спеціалізовані праці з історії ісламської архітектури, мистецтва Ірану та Візантії, а також дослідження, присвячені художній традиції Тимуридської доби. Їх поєднання з матеріалами польових спостережень дозволяє здійснити більш комплексний аналіз ансамблю Регістану в контексті міжкультурних взаємодій.

Методологічною основою дослідження є мистецтвознавчий аналіз, іконографічний та історико-генетичний методи, а також

історико-хронологічний і компаративний підходи. Застосування порівняльного аналізу дає змогу виявити спільні риси у декоративних мотивах і композиційних принципах, характерних для мистецтва Центральної Азії, Ірану та Візантії, а також простежити їх трансформацію у різних культурних середовищах. Використання культурно-історичного та соціокультурного підходів дозволяє розглянути ансамбль Регістану у ширшому контексті трансконтинентальних зв'язків, сформованих у межах великого шовкового шляху. Це, своєю чергою, дає можливість простежити процеси циркуляції художніх форм, символів та іконографічних схем, а також виявити схеми їх художньої адаптації та переосмислення у локальній традиції.

Застосування зазначеного комплексу методів забезпечує цілісний аналіз ансамблю Регістану як результату взаємодії різних художніх традицій та дозволяє окреслити його місце у системі міжкультурних мистецьких контактів Центральної Азії, Ірану та візантійського світу.

Результати. Дослідження мистецтва ісламського Сходу, Візантії та міжкультурних художніх контактів середньовічного світу мають тривалу наукову традицію, сформовану у працях провідних дослідників другої половини XX – початку XXI ст. Однією з фундаментальних праць, що заклала теоретичні засади вивчення ісламського мистецтва, стало дослідження О. Грабара *The Formation of Islamic Art* (1987), у якому мистецтво ісламського світу розглянуто як результат складних процесів культурної трансформації та взаємодії античної, візантійської й іранської спадщини [13]. Узагальнюючий характер мають також праці Р. Еттінггаузена, О. Грабара та М. Дженкінс-Мадіні [10], де систематизовано розвиток ісламського мистецтва та архітектури раннього періоду, а також дослідження С. Блер і Дж. Блум [4], які представили широку панораму художніх процесів ісламського світу пізнього середньовіччя та раннього нового часу.

Значний внесок у вивчення архітектури ісламського світу зробив Р. Гілленбранд [14], який розглянув архітектурні пам'ятки

крізь призму функціональних, символічних і просторових аспектів, а також Д. Бехренс-Абусейф [3], що проаналізувала розвиток архітектури Каїра у контексті соціокультурних процесів ісламського міста. Питання геометрії, орнаменту та принципів художнього конструювання було ґрунтовно досліджено І. Неджипоглу у праці *The Topkapi Scroll* (1995), де орнамент постає як інтелектуальна система, пов'язана з математичними та теоретичними засадами архітектурного проектування [17].

Важливим напрямом сучасної науки стало вивчення міжкультурних контактів і циркуляції художніх форм. У цьому контексті особливого значення набула праця Ф. Флуда *Objects of Translation* (2009), у якій матеріальна культура розглядається як простір культурної взаємодії між різними релігійними й етнічними спільнотами середньовічного світу [11]. Подібний підхід простежується і в дослідженнях придворного мистецтва Ірану та Центральної Азії, зокрема у виданні *Timurid Art and Culture* під редакцією Л. Голомбека та М. Субтельного, де мистецтво тимуридської доби інтерпретується як результат синтезу іранських, тюркських і ісламських традицій [12].

Проблематика візантійського художнього середовища представлена у працях С. Манго та А. Катлера, які розглянули архітектуру й ремісничі практики Візантії у соціальному та культурному контексті, що дозволяє простежити взаємозв'язки між художнім виробництвом і суспільною структурою імперії [16; 8]. Дослідження перського мистецтва та придворної культури, зокрема праці С. Кенбі, Д. Роксбурга та Е. Сімс, розкривають розвиток іконографічних програм, художніх альбомів і живописних традицій Ірану, акцентуючи на ролі колекціонування та трансляції образів у формуванні естетичних канонів [6; 19; 20].

Сучасні українські дослідження продовжують зазначені наукові підходи, зокрема у працях Н. Дмитренко (2025), де аналізуються художні контакти Візантії та Ірану, іконографічні трансформації образів та взаємодія декоративно-ужиткового мистецтва різних культурних середовищ. Таким чином, сучасна

історіографія демонструє перехід від стилістично-описових досліджень до інтерпретації мистецтва як результату складних міжкультурних процесів, що формували художній простір середньовічної Євразії [1; 2; 9].

Ансамбль Регістану у Самарканді: архітектурний склад і художні особливості. Ансамбль Регістану, розташований у центрі Самарканда, є визначним осередком архітектурної та декоративної традиції Тимуридської доби. Його назва походить від перського "Регістан" – «підсана площа», що відображає первісну функцію простору як громадського майдану. Комплекс складається з трьох головних медресе: Улугбека (1417–1420 рр.), Шердор (1619–1636 рр.) та Тілля-Карі (1646–1660 рр.), які формують чітко окреслене архітектурне ядро та організують простір навколо центральної площі.

Архітектурний ансамбль Регістану в Самарканді сформувався протягом XV–XVII ст. і належить до тимуридського та посттимуридського періодів розвитку архітектури Центральної Азії. Медресе Улугбека (1417–1420) репрезентує мистецтво пізнього Середньовіччя доби Тимуридів, тоді як медресе Шер-Дор (1619–1636) і Тілля-Карі (1646–1660) відображають художні процеси ранньомодерного часу. Таким чином, ансамбль поєднує риси пізньосередньовічної ісламської архітектурної традиції з естетичними трансформаціями посттимуридської епохи [21, с. 41–43].

Медресе Улугбека, найдавніша в ансамблі, відзначається строгістю композиції та високою урочистістю фасадів. Її монументальний портал із характерною високою аркою айваном (iwan), прикрашеною багатошаровою мозаїчною керамікою, створює ефект вертикальної домінанти, підкреслюючи сакральність та репрезентативність будівлі. Важливим елементом є симетричне розташування навчальних приміщень та кімнат для учнів (талебів), що організують внутрішній дворик, забезпечуючи гармонійне поєднання функціональної та естетичної складової.

Медресе Шердор вирізняється значно більш декоративним підходом до оздоблення фасадів. Особливої уваги заслуговують

мозаїчні панелі з зооморфними мотивами, серед яких виділяються леви та сонячні диски. Ці елементи демонструють не лише високу майстерність виконання, а й складний синтез художніх традицій: вони поєднують іранські символічні системи з локальною інтерпретацією ісламської естетики, створюючи унікальний образ фасаду (рис. 1).

Медресе Тілля-Карі, споруджене останнім, поєднує функції навчального закладу та мечеті. Її інтер'єр відзначається багатством декоративного оздоблення: стелі та куполи покриті золотими орнаментами та складними геометричними мотивами, які формують цілісну візуальну систему. Внутрішній простір підкреслює синтез архітектурної величі та художньої деталі, де декоративні елементи виконують як естетичну, так і ритуальну функцію, формуючи сприйняття сакрального простору [4, с. 67–68].

В усіх трьох медресе центральним елементом композиції є високі портали-айвани, що формують монументальний об'єм та визначають візуальні акценти комплексу. Декоративна мова фасадів побудована на принципах симетрії та ритмічної організації площини, включаючи чергування

геометричних, рослинних та каліграфічних мотивів. Ці елементи демонструють тісний зв'язок із іранською архітектурною традицією, водночас відображаючи локальну інтерпретацію ісламських естетичних канонів. Ансамбль Регістану постає як комплекс високохудожніх рішень, де архітектурна структура, декоративне оформлення та символічні елементи взаємодіють у межах єдиної синтетичної художньої мови, що визначила його роль як центру міжкультурної взаємодії в Центральній Азії [5, с. 36–40].

Декоративні мотиви та іконографія ансамблю Регістану. Декоративна програма ансамблю Регістану характеризується складним поєднанням геометричних, рослинних та зооморфних мотивів, а також каліграфічних композицій, що формують єдину художню мову комплексу. Центральну роль у фасадному оздобленні відіграють мозаїчні панелі та плиткові композиції, виконані у техніці майоліки, які демонструють високий рівень майстерності та багатшарову символіку.

Геометричні орнаменти, що переважають на порталах і фасадах медресе, відзначаються строгим ритмом і симетрією, які властиві іранській архітектурній традиції. Вони

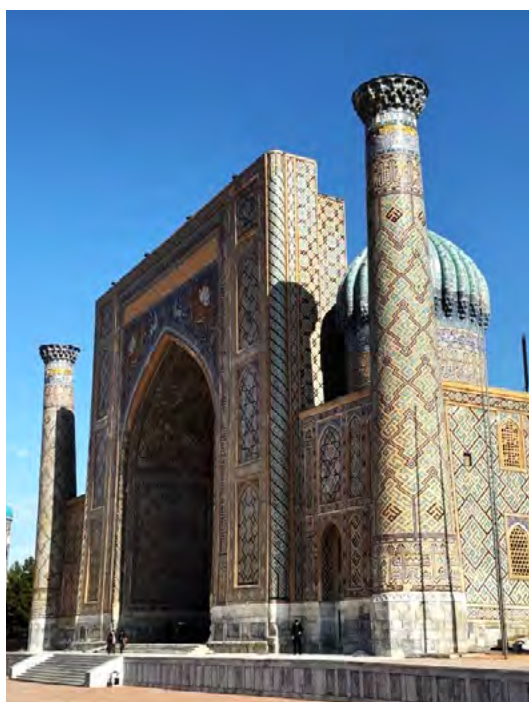


Рис. 1. Медресе Шердор. Загальний вигляд. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

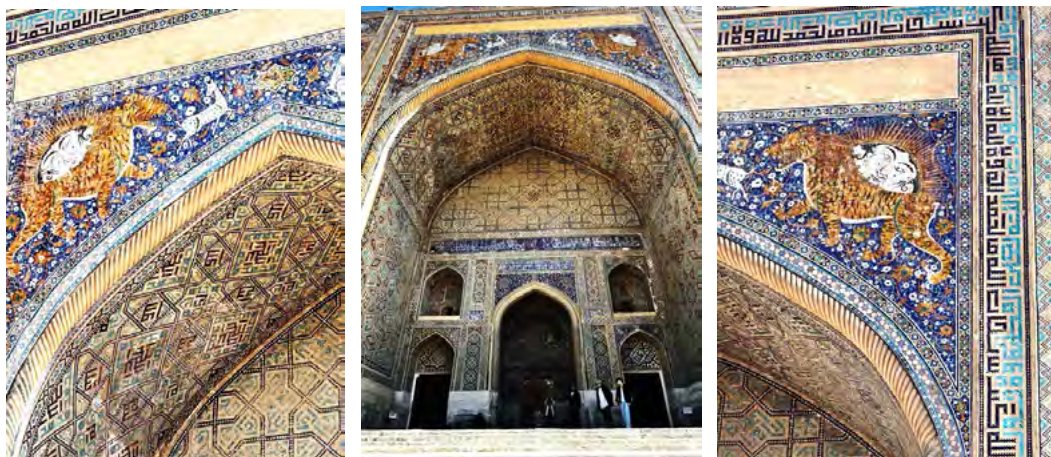


Рис. 2. Медресе Шердор. Фрагменти фасаду. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

виконують не лише декоративну функцію, а й організують площину, створюючи відчуття гармонії та структурної завершеності. Принципи побудови медальйонних композицій та чергування геометричних форм мають прямі паралелі з іранськими та постсасанідськими орнаментальними системами, що свідчить про активний культурний обмін між регіонами [6, с. 98–100].

Рослинні мотиви, що складають основу декоративного ряду фасадів і куполів, виконані у стилізованій формі та включають елементи арабесок і спіралей. Вони часто взаємопов'язані з каліграфічними написами, утворюючи єдину візуальну мережу, де текст і орнамент взаємодіють на принципах ритмічної повторюваності та симетрії. Цей підхід демонструє поєднання локальної ісламської естетики з більш широкими художніми традиціями Центральної Азії та Ірану.

Особливу увагу привертають зооморфні мотиви на фасаді медресе Шердор. Зображення левів і сонячних дисків, незвичні для строго аніконічної ісламської традиції, свідчать про спадковість іранської символіки та її адаптацію у локальному культурному середовищі. Ці мотиви виконують не лише декоративну, а й символічну функцію, відображаючи ідеї влади, сили та космічного порядку, властиві мистецтву Ірану та Центральної Азії (рис. 2).

Каліграфічні написи ансамблю Регістану виконують одночасно декоративну

та смислову функції. Вони інтегровані у загальну орнаментальну систему, підкреслюючи важливість релігійної та освітньої ролі медресе. Вони вирізняються витонченістю письма та майстерністю впровадження тексту у площину фасадів, що створює ефект єдиного ритму та органічного поєднання декоративних елементів [12, с. 25].

Загалом, декоративна програма ансамблю Регістану є результатом глибокого синтезу різномірних культурних традицій. Геометричні й рослинні мотиви, зооморфні елементи та каліграфія формують комплексну художню систему, яка відображає активний міжкультурний обмін між Центральною Азією, Іраном та візантійським світом. Така інтеграція локальних і запозичених елементів дозволяє розглядати Регістан як унікальний приклад творчого переосмислення культурних моделей під час тимуридської доби [21, с. 2–5].

Міжкультурні впливи та джерела іконографії. Дослідження декоративної програми ансамблю Регістану дозволяє простежити чіткі сліди впливу як іранського, так і візантійського мистецтва, що сформували унікальну візуальну мову комплексу. Іранські традиції, насамперед постсасанідська та іранська ісламська архітектура, проявляються у використанні медальйонних орнаментів, складних геометричних композицій та стилізованих рослинних мотивів. Геометричні фігури і ритмічне чергування

медальйонів на фасадах медресе Улугбека та Тілля-Карі повторюють принципи побудови іранського декоративного поля, де композиція будується на симетрії, пропорційності та повторюваності, формуючи відчуття гармонійної впорядкованості площини. Рослинні орнаменти, стилізовані арабески і спіралі, за своєю формою та побудовою мають прямі паралелі з іранськими мозаїчними та керамічними традиціями, що свідчить про активний художній діалог між регіонами (рис. 3).

Водночас візантійські впливи проявляються у принципах композиційної організації та символічного наповнення зображень. Використання ритмічних повторів і побудова орнаментальних площин на фасадах медресе нагадують візантійську мозаїчну практику, де головну роль відіграє візуальний ритм і симетрія як засоби створення враження монументальності та цілісності простору. Зооморфні мотиви – леви та сонячні диски на медресе Шердор – теж можуть бути співвіднесені з візантійською символікою тварин, де вони служили як емблеми влади та захисту. У поєднанні з іранськими символічними формами ці мотиви набувають нових смислових значень, інтегруючись у локальну ісламську естетику [7, с. 79–85].

Каліграфія ансамблю, хоча й належить до ісламської традиції, відображає принципи візантійської композиційної інтеграції тексту у декоративну площину. Лінійна організація написів, ритмічне чергування букв і взаємозв'язок з геометричними та рослинними елементами демонструють спадковість принципів гармонійної інтеграції декоративного елемента в архітектурний простір, що характерно для візантійського мистецтва.

Таким чином, ансамбль Регістану є прикладом глибокого синтезу міжкультурних традицій. Іранські орнаментальні й символічні системи забезпечили структурну й декоративну основу, тоді як візантійські принципи організації площини, ритмічності та символічного навантаження зображень вплинули на створення монументальної композиції і художньої цілісності ансамблю. Поєднання цих впливів з локальною мистецькою практикою Самарканда

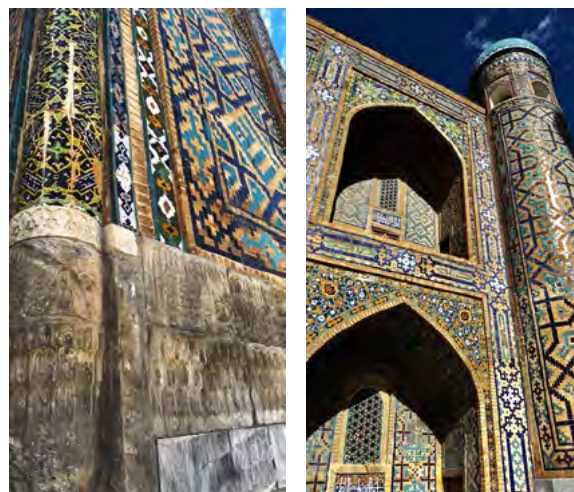


Рис. 3. Оздоблення внутрішнього двору. Медресе Тілля-Карі. 1646–1660 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

сформувало унікальну візуальну мову, яка стала характерною рисою тимуридської архітектурної традиції [18, с. 27–30].

Вплив зороастризму на іконографію ансамблю Регістану. Аналіз декоративних мотивів ансамблю Регістану свідчить про збереження та трансформацію дохристиянських і дохристиянсько-зороастрійських символів у художній мові Тимуридської доби. Особливо показовими є зооморфні зображення, зокрема леви (або ж тигри), які полюють на оленів (або газелей), на фасаді медресе Шердор, де на спинах перших представлені сонячні диски. Така композиція має прямі паралелі з іранськими релігійними та символічними традиціями зороастризму, де сонце виступає як уособлення світла, влади та космічного порядку.

Зооморфні мотиви у поєднанні з символами сонця в ансамблі Регістану не є чисто декоративними. Вони функціонують як засоби передачі сакрального змісту, підкреслюючи ідеї захисту, сили та божественного порядку, властиві іранській релігійно-космічній традиції. Леви та тигри у зороастрійській символіці уособлювали могутність і контроль над хаосом, а сонячний диск на спині тварини виступав як знак освячення та світового порядку.

Водночас у Регістані ці мотиви зазнали локальної трансформації та інтеграції в ісламський контекст. Вони поєднуються

з каліграфією та геометричними орнаментами, утворюючи синтетичну декоративну систему, де дохристиянські символи набувають нових значень. Сонячний диск, перенесений на спину тигрів, трансформується з чисто релігійного знака в універсальний символ влади, енергії та життєвої сили, органічно інтегрований у художню мову фасаду.

Таким чином, вплив зороастризму на ансамбль Регістану проявляється у збереженні ідейного та символічного змісту зображень сонця та тварин, водночас адаптованих до естетичних і релігійних норм ісламської культури. Це свідчить про тривалий процес культурної трансформації, де дохристиянські та іранські мотиви були творчо переосмислені і інтегровані у нову художню систему середньовічного Центрального Сходу [4, с. 96–102].

Аналогічні зображення із левами та сонцем або ж тільки сонцем репрезентують характерні зразки іранського декоративно-прикладного мистецтва, виконані у техніці поліхромних керамічних кахлів, що набули особливого поширення в оздобленні Медресе Надір Деванбегі в Бухарі та в архітектурному оздобленні доби Каджарів. Іконографічна програма такої композиції базується на традиційному для іранської культури мотиві «лев і сонце» (Шир-о Хоршид), який має глибоке символічне та історико-культурне підґрунтя.

У цій композиції образ лева уособлює силу, царську владу та військову доблесть, тоді як сонце з антропоморфізованим обличчям символізує божественне світло, космічний порядок і сакральну легітимацію влади. Вказаний символ упродовж тривалого часу виконував функцію державного емблематичного знака в Ірані, особливо в період правління Каджарів, коли він активно використовувався в архітектурному декорі, текстилі, живописі та кераміці [12, с. 44–46].

Стилістичні особливості представленого твору дозволяють віднести його до міського архітектурного середовища XIX століття. Зокрема, характерними є інтенсивна кольорова гама з домінуванням кобальтово-синього тла, розвинена орнаментальна система з рослинними мотивами, а також специфічна трактовка фігури лева, що поєднує

декоративну умовність із елементами нарадивної виразності. Особливої уваги заслуговує зображення сонця з людським обличчям, у якому простежуються риси індивідуалізації та певного натуралізму, що може свідчити про вплив європейського мистецтва, характерний для візуальної культури Ірану XIX століття [13, с. 304].

Подібні панно з кахлів широко застосовувалися в оздобленні палацових і житлових споруд, зокрема в архітектурних комплексах Палацу Голестан, а також у міській забудові таких центрів, як Ісфахан і Шираз. Вони виконували не лише декоративну, а й репрезентативну функцію, підкреслюючи статус замовника та його належність до культурно-політичної традиції. Отже, аналізований зразок є типовим прикладом синтезу традиційної іранської символіки та художніх впливів нового часу, що знайшло своє відображення у декоративному мистецтві Ірану каджарської доби, зокрема в архітектурній кераміці.

Синтез культур і формування художньої мови Регістану. Ансамбль Регістану у Самарканді постає як комплексна художня система, результат глибокого синтезу різномірних культурних традицій Центральної Азії, Ірану та Візантійського світу. Архітектурна організація, декоративні мотиви та іконографічні елементи комплексу відображають інтеграцію принципів, форм та символів, запозичених з цих регіонів, де кожен вплив зазнав локальної трансформації та адаптації.

Іранські традиції проявляються у структурі медальйонних орнаментів, геометричних композицій та стилізованих рослинних мотивів, які визначають основну декоративну мову фасадів і куполів. Візантійські впливи простежуються у принципах організації площини, ритмічності та монументальної композиційної побудови, а також у символічному наповненні зооморфних мотивів та сцен полювання, які поширилися не лише в мистецтві перегородчастої емалі, а й у керамічному мистецтві ісламської традиції.

Вплив зороастризму на декоративну програму ансамблю, зокрема через зображення сонця на спинах тигрів, проявляється у символічному наповненні орнаментальних мотивів,

де вони функціонують як знаки влади, космічного порядку та світла. Ці дохристиянські та іранські елементи зазнали творчого переосмислення, інтегрувавшись в ісламську художню традицію та набуваючи нових значень і концептуальної глибини [15, с. 280].

В результаті ансамбль Регістану демонструє цілісну художню мову, в якій матеріальні, символічні та декоративні елементи функціонують як організована мережа смислів та форм. Пам'ятка є показовим прикладом міжкультурного діалогу, де живий обіг концепцій, образів та символів сприяв формуванню унікальної візуальної мови мистецтва Центральної Азії пізнього середньовіччя. Синтез іранських орнаментальних систем, візантійських композиційних принципів та зороастрійської символіки забезпечив ансамблю неповторну монументальну та ідеологічну цілісність, що визначає його значення як культурного та художнього осередку регіону.

У декоративному оформленні склепінчастого айвану ансамблю Регістану, сформованого в період тимуридської доби, простежується складна орнаментальна система, що ґрунтується на принципах геометричної організації поверхні та ритмічної повторюваності

модулів. Композиція вибудована на основі традиційної сітки типу *гіріх* (*girih*), у межах якої функціонують ромбічні медальйони, заповнені варіаціями свастикоподібного мотиву. Колористичне вирішення – поєднання бірюзових, охристих і темно-синіх тонів – відповідає характерній палітрі тимуридської майоліки та підсилює візуальну цілісність орнаменту [18, с. 56; 21, с. 23].

Зазначений мотив не виступає як ізольований знак, а інтегрується у безперервний орнаментальний потік, підпорядкований загальній логіці геометричної композиції. У цьому контексті свастикоподібна форма постає як геометризований солярний знак, що втрачає свою первинну іконографічну конкретність і трансформується у складову абстрактної космогонічної символіки. Його функціональне значення полягає не у прямій репрезентації сонця, а у візуалізації принципу руху, ритму та впорядкованості космічного простору. Повторюваність цього елемента створює ефект безперервного обертання, що формує уявлення про нескінченність і закономірність світобудови (рис. 4, рис. 5).

Походження даного мотиву безпосередньо пов'язане з іранською культурою, зокрема з традиціями зороастризму, у межах якого



Рис. 4. Медресе Шердор. 1619–1636 рр.
Самарканд, Узбекистан.
Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026



Рис. 5. Медресе Улугбека. бл. 1417–1420 рр.
Самарканд, Узбекистан.
Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

солярна символіка відіграла ключову роль у репрезентації космічного порядку (asha) та ідеї істини. У мистецьких практиках Согдіани, Бактрії та сасанідського Ірану свастикоподібні орнаменти були широко розповсюджені й виконували функцію знаків руху, життєвої енергії та сакральної гармонії. У тимуридську добу ці архаїчні елементи не зникають, а зазнають процесу семантичної трансформації: вони позбавляються прямої релігійної конотації та інтегруються в декоративну систему ісламського мистецтва.

У межах ісламської художньої парадигми, що передбачає уникнення фігуративності, відбувається активний розвиток геометричного орнаменту як універсальної мови візуалізації трансцендентного. Свастикоподібний мотив у цьому середовищі не сприймається як носій язичницького змісту, а функціонує як структурний елемент математично організованого візерунка типу girih. Таким чином, він стає частиною своєрідної «візуальної теології нескінченності», де орнамент репрезентує модель Всесвіту, позбавленого початку і кінця та підпорядкованого універсальним законам ритму і гармонії.

Важливим аспектом є також міжкультурний вимір цього мотиву, що дозволяє розглядати його у ширшому контексті євразійських художніх традицій. Аналогічні орнаментальні структури та солярні символи відомі

у мистецтві Візантійської імперії, зокрема у ранньохристиянських мозаїках та іконах, де свастикоподібні або меандричні мотиви виконують функцію декоративних елементів, пов'язаних із символікою вічності, руху та божественного порядку. У цьому випадку йдеться не про пряме запозичення, а про існування спільної візуальної традиції, що бере свій початок в античному світі та поширюється як у напрямку Ірану й Центральної Азії, так і у візантійському культурному просторі [13, с. 31–32].

Отже, орнаментальна система склепіння ансамблю Регістану демонструє синтез геометричної строгості та архаїчної символіки, в якій свастикоподібний мотив, інкорпорований у ромбічні медальйони, втрачає своє первинне семантичне значення і функціонує як елемент ритмічної організації простору. Його повторюваність створює ефект безперервного руху, що корелює з уявленням про космічний порядок, характерним як для іранської доісламської традиції, так і для ісламської концепції нескінченності. У підсумку цей мотив постає як універсальний візуальний модуль, що відображає складні процеси міжкультурної взаємодії між Іраном, Центральною Азією та візантійським світом, трансформуючись із конкретного символу у фундаментальний принцип художнього мислення (рис. 6).

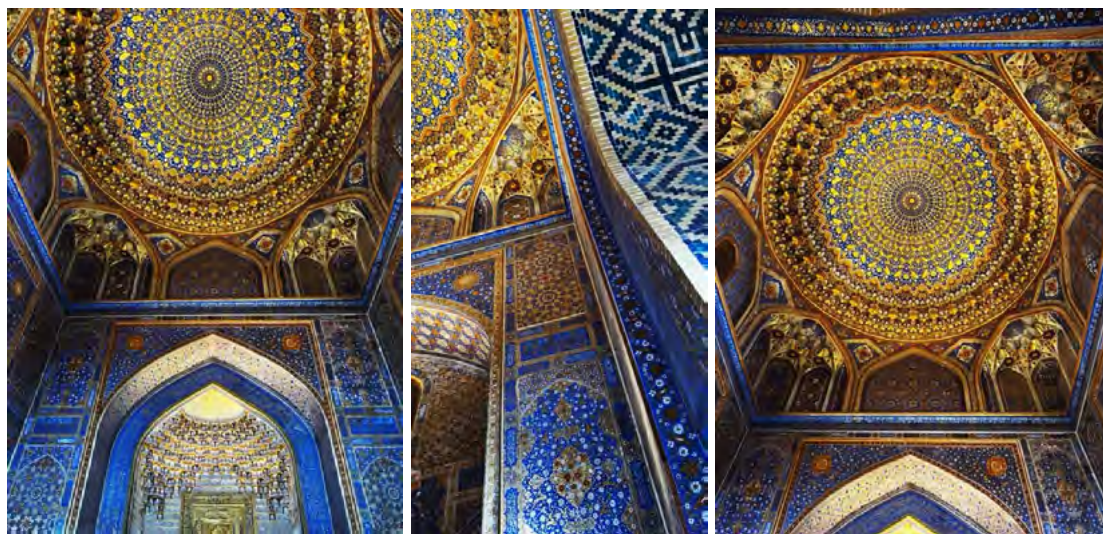


Рис. 6. Міхраб та склепіння мечеті. Медресе Тілля-Карі. 1646–1660 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

Проведений аналіз ансамблю Регістану у Самарканді дозволяє розглядати його як складну художню систему, сформовану внаслідок тривалого міжкультурного діалогу між традиціями Центральної Азії, Ірану та візантійського світу. Результати дослідження свідчать про те, що архітектурно-декоративна мова комплексу є не лише продуктом локальної тимуридської традиції, але й відображає ширші процеси культурної взаємодії, що відбувалися у євразійському просторі пізнього середньовіччя.

Передусім у ході польових досліджень було зафіксовано, що композиційна організація ансамблю Регістану з його чітко окресленим урбаністичним простором і домінуванням монументальних фасадів медресе демонструє прагнення до впорядкованої, симетрично організованої архітектурної структури. Такий підхід корелює з принципами репрезентативної архітектури, характерними як для іранської традиції, так і для візантійського містобудування, де важливу роль відігравала ідея візуальної ієрархії та сакралізації простору [14, с. 20].

Аналіз декоративного оздоблення фасадів медресе Улугбека, Шердор і Тілля-Карі показав, що основу художньої мови ансамблю становить складна система геометричних та рослинних орнаментів, виконаних у техніці майоліки та мозаїки (рис. 7).

Виявлено, що значна частина орнаментальних мотивів має безпосередні паралелі в іранському мистецтві, зокрема у традиції сасанідського та постсасанідського декоративного художнього канону. Це стосується як принципів побудови медальйонних композицій, так і стилізації рослинних форм, що тяжіють до ритмічної симетрії та абстрагування природних образів.

Водночас результати дослідження засвідчують наявність елементів, які можуть бути співвіднесені з візантійською художньою традицією. Зокрема, йдеться про принципи організації площини, використання ритмічних повторів, а також про символічне навантаження окремих декоративних мотивів. У цьому контексті особливо показовими є зірчасті композиції та складні геометричні структури, що створюють ефект безкінечного розгортання орнаменту – прийом, який знаходить аналогії у візантійській мозаїчній практиці [12, с. 5–8].

Окрему увагу в ході дослідження було приділено іконографічним особливостям ансамблю, зокрема зображенням на фасаді медресе Шердор. Виявлено, що зооморфні мотиви (зображення левів/тигрів і сонячних дисків) становлять унікальний випадок для ісламської архітектури, оскільки вони відходять від аніконічної традиції. Їхня поява може бути пояснена впливом іранської

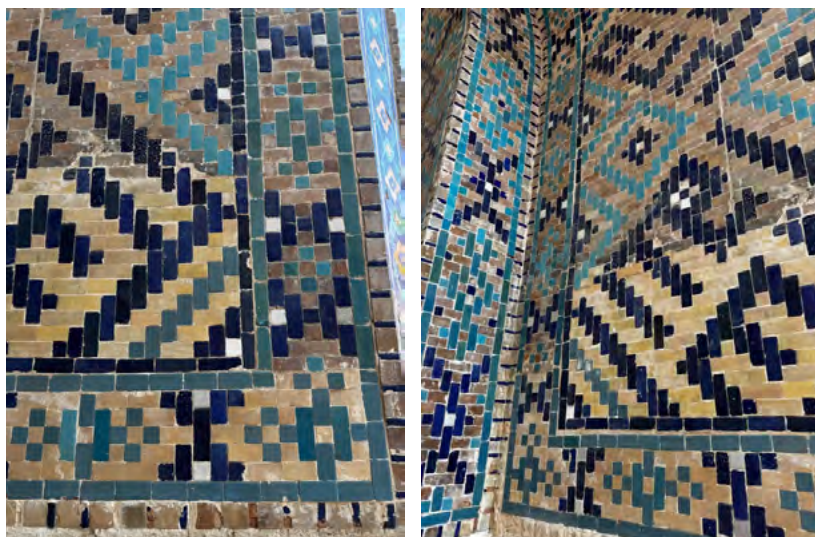


Рис. 7. Фрагмент оздоблення. Медресе Шердор. 1619–1636 рр. Самарканд, Узбекистан. Фото: Дмитренко Н.В., лютий 2026

символічної системи, а також тривалим збереженням дохристиянських і доісламських образів, які трансформувалися у новому культурному середовищі.

Порівняльний аналіз дозволив встановити, що подібні зооморфні та солярні мотиви мають тривалі традиції у мистецтві Ірану, де вони виступали як символи влади, сили та космічного порядку. Водночас їхня інтерпретація в контексті Регістану набуває нових смислових відтінків, поєднуючись із ісламською ідеологією та естетикою. Це свідчить про складний процес адаптації та переосмислення іконографічних схем у межах міжкультурного діалогу [5, с. 11–14].

Важливим результатом дослідження є також встановлення ролі каліграфії як одного з ключових елементів художньої системи ансамблю. Епіграфічні написи не лише виконують декоративну функцію, але й формують ідеологічний зміст простору, підкреслюючи його освітню та релігійну значущість. Стилістика написів і принципи їх інтеграції в архітектурну структуру мають спільні риси з традиціями ісламського мистецтва Ірану, проте водночас демонструють унікальні локальні особливості.

Застосування культурно-історичного підходу дозволило встановити, що формування художньої мови Регістану відбувалося в умовах активного функціонування великого шовкового шляху, який забезпечував обіг не лише матеріальних об'єктів, але й ідей та технологій. У результаті цього процесу виникла своєрідна синтетична система, в якій поєднуються елементи різних культурних традицій, інтегровані в єдину художню концепцію.

Отже, результати дослідження підтверджують, що ансамбль Регістану є яскравим прикладом міжкультурної взаємодії, де відбувається не формальне запозичення окремих елементів, а їхнє глибоке творче переосмислення та адаптація. Це дозволяє розглядати його як один із ключових центрів формування спільної візуальної мови мистецтва Центральної Азії, Ірану та візантійського світу періоду пізнього середньовіччя.

Архітектура періоду Тимуридів і пост-тимуридської доби піднесла будівельне мистецтво та систему архітектурного оздоблення до виняткового рівня художньої досконалості. Амір Тимур, засновник династії, від початку свого правління розглядав архітектуру як важливий інструмент політичної репрезентації та ідеологічного впливу. Він ініціював масштабну будівельну програму спочатку в Шахрісабзі – місті свого походження, а згодом у Самарканді, який було обрано столицею імперії [12, с. 345].

Для реалізації грандіозних архітектурних проєктів правитель здійснював переселення тисяч ремісників і митців із завойованих територій до Трансоксіани – іранців, індійців, арабів, османських майстрів та представників інших культурних регіонів. Їхня взаємодія сприяла формуванню нового художнього явища, відомого як «тимуридське відродження», а також зумовила виразний еклектичний характер стилю. Потужність і витонченість сформованої декоративної системи, разом із подальшим поверненням митців на батьківщину, забезпечили тривалий вплив тимуридського мистецтва на художні процеси ісламського світу та Індії.

Мистецтво, що розвивалося під патронатом Аміра Тимура та його наступників, органічно належить до ісламської художньої традиції, у межах якої орнамент виконує не лише декоративну, а й глибоку символічну функцію. Воно відображає ключові концепти цієї традиції, зокрема принцип аніконізму – уникання фігуративних зображень, передусім людських постатей, а також сакральне осмислення геометрії як візуального вираження космічного порядку.

Водночас характерною рисою мистецтва тимуридської доби стала особлива увага до рослинного орнаменту, який набув нової пластичної виразності, зокрема під впливом китайського мистецтва, поширеного внаслідок культурних контактів після розширення Монгольської імперії. Орнаментальні композиції створювалися за допомогою поліхромних мозаїк із різаних керамічних плиток, а також техніки куерда сека (*cuerda seca*), що широко застосовувалася в інтер'єрному оздобленні.

Серед визначальних рис нового художнього стилю слід виокремити систематичне використання декору банаї (banā'i) на великих площинах стін, чергування глазурованої та неглазурованої цегли, яке створює ефект, подібний до текстильного переплетення й дозволяє формувати складні абстрактні та каліграфічні композиції. Не менш показовим є домінування бірюзово-блакитної гами в оформленні куполів, що символічно поєднує архітектурний простір із небесною сферою та підсилює його метафізичний зміст.

Висновки. Ансамбль Регістану у Самарканді є унікальним джерелом для вивчення процесів міжкультурного діалогу в архітектурі та декоративному мистецтві Центральної Азії в XVI–XVII ст. Архітектурно-декоративна мова комплексу відображає синтез різноманітних традицій, що формувалися під впливом культурних контактів із Іраном, візантійським світом та локальними середньоазійськими практиками.

Аналіз архітектурних компонентів медресе Улугбека, Шердор та Тілля-Карі засвідчує, що їхня композиція, використання монументальних порталів та внутрішніх дворів відображає прагнення до симетрії, ієрархії та урочистої монументальності, характерних для іранської архітектурної традиції, а також принципів організації площини, притаманних візантійському мистецтву.

Декоративна програма ансамблю поєднує геометричні та рослинні мотиви, зооморфні елементи та каліграфію, що формують цілісну художню систему. Зооморфні та солярні мотиви – зокрема зображення тигрів та левів із сонячними дисками на спинах – відображають вплив зороастрійської символіки, де вони виступали як знаки влади, сили та космічного порядку. Водночас ці мотиви були адаптовані до ісламської естетики та локальної культурної практики Самарканда, набуваючи нових творчих інтерпретацій.

Каліграфічні написи інтегровані у декоративну систему фасадів та куполів, поєднуючи естетичну функцію з ідеологічним змістом, що підкреслює освітню та релігійну значущість медресе. Усі декоративні й архітектурні елементи ансамблю демонструють синтез локальних і запозичених художніх моделей, що сформував унікальну візуальну мову тимуридської доби.

Таким чином, ансамбль Регістану є яскравим прикладом міжкультурного синтезу, де взаємодія іранських, візантійських та зороастрійських традицій реалізується через архітектуру, декоративне мистецтво та іконографію. Дослідження комплексу відкриває нові перспективи для вивчення процесів художнього обміну, трансформації символічних систем та формування синтетичних візуальних мов у Центральній Азії доби пізнього середньовіччя.

Література:

1. Дмитренко, Н. В. (2025). Античні та сасанідські впливи у художній стилістиці весільних поясів та натільних ланцюгів Візантійської імперії. *ArtПлатформа*, 12(2), 226–253. <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.226-253>
2. Дмитренко, Н. В. (2025). Дім Хаджі-аги Бабовича: караїмська спадщина на перетині візантійської та ісламської культур. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія)*, (51), 106–117. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1031>
3. Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic architecture in Cairo: An introduction*. Brill. 200 p.
4. Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press. 448 p.
5. Brend, B. (1991). *Islamic art*. British Museum Press. 216 p.
6. Canby, S. R. (1999). *The golden age of Persian art 1501–1722*. British Museum Press. 240 p.
7. Carboni, S. (2001). *Glass from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson. 384 p.
8. Cutler, A. (1994). *The hand of the master: Craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th–11th centuries)*. Princeton University Press. 320 p.
9. Dmytrenko, N. (2025). The image of the Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 12(1), 9–27. <https://doi.org/10.35218/armca.2025.1.01>
10. Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins-Madina, M. (2001). *Islamic art and architecture 650–1250*. Yale University Press. 344 p.

11. Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval “Hindu-Muslim” encounter*. Princeton University Press. 384 p.
12. Golombek, L., & Subtelny, M. (Eds.). (1992). *Timurid art and culture: Iran and Central Asia in the fifteenth century*. Brill. 350 p.
13. Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*. Yale University Press. 357 p.
14. Hillenbrand, R. (1994). *Islamic architecture: Form, function and meaning*. Edinburgh University Press. 645 p.
15. Komaroff, L., & Carboni, S. (Eds.). (2002). *The legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in Western Asia, 1256–1353*. Metropolitan Museum of Art. 288 p.
16. Mango, C. (1976). *Byzantine architecture*. Harry N. Abrams. 400 p.
17. Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center. 416 p.
18. O’Kane, B. (1987). *Timurid architecture in Khurasan*. Mazda Publishers. 280 p.
19. Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press. 392 p.
20. Sims, E. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. Yale University Press. 288 p.
21. Soucek, P. (1996). *Timurid architecture*. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art*. Macmillan.

References:

1. Dmytrenko, N. V. (2025a). Antychni ta sasanidski vplyvy u khudozhnii stylistytsi vesilnykh poiasiv ta natilnykh lantsiuhiv Vizantiiskoi imperii [Ancient and Sasanian influences in the artistic stylistics of wedding belts and body chains of the Byzantine Empire]. *ArtPlatform*, 12(2), 226–253. DOI: 10.51209/platform.2.12.2025.226-253. [in Ukrainian].
2. Dmytrenko, N. V. (2025b). Dim Khadzhi-ahy Babovycha: karaimska spadshchyna na peretyni vizantiiskoi ta islamskoi kultur [The house of Hadji-Aga Babovich: Karaite heritage at the intersection of Byzantine and Islamic cultures]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturolohiia)*, (51), 106–117. DOI: 10.35619/ucpmk.51.1031. [in Ukrainian].
3. Behrens-Abouseif, D. (1989). *Islamic architecture in Cairo: An introduction*. Brill.
4. Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press.
5. Brend, B. (1991). *Islamic art*. British Museum Press.
6. Canby, S. R. (1999). *The golden age of Persian art 1501–1722*. British Museum Press.
7. Carboni, S. (2001). *Glass from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson.
8. Cutler, A. (1994). *The hand of the master: Craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th–11th centuries)*. Princeton University Press.
9. Dmytrenko, N. (2025). The image of the Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 12(1), 9–27. DOI: 10.35218/armca.2025.1.01.
10. Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins-Madina, M. (2001). *Islamic art and architecture 650–1250*. Yale University Press.
11. Flood, F. B. (2009). *Objects of translation: Material culture and medieval “Hindu-Muslim” encounter*. Princeton University Press.
12. Golombek, L., & Subtelny, M. (Eds.). (1992). *Timurid art and culture: Iran and Central Asia in the fifteenth century*. Brill.
13. Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art*. Yale University Press.
14. Hillenbrand, R. (1994). *Islamic architecture: Form, function and meaning*. Edinburgh University Press.
15. Komaroff, L., & Carboni, S. (Eds.). (2002). *The legacy of Genghis Khan: Courtly art and culture in Western Asia, 1256–1353*. Metropolitan Museum of Art.
16. Mango, C. (1976). *Byzantine architecture*. Harry N. Abrams.
17. Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center.
18. O’Kane, B. (1987). *Timurid architecture in Khurasan*. Mazda Publishers.
19. Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press.
20. Sims, E. (2002). *Peerless images: Persian painting and its sources*. Yale University Press.
21. Soucek, P. (1996). *Timurid architecture*. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art*. Macmillan.

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.04.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)