

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН
ТАДЖИКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИРЗО ТУРСУНЗАДЕ

На правах рукописи



УДК-793.3 (575.3) (043)

ББК 72.3-85.313 (2 тадж) 7+85,32+85.3642+85.325

А - 98

АШУРЗОДА САИДА ФАЙЗАЛИ

РОЛЬ ЗЕБО АМИНЗОДА В РАЗВИТИИ ТРАДИЦИОННОГО
ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАДЖИКИСТАНА ВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.09 - теория и история искусства

Научный руководитель
доктор искусствоведения
Ульмасов Фируз Абдушукурович

Душанбе – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Список сокращений.....	3
Введение.....	4
ГЛАВА I. НОВЫЕ ФОРМЫ В ТАДЖИКСКОМ ТРАДИЦИОННОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	21
1.1. Гаффар Валаматзода и создание Государственного танцевального ансамбля «Лола».....	21
1.2. Танцевальные ансамбли города Душанбе как фактор развития национального хореографического искусства.....	41
ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЗЕБО АМИНЗОДА В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ.....	65
2.1. Основные этапы жизни и творчества.....	65
2.2. Создание и деятельность Государственного танцевального ансамбля «Зебо».....	83
ГЛАВА III. ОСНОВНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗЕБО АМИНЗОДА	106
3.1. Создание новых танцевальных форм и жанров	106
3.2. Репетиционно-постановочная и педагогическая деятельность.....	135
Выводы	162
Рекомендации по практическому использованию результатов исследования.....	167
Список литературы.....	170
Приложение 1. Иллюстрации.....	187
Приложение 2. Словарь терминов.....	192

Список сокращений и условных обозначений

БССР – Белорусская Советская Социалистическая Республика

ГАБТ – Государственный академический Большой театр

ГИТИС – Государственный институт театрального искусства

ГЭС – гидроэлектростанция

РСФСР – Российская Советская Федеративная Республика

РТ – Республика Таджикистан

СССР – Союз Советских Социалистических Республик

Тадж. ССР – Таджикская Советская Социалистическая Республика

ТГИКИ – Таджикский государственный институт культуры и искусств

ЦГА – Центральный государственный архив

ЦК – Центральный комитет

ЦК ВЛКСМ – Центральный комитет Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодёжи

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Танцевальное искусство таджиков представляет уникальный феномен в культуре Центральной Азии, имеет сложную, многоэтапную историю, формировавшуюся на основе разнообразия региональных традиций и художественных стилей. Танец как форма обрядов и бытовых практик выполнял важные социокультурные и эстетические функции. С древних времен он являлся важным элементом коллективного самоопределения, использовался в церемониальных действиях и выступал в качестве универсального средства коммуникации в обществе: отражал нормы поведения, гендерные роли, представления о красоте и гармонии, сохранял историческую память о культурном наследии. В каждой танцевальной традиции создавались свои специальные словари «жестов» и каноны сценического поведения: мимика, положения тела и рук, ритм шагов и пластика плечевого пояса. Эти элементы, объединяясь в сложную систему образов, определяют этническую принадлежность танца, его региональные и локальные особенности. При этом надо учитывать, как считает исследователь А. Полякова: «В танце нет слов, это обстоятельство и объясняет специфическое развитие танцевальной образности» [113, с.21].

Хореографическая культура таджикского народа претерпела значительные изменения в XX веке в результате интеграции с европейскими профессиональными традициями. Эти изменения привели к возникновению новых направлений, где прежние традиционные формы начали трансформироваться, способствуя развитию сценической хореографии, созданию балетных студий и государственных танцевальных коллективов. Особое значение приобрели средства массовой информации – радио, телевидение, кинематограф, которые способствовали популяризации танцевальных коллективов, развитию экранной эстетики и формированию «медийного канона» национального танца, выдвигая новые требования к синхронности и выразительности сценической постановки.

Роль хореографического искусства в современной культуре Таджикистана заметно возрастает. Художественные образы танца, формируемые языком тела, становятся частью культурного кода, способного передавать национальную специфику культуры и искусства на международном уровне - концертной сцене, фестивалях, в государственных и социальных мероприятиях. Таджикская хореография в её современных формах, включая локальные традиции Бухары, Куляба, Худжанда, Памира, Каратегина, Гиссара, демонстрирует не только разнообразие языка танца, но и многомерность культурных аспектов, отраженных в традициях пластики, костюма, прически и музыкального сопровождения.

Каждая из указанных традиций обладает собственным стилем, сформировавшимся на протяжении веков в истории таджикской культуры. Это предполагает необходимость точного описания местных танцевальных жанров и форм, их сравнения и идентификации в соответствии с принципами новых форм сценической реконструкции, которые сохраняют исходное выразительное ядро и обеспечивают его адаптацию к профессиональной сцене, включая телевизионный формат.

Огромный вклад в процесс освоения и развития современных сценических форм таджикского танцевального искусства внесла народная артистка Таджикистана (1980), народная артистка СССР (1986) Зебо Аминзода – выдающийся деятель национального хореографического искусства, хореограф, педагог, новатор, основатель нового направления в таджикской школе танца второй половины XX – начала XXI века.

Творческая и образовательная деятельность Аминзода способствовала возрождению и развитию традиционных таджикских танцевальных жанров. Она сохранила классическое наследие и органично соединила его с современной сценической хореографией, сформировав оригинальную модель национального танца с богатым художественным и этнокультурным потенциалом. Аминзода предложила новые формы взаимодействия

традиционного и современного, при которых академическая техника не заменяет, а дополняет естественную народную пластику.

Особое значение имеет ее вклад в создание и деятельность Государственного ансамбля «Зебо». Этот коллектив стал экспериментальной лабораторией для разработки новых методов сценической интерпретации народных танцев и подготовки представителей новой школы таджикской хореографии. Были разработаны новые правила отбора и обучения, включая специальные наработки по синхронизации ансамблевых постановок, драматургическим аспектам построения композиции и адаптации для показа по телевидению. Все это позволило создавать постановки высокого уровня художественного совершенства и технологической оснащенности, демонстрируя танец в различных форматах сценических представлений.

Отмечая существенное художественное значение личного вклада Зебо Аминзода как организатора и создателя новых направлений в таджикской профессиональной хореографии и Государственного ансамбля «Зебо», следует констатировать, что ее многогранная творческая деятельность еще не получила полной научной оценки и комплексного изучения. Проведение системного анализа творческого наследия Аминзода, её хореографической концепции и эффективной методики обучения представляет собой актуальную научную проблему отечественного искусствоведения. Осмысление авторской системы Аминзода важно не только для осмысления истории таджикского танца, но и для современной практики демонстрации сценических форм народного танца.

Разработка заявленной темы исследования помогает восполнить существующий пробел в научных изысканиях по истории таджикской хореографии, понять процесс формирования современной профессиональной школы танца в новом независимом государстве – Республике Таджикистан, раскрыть роль Зебо Аминзода в сохранении и развитии национальных хореографических традиций. Тем самым исследование вносит посильный вклад в расширение знаний о механизмах трансформации жанров и стилевых

направлений творчества в условиях модернизации во второй половине XX – начале XXI века.

Степень изученности научной темы. Необходимо констатировать – в отечественном искусствоведении на сегодняшний день отсутствуют специализированные научные исследования, посвящённые глубокому осмыслению художественного наследия, оставленного народной артисткой СССР Зебо Аминзода, а также определению её влияния на формирование современной таджикской хореографической школы и на становление и деятельность Государственного танцевального ансамбля «Зебо». Несмотря на широкую известность и высокую значимость её вклада в развитие таджикского танца, творчество Аминзода до сих пор не введено в научный оборот как самостоятельный предмет исследования в области теории и истории национальной хореографии. Имеющиеся публикации единичны; большинство из них посвящено преимущественно биографическим аспектам деятельности и не отражают в полной мере целостность и структурированность авторской системы её творчества.

Таким образом, комплексная научная оценка творческого наследия Зебо Аминзода в настоящее время фактически отсутствует, что и обуславливает актуальность настоящего исследования.

Анализ состояния научной разработанности заявленной темы позволяет констатировать наличие работ, посвященных общим вопросам истории таджикского традиционного танцевального искусства, а также особенностям его локальных видов. В искусствоведческой литературе встречаются отдельные сведения о творчестве Зебо Аминзода, однако они носят фрагментарный характер.

Имеющиеся публикации рассматривают деятельность Аминзода преимущественно в контексте общей истории таджикской хореографии. Среди них особое место занимают научные труды выдающегося таджикского искусствоведа Н. Нурджанова, содержащие материалы по истории и теории традиционного таджикского танца, а также краткие сведения о творчестве

ансамбля «Зебо» [60-71]. Исследования учёного стали одним из основных источников, освещающих события, связанные с историей народных танцев в Таджикистане. Эти материалы обладают значительной научной ценностью благодаря обширным данным – описаниям, классификации и историческим сведениям. Однако они требуют дальнейшего анализа вопросов, связанных с организацией постановочной работы и музыкально-пластической драматургией в творчестве Зебо Аминзода.

Важным направлением в таджикском искусствоведении является изучение особенностей сценических форм таджикского народного танца. Этой проблематике посвящены труды А. Азимовой [11-14], Ф. Аюбджановой [20], М. Джурабековой [26], Н. Клычевой [40-45], Х. Казаковой [34-35], А. Проценко [74] и др. Авторы исследуют исторические и теоретические аспекты народного танца, методы его адаптации к современным формам сценических постановок, включая балетные композиции, а также деятельность ансамблей Государственной филармонии. Несмотря на различия в методологии, работы перечисленных авторов позволяют проследить общие тенденции развития танцевальных жанров и раскрыть правила сценической стилизации и драматургии.

Вопросы методики преподавания и постановки народного танца рассматриваются в работах таджикских исследователей Ш. Абдурахмановой [7-8] и А. Азимовой [11-14], Н. Кавраковой [33], А. Проценко [74;154]. Отмечается важность базовой подготовки специалистов в области академических стандартов национального исполнения, а также необходимость выполнения специальных заданий, направленных на развитие ансамблевой синхронности и музыкально-пластической фразировки – критериев, которые были реализованы на высоком уровне в постановочной системе Зебо Аминзода.

Культурно-региональный аспект таджикского хореографического искусства (сценические версии региональных традиций) также можно наблюдать в исследовательских работах Н. Клычевой и Ф. Аюбджановой [44;

20]. Авторы выявили типичные характеристики пластического языка и стилистических особенностей отдельных региональных танцевальных школ. Для данной диссертационной работы этот научный вектор имеет важное значение, поскольку позволяет сопоставить авторскую танцевальную лексику Аминзода с местными традициями и механизмами их трансформации.

Важный вклад в изучение становления современных сценических форм таджикского традиционного танца на основе анализа творчества выдающегося деятеля хореографического искусства Таджикистана, народного артиста СССР, одного из первых новаторов национальной хореографии и создателя Государственного ансамбля «Лола» – Гафара Валаматзода – внесли работы М. Джурабековой [26] и Н. Клычевой [41; 43] и Х. Казаковой [35]

Освещению общетеоретических вопросов социально-бытового функционирования народного танца посвящены исследования советских и зарубежных авторов - М. Васильевой-Рождественской [25], Ю.А. Кондратенко [112], В. Красовской [50], Т. Ткаченко [80], М. Фокина [98] и др. Эти труды важны для понимания культурных оснований, на которых развивалась народная сценическая практика в Таджикистане. Фольклор представлял соответствующие мотивы и образы, формулы ритма, служившие основой для сценической интерпретации и реконструкции.

Публикации таджикских ученых позволили выявить основные тенденции в развитии профессиональной хореографии в Таджикистане во второй половине XX и начале XXI века. Кроме того, краткий обзор творческого пути З.Аминзода и ансамбля «Зебо» представлен в энциклопедических публикациях [55; 75; 77; 101-103]. Однако подобные материалы носят справочный, а не аналитический характер и не могут рассматриваться как полноценное научное исследование.

Таким образом, очевидна необходимость проведения комплексного исследования, которое объединит историко-биографическую реконструкцию,

анализ хореографического текста и изучение творческого пути Зебо Аминзода и Государственного танцевального ансамбля «Зебо».

Учитывая степень научной разработанности заявленной темы, можно утверждать, что в научной литературе представлены лишь единичные публикации, связанные с творчеством Зебо Аминзода. Однако отсутствуют специальные систематизированные исследования, позволяющие получить целостное представление о её художественном и организационно-творческом наследии. Именно этот пробел и определяет научную новизну и актуальность выбранной темы диссертационной работы.

Связь исследования с программами (проектами) и научной тематикой. Работа выполнена в соответствии с планом научно-исследовательских работ кафедры искусствоведения и теории музыки ГОУ «Таджикский государственный институт культуры и искусств им. М. Турсунзаде» по теме «Проблемы истории и теории искусства таджикского народа». Данный план рассчитан на период с 2022 по 2028 годы и соответствует приоритетным направлениям исследования национальной истории искусства.

Общая характеристика исследования

Целью исследования является раскрытие вклада народной артистки СССР Зебо Аминзода в сохранение и развитие традиционного таджикского танцевального искусства во второй половине XX и начале XXI века.

Задачи исследования. Достижение цели предполагает выполнение следующих задач:

- сформировать общее представление о роли Гаффара Валаматзода как одного из первых инициаторов новых направлений в таджикском танцевальном искусстве на примере Государственного ансамбля «Лола»;
- определить особенности творческой деятельности ансамблей «Ганджина», «Джахоноро», «Гулрез» и театра танца «Падида»;
- рассмотреть этапы становления и развития творчества З. Аминзода;

– проанализировать процесс создания и творческую деятельность Государственного ансамбля «Зебо»;

– провести анализ новых жанров и форм национального танцевального искусства;

– изучить профессиональную танцевальную лексику, а также композиционные и ритмико-пластические особенности в сравнении с местными прототипами;

– выявить особенности музыкального сопровождения танцевальных постановок, отобранных и курируемых З. Аминзода, с точки зрения их стилистической, этнокультурной и ритмической специфики;

– проанализировать методы педагогической работы;

– определить особенности формирования репертуара ансамбля «Зебо».

Объектом исследования являются новые направления традиционного таджикского танцевального искусства второй половины XX и начала XXI века.

Предмет исследования – творческое наследие народной артистки СССР Зебо Аминзода, её роль в создании и развитии оригинальной таджикской хореографической школы, а также в формировании и деятельности танцевального ансамбля «Зебо» как новой и перспективной формы современного национального сценического танца.

Этапы, место и период исследования. Диссертация была подготовлена на кафедре искусствоведения и теории музыки Государственного образовательного учреждения «Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде».

Заявленный исторический период исследования охватывает вторую половину XX – начало XXI века. Именно в это время происходило формирование и развитие новых форм национального танцевального искусства Таджикистана. Разработка темы осуществлялась в течение трех временных этапов.

Первый этап (2022-2023). Собирались эмпирические и теоретические данные по теме исследования: интервью и беседы с Зебо Аминзода и специалистами в области таджикского танцевального искусства; изучалась специализированная литература по истории, теории и методологии хореографического искусства. Учитывались также и зарубежные источники, касающиеся трансформации традиционных танцевальных форм. Была поставлена цель, сформулированы вопросы, определены объект и тема исследования. Кроме того, был проведен предварительный анализ видеозаписей, сделанных на концертах, выявлены основные черты авторской позиции и подготовлены анкеты для последующих бесед.

Второй этап (2023-2024). В этот период были разработаны концептуальные основы исследования, определены его теоретико-методологические приоритеты, структурирована схема реализации диссертации. Был решен вопрос логики и последовательности представления основных положений исследования, сделаны предварительные научные выводы. Начат систематический анализ репертуарных танцевальных композиций ансамбля «Зебо» с использованием определенных критериев для сравнения региональных традиций с жанрами и видами танца, получившими дальнейшую разработку в качестве новых форм развития национальной традиции.

Третий этап (2024-2025). Проведены систематизация и критический анализ собранных материалов, завершена формулировка основных научных положений, уточнены выводы и рекомендации, а также представлена окончательная редакция диссертации. Страницы оформлены по академическим стандартам, проведена тщательная проверка представленных данных. Сделано много дополнительной работы, включая подготовку фотографий, рисунков для иллюстративных приложений.

Теоретические основы исследования включают совокупность научных положений и концептуальных подходов, направленных на выявление и осмысление закономерностей сохранения, развития и

трансформации традиционного танца в условиях современного социокультурного пространства. Особое внимание уделяется анализу стилистики народной хореографии, а также принципам формирования и структурной организации современных сценических форм танца. В рамках исследования разрабатываются пластические и музыкальные компоненты танцевальной композиции, определяется их функциональная роль и специфика художественного взаимодействия, целостность и выразительность постановочного решения. Анализ данных аспектов позволяет обосновать механизмы интеграции традиционных хореографических элементов в современную сценическую практику и выявить основные тенденции их интерпретации в процессе художественной деятельности.

Эмпирическую основу исследования составляют видеозаписи выступлений, репетиций и процессов постановок танцевальных номеров Государственного ансамбля «Лола», Государственного ансамбля «Зебо», ансамблей «Ганджина», «Джахоноро», «Гулрез» и театра танца «Падида», а также разработанные сценарии их выступлений.

Значимым эмпирическим источником сведений о жизненном и творческом пути Зебо Аминзода, а также о деятельности Государственного танцевального ансамбля «Зебо», послужили публикации в периодической печати [121-176]. Существенный фактический материал выявлен в архивных документах, фиксирующих историю создания и функционирования указанного коллектива. К ним относятся материалы Центрального государственного архива Республики Таджикистан [194], Государственного комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан [191-193], Министерства культуры Республики Таджикистан [190], а также Государственного танцевального ансамбля «Лола» [189].

Дополнительный эмпирический материал был получен в ходе интервью с ведущими мастерами танцевального искусства Таджикистана: Т. Азамовой [177], З. Аминзода [178], С. Гадоевым [179], С. Ёдгоровой [180], Н. Захаровой [181], А. Мусоевым [182], З. Назировой [183], Э.Рахмониёном

[184], Ш.Рашидовой [185], И.Саидовым [186], Д.Сатторовой [187] и М.Хабибовой [188].

Научно-исследовательская база исследования в качестве методологической основы включает комплексный подход, предполагающий системное рассмотрение заявленной проблемы, а также использование историко-хронологического, сравнительно-сопоставительного и аналитико-описательного методов. В работе применяются междисциплинарный подход, методы включённого наблюдения и интервьюирования, а также принципы «чтения танца» как особого типа текста.

Среди отечественных и зарубежных исследователей, труды которых легли в основу методологии настоящего исследования и были использованы в качестве первичных источников по истории и теории танцевального искусства, выделяются материалы, сгруппированные по следующим направлениям:

– проблемы истории и систематизации таджикской хореографической традиции раскрыты в трудах Н. Нурджанова [60-71];

– разработка проблем истории таджикского танцевального искусства представлена в исследованиях А. Азимовой [11], Ф. Аюбджановой [20], М. Джурабековой [26], Н.Клычевой [44], Х.Казаковой [34] и А.Проценко [74];

– теоретико-методологические аспекты народного танца, его символика, принципы интерпретации хореографического текста и взаимодействие различных традиций отражены в работах Н.Базаровой [21], Р.Ю. Кондратенко[112], А. Мелехова[54], И. Смирнова[78].

Особым аспектом методологии в изучении специфики танцевального искусства является проблематика синестезии, представляющая особую форму взаимодействия разных видов творчества – танца, музыки и визуально-изобразительных компонентов, единство которых и формирует этот вид искусства. В этом контексте отметим труды Н.П.Коляденко [48] и С.В.Конанчук [111], в которых рассматриваются общетеоретические аспекты феномена синестезии.

Существенное значение для методологической базы имеют труды, посвященные изучению национальных танцевальных традиций других стран – Казахстана (А.Кульбекова [50]), Кыргызстана (А.У.Уланова [83], Р.Уразгельдеев [118]), Узбекистана (Л.А.Авдеева [9], Ш.Жалилова [29;30], Р.Каримова [37], А.Муминова [37], С.Ч.Муратова [200]), а также России (С.В. Горбатов [108], О.Б.Буксикова [106], В.Слыханова [117]). Анализ данных исследований позволяет выработать сопоставительный подход и выявить общие закономерности в развитии национальных хореографических школ.

Отдельно следует отметить труды, посвященные общим вопросам истории таджикской культуры и искусства [28; 31; 38; 110; 116], в частности, исследование У.М.Амроева, посвященное вопросам становления профессионального театра в Хатлонской области [104].

Научная новизна исследования заключается в постановке проблемы: впервые в отечественном искусствоведении предпринята попытка комплексного научного осмысления творчества выдающегося деятеля культуры Таджикистана, народной артистки СССР Зебо Аминзода, как значимого феномена в развитии традиционного и сценического танцевального искусства во второй половине XX – начале XXI века.

Основные положения, отражающие научную новизну исследования, включают:

- разработку комплексного понимания творчества Зебо Аминзода в контексте исторических и теоретических направлений таджикского танцевального искусства;

- выявление роли З. Аминзода в создании новых форм национального танца, в котором элементы народной традиции органично сочетаются с техниками современного сценического представления;

- определение оригинальных методов постановочной деятельности, включая музыкально-пластическое соответствие, структурную дисциплину и

геометрическое соотношение элементов ансамбля, а также использование «крупного плана» мимики лица;

– определение методических и технических аспектов, принципов постановочной и художественно-педагогической деятельности Зебо Аминзода, благодаря которым была сформирована уникальная творческая концепция танцевального ансамбля «Зебо»;

– выявление особенностей взаимодействия между традиционными и современными элементами в таджикском танцевальном искусстве;

– характеристику основ хореографической школы Аминзода в контексте гармоничного сочетания классических танцевальных форм наследия и современных эстетических требований, связанных с изменением стилевых предпочтений;

– определение вклада З.Аминзода в развитие классических танцевальных традиций на основе музыкального наследия «Шашмаком»;

– рассмотрение новых форм танцевального искусства, связанных с музыкальной эстрадой;

– анализ влияния телевидения на структуру и выразительные средства танцевального искусства.

Таким образом, указанные положения новизны формируют новый исследовательский материал о жизни и творчестве Зебо Аминзода и представляют теоретическую и методологическую основу для дальнейшего изучения таджикского танцевального искусства на современном этапе.

Положения, выносимые на защиту:

1. Зебо Аминзода внесла существенный вклад в сохранение и развитие таджикского традиционного танца во второй половине XX – начале XXI века, инициировала и создала новые современные формы таджикского танца, способствовала обновлению хореографического языка и расширению художественных средств национальной сцены, а также сформировала концепцию «крупного плана» сценической и телевизионной постановочной работы.

2. Творческий метод Аминзода базируется на глубоком знании танцевальных традиций, ритмопластических и музыкальных особенностей, включая хореографическое искусство таких регионов, как Бухара, Хатлон, Памир, Каратегин и Согд, а также разработку структуры технических упражнений, расширение репертуара и создание системы подготовки танцоров

3. Ею были разработаны новые эстетические критерии и выразительные средства, отражающие идеи и художественные образы конкретной национальной традиции; она сыграла существенную роль в развитии женской сценической пластики, создании новых сценических форм танцевального искусства, а также сформировала инновационную систему подготовки танцоров, основанную на гармоничном сочетании исполнительского мастерства и внутренней выразительности.

4. Международная концертная деятельность в творчестве Аминзода выступает важным фактором продвижения культурной дипломатии и формирования положительного имиджа таджикской культуры за пределами страны, способствуя расширению понимания разнообразия художественных ценностей таджикского танца.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что его разработки позволяют рассматривать танцевальное искусство как форму сохранения и трансформации традиции, как особое художественно-эстетическое пространство, в котором органично взаимодействуют прошлое и настоящее, фольклорные истоки и академические формы, коллективные принципы и индивидуальная интерпретация исполнителя. Целостность хореографической модели определяется синтезом пластического движения и музыкального сопровождения, единством сценического образа, танцевального рисунка и костюма. Стилиевые качества танца формируются национальной пластикой и сценической выразительностью, композиционной упорядоченностью и развитым музыкальным вкусом.

Практическая значимость исследования определяется следующими положениями:

- материал исследования может быть использован в образовательных программах и обобщающих научных трудах по истории и теории хореографического искусства, при подготовке учебников и учебных пособий;
- результаты исследования служат методической основой для балетмейстеров, работающих с национальным танцевальным материалом;
- собранный и систематизированный материал может применяться при организации выставок, фестивалей и культурных мероприятий, посвящённых таджикскому танцу;
- выявленные постановочные методики могут быть адаптированы для создания современных сценических форм, основанных на национальной традиции.

Степень достоверности результатов исследования.

Достоверность и научная обоснованность полученных результатов подтверждается следующими факторами:

- применением современных научно-методологических подходов, включая междисциплинарные аспекты исследования;
- эффективностью используемых методов для достижения поставленных целей и задач;
- логической стройностью композиционной структуры работы и аргументированностью формулировок основных положений;
- апробацией основных выводов исследования на научных форумах и конференциях;
- внедрением ряда положений автора в практику преподавания и культурную деятельность;
- количеством и качеством публикаций, отражающих результаты исследования.

В результате проведенного исследования получены научно-обоснованные выводы и разработаны конкретные практические рекомендации, подтвержденные эмпирическим материалом.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация на тему «Роль Зебо Аминзода в развитии традиционного танцевального искусства Таджикистана во второй половине XX – начала XXI века» соответствует паспорту научной специальности 17.00.09 – теория и история искусства.

Личный вклад автора диссертационной работы проявляется:

- в определении научной проблемы, постановке целей и задач исследования;
- в разработке структуры и логики изложения материала;
- в подборе материалов и источников, в их систематизации, анализе и интерпретации, включая устные сведения, этнографические записи;
- в использовании новых источников, которые ранее не применялись исследователями.

Особую ценность представляют личные наблюдения и воспоминания автора данного исследования – Ашурзода Саиды Файзали (Саиды Файзалиевой), заслуженной артистки РТ и профессиональной танцовщицы, принимавшей непосредственное участие в деятельности ансамбля «Зебо» с момента его основания (1978-1991), являвшейся создателем и художественным руководителем танцевального ансамбля «Джахоноро» (1991-1993), художественным руководителем Государственного ансамбля «Лола» (1992-2002). Данный опыт позволяет автору не только глубоко и точно анализировать творческую деятельность Зебо Аминзода, но и представить результаты исследований с позиции «внутреннего свидетеля» культурного процесса.

Апробация и внедрение. Работа была обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании кафедры искусствоведения и теории музыки Государственного учреждения высшего профессионального

образования «Таджикский государственный институт культуры и искусства имени Мирзо Турсунзаде» (протокол №2 от 16 сентября 2025 года). Основные этапы и выводы диссертационного исследования были представлены в форме научных докладов, отчётов и сообщений на республиканских и международных конференциях, а также через проведение мастер-классов, образовательных семинаров и обмен опытом с практиками сцены, где демонстрировалась их значимость и суть. Кроме того, были сделаны записи о применении этих выводов в образовательном процессе и в постановочной работе.

Публикации по теме исследования. В ходе работы над диссертацией было опубликовано 14 работ, из них 8 статей в рецензируемых научных журналах, которые находятся в списке высшей аттестационной комиссии при Президенте Республики Таджикистан.

Структура и объём диссертации. Работа состоит из введения, трёх глав, шести подразделов, заключения, списка использованной литературы, приложений и словаря специальных терминов по таджикской хореографии. Объём диссертации составляет 193 страниц машинописного текста. Список использованной литературы включает 202 наименования.

ГЛАВА I.

НОВЫЕ ФОРМЫ В ТАДЖИКСКОМ ТРАДИЦИОННОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1.1. Гаффар Валаматзода и создание Государственного танцевального ансамбля «Лола»

Развитие таджикского профессионального хореографического искусства второй половины XX века неразрывно связано с деятельностью Гаффара Валаматзода (1916-1993) – одного из крупнейших представителей таджикской культуры и искусства, народного артиста Таджикской ССР (1945), народного артиста СССР (1976), лауреата Государственной премии СССР (1949), Государственной премии имени Абуабдулло Рудаки (1969).

Валаматзода внёс неоценимый вклад в развитие национальной сценической хореографии Таджикистана, оказал значительное влияние на развитие хореографического искусства Центральной Азии, стран Ближнего и Среднего Востока. Его творчество включало в себя деятельность замечательного танцовщика, а также балетмейстерскую, педагогическую и организационную работу. Приведем очень важную мысль мастера, которую зафиксировала в своей работе исследовательница его творчества М. Джурабекова: «Для меня танец – это лучшее проявление народного характера, народной души. Народные танцы – это бриллианты, выкристаллизовавшиеся в течение тысячелетия» [26, с. 75].

Он являлся главным балетмейстером и директором театра оперы и балета им. С. Айни (1951-1963), осуществил постановку хореографических номеров во многих оперных и балетных спектаклях, в операх - «Русалка» А. Даргомьжского (1951) «Аида» Д. Верди (1954), «Восстание Восеъ» С. Баласаняна (1958) «Князь Игорь» А. Бородина (1960), «Рабы» и «Комде и Мадан» З. Шахиди (1960) и др. [44,с. 255].

Следует отметить, что на данный момент в отечественном искусствоведении не сформировано завершеного и целостного

аналитического обобщения основных направлений жизненного и творческого пути Г. Валаматзода в качестве самостоятельного научного исследования. Есть определенные разработки его отдельных и важных сторон деятельности в работах А. Азимовой [13], М. Джурабековой [26], З. Казаковой [35], Н. Клычевой [40-45], Н. Нурджанова [68], А. Проценко [74], С. Файзалиевой [86-87; 91] и др.

В настоящем разделе исследования на основе опубликованных материалов, бесед автора данной работы с мастерами искусств и ее личном опыте как солистки ансамбля «Зебо» и хореографа, создателя ансамбля «Джахоноро», художественного руководителя ансамбля «Лола» с 1994 по 2002 годы предпринято обобщение творческой деятельности Г.Валаматзода в контексте его вклада в создание Государственного ансамбля «Лола», в разработку новшеств, которые открыли перед таджикским танцевальным искусством новые и перспективные направления развития национального хореографического искусства. Эти направления стали во многом основой формирования деятельности других танцевальных ансамблей, возникших во второй половине XX и начале XXI века.

В 1963 году Гаффар Валаматзода был назначен директором Государственной филармонии Таджикской ССР. Осознав необходимость развития национальных танцевальных традиций в условиях активного роста интереса к академическим формам сценического искусства, он выступил с инициативой создания полноценного государственного ансамбля танца с участием как женщин, так и мужчин. Идея создания ансамбля не возникла случайно - она была вызвана как внутренними противоречиями в развитии этого вида искусства, так и внешними социально-культурными факторами.

Объективной предпосылкой к созданию ансамбля «Лола» стал наметившийся кризис в сфере сохранения и развития народного танцевального искусства. Отметим справедливую мысль выдающегося таджикского искусствоведа Н.Нурджанова. Он считал, что хореография, будучи одной из важнейших форм народного художественного творчества

страдала от отсутствия централизованной профессиональной подготовки танцовщиков, определенным отрывом от национальных корней и недостаточным освоением новых сценических форм представления народных танцев [67, с.102]. Нурджанов подчёркивал необходимость формирования национального коллектива, способного развивать хореографию через осмысление и интерпретацию традиционных форм, а также путём освоения новых сценических видов представлений. Он обращал внимание на то, что таджикский народный танец имеет глубокие и древние корни, которые передавались из поколения в поколение, а сохранение этой сокровищницы является задачей первостепенной важности [67, с. 102].

В этом же контексте уместно привести размышления исследователя Р.Уразгильдеева. Обозначенные им проблемы, связанные с развитием кыргызского танцевального искусства, во многом схожие с трудностями, с которыми сталкиваются современные сценические формы таджикского танца. В частности, он отмечал необходимость «возродить кыргызский национальный фольклор, на основе которого затем развивать сценический народный танец ... необходимо подготовить артистические кадры, создать балетную труппу, способную воплощать замыслы постановщиков, организовать хореографическое училище, способное дать национальному театру новые кадры артистов» [118, с. 6].

Относительно древних корней зарождения народного танцевального искусства писали многие исследователи. Так, например, Марина Иоана отмечает, что «ещё задолго до возникновения городских цивилизаций и до сложения различных древних государственных образований в Средней Азии существовали различные формы и виды танца» [109, с. 205]. С этой мыслью согласуется также и мнение другого ученого - В.Баглая: танец действительно представляет собой древнейший вид творчества народов, о чем свидетельствуют данные, которые связаны с его зарождением [196, с. 8].

Безусловно, сохранение и развитие национального танцевального наследия таджиков является одной из приоритетных задач современного

этапа развития культуры. В этом контексте отметим объективное положение, которое сложилось в сценической хореографии Таджикистана, где особую роль играют артисты старшего поколения, чьё творчество опиралось на живую традицию и глубокое знание танцевального фольклора. Их деятельность сохраняла связь с истоками, адаптируясь к сценическим требованиям и задачам современности. Н. Нурджанов указывал, что таджикский танец, благодаря своей насыщенной образной системе, имел высокий социальный статус [65, с. 34].

О трудностях, с которыми сталкивалось развитие таджикского танцевального искусства писала в свое время видный деятель таджикской культуры Азиза Азимова. В статье «Ба сӯи муваффақиятҳои нави санъати рақсии ҳаваскорон» («Навстречу новым успехам любительского танцевального искусства») она отмечала, что несмотря на достигнутые успехи, в сфере хореографии еще сохранялись значительные пробелы в системной педагогической работе. Особенно остро стояла проблема непрерывности обучения танцовщиков после завершения различных смотров и конкурсов [11, с. 58-59].

Особую роль в процессе сценической профессионализации таджикской национальной хореографии сыграл Гаффар Валаматзода как балетмейстер и художественный руководитель. Он не только инициировал создание нового типа ансамбля, но и стал его главным идеологом и организатором, предложив оригинальный художественно-постановочный подход, основанный на синтезе традиционного и современного. В своей педагогической и творческой работе он стремился к выработке собственного исполнительского метода, соединявшего элементы восточной и западной хореографических школ.

Создание ансамбля «Лула» стало ответом на вызовы времени и открыло новую страницу в истории таджикского сценического танца. Валаматзода, как признанный мастер сценической хореографии, в своей художественной практике стремился интегрировать лучшие достижения

народной пластики с современными средствами выразительности, которые были свойственны профессиональному балету. В воспоминаниях народной артистки Таджикистана Шарофат Рашидовой, которая участвовала в создании нового ансамбля в качестве солистки и исполнителя народных танцев, подчёркивала особую роль Г. Валаматзода как организатора и наставника [185].

Его эстетическая программа заключалась в том, чтобы опираясь на многовековую национальную традицию, вывести таджикский танец на уровень современного сценического искусства, обладающего собственной стилистикой, репертуарной системой и исполнительской школой. В этом контексте отметим справедливую мысль узбекского ученого Ш.Жалиловой: «современный сценический танец, в особенности, в условиях восточной «художественной действительности» не мог появиться вне зависимости от всего предшествующего развития традиционной танцевальной культуры народа» [30,с. 60].

Одним из решающих событий на пути создания ансамбля стало участие таджикской делегации в праздновании десятилетия Узбекского государственного ансамбля танца «Бахор» в 1964 году. В составе таджикской делегации находились министр культуры Мехрубон Назаров и народный артист Таджикистане Гаффар Валаматзода. В ходе мероприятий Валаматзода вместе с известной узбекской танцовщицей Мукарамой Тургунбаевой (1913-1978) исполнил танец «Тановор», продемонстрировав высокую степень синтеза национального содержания и профессиональной академической формы. Именно после этого выступления возникла идея о необходимости создания аналогичного государственного ансамбля танца при таджикской филармонии, а его организацию и руководство поручить Валаматзода [57,с. 23].

В исследовании по истории культурного строительства в Таджикистане, подготовленном национальной Академией наук, отмечается: «К 60-м годам филармония представляла собой слаженный коллектив,

составленный из исполнителей музыкально-танцевального искусства разных жанров. Таджикская филармония стала крупным театральным заведением, пропагандирующим как своё национальное искусство, как и достижения мировой музыкальной культуры» [28,с. 245].

Г. Валаматзода с большим воодушевлением взялся за создание нового профессионального коллектива в Таджикской государственной филармонии, получившего название «Лола». Официальной датой создания ансамбля считается 15 апреля 1965 года, художественным руководителем и главным балетмейстером которого становится Гаффар Валаматзода. По мнению видного исследователя народного танцевального искусства таджиков А. Проценко Валаматзода являлся первоклассным исполнителем таджикского мужского танца и «в рассвете своей танцевальной карьеры начал вести и постановочную работу» [74].

С самого начала деятельности ансамбля «Лола» его концепция не ориентировалась на формирование узко национального хореографического коллектива в традиционном его понимании. Напротив, ансамбль был задуман как новый современный танцевальный коллектив, в котором ключевое внимание уделялось стилизовому синтезу - объединению элементов народного танца с принципами классического балета.

Это определило особую художественную природу новой творческой структуры, отличавшейся от устоявшихся форм традиционной танцевальной практики. Основной акцент был сделан на стилизацию народных движений, подчеркнутую национальную характерность пластической культуры, выразительность поз, балетную подготовку исполнителей и ансамблевую выстроенность. Такое сочетание стало важным новаторским шагом, повлиявшим на дальнейшее развитие национального танцевального искусства, определившего рождение нового эстетического вектора в таджикской хореографии. В качестве исходного примера был использован опыт деятельности знаменитого ансамбля народного танца СССР Игоря Моисеева [35, с. 137].

Коллектив ансамбля «Лола» стал ядром будущих творческих свершений. Основу репертуара составляли таджикские народные танцы, а также хореографические композиции, представлявшие культуры различных народов Советского Союза и зарубежных стран. Первая программа ансамбля включала как сценические обработки традиционного танцевального наследия, так и оригинальные постановки, созданные самим Г. Валаматзода.

Среди первостепенных задач, которые ставил перед собой Валаматзода, была подготовка нового состава исполнителей. Требовалось не просто собрать коллектив, но и обеспечить его стабильное профессиональное обучение, что включало освоение техники классического танца, постижение специфики национального стиля, изучение мимики, пластики и драматургии сценического действия. Систематизация учебного процесса, постановка репертуара и формирование исполнительской дисциплины стали основой будущего успеха ансамбля. Изучение классического балетного танца было неотъемлемым элементом профессионального становления поступающих в ансамбль танцовщиков, о чем поведал автору данной работы Гадов Саидали, работающий в свое время танцовщиком ансамбля «Лола» [179].

Для работы с исполнителями Валаматзода привлёк лучших специалистов: видных танцовщиков и педагогов, таких как Хурсанд Хакимов и Мирзо Давлатов, а также учителей по классическому танцу Владимира Кормилина и Диму Баубекова. Занятия включали в себя последовательную проработку поз, движений и переходов. Особое внимание уделялось пластической выразительности, балетной точности движений и сценической осанке. Программа обучения включала также танцы других народов: узбекские, уйгурские, афганские, грузинские, что соответствовало идеологической установке на интернационализм в искусстве.

С момента своего основания ансамбль «Лола» демонстрировал высокую исполнительскую культуру, разнообразие сценических форм и широкую жанровую палитру. Под художественным руководством Г. Валаматзода ансамбль стремился не только сохранить традиции таджикского

народного танца, но и разивать их в соответствии с новыми художественными задачами.

Уже в первые годы деятельности ансамбль «Лола» приобрёл широкую известность, активно гастролируя по всей территории Советского Союза и за его пределами. Коллектив выступал как на сценах столичных театров и филармоний, так и в клубах отдалённых сельских районов. Репертуар включал постановки на основе фольклорных мотивов народов СССР и стран Востока. Этот аспект творческой работы ансамбля отмечает, в частности, А.Проценко [154].

Одной из важных сторон специфики нового творческого коллектива являлось создание сольных и групповых форм постановок. В ансамбле были представлены как женские, так и мужские партии, которые восходили к фольклорным образцам. Последние на основе художественной переработки превращались в полноценные сценические композиции. Этот аспект взаимодействия мужского и женского начал в танцевальном искусстве хорошо раскрыт в труде Н.Базаровой и В.Мей, где формулируется положение: «Каждый отдельный танец имеет свою драматургию и диктует свой собственный ракурс в раскрытии образа пары, в зависимости от темпа, ритмико-мелодической структуры, характера и техники движения. На практике, художественный образ пары воплощается с помощью сложившейся знаково-символьной пластической системы, характерной для танца. В движениях партнера и партнерши как бы зашифрованы семиотические знаки, символизирующие мужское и женское начало» [21, с.21].

В этом контексте отметим также справедливую мысль В.Слыхоновой, что «Композиция танца есть соотношение элементов его содержания, их расположения, это взаимосвязь и группировка, установление правильных пропорций между ними в соответствии с художественною оценкой жизненного явления, отражаемого в танце» [117,с. 25].

Гаффар Валаматзода, обладая серьёзной профессиональной подготовкой, как балетный танцор и балетмейстер, прекрасно осознавал потенциал классической школы в развитии исполнительских навыков. Его эстетическая программа основывалась на идее, что физически и пластически развитый танцовщик способен освоить любой стиль, будь то классический, народный или экспериментальный [23,с.106-112].

Рисунок 1. Таджикский урок.



Иллюстрируются фрагменты из таджикского урока, посвященного отработке движений, связанных с национальными элементами традиционного танца и ритмическими структурами.

Композиционной и художественной основой сценических произведений ансамбля «Лола» стала переработка и творческая трансформация традиционных таджикских народных танцев. В основу новых постановок легли танцы различных регионов Таджикистана и Узбекистана – Бухара, Дарваз, Канибадам, Каратегин, Куляб, Памир, Самарканд, Ура-Тюбе, Худжанд.

На их основе Валаматзода создавал яркие сценические композиции и сюиты, обладающие высоким художественным уровнем и национальной выразительностью [42, 263-316].

Среди сольных и групповых постановок ансамбля выделялись такие танцы, как «Шодиёна» («Радость»), «Ракси мор» («Танец змеи»), «Салла» («Чалма»), «Ду карсак» («Два хлопка»), «Шугнанка», «Паррон», «Афтодааст», дуэтные танцы «Вохури» («Встреча»), «Дугонаҳо» («Подружки»), «Ракси кукла» («Танец куклы») и др. Среди мужских танцев

популярностью пользовались постановки «Нагорабазм», «Дашнабадский», «Танец с тавляком», «На рыбалке», «Туркменский танец».

В женском репертуаре определились танцы «Синахуруш», «Панч гул» («Пять цветов»), «Хафт пайкар» («Семь красавиц»), танец «Остин» («Рукава») и «Танец с дойрами». Композиционные формы были представлены и в виде танцевальных сютит: «Сайри Лола», «Памирская свадьба», «Весна Таджикистана» и др.

Одной из наиболее ярких постановок ансамбля «Лола» стала танцевальная сюита «Сайри лола», представленная в 1967 году. Хореографическая композиция, объединяла 24 девушки и 8 юношей. Танец являл собой сценическую интерпретацию праздника весны, раскрывая идею пробуждения природы, радости жизни и красоты.

Сюита состоит из семи частей. В первой сцене девушки исполняют танец с платками, олицетворяя цветение тюльпанов. В дальнейшем к ним присоединяются юноши с шестами, украшенными ветками деревьев с цветами. Постепенно разворачивается танцевальный диалог, символизирующий встречу весны и торжество жизни.

Известный исследователь танцевального искусства таджиков Назокат Клычева отмечала: «Г. Валаматзода мастерски использовал сценическое пространство. От экспозиции до кульминации и развязки все элементы сюиты связаны логикой хореографического повествования, создавая праздничную, лирическую атмосферу... Праздник удался» [43,с. 300].

Постановки Валаматзода отличались яркой пластикой, разнообразием жанровых решений, эмоциональной насыщенностью и психологической глубиной. Хореограф стремился придать каждому танцевальному номеру законченную художественную форму, где движение имело смысловую нагрузку и способствовало раскрытию образа. В этом контексте отметим важный методологический аспект изучения танца как особого вида искусства. Исследователь А.Тугай считает, что посредством смысловой универсалии танца появляется возможность полнее и глубже взглянуть на

специфику танцевального искусства, увидеть существенные черты его проявления [82, 115].

Особое внимание в постановках уделялось построению танцевального рисунка, который, по мнению Валаматзода, представлял собой не просто передвижение артистов по сцене, а важнейший компонент композиции, органично связанный с хореографическим текстом, включающим движения, жесты, позы и мимику [159].

Рисунок 2. Танец «Бартанги», сольный номер, Саидали Гадов.



Пример иллюстрирует фрагмент мужского танца «Бартанги». Артист предстает в динамичной позе: руки гордо воздеты вверх, ладони раскрыты в жесте торжества, ноги широко расставлены, что придаёт силу и устойчивость образу.

Национальный стиль ансамбля «Лола» формировался не только за счёт пластических особенностей, но и через музыкально-пластическое взаимодействие. В этом аспекте приведем справедливую мысль исследователя А.Улановой: «Танец и музыка всегда существовали неразделимо. Поэтому народный фольклор дает убедительный ответ на вопрос о существовании танца» [83, 307].

Большинство постановок Г.Валаматзода сопровождалось оригинальными музыкальными композициями, а также традиционными мелодиями, например, взятыми из классического музыкального наследия – «Шашмаком». Это придавало танцам глубокую аутентичность и художественную силу. Так, например, в танцах «Чорзарб», «Муноджот», «Тановор», «Най ялласы», «Синахуруш», «Занг», «Дойрабазм» пластика

радостью, трепетом, соединялась с эмоциональным состоянием - молитвенным настроением и восторгом.

Первая концертная программа ансамбля «Лола», представленная публике 1 мая 1966 года на сцене театра оперы и балета им. С. Айни, стала значимым событием в культурной жизни республики. Об этом концерте писала периодическая печать, подчёркивая высокое качество исполнения и оригинальность художественного содержания. В статье А.Шимонова «Первые аплодисменты» акцентировалось внимание на том, как ансамбль с успехом исполнял танцы разных народов. Особое признание получила солистка Гавхар Мирджумаева, блестяще исполнившая хореографические миниатюры – хорезмский танец «Лязги» и арабский танец «Мечта» [170].

Среди наиболее выразительных примеров можно выделить танцы, построенные на материале свадебных и обрядовых традиций: «Памирская свадьба», «Сайри Лола», «Рақс бо остин» («Танец с рукавом»). Последний стал знаковым произведением репертуара ансамбля, воплощая собой синтез архаического символизма и сценического модерна.

Именно в подобных постановках проявлялась способность Валаматзода выстраивать образно насыщенную хореографическую форму на основе прочного этнокультурного фундамента. Танцы, по его замыслу, несли не только развлекательную, но и воспитательную, просветительскую функцию. Они становились инструментом трансляции исторической памяти, народной эстетики и социального сознания [56,с.94-103].

Характерной чертой репертуара ансамбля стало также стремление к многожанровости и интернационализму. Исполнялись как национальные таджикские танцы, так и постановки, основанные на фольклоре других народов Советского Союза и стран Востока. Так, в репертуар вошли молдавские, башкирские, румынские, туркменские, афганские, индийские, иранские, греческие, немецкие, японские и арабские танцы. Каждый из них исполнялся в соответствии с канонами и традициями соответствующего

народа, что требовало от исполнителей высокой степени подготовки и чуткости к другой культурной специфике [146].

Более тридцати лет Гаффар Валаматзода возглавлял Государственный ансамбль танца «Лола» в качестве художественного руководителя и главного балетмейстера. Он сумел объединить вокруг себя целую плеяду талантливых исполнителей и педагогов, среди которых особенно выделяются Хурсанд Хакимов и Ибрагим Мирзодавлатов - в прошлом выдающиеся танцоры, ставшие впоследствии наставниками и педагогами-репетиторами таджикского танца. Их систематическая работа в рамках ансамбля обеспечивала высокую степень подготовки артистов и сохранение традиционных исполнительских навыков [166].

Значение Валаматзода в создании и развитии Государственного ансамбля танца «Лола» невозможно переоценить. Его исполнительский опыт, педагогическая практика и драматургическое мышление стали основой формирования уникального стиля коллектива. Он создавал как сольные, так и групповые и массовые постановки, выстраивая сложные образные системы на основе национальной традиции и современной сценической формы.

Корреспондент Ю. Харитонов в своей статье подчёркивал: «Заслуга художественного руководителя, народного артиста республики, лауреата Государственной премии Гаффара Валаматзода в том, что именно он стал духовным центром ансамбля, его главным наставником и вдохновителем. Знаток национальных танцев, он сумел сформировать школу, где сохранялись традиции и одновременно создавалась новая хореографическая культура» [168].

На протяжении своей деятельности Валаматзода поставил более ста танцевальных композиций. Это не только репертуар, регулярно исполнявшийся на сцене, но и танцы, поставленные для фильмов, торжественных мероприятий и отдельных разовых концертов. Особое значение имели масштабные танцевальные композиции, включающие несколько частей: «Мы дети Октября», «Счастье пришло», «Праздник в

колхозе», «Песни года», «Весна в Таджикистане», «Праздничная сюита», «Среди гор». Эти постановки представляли собой синтез танцевальных и драматургических элементов, исполнялись как мужчинами, так и женщинами, создавали на сцене праздничное настроение, подчеркивая национальное своеобразие и дух времени.

Валаматзода создавал не только массовые композиции, но и сольные, дуэтные и трио-постановки, отличающиеся утончённостью индивидуальной проработкой. Сольные номера включали: «Чигарпора», «Паррон», «С цветком», «Салла», «Шодиёна», «Кабутар» и др., дуэтные - «Встреча», «Подружки», «Париджон», «Два партизана»; трио - «Нежность».

Среди поздних постановок, созданных в рамках ансамбля, особое место заняли танцы «Семь красавиц», «Чархи ду зону», «Цветы Хатлона», «Синахуруш», «Нагорабазм» и др. Эти номера украшали концерты ансамбля, демонстрируя богатство национальной пластики, эмоциональную выразительность и высокую степень исполнительского мастерства. Танец «Нагорабазм» (1986), в котором участвовали мужская группа ансамбля и заслуженная артистка Таджикской ССР Савригул Курбанова, стал одним из наиболее ярких произведений позднего этапа творчества Валаматзода. Постановка основывалась на ритмах дойры и передавала красоту природы Таджикистана - величественные горы, чистое небо, фруктовые сады, горные источники.

Ансамбль «Лола» сыграл значительную роль в сохранении и развитии мужского танца в таджикской хореографии. Его методика постановки была разработана Валаматзода. Он детально отслеживал каждое движение, добиваясь от танцора высокой пластической точности, эмоциональной выразительности и соответствия национальному характеру образа. Движения шлифовались, подвергались стилевой обработке, а их компоновка на сцене строилась с учётом ритмики, рисунка, логики пространственного движения.

Рисунок 3. Репетиционный момент, солист Сухроб Солиев



В приведенном рисунке демонстрируется отработка элементов мужского танца. Исполнитель запечатлён в момент высокого прыжка

Г.Валаматзода обладал глубокими знаниями и тонким пониманием специфики мужского танца. Его мастерство как знатока традиционной мужской пластики позволило ему точно передать характер, темперамент и внутреннюю динамику этого вида национального танца, адаптируя его к современным сценическим условиям. Особой техникой и мастерством отмечались танцы «Салла», «Чупон», «Шамшербози» [8, 45-50]. Благодаря этому подходу в репертуаре ансамбля «Лола» появились выразительные мужские номера, отличающиеся силой, достоинством и темпераментной выразительностью [68, с. 264].

В своей творческой работе Валаматзода не просто сохранял эти формы, но и подавал их в сценической обработке в формате оригинальных композиций, сочетающие традиционные движения с элементами новой пластической выразительности.

Рисунок 4. «Синахуруш», мужской состав



В приведенном рисунке демонстрируется фрагмент традиционного мужского танца. Показывается характерное движение рук вверх в дугообразной форме .

Вавламатзода адаптировал фольклорные мужские танцы к профессиональной сцене, создавая при этом законченные хореографические произведения с сюжетной структурой, драматургическим развитием и тематической целостностью. Примеры таких танцев включают: «Сон пастуха», «Кордбози», «Бартанги», «Табак», «Памирская свадьба», «Сайри лола», «Нагорабазм», «Лезгинка», «Джигиты», «Два пограничника», «Дарвазский», «Дашнабадский танец».

Относительно значения танца при проведении свадебных церемоний отметим справедливую мысль исследователя Н.Уваровой: «Танец играет особую роль в структуре традиционной свадьбы и несёт важную функциональную нагрузку. Он и до сегодняшнего дня сохраняет своё значение, являясь неотъемлемой частью духовной жизни людей» [202, 401]

Одним из ярких постановок, который осуществил Г.Валаматзода, был танец «Нагорабазм».

По воспоминаниям народной артистки Таджикистана Гавхар Мирджумаевой, хореографическое решение данного танца было чрезвычайно выразительным. Мужчины в ярких рубашках и чёрных штанах выходили на сцену с достоинством и чёткой пластикой, демонстрируя силу, уверенность и мужское начало.

Рисунок 5. Танец «Нагорабазм»



Солист Джабор Гоибов складывает обе руки одну на другую и покорно, опустив глаза, ждёт знака от гордой девушки.

Особое внимание привлекал момент выхода солистки, одетой в костюме восточного принца. Её пластика сочетала в себе женственность и силу, а

каждый жест был наполнен глубиной и символизмом. Кульминацией номера становился эпизод, в котором мужчины становились перед танцовщицей на колени, признавая её как духовный и эстетический центр композиции. По мнению зрителей, Савригул Курбанова в этом танце олицетворяла не только красоту, но и гордость, силу и достоинство таджикской женщины.

Рисунок 6. Движение горный орёл, солистка Савригул Курбанова.



Представлена композиция «Нагорабазм» в исполнении ансамбля «Лола». Солистка С. Курбанова: правая рука высоко поднята над головой, левая рука вытянута вперёд, голова гордо поднята вверх, словно у орла.

Эта постановка вошла в число лучших произведений ансамбля и по сей день считается одной из вершин хореографического искусства Валаматзода. Успех танца был обусловлен не только высоким уровнем исполнения, но и глубокой символикой, эмоциональной насыщенностью и пластической выразительностью [87, с.20-26]. В этом контексте отметим особую семантическую насыщенность танцевальных образов, постановку которых осуществил Г.Валаматзода.

О важности понимания семантики танцевальных движений, передающих зачастую скрытые смыслы культуры, посвящено много исследований. Отметим мысль О.Буксиковой: танец включает в себя не отдельные знаки и символы и даже не отдельные тексты, а выступает как целостное семиотическое действие, представляющее собой непрекращающийся процесс сталкивания смыслов» [106,с. 21].

Важной сферой деятельности ансамбля «Лола» являлось проведение гастролей, о которых регулярно писала республиканская и союзная печать. Так, например, в публикации В. Колесникова «С гастролей на гастроли» приводятся количественные данные о выступлениях коллектива: 30 концертов в Ленинабаде, 25 в Узбекистане, 64 в Яване, Шаартузе, Куйбышеве. Ансамбль выступал в самых отдалённых кишлаках республики, а также в городах союзных республик. Параллельно функционировали две гастрольные группы ансамбля, отправленные в Бухарскую область Узбекистана и Вахшскую долину Таджикистана [141].

Особое значение имели международные гастроли ансамбля, в ходе которых «Лола» представляла таджикское хореографическое искусство за рубежом. Эти поездки способствовали укреплению международных культурных связей, расширению репертуара и повышению профессионального уровня коллектива. Ансамбль выступал не только перед зрителями Москвы, Киргизии, Узбекистана, Вахшской долины, но и перед строителями Нурекской ГЭС, что подчеркивало его универсальность и значимость в культурной жизни страны.

В октябре 1978 года ансамбль принял участие в Днях советско-бельгийской дружбы. Подготовка к этой поездке велась под непосредственным руководством Г. Валаматзода. В интервью газете «Коммунист Таджикистана» он отмечал: «Мы везем в Бельгию двадцать пять номеров - весь наш золотой фонд. Специально к поездке подготовлены пять новых танцев: «Зимушка», «Ферганские узоры», «Пир-украшение», «Дарвазская сюита», «Гулрух». Наша задача - показать всё богатство искусства страны Советов на примере Таджикской ССР» [141].

О гастрольной деятельности ансамбля отмечалось в научном труде Академии наук Таджикистана, посвященного вопросам истории культурного строительства. «Созданный в 1966 году Государственный ансамбль народного танца «Лола» показывал своё искусство на Украине, в РСФСР, Туркменистане, Узбекистане, Казахстане, Грузии, Армении. Встречи со

зрителями выливались в праздник дружбы братских народов. В 1970 г. ансамбль гастролировал в Афганистане» [28,с. 296].

Гастрольные поездки получили широкий общественный резонанс. Так, например, в газете «Комсомоли Тоҷикистон» от 4 октября 1978 года была опубликована статья А. Джалола «Пеш аз сафари хунари» («Перед художественной поездкой»), в которой подчеркивалась важность миссии ансамбля как культурного представителя республики на международной арене [169]. Выступления ансамбля «Лола» в рамках фестиваля «Белорусская музыкальная осень» также вызвали большой интерес: коллектив стал одним из центральных участников мероприятий, приуроченных к 60-летию образования БССР и Коммунистической партии Белоруссии. Об этом писал А.Шимонов [170].

В 1980 году ансамблю было официально присвоено почётное звание Заслуженного коллектива Таджикской ССР и присуждена Государственная премия имени Абуабдулло Рудаки.

Творческая деятельность ансамбля «Лола» и его художественного руководителя нашло освещение не только в прессе, но и в кинематографе. В декабре 1968 г. в Душанбе проходил второй съезд кинематографистов Таджикистана. Кинодокументалисты сняли фильм «Жизнь в искусстве», посвященный заслуженному деятелю искусств республики Г. Валаматзода». [28,с. 301].

В 1980 году киностудия «Таджиктелефильм» выпустила четырёхсерийный документальный фильм о Государственном ансамбле танца «Лола». Сценарий к фильму был написан самим Гаффаром Валаматзода, режиссёром выступила Лилиана Налоева. Фильм стал важным архивным и художественным свидетельством о репертуаре, методике работы и творческой философии ансамбля, его роли в культурной жизни Таджикистана и всего Советского Союза [92, с.317-340].

Все творческие достижения коллектива неразрывно были связаны с личностью Гаффара Валаматзода, который выступал одновременно как

художественный руководитель, балетмейстер, драматург, педагог и организатор. Его преданность искусству и самоотверженное служение сцене были очевидны на протяжении всей его профессиональной жизни. До последних дней он оставался с любимым коллективом, принимая участие в репетициях, обсуждая новые постановки, консультируя молодых хореографов и исполнителей.

В 1993 году 12 декабря после продолжительной болезни ушел из жизни выдающийся деятель культуры и искусства Таджикистана Гаффар Валаматзода. Его деятельность, связанная с государственным ансамблем «Лола» была продолжена по настоящее время. Автор данного исследования Ашурзода Саида Файзалиева с 1994 по 2002 годы по приглашению Министра культуры Ато Хамдам работала в ансамбле «Лола» в качестве художественного руководителя и главного хореографа (приказ №13 от 12. 04. 94).

Нужно отметить, что к этому времени Ашурзода уже являлась Заслуженной артисткой Таджикистана (1987), прошла школу танца в госансамбле «Зебо» с начала его организации, входила в первый состав в качестве ведущей солистки ансамбля. Отметим также, что она была инициатором создания танцевального ансамбля «Джахоноро», его художественным руководителем с 1991 по 1993 годы. Приобретенный опыт хореографа и танцовщицы был использован в работе с коллективом ансамбля «Лола».

За обозначенный период была выполнена следующая работа: возобновлена деятельность ансамбля после гражданской войны, заново был укомплектован состав танцовщиков и музыкантов, восстановлено основное ядро танцевального репертуара, постановки которого в свое время осуществил Г.Валаматзода.

Наряду с этим также были подготовлены новые постановки, среди них отметим: «Гулдухтари хисори», (певец. К.Убайдуллоев) танец «Зиндаги», классический танец «Кучабоги», «Ишки аввал» (певец. Азизова Л.) танец

«Парво макун» (певец М. Шарипова.), танец «Гуларусак» (певец. Шарипова М.) танец «Мухаббат», танец «Зарбҳои хатлони», танец «Дилбари хумори», (певец П.Косимов) танец композиция «Попурри». Танец «Афғони», эстрадный танец «Пакистанка», узбекский танец «Духтари атласпуш». Под руководством Ашурзода в ноябре 1994 года был подготовлен и проведен первый отчетный концерт ансамбля Лола после его восстановления в театре опера и балета им. С.Айни. На концерт были приглашены видные деятели искусства Таджикистан, в том числе ветераны - исполнители ансамбля «Лола»: заслуженные артисты РТ Клара Мирзоева, Савригуль Курбонова, мастер преподавания занятий по таджикским танцам Холмурод Джураев и другие.

С 2002 года по настоящее время руководителями ансамбля «Лола» являлись народная артистка РТ Гавхар Мирджумаева, народная артистка Каракалпакской АССР Джамиля Ахунова, заслуженный артист РТ Амон Мусоев, отличник культур Курбон Холов.

1.2. Танцевальные ансамбли города Душанбе как фактор развития национального хореографического искусства

Со второй половины XX века по настоящее время были созданы ряд танцевальных ансамблей в столице Таджикистана, городе Душанбе, которые в определенном контексте являлись непосредственными продолжателями традиций, заложенных творческой деятельностью Гафара Валаматзода и Зебо Аминзода и созданными ими ансамблями «Лола» и «Зебо».

Исследователь таджикского хореографического искусства Н. Клычева писала, что организация первого нового типа ансамбля танца «Лола» стало примером к созданию подобных типов творческих коллективов: ансамбль танца «Зебо» (1978), фольклорно-этнографический ансамбль «Ганчина» (1986), вокально-хореографический ансамбль «Джахоноро» (1991). Если во второй половине 60-х годов в республике был только один ансамбль танца

«Лола», то с 1978 года по 1988 было создано три ансамбля, а с 1994 года по 2005 год - шесть танцевальных коллективов: театр танца «Падида», (1991), танцевальная группа «Чаман» (1994), ансамбль «Сомон» (1997), ансамбль танца «Гулрез», ансамбль танца «Рухшона» (2002)» [42,с. 368]

В настоящем разделе диссертации основное внимание сосредоточено на характеристике творческой деятельности столичных танцевальных ансамблей «Ганджина», «Джахоноро», театра танца «Падида» и ансамбля «Гулрез» так как в них наиболее ярко прослеживается преемственная связь с танцевальными ансамблями «Лола» и «Зебо». Они демонстрируют разнообразные модели организации творческого процесса, различные стилистические подходы, региональные особенности и формы сценической трансформации традиционного танца. Особое внимание уделяется характеристике деятельности художественных руководителей ансамблей, репертуарной политике, особенностям используемой хореографической лексики и приёмам стилизации и адаптации народного танца к современной сцене.

Данный корпус материалов представляет значительный интерес для специалистов в области хореографии, культурологии и сценических искусств. Он позволяет проследить пути художественной эволюции таджикского танца на рубеже XX-XXI веков, а также оценить вклад конкретных творческих коллективов в обогащение и популяризацию национального культурного наследия.

Фольклорно-этнографический ансамбль «Ганчина» был создан при Таджикской государственной филармонии в 1986 году [44]. Ранее, в 1982 году в газете «Маданияти Тоҷикистон» известный таджикский культуролог и публицист Сафармухаммад Аюби (1945-2011) выступил с программной статьёй, в которой подчёркивал необходимость создания новых форм сценической репрезентации традиционного наследия. Он отмечал, что настало время искать новые формы пропаганды сценического искусства. В частности, было бы целесообразно на базе концертной группы Кулябского

областного музыкально-драматического театра имени Саидали Вализода (1900-1971, поэт, певец, народный Гафиз Таджикистана) создать этнографический ансамбль, где можно было бы объединить талантливых юношей и девушек - исполнителей жанра фалак, а также мастеров импровизации, народных музыкантов в одном художественном коллективе [127].

О значении Кулябского музыкально-драматического театра имени Саидали Вализода в контексте формирования новых направлений таджикского традиционного искусства пишет в своем исследовании У.Амроев. Разрабатывая вопросы становления профессионального театра Хатлонской области Таджикистана в период независимости отмечает постановление Совета министров Таджикской ССР №280 от 25 августа 1980 года, в котором с целью увековечивания памяти поэта Саидали Вализода Кулябский областной музыкально-драматический театр получает его имя [105,с. 34].

В 1986 году Министерство культуры Таджикистана инициировало конкурс на создание республиканского фольклорно-этнографического ансамбля. Организация ансамбля стала знаковым событием в культурной политике республики, отражающим стремление к институционализации и академизации народных форм художественного творчества. Ансамбль был структурирован на три основные группы: музыканты, вокалисты и танцовщицы.

Идея создания фольклорно-этнографического ансамбля основывалась на научном понимании богатства и разнообразия традиционных форм таджикского искусства. Как отмечал в своем исследовании Н.Нурджанов таджики с древности имели традиционный народный и словесный театр [66, с.3]

Ансамбль «Ганджина» задумывался не только как сценический коллектив, но как культурный институт, способный стать площадкой для изучения, реконструкции и художественной интерпретации народного

наследия. Основной целью ансамбля «Ганджина», руководителем которого становится видный деятель таджикского музыкального искусства, народный артист Таджикистана Зафар Нозимов (1940-2010), являлось проведение исследований и выявление богатого таджикского творческого наследия [79,с.60-62].

Состав жюри, проводивший конкурс, был сформирован из ведущих деятелей культуры и искусства. В него вошли представители Министерства культуры и печати, известные искусствоведы, народные артисты СССР Малика Калонтарова и Джурабек Муродов, народные артисты Таджикистана Гавхар Мирджумаева и Зафар Нозимов, а также руководители Государственной филармонии, в том числе директор ансамбля Нариман Каримов [158].

Зафар Нозимов подчёркивал, что этнографические образцы культуры Таджикистана имеют ярко выраженную региональную специфику. Это уклад жизни, обычаи и художественные формы таджиков горных и равнинных районов (в частности, Куляба, Каротегина, Бадахшана, Худжанда, Вахша, Самарканда и Бухары) заметно отличаются друг от друга. По словам З. Нозимова, участники ансамбля, представлявшие различные регионы Таджикистана, стремились к тому, чтобы музыка и движения, исполняемые ими на сцене, звучали и выглядели с аутентичной окраской их родного края [79, 61;65].

Такая индивидуализация регионального стиля в рамках единого ансамбля придавала «Ганджине» неповторимую художественную многослойность. «Танцевальные традиции «Уфара» в «Фалаке» отличаются по стилю исполнения (кулябский, памирский, каратегинский и т.д.), сохраняются, передаются и развиваются в семейных обычаях и обрядах, народных праздниках». А также «Свадебные песни жителей Куляба и Гарма имеют иную мелодику и текстовую структуру по сравнению с обрядовыми композициями «Келинбиёрон» из Худжанда. Аналогично, исполнители из

Зарафшана поют «Шашмаком» в стиле, уникальном и неповторимом именно для этого региона» [79,с.60-63].

Научно-полевые исследования охватили, прежде всего Гиссарский, Матчинский и Айнинский районы (1986). Особое значение имела экспедиционная работа в Хатлонской области, где проводилось изучение наследия таких исторически культурных зон, как Куляб, Гарм и Дарвоз. При этом в полевой деятельности наряду с учёными принимали участие и сами артисты коллектива в том числе заслуженные артисты Амон Мусоев, Чиллахон Холов (1957-2021) и Курбони Рахмондуст (1944-2021). Все это свидетельствовало о принципиально новом подходе к формированию репертуара ансамбля: он строился не только на материалах, переданных исследователями, но и на живом участии исполнителей в процессе сбора и анализа этнографических данных. «Мы собрали как устные образцы фольклора (песни, обрядовые тексты, танцевальные импровизации), так и материальные свидетельства традиционной культуры: элементы одежды, предметы быта, музыкальные инструменты, декоративно-прикладное искусство. Эти артефакты, в свою очередь, стали основой для создания сценических костюмов и оформления концертных постановок» [182].

Участник творческой деятельности ансамбля А. Мусоев отмечает: «Изучая каждый элемент одежды, обуви и украшения и предметов быта, мы восстановили подлинный дух обычаев и традиций народа» [Там же].

Ярким открытием стала реконструкция матчинского танца «Остин» («Танец с рукавом») (1986), который был признан оригинальным вкладом в развитие современной сценической народной хореографии. Также были поставлены танцы «Кошук», «Табак», «Куза», «Аспактози», «Сартароши», «Келинбиёри», «Шах омад» и «Чорзарб» [171], исполненные в максимально приближённой к подлинной этнографической традиции форме. Приоритетным направлением в ансамбле «Ганджина» являлось оживление народных традиций. Отметим в этом контексте, что на современном этапе стала реализовываться Государственная программа об упорядочении торжеств

и обрядов в Республике Таджикистан, которая в определенном отношении стала учитываться при проведении семейных торжеств и использовании артистов танцевального искусства [4].

Главным балетмейстером ансамбля в этот период выступала народная артистка Таджикистана Гавхар Мирджумаева (1942-2025), а педагогом-репетитором Хосият Боева (1947-2014). Их работа способствовала выработке стилистически цельного и в то же время аутентичного сценического языка ансамбля, содействовала установлению и развитию ансамбля «Ганджина» при таджикской филармонии [46; 47].

Ансамбль «Ганджина» стал одним из ключевых очагов развития современной национальной хореографии Таджикистана в рассматриваемый период времени. В концептуальном и философском плане фольклорный танец в таджикской традиции воспринимается не просто как форма телесной выразительности, а как синтетическое искусство, в котором воплощаются мифология, мировоззрение, социальная функция и эмоционально-духовное содержание народа. Как справедливо отмечает автор М.Каюмова в своей интересной статье «Гухарбону бо писараш Джавод» в танце каждый взгляд, движение, жест или поза несёт в себе символический смысл, раскрывая сюжетные или обрядовые пласты народной культуры [140].

Многие таджикские фольклорные танцы, особенно исполняемые под динамичное звучание таджикского ударного инструмента дойры, были адаптированы для сцены усилиями профессиональных балетмейстеров, таких как Амон Мусоев и Гавхар Мирджумаева. Их задача заключалась в сохранении ключевых элементов традиционной пластики при одновременной стилизации и шлифовке форм для сценического восприятия. Каждый жест, мимика, пантомимическая структура подвергались тщательной отработке, направленной на создание художественно убедительного и эстетически целостного образа. Как считает Н.Нурджанов, определяя особенности пантомимы, как вида сценического искусства, народные танцевальные и театральные традиции обладают своей спецификой

представления художественной формы и содержания, где синтез танцевального, драматического, музыкального и изобразительного компонентов делает пантомиму очень выразительным ресурсом передачи чувств [63, с. 2].

Одним из наиболее ярких и узнаваемых номеров в репертуаре ансамбля «Ганджина» стал матчинский фольклорный танец «Ракси мастчоҳӣ», представленный в его разновидности под названием «Ракс бо остин» («Танец с рукавом»). Исторически первый сценический вариант «Танца с рукавом» был поставлен в 1939 году в рамках спектакля «Лола», ставшего основой балета А.Ленского «Ду гул» 174; 138), однако в интерпретации ансамбля «Ганчина» он приобрёл вторую жизнь более исследованную, более стилизованную, но при этом предельно бережную к истокам.

Танец исполняется исключительно женщинами и относится к жанру «чурабазм» застольных и камерных форм народного танца. Его содержание передаёт тонкое душевное состояние радость, скромность, внутреннее волнение. Исполнение характеризуется предельной сдержанностью, медленным темпом и минимализмом движений: корпус остаётся практически неподвижным, голова чуть поворачивается из стороны в сторону, руки скрыты длинными рукавами, из которых лишь изредка появляется одна, при этом другая закрывает лицо, как бы усиливая мотив стеснительности и целомудрия. Мимика при этом практически отсутствует, глаза опущены.

Поскольку подлинный этнографический танец не всегда может быть представлен в неизменном виде при переносе его на театральную сцену, профессиональные хореографы прибегали к процедуре художественной переработке, в ходе которой сохранялась аутентичная основа, но одновременно танец получал форму сценической поэтики. Приведем справедливую мысль исследователя народного танца Н. Надеждиной, которая была изложена в статье, опубликованной в «Советской культуре» в 1953 году: «Чтобы показать танец со сцены, его нужно «приподнять», опозитизировать, увеличить в масштабе. Все выигрышные, яркие, красивые

движения должны быть отобраны и слиты в цельное, логически развивающееся произведение, одухотворённое высокой идеей и насыщенное глубоким содержанием» [150].

Следуя этим принципам, таджикский хореограф Амон Мусоев и его коллеги провели реконструкцию и сценическую адаптацию танца «Рақс бо остин». В переработанном варианте в него были включены новые композиционные элементы: геометрические рисунки, круговые и колонные построения, расширился язык движений, усложнился хореографический текст. Благодаря этому танец приобрёл не только сценическую выразительность, но и философскую глубину, сохранив при этом образ стесненной эмоциональности и сдержанной грации.

Сценический костюм для этого номера представлял собой традиционное женское облачение: платье из атласной ткани, поверх которого надевался чапан. Голова покрывалась большим платком, поверх которого повязывался меньший по размеру, формируя двойной головной убор. На ногах национальные штаны, заправленные в махси (кожаные носки) поверх которых надевались галоши. Таким образом, ансамбль не только передавал через хореографию духовную суть народной культуры, но и визуально воссоздавал материальную этнографическую среду.

Интересен и региональный аспект данной формы: в южных районах, в частности в Кулябе, «Рақс бо остин» отличается большой динамикой движений. Танцовщица чувствует себя более раскованно, движения исполняются в более быстром темпе.

Рисунок 7. Кулябский танец.



В данном рисунке иллюстрируются три варианта движений кулябского танца

Характерным приёмом служит медленный выход исполнительницы с опущенными по бокам руками в длинных рукавах, затем плавное поднятие рук на уровень плеч с мягкими колебательными движениями влево и вправо, создающими впечатление текучей пластики. Несмотря на общую основу, кулябская манера отличается большей эмоциональной свободой.

Народная артистка Таджикистана Гавхар Мирджумаева, занимавшая должность главного балетмейстера ансамбля, выступила с инициативой изменить художественную концепцию коллектива. В этом аспекте приведём справедливую мысль исследователя Т.Андреевой, что «Современный балетмейстер обязан внимательно изучить материалы народного танца и воспроизвести его на сцене в рамках эпохи, исторического периода и глубокого понимания идеи». [195,с. 94].

В соответствии с художественным замыслом Г.Мирджумаевой ансамбль отказался от традиционной концертной формы представления и перешёл к созданию цельных хореографических, вокально-хореографических композиций, основанных на историко-культурных темах таджикского народа [10,с. 27-29].

Среди наиболее значимых постановок Г. Мирджумаевой в этот период (1986-1988) стали сценические композиции «Ракси гулҳо» («Танец цветов»), «Чупон» («Пастух»), «Гиря» («Плач»), «Садои дойра» («Звук дойры»), в которых раскрывались тонкости пластического языка таджикского танца [10, с.27], его эмоциональная насыщенность, внутренний драматизм.

Рисунок 8. Танец «Чупонбача», солист Шерали Азизов



Рисунок иллюстрирует статичную, сдержанную позу, характерную для мужского танца горного стиля.

Обратимся к характеристике деятельности вокально-хореографического ансамбля «Джахоноро». Его создание связано с важным этапом в истории таджикского сценического искусства начала 1990-х годов, ознаменованным институциональными трансформациями и переосмыслением роли художественных коллективов в условиях перехода к государственной независимости и образования Республики Таджикистан.

В 1990 году Зебо Аминзаде, возглавлявшая известный ансамбль «Зебо», приняла решение о выходе из состава Комитета по радио и телевидению Таджикской ССР, стремясь к независимому управлению коллективом и возможностям коммерческой реализации проектов. Согласно приказу председателя Гостелерадио Таджикской ССР А.Ш. Джураева от 29 декабря 1990 года за № 278-а был создан вокально-хореографический ансамбль «Джахоноро» [193].

Однако с инициативой Аминзаде не был согласен председатель Комитета А.Ш. Джураев. В ответ на это она обратилась с официальным письмом к Президиуму Верховного Совета с просьбой о содействии в предоставлении ансамблю статуса автономного художественного образования. Благодаря вмешательству высшего партийного руководства республики коллектив получил независимость. Надо отметить, не все участницы ансамбля поддержали это решение: восемь танцовщиц предпочли остаться в структуре Комитета радио и телевидения. В ходе открытого голосования, инициированного Аминзаде, было зафиксировано расхождение во взглядах, что стало отправной точкой для дальнейших институциональных изменений [178].

По предложению председателя А. Джураева руководство ансамблем было поручено автору данной работы Саиде Файзалиевой (Ашурзода Саида Файзали). В 1991 году ею был организован вокально-хореографический ансамбль «Джахоноро», который стал самостоятельной творческой единицей с оригинальной программой и собственным художественным почерком. Это событие нашло отражение в периодической печати. П.Алексеев писал, что

«был объявлен конкурс среди девушек, мечтающих танцевать в престижном ансамбле. Конкурс получился больше, чем в самых популярных вузах Москвы. Из 1457 претенденток были отобраны лишь 25» [123].

С момента своего основания ансамбль «Джахоноро» начал активно формировать оригинальный художественный облик. В первый состав коллектива вошли 24 исполнительницы - молодые девушки с высокой сценической подготовкой, а также 10 музыкантов и вокалистов. Среди последних были такие известные имена таджикской культуры, как Умар Хамдамов, Фахриддин Тешаев, Сангали Мирзоев, Олим Бобоев, Сабохат Наджмидинова и Малика Саидова - молодые, но уже заявившие о себе артисты, обладающие профессиональным мастерством и яркой исполнительской индивидуальностью.

Первая концертная программа ансамбля включала 16 танцевальных и 8 вокальных номеров, что свидетельствует о масштабности замысла и стремлении коллектива продемонстрировать жанровое и стилевое разнообразие. В репертуар вошли такие танцы, как «Фарёд», «Савти калом», «Рапои Рушони», «Зулфи парешон», «Ба ноз ба ноз», «Куча боғи», «Мехргон», «Дойра базм» и реконструированный «Бухарский танец».

Относительно особенностей бухарских танцевальных традиций следует отметить мысль узбекского исследователя С.Муратовой, что традиционная бухарская школа танца сохранила в себе первичные танцевальные пантомимы и подражательные танцы, но также и высокоразвитую «ученую» профессиональную хореографию [200, с. 172]

Премьера ансамбля «Джахоноро» состоялась 11 июля 1991 года в зале Киноконцертного комплекса Борбад. Режиссёром постановки выступил Халим Сангинов, главный режиссёр республиканского телевидения. В числе почётных гостей на премьерном показе присутствовал и первый секретарь ЦК Компартии Таджикистана Каххор Махкамов, который высоко оценил выступление коллектива и поздравил его руководителя с успешным дебютом [123; с.161].

Как писал в свое время М.Олимпур «На небосклоне таджикского искусства засияла ещё одна новая звезда. В программе первого концерта выступили также талантливые певцы Олим Бобоев, Сабохат Наджмиддинова и Малика Саидова [152].

В июле 1991 года ансамбль «Джахоноро» совершил свою первую зарубежную гастрольную поездку, выступив в Тунисе. Культурная миссия коллектива была подготовлена с особым вниманием: в репертуар вошли 16 танцевальных номеров, отражающих богатство и разнообразие таджикской хореографической традиции. В течение одной недели артисты ансамбля провели восемь концертных выступлений, каждое из которых сопровождалось тёплым приёмом публики. Особенно высокую оценку зрителей вызвало исполнение фольклорного памирского танца под названием «Рапои Рушон». Известный деятель таджикской культуры, хореограф и исследователь народного танца Александр Проценко в свое время отмечал: «на Памире танцы проходят в сопровождение ансамбля народных инструментов и совсем не исполняются под аккомпанемент одной дойры, как это наблюдается в других районах республики» [74,с. 9].

Постановка «Рапои Рушон» стала одним из этнографически значимых номеров гастрольной программы. В этом танце шесть девушек в белых традиционных нарядах, с красными тюбетейками и алыми плетёными косами, появлялись на сцене медленным шагом, повернувшись спиной к зрителю. Постепенно, одна за другой, они выполняли круговые повороты и обращались лицом к залу, выстраиваясь диагонально и продвигаясь к авансцене плавными, «текучими» движениями рук.

Музыкальное сопровождение танца было выдержано в мягком, созерцательном темпе, что соответствовало эстетике традиционной памирской музыки и позволяло передать тонкую душевную организацию исполнительниц. Композиция была полностью построена на фольклорных танцевальных движениях Бадахшана регионального культурного кластера с ярко выраженной пластической системой. Основная идея постановки

заклучалась в сценическом воплощении образа бадахшанских девушек чистых, целомудренных, мечтательных, но одновременно наполненных внутренней духовной силой. Режиссёрское и хореографическое решение стремилось передать не только внешние признаки народного стиля, но и духовную суть регионального женского образа.

Танец «Рапои Рушон» стал отражением главной художественной задачи ансамбля «Джахоноро» - возрождение и сценическое репрезентирование национального фольклорного наследия, в том числе его малораспространённых региональных форм. Постановка не только раскрыла зрителю самобытность памирской танцевальной традиции, но и стала эстетическим посланием о духовной чистоте, сдержанности и гармонии женской природы в традиционной культуре Таджикистана.

В 1992 году в творческих планах ансамбля «Джахоноро» значилась масштабная гастрольная поездка в Индию. В рамках подготовки к этому визиту была разработана новая концертная программа, включающая 25 хореографических композиций. Однако реализация гастрольных планов оказалась невозможной из-за начавшейся в Таджикистане гражданской войны. Надо отметить, что в 90-е годы прошлого столетия «историография Таджикистана менялась в соответствии с происходящими политическими изменениями в стране» [118, с. 24].

Несмотря на серьезные социальные и политические проблемы данного периода времени, художественная деятельность коллектива не прервалась: был реализован проект съёмки телевизионного фильма-концерта под названием «Ишкнома» («Послание любви»).

Фильм-концерт снят режиссером Максудшох Имнатшоевым и транслировался на первом телеканале Республики Таджикистан. В нём были представлены новые танцевальные постановки, в том числе: «Уфари савти наво», «Кўча боғи», «Фигон», «Зарбҳои Бухоро», «Тоҷикистон», «Восточная сказка», «Кулябский танец», «Насими кухсор», «Памирский танец», «Дар он замон», «Най», «Иди рангҳо» и другие. Каждая из композиций представляла

собой синтез хореографии, музыкального фольклора и сценической драматургии, демонстрируя как многообразие региональных школ таджикского танца, так и стремление к стилистическому обновлению народной формы.

Рисунок 9. Танец «Насими кухсор».



В данном рисунке демонстрируется фрагмент танца «Насими кухсор» с двумя разными женскими образами.

Постановки отличались разнообразием жанров и подходов: от классических сюитных форм до условно-театральных миниатюр, где большое внимание уделялось символике, пластике и сценическому образу. Фильм стал не только результатом художественной адаптации репертуара под условия массовой телепередачи, но и важным культурным документом, зафиксировавшим творческий этап коллектива в условиях определённых социально-экономических проблем.

В 1993 году руководитель ансамбля Саида Файзалиева (Ашурзода Саида Файзали) взяла отпуск по уходу за ребёнком, и художественное руководство коллективом перешло к её ученице заслуженной артистке Таджикистана Дилором Сатторовой. Обладая значительным сценическим и педагогическим опытом, Сатторова провела новый набор исполнительниц и приступила к формированию обновлённого репертуара, в котором отразились её хореографические принципы и предпочтения, в том числе глубокое знание танцевальных традиций северных регионов Таджикистана.

Хореографическая деятельность Дилором Сатторовой в качестве главного балетмейстера ансамбля «Джахоноро» ознаменовалась созданием новой программы, вобравшей в себя как авторские композиции, так и адаптированные версии классических таджикских танцевальных форм. Среди представленных постановок выделяются «Уфари ороми чон», «Арабский танец», «Шохи дил», «Чакан», «Попурри», «Весна» и другие произведения, отличающиеся художественным разнообразием, стилевой гибкостью и тонкой сценической культурой исполнения.

Одним из наиболее значимых достижений Сатторовой стала постановка хореографической композиции «Мехрнома» («Послание любви»), созданная на музыку известного исполнителя классической музыки Сироджиддина Джураева. Постановка состоит из трёх частей и исполняется ансамблем в составе из 18 танцовщиц. Тематическая основа танца построена на образе весны как символе обновления, женственности, красоты природы и духовной гармонии. Композиция отличается тщательно выстроенной драматургией, органичным сочетанием коллективных и индивидуальных движений, а также живописной сценографией.

В первой части танцовщицы, взявшись за руки, появляются на сцене, словно из весеннего пейзажа. Они вдыхают аромат весеннего воздуха, собирают цветы, вплетают их в волосы и украшают себя. Эта сцена передаёт пробуждение природы и внутреннее оживление женского начала.

Во второй части участницы используют платки, скрытые под короткими камзолами, выполняют ими воздушные движения, олицетворяющие лёгкий весенний ветер. Композиция объединяет элементы ритуальности, символической поэтики и эмоционального единства через пластическое движение. Благодаря сочетанию точной этнографической детали с лиризмом и театрализацией, постановка «Мехрнома» заняла особое место в репертуаре ансамбля как художественно завершённое произведение с высоким сценическим потенциалом.

Под руководством Дилором Сатторовой ансамбль «Джахоноро» значительно расширил географию своих выступлений и усилил культурную миссию на международной арене. Коллектив неоднократно представлял таджикское сценическое искусство в таких странах, как Индия, Китай, Турция, США, Казахстан, Узбекистан, Польша, Россия. Эти гастрольные поездки сопровождались показом как традиционных хореографических форм, так и интернациональных постановок, отражающих богатство и гибкость репертуарной политики ансамбля.

Репертуар коллектива под руководством Сатторовой приобрёл многослойную структуру. В него вошли как произведения на основе национального фольклора, так и танцы народов мира. Среди наиболее ярких композиций можно выделить: «Шодиёна» (музыка народная), «Ду дидор» (муз. Сироджиддина Джураева), «Ширинбадан» (муз. Гурминджа Завкибекова), «Гули Хатлон» (муз. Мадвали Орзуева), «Кулоби» (муз. Шарифа Бедакова), а также казахские, киргизские, узбекские, монгольские танцы и другие этнохореографические формы [187].

Обратимся к рассмотрению следующего творческого коллектива – театра танца «Падида». Он представляет собой уникальное явление в современном культурном пространстве Таджикистана. Основанный в 2001 году, он функционирует в статусе частной творческой организации, не являясь государственной структурой. Финансово-экономическая модель театра базируется на принципах хозрасчёта, а финансирование осуществляется преимущественно за счёт международных донорских и культурных организаций в рамках проектной деятельности. Такая форма существования театра обеспечивает ему относительную автономию в выборе художественной стратегии и репертуарной политики [44, с. 186]

Руководство театром осуществляется видными представителями таджикской культуры: директором театра являлся народный артист Таджикистана, актёр Хабибулло Абдуразаков (1937-2021), а должность

главного балетмейстера занимает народная артистка республики Шарофат Рашидова, признанный мастер в области национальной хореографии.

Создание театра танца «Падида» изначально было продиктовано необходимостью возрождения и сценической актуализации старинных форм таджикского танца, часть из которых уже находилась на грани исчезновения. Идея учреждения подобного коллектива формировалась на протяжении нескольких лет и окончательно определилась после успешных творческих опытов, связанных с международными выступлениями и представлением таджикской хореографии на крупных сценах постсоветского пространства.

Успехи постановок убедили Рашидову и Абдуразакова в необходимости создания постоянного театрального коллектива, задачей которого станет не только сохранение, но и сценическое преобразование традиционных танцевальных форм. Так зародилась идея театра танца «Падида», который стал пространством для воплощения концептуального синтеза между этнографической достоверностью и театральной художественностью. Постановки коллектива включали элементы драматургии, символизма и глубокой эмоциональной проработки, что делало их ближе к жанру танцевального спектакля, нежели к классической концертной хореографии [121].

С первых лет своей деятельности театр танца «Падида» стал активно участвовать на международных фестивалях и конкурсах, демонстрируя высокий уровень исполнительского мастерства и оригинальность постановочного подхода. Одним из значительных эпизодов этого периода стало участие на международном хореографическом конкурсе «Talent Show» (2006) в Республике Казахстан. Уже во втором туре коллектив представил фольклорно-танцевальную композицию, которая получила высокую оценку жюри. Как было отмечено членами экспертной комиссии, ожидание увидеть этнический танец было полностью оправдано, ансамбль подтвердил репутацию носителя подлинной таджикской культурной традиции.

В третьем туре конкурсной программы театр представил танцевальный мини-спектакль «Лейли и Маджнун», созданный на основе народной песни «Ба ман оред» в исполнении певца Давлата Назри. Хореографическая композиция, стилистически ориентированная на современное сценическое искусство, соединила в себе элементы модерн-танца, классической таджикской пластики и фольклорно-обрядовой выразительности. Этот синтез стал важным этапом в развитии авторской пластической драматургии, характерной для театра танца «Падида».

Спектакль состоял из двух логически взаимосвязанных частей. В первой - на фоне драматической музыкальной линии - раскрывается эмоциональное состояние Маджнуна, переживающего страдания и душевную смуту, вызванные разлукой с возлюбленной. Исполнитель главной роли, танцовщик Мухаммад, сумел выразительно передать внутреннюю растерянность, метание и трагическую отчаянность героя, используя язык тела в качестве основного выразительного инструмента. Пластическая партитура роли была насыщена сложными хореографическими элементами, передающими драматизм и лирическую напряжённость повествования.

Во второй части спектакля сценическое пространство заполняют десять танцовщиц - персонифицированный мир Маджнуна, пробуждённый голосом Лейли. Хореография строится на многослойных образных конструктах: образы девушек выступают как миражи, иллюзии, мольбы, отклики памяти. В кульминационной сцене исполнительницы балансируют на сцене с сосудахми воды, символизирующими не только жизнь, но и обновление, очищение и вечный цикл бытия. Во время кругового движения сосуды начинают переливаться, создавая эффект визуального и метафорического очищения [185].

Сценические композиции, созданные в рамках данного сотрудничества, ставили своей целью не только эстетическое воздействие, но и философскую рефлексию о месте человека в мире, его связи с традицией, природой и сакральными образами. Через пластику тела, мимику и пространственную

организацию действия хореографы стремились «открыть глаза» зрителю, погрузить его в глубинные пласты символического восприятия национальной культуры.

Театр танца «Падида» является активным участником культурной жизни страны: он ежегодно принимает участие в календарных, государственных и отраслевых праздниках, а также в правительственных мероприятиях республиканского и международного масштаба. Тем самым коллектив не только сохраняет и развивает хореографическое наследие, но и представляет Таджикистан на международной арене как страну с самобытной и динамично развивающейся сценической культурой.

В завершении данного раздела диссертации отметим деятельность женского хореографического ансамбля «Гулрез», который был создан в 2000 году при Комитете по телевидению и радиовещанию Республики Таджикистан. Его деятельность стала важным этапом в творческой биографии выдающегося балетмейстера Джамили Ахуновой (1946-2015), хореографа и педагога, народной артистки автономной Республики Каракалпакастан [40,с.524]. Инициатива учреждения нового коллектива была продиктована необходимостью обновления форм и содержания телевизионной танцевальной культуры, а также стремлением институционализации женского хореографического искусства в государственной медиасфере.

Торжественная презентация первой концертной программы вновь сформированного ансамбля состоялась 4 апреля 2003 года. На данном мероприятии, проходившем при участии официальных лиц и представителей культурной общественности, Президент Республики Таджикистан Эмомали Рахмон официально дал название коллективу «Гулрез» (в переводе с таджикского - «рассыпающая цветы», «цветоносная»), тем самым подчеркнув художественно-символический характер женского танцевального творчества.

Первый концерт ансамбля включал в себя ряд произведений, раскрывающих как традиционные, так и стилизованные формы национального хореографического искусства. Открытием программы стал танец «Мухаммаси чорсархона», отличающийся яркой ритмической структурой и сложной музыкально-пластической организацией. Далее последовали постановки: «Ларзон» - воплощающий хрупкость и дрожание женской натуры; «Кашкарчай Хиджоз» - сочетающий восточные мелодические интонации с точной хореографией; «Ракси хоразми» и «Ракси точки» - отражающие этнорегиональные особенности узбекской и таджикской танцевальной традиции; лирический танец «Модар» («Мать») и духовно-возвышенное произведение «Муночот» («Мольба»), в которых национальная пластика соединяется глубоким эмоционально-психологическим содержанием.

Вокруг премьеры ансамбля «Гулрез» разгорелась активная дискуссия в среде специалистов, что свидетельствует о значимости события в культурной жизни страны. Ниже представлены фрагменты экспертных оценок ряда авторитетных исследователей и деятелей искусства, отразивших многоаспектность восприятия новой хореографической инициативы:

Исследователь Н. Клычева отмечала, что Джамиля Ахунова продемонстрировала свежие и выразительные хореографические приёмы, позволившие ярко и тонко обрисовать характерные особенности различных форм таджикского танца - от памирских и худжандеких до кулябских и бухарских. Её постановкам были присущи пластичность, певучесть движений и филигранная отточенность хореографического рисунка, что сделало репертуар ансамбля особенно выразительным [40, с. 525].

Аскарали Раджабов, доктор исторических наук, в своей рецензии подчеркнул противоречивость ряда сценических решений, указывая на то, что некоторые из номеров страдали от формализма, чрезмерной декоративности и неестественности, а в некоторых случаях им не хватало

стилистического единства между музыкальной и пластической формой [160].

Низом Нурджонов, доктор искусствоведения, дал более сбалансированную оценку, особо отметив стилистическое мастерство Ахуновой, её способность к синтезу различных хореографических традиций и выработке собственного выразительного языка. Учёный обратил внимание на то, что использование элементов классической и народной хореографии в рамках танцев «Мухаммаси чорсархона», «Ларзон», «Кашкарчай Хиджоз», «Ракси хоразми» и других стало основой формирующегося художественного стиля коллектива, а поиски выразительных средств свидетельствуют о перспективах становления ансамбля как самостоятельной творческой структуры [68, с.311].

Изящная, выверенная в деталях академическая хореография, синхронность движений, художественная выразительность мимики и пантомимы позволили ансамблю «Гулрез» встать в один ряд с ведущими национальными танцевальными коллективами, поднимая таджикскую народную хореографию на качественно новый уровень. Благодаря постоянной работе над стилистическим совершенствованием разнообразием постановок, таджикский народный танец в репертуаре ансамбля обрёл новые грани выразительности, одновременно сохранив национальную аутентичность пластики.

Главным балетмейстером ансамбля «Гулрез» в разное время были - Зебо Аминзода (2003-2004), Фарогат Саидова (2004-2005). С 2005 года по приглашению председателя гостелерадио Таджикистана Асадулло Рахмонова руководителем ансамбля становится Эмомали Рахмониён.

Постановки ансамбля «Гулрез» отличались не только стилистическим разнообразием, но и тематической глубиной: каждая из них иллюстрировала определённое жизненное событие, характер, эмоциональное состояние. Отметим танцы, созданные на основе песенных композиций, в том числе «Обшорон» («Водопад») и «Куза ба дастон» («Девушки с кувшинами»). Они

отражают тематику праздников, природных символов и женского образа в его лирико-эпическом осмыслении. Танец «Обшорон», например, воплощает идею естественного потока жизни, а танец с кувшинами - аллегория женской красоты, грации и связи с водой как первоисточником жизни. В лирических постановках, таких как «Орзу» («Мечта»), «Мехрнома» («Послание любви»), «Париваш» («Красавица»), «Мавзун» («Стебель»), «Гулафшон», «Чилва», «Ду гох» чётко прослеживается поэтическая линия, акцент на переживаниях, чувственной рефлексии и эмоциональной наполненности образов.

В своих воспоминаниях Э. Рахмониён отмечает: «В нашей работе я широко применяю профессиональные навыки наших наставников – Азизы Азимовой, Гавхар Мирджумаевой, Зебо Аминзода. Мы стремились соединить их опыт с живым фольклором, сохранить суть и в то же время придать современное сценическое дыхание» [184].

Важным аспектом творчества коллектива является использование поэтических образов из таджикской классической литературы, особенно газелей, в которых слова часто трактуются в переносном смысле, обогащая хореографию иллюзиями и символами. В таких танцах, как «Чапандози наво», поставленном на классическую музыку «Шашмакома» со стихами Низами. Тема любви, красоты и молодости раскрывается не только через движения, но через метафоричность построения сценического пространства. Весенний пейзаж, олицетворяемый движением девушек, становится фоном для разворачивания лирической драмы, где каждая героиня воплощает определённую грань женской природы: стремление к любви, восторг от красоты, осознание собственной молодости.

Ансамбль «Гулрез» стал символом хореографического обновления в начале XXI века, интегрируя в свои постановки элементы сценического повествования, поэтического образа, музыкального синтеза и телесной выразительности. Благодаря высокому профессионализму художественного руководства, мастерству исполнителей и продуманной репертуарной

политике, ансамбль продолжает оставаться ярким явлением на карте хореографической культуры Таджикистана и за его пределами.

Таким образом, в завершении первой главы сформулируем следующие выводы.

Творчество выдающегося деятеля таджикской танцевальной культуры, народного артиста СССР Гаффара Валаматзода, основателя Государственного ансамбля «Лола», сыграла значительную роль в создании новых сценических форм национального хореографического искусства во второй половине XX века. Главным новаторством, связанным с созданием ансамбля, стала принципиально новая модель организации, ставшая прецедентом в истории таджикской хореографии. До появления «Лолы» в сценической практике преобладали сольные выступления. Валаматзода впервые предложил сделать групповое исполнение основным художественным форматом представлений.

Этот подход сместил акцент с индивидуального танца на ансамблевую форму, что позволило создавать масштабные сценические композиции с продуманной архитектурой, богатой пластической фактурой и сложной пространственной структурой. Постановки отличались синхронностью движений, ансамблевой слаженностью и театрализацией, что существенно расширило выразительные возможности национального танца. Ансамбль «Лола» стал пионером крупных форм коллективного исполнительства и дал мощный импульс развитию мужских видов танца.

Особенно важно, что именно на идейно-стилистической основе «Лолы» позднее был создан ансамбль «Зебо», унаследовавший как структурные принципы, так и художественные ориентиры. В этом же контексте раскрывается деятельность столичных творческих коллективов – «Ганджина», «Джахоноро», театра танца «Падида» и ансамбля «Гулрез». Они сохраняли и творчески развили наследие Валаматзода как основоположника новых форм в таджикском танцевальном искусстве.

Танцевальные ансамбли города Душанбе демонстрируют высокий профессиональный уровень, органично сочетая этнографическую достоверность со сценической выразительностью и умением интегрировать поэтические, музыкальные и пластические элементы в цельную художественную форму. Их деятельность подтверждает значимость институционализации и научного подхода в народной хореографии, обеспечивая преемственность традиций и развитие современной таджикской сценической культуры.

ГЛАВА II.

СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЗЕБО АМИНЗОДА В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

2.1 Основные этапы жизни и творчества

Народная артистка СССР Зебо Аминзода родилась 3 ноября 1948 года в городе Худжанде (бывший Ленинабад) Таджикской ССР [24; 47; 156]. Её рождение и становление как творческой личности происходило в высококультурной среде артистов, поэтов, музыкантов, певиц и танцовщиц насыщенной атмосферой хореографического искусства, артистизма и поэзии. Художественные традиции семьи, в которых выросла будущая балетмейстер и педагог, во многом предопределили направление её профессионального пути развития.

Мать – Ойдиной Усманова (1928 – 2014) и бабушка – Кароматхон Зокирова (1915 – 1965), народные артисты Таджикистана, работали в музыкально – драматическом театре города Худжанда, который в советское время носил имя великого русского поэта А. С. Пушкина (1799 – 1837), а сейчас – Камола Худжанди (1321–1400), знаменитого таджикского средневекового поэта. Нужно отметить, что и мать и бабушка Зебо Аминзода отличались универсальностью сценического дарования: исполняли артистические роли, пели, танцевали, активно участвовали в гастрольной деятельности театра. В этой среде с малых лет пребывала Зебо, что стало естественной школой формирования художественного вкуса и профессиональной ориентации будущей знаменитой танцовщицы и видного деятеля искусств Таджикистана. Аминзода отмечает детали своей биографии: по «материнской линии, моя мама – актриса Ойдиной Яхьяевна Усманова – дочь талантливой певицы, танцовщицы и актрисы Кароматхон Закировой, примы театра в Худжанде. Они обе народные артистки республики. Так что я актриса в третьем поколении»[18, с.30-32].

Ойдиной Усманова свою любовь к искусству, в том числе к танцевальному, унаследовала от своей матери – Кароматхон Закировой. В 1941 году она поступила в хореографическую группу Худжанского музыкально-драматического театра. Её первые танцы – «Уфар», «Гули бодом», «Занг», «Дочь Бадахшана» и многие другие, пользовались в своё время неизменным успехом у зрителей.

Усманова также с большим проникновением, помимо традиционных напевов и танцев таджиков, исполняет различные песни и танцы народов братских республик и зарубежных стран. Это и русские колхозные частушки с приплясыванием «Приходите свататься» и узбекское «Кизгина» и «Дилбар», азербайджанский «Диловар» и другие. Ойдиной с большим мастерством исполняла афганские песни с танцем, прекрасно владела движениями, ритмикой и рисунком классических индийских танцев [14, с.49].

Многогранен талант Ойдиной Усмановой. Про неё писали – «Гордость театральной сцены» [131]. В её творчестве сочеталось вокальное, хореографическое и драматическое дарование. В «Краснопалочниках» С. Улугзаде она исполнила роль Хурмо, а в музыкальной драме композитора Ш. Сайфиддинова «Две любви, две красоты» роль Назиры. Зрители видели её в роли Кумри в спектакле Ш. Киямова и А. Мороз «Дил-дили-Зайнаб». Она исполнила роль Лейли в драме «Лейли и Меджнун» А. Навои. Артистка создала много других интересных образов на театральной сцене [12, с.95].

Огромное дарование Ойдиной Усмановой являло собой естественную основу, на которой произрастал талант дочери – Зебо Аминзода, вбирая в себя наиболее ценные творческие достижения матери.

Отметим также вклад в воспитание Зебо Аминзода её отца – известного таджикского поэта и драматурга Мухиддина Аминзода (1904 – 1966), заслуженного деятеля искусств Таджикистана, который оказал непосредственное влияние на эстетическое и нравственное становление дочери. Его литературное наследие и активное участие в культурной жизни республики послужили важным фактором формирования гуманистических

взглядов, педагогических и творческих принципов его дочери. М. Аминзода, восхищаясь танцевальным искусством, сам привел семилетнюю дочь Зебо и отдал её мастеру Рамзие Баккал со словами: «Рамзияхон сделайте с Зебо исполнителя как вы сами»[22, с.9].

С детских лет Зебо Аминзода сопровождала мать и бабушку в гастрольных поездках театра. Артисты коллектива выступали перед сельскими тружениками, рабочими фабрик и заводов, в том числе в отдалённых уголках республики. Наблюдая за спектаклями и концертными программами, юная Зебо с восхищением подражала движениям матери, танцуя вместе с артистами за кулисами. Её первые шаги в хореографическом искусстве были связаны с живым театральным процессом. «Девочка практически просто росла в театре, часто выезжала вместе с мамой и бабушкой на гастроли. Маленькая Зебо впитывала в себя театральную жизнь и сильнее всего – удивительное искусство танца. Бабушка и мама были её первыми учителями» [149].

Начиная с семи лет, Аминзода начинает выступать перед широкой аудиторией, что позволило ей органично впитать в себя принципы сценического поведения и особенности поведения с публикой. Этот опыт стал одной из основ дальнейших творческих достижений. Её танцы, в том числе «Ларзон», «Тановор», «Лазги», стали частью культурного кода Таджикистана, демонстрируя преемственность поколений и устойчивость национальных хореографических традиций. Её танцевальные номера, исполняемые в рамках театральных поездок, стали первыми проявлениями артистической индивидуальности. Именно этот период можно рассматривать как начальный этап становления её творческого пути: «В семь лет у меня был свой танцевальный репертуар – «Тановор», «Хорезмский» и «Индийский» танцы» [148].

Об этом начальном периоде творчества Зебо Аминзаде пишет знаменитый таджикский хореограф, народная артистка Таджикской ССР Азиза Азимова (1915 – 1997), описывая особенности движения юной

танцовщицы: «маленькие гибкие руки проворно движутся, подчиняясь ритму дойры, напоминают зрителям что-то очень знакомое. Ну, конечно же, это сбор хлопка. С радостью работает девушка, увлеченно, ритм танца убыстряется»[12, с.95].

В 1958 году правительство Таджикской ССР в сотрудничестве с педагогами большого театра СССР инициировало отбор одарённых детей для обучения в Московском хореографическом училище при ГАБТ СССР. Одним из вдохновителей этой инициативы выступил народный артист СССР Г. Валаматзода, директор и главный балетмейстер Государственного академического театра оперы и балета им. С. Айни. Педагоги училища выехали в Душанбе, где провели конкурсный отбор детей с особыми хореографическими данными [147].

Маленькая Зебо была рекомендована к участию в отборе народной артисткой Таджикской ССР А. Азимовой. Благодаря своим природным данным, сценическому опыту и пластической выразительности, она успешно прошла испытания и была зачислена в число учащихся хореографического училища при Государственном академическом большом театре СССР [144].

Поступление в престижное учебное заведение ознаменовало новый этап в жизни и творческом становлении Зебо Аминзода. С 1958 по 1962 годы она обучалась в Московском хореографическом училище [175]. Преподавателем классического танца была Елена Николаевна Жемчужина (1931 г.р.) – известная советская артистка балета и педагог классического танца, Заслуженная артистка РСФСР.

Классический балет, как известно, требует высокой степени дисциплины, самоконтроля и предельной физической и эмоциональной отдачи. Учебный процесс включал освоение базовой техники классического балета и параллельное прохождение общеобразовательной программы. Уроки начинались с экзерсисов у станка, где учащиеся оттачивали элементы постановки корпуса, выворотности ног, вытяжения подъёма, а также формировали выразительную пластику рук. Сложная координация движений

и согласование с музыкальным сопровождением требовали от детей не только телесной гибкости, но и развитого музыкального слуха, внимания и воображения: «вникать в правила танца, разворачивая бёдра в стороны, вытягивая носки, округляя рукт в позициях, учась связывать в целое движение с музыкой». [50, с.9].

Занятия не ограничивались только технической стороной. Уже в начальных классах учащиеся были «заняты в спектаклях оперных, балетных и драматических» [98, с.102], в массовых сценах театральных постановок Большого театра. Это позволяло юным исполнителям перенимать сценический опыт у ведущих артистов балета, наблюдая за их работой в спектаклях. Маленькая группа девочек и мальчиков выступала на сцене театра в балетах, в массовых сценах и отдельных номерах, где были роли для учеников хореографической школы [54, с.258].

Зебо с восхищением вспоминала встречи и сценические образы выдающихся звёзд советского балета – народных артистов СССР Галины Улановой (1909 – 1998), Майи Плисецкой(1925 - 2015), Екатерины Максимовой(1939 – 1998), Наталии Бессмертной (1941 - 2008) и Раисы Сорокиной (1942 – 2011)[138].

После обучения в Московском хореографическом училище Зебо Аминзода продолжила профессиональное образование в Ташкентском хореографическом училище (1962 – 1965), а в 1980 году завершила обучение в Худжандском государственном педагогическом институте [101, с.377].

Зебо Аминзода: «в балет я не пошла. Мне больше импонировали восточные танцы, и поэтому я перевелась в Ташкентское хореографическое училище, которое закончила в 1965 году» [145]. Продолжение учёбы было обусловлено необходимостью освоения национальных стилей восточных танцев, составляющих основу сценического искусства Центральной Азии. Обучение в Ташкенте предоставило Аминзода возможность изучать богатую палитру узбекских, уйгурских, хорезмских, ферганских и других национальных и региональных танцевальных традиций. Образовательная

программа в училище включала практическое освоение восточных танцевальных форм. Особое внимание уделялось пластике, мимике, эмоциональной выразительности и стилевым особенностям восточной хореографии, что требовало освоения тонких нюансов движения, внутренней музыкальности и характерной ритмики. Сама Аминзода в последующем отмечала, что в училище она училась у признанных мастеров узбекского танца, народных артистов СССР – Мукарамы Тургунбаевой (1913-1978) и Кундуз Миркаримовой (1925 - 2019) [145]. Их вклад в развитие национальной хореографии получил высокую оценку в искусствоведении[9; 47; 70]

Занятия под руководством этих мастеров позволили Зебо овладеть разнообразными техниками исполнения: от грациозного и лёгкого стиля ферганского танца до динамичного, ритмически насыщенного хорезмского танцевального стиля. Следует подчеркнуть, что специфика таджикского танца базируется на сложной координации движения корпуса, изящности в исполнении малых шагов, сдержанности и эмоциональной насыщенности. При этом элементы традиционной одежды, в том числе закрытые платья, накладывали дополнительные ограничения на технику исполнения, требуя от танцовщицы особого мастерства в передаче образа через пластику и мимику.

Получив профессиональное образование, Зебо Аминзода после окончания Ташкентского хореографического училища в 1965 году была приглашена в один из ведущих хореографических коллективов страны – Государственный танцевальный ансамбль «Лола», где она выступала в групповых постановках, постепенно накапливая сценический опыт, расширяя личный репертуар [185].

Знаковым этапом в творческой биографии З. Аминзода стал её приход в Музыкально – драматический театр города Худжанда в 1966 году. Именно здесь начался процесс формирования её профессиональной деятельности, в котором хореографическое мастерство органично сочеталось с актёрской игрой. Как вспоминает Аминзода, она «первый раз на сцену вышла в роли

Халимы из одноимённой постановки и в роли орзу из спектакля «Сердце поэта»[162].

Рисунок 11. Фотопортрет Зебо Аминзода



В данном рисунке представлен снимок Зебо Аминзода во время её участия на фестивале мира в Софии в 1968 году, где она была удостоена золотой медали.

С 1966 по 1978 годы Зебо Аминзода работала в театре как танцовщица и актриса, исполняя сольные и групповые танцевальные партии, а также драматические роли. Она продолжала обучаться непосредственно в театре, перенимая опыт у мастеров сцены. Об этом пишет А. Бобомачидов: «Зебо не забывала учиться в театре и перенимать опыт профессионалов» [130].

С этого времени достижения её творчества распространяются по всей республике. Танцы Зебо нравятся всем. «Она демонстрировала своё искусство колхозникам, рабочим, интеллигенции и скотоводам – перед всем народом. Через телевидение жители разных уголков республики знакомились с её творчеством и восхищались её мастерством»[144].

Приведём в качестве примера оригинальное изложение своего впечатления от танца Зебо, который даёт ее современник И. Косимов: «Когда Зебо выходит на сцену, невольно возникает ассоциация с танцем цветка или грациозной походкой павлина. Во время её исполнений, кажется, будто она не имеет костей – настолько плавны и пластичны её движения. Каждый танец в её исполнении словно рождается заново, проходит новый этап художественного развития, наполняется новой жизнью. Именно поэтому в любом уголке, где бы она не выступала, зрители провожают Зебо со сцены

долгими и продолжительными аплодисментами» [143].

В 1972 году Зебо участвует в составе группы Худжанского театра в гастролях по Афганистану. Исполнение её танцев «Туёна», «Лезгинка», «Бадахшан», «Занг», «Змея» и «Пи́ла» каждый раз сопровождалось восторженными аплодисментами зрителей [75, с.9].

Надо отметить, что особую роль в становлении исполнительского мастерства З. Аминзода во время работы в театре сыграла народная артистка Таджикской ССР, выдающаяся танцовщица и балетмейстер Рамзия Баккал (1926 – 2021). Она обучала молодую актрису Зебо тонкостям таджикского танца, направляя её на освоение танцевального наследия таджиков. Аминзода с особой благодарностью вспоминает и отзывается о ней как о великом мастере.

Как вспоминает сама Р. Баккал о начале своего творческого пути, именно любовь к танцу привела её на сцену Худжандского музыкально – драматического театра, где она проработала в качестве танцовщицы в течение 25 лет, а потом начала работать там же балетмейстером, воспитала талантливую молодёжь. Среди её учеников были такие знаменитые имена как «Зебо Аминзода, Зулфия Асанова, Эльзара Асанова, Фируза и Гуландом Аюбджановы. Они демонстрируют красивую таджикскую хореографию по миру»[22,с.9].

Отметим проницательные мысли Рамзии Баккал относительно понимания природы таджикского народного танца, который обладает широкими выразительными возможностями. Она подчёркивала, что «наш танец должен быть красивым и мягким, олицетворяющим женственность, смущённые взгляды, длинные мелко сплетённые косички, одежда, всё это как завораживающая поэма»[128].

Рамзия Баккал справедливо считает, что национальный танец берёт своё начало из фольклора и поэтому важно сохранить его исходный источник. При этом, с технической точки зрения, допустимы определённые изменения, можно добавлять современные элементы, придавая танцу

новизну и актуальность. Однако основа и локальные компоненты должны строго соблюдаться. Если арабские или индийские танцы в исполнении артисток допускают определённые интерпретации, то таджикский на своей родине должен исполняться безошибочно. Она подчёркивала, что настало время создавать в клубах и домах культуры кружки народного танца. Молодёжи необходимо обучаться этому виду искусства, так как это способствует эстетическому воспитанию. Необходимо «как можно глубже познавать народное искусство»[22,с.9].

Отметим также наблюдения Р. Баккал, касающиеся особенностей региональных традиций таджикских танцев. Так, например, бухарский танец отличается темпераментностью: вибрации рук, пальцев и плеч сопровождаются сильным ритмом ног. Кулябский танец, напротив, характеризуется плавными вращениями, завораживающим ритмом ног и плеч. «Худжандский танец совершенно иной – лёгкий и спокойный, как река Сырдарья. В нём больше душевности, и танцовщица мягко ступает по сцене. Её руки, поднятые вверх, напоминают свободный полёт голубя»[22,с.9].

Под руководством Баккал формировались не только технические навыки Зебо, но и понимание художественного образа, драматургия танца, стилистика и принципы сценической выразительности. По воспоминаниям Аминзода, знакомство с Рамзией Баккал состоялась ещё в школьные годы. Впоследствии их сотрудничество продолжилось уже в профессиональной сфере – в театре. Ещё школьницей, до поступления в хореографическое училище, Зебо занималась у неё в Доме пионеров. Рамзия Баккал заметила и поддерживала талант Зебо, а после окончания училища они встретились вновь в театре и вот, много лет работают вместе[129].

Параллельно с актёрской деятельностью в театре отметим исполнение Аминзода старинных таджикских танцев: «Туйёна» («Свадебный»), «Ларзон» («Трепет»), «Муночот», «Рез», «Чавони» («Молодость»), «Шахло» и др. Она успешно интерпретировала узбекский танец «Рохат». Её выступление отличалось изысканной выразительностью, пластичностью, тонкой

передачей характеров и эмоционального настроения. Эти качества обеспечили ей признание среди зрителей и профессионалов.

Характерные и традиционные мужские танцы, такие, как «Нагорабазм» или традиционные танцы народов Кавказа «Лезгинка» для З. Аминзаде были неотъемлемой частью её сценического искусства. Она отмечала, что должна была исполнять их так: «Я очень люблю характерные танцы, особенные кавказские – за темперамент, огонь движения..... и на носках покружится, и движения рук передать, выполнить все другие сложные элементы танца»[52].

З. Аминзода принимала активное участие в гастрольной деятельности театра: спектакли и концертные программы регулярно показывались в районах и городах республики. Как она сама вспоминает: «периодически театр встречался со зрителями в форме творческих общений, включая выступление с концертами и спектаклями перед колхозниками и рабочими» [162] Подобные встречи не только обогащали впечатление зрителей, но и давали деятелям театра возможность лучше понять их потребности в искусстве.

По воспоминаниям заслуженной артистки Таджикской ССР Сафрон Ёдгоровой, творческая группа театра находилась на гастролях до 25 дней в месяц, выступая перед работниками колхозов, фабрик и строительных объектов [180].

В рассматриваемый период Зебо Аминзода начинает восприниматься публикой не только как танцовщица, но и как талантливая драматическая актриса. Она впервые использовала роль Нурхон в спектакле «Нурхон» по пьесе драматурга К. Яшина [178]. Также она исполнила роль Халимы в спектакле «Халима» и Орзу в постановке «Сердце поэта» по пьесе Рахима Джалиля. Обе роли она сыграла с высоким мастерством [162].

В театре Аминзода освоила широкий спектр ролей: от классических образов восточных женщин до этнографически насыщенных партий в спектаклях по произведениям К. Яшина – «Нурхон», «Халима», а также в постановках по пьесе М. Волина «Мургони побарахна» и комической пьесе

М.Назарова «Тарки одат». Она играет роль Раъно в музыкальной комедии Зиёдулло Шахиди «Духтаре аз Душанбе» [132]. Актёрская деятельность Аминзода отражалась в периодической печати. Так, например, А. Юнусов писал в своё время: «На днях в театре поставлена пьеса М. Волина «Босые птицы», где роль основной героини играет Зебо Аминзода»[173]. В репертуаре актрисы были и танцевальные номера, включавшие цыганские, испанские, турецкий и арабский стили.

В своих воспоминаниях Аминзода отмечает, что основным её творческим устремлением и профессией являлся танец. Однако жизненный путь её бабушки Каромат Закировой и матери Ойдин Усмановой – от простых танцовщиц до народных артисток Таджикистана – побудило её к расширению своих профессиональных границ, совершенствованию мастерства. У неё проявился интерес к актёрской профессии.

Она вспоминает, что роль Халимы «первоначально исполняла бабушка Зебо, Каромат Закирова, затем её играла мать – Ойдин Усманова. Спустя некоторое время исполнение этой роли было поручено мне [178]. По отзывам зрителей, ей удалось в определённой степени воссоздать образ героини, который оставил у современников сильное впечатление. Те, кто ранее знал её по выразительным танцевальным номерам, теперь по достоинству оценивают и её драматический талант, заметный не только на региональном, но и на республиканском уровне: «Я думал, что Зебо по природе только танцовщица, но ошибался»[162].

Аминзода убедительно раскрывает психологию Халимы, внутреннюю неустойчивость и душевные переживания героини. Это выражается не только в интонациях и мимике, но и в пластике движений. Финальные сцены особенно ярко подчёркивают актёрское дарование Зебо Аминзоды. Её героиня – уже не беззаботная девушка, а сломленная страданиями женщина.

Актриса раскрывает ещё одну грань своего таланта – вокальные способности. Её голос звучит ярко мягко, мелодично и с большой эмоциональной глубиной. Музыкальные фрагменты в исполнении Аминзода

органично вплетаются в ткань спектакля, усиливая впечатление от образа, позволяя глубже прочувствовать внутреннее состояние героини [130].

Особое внимание заслуживает её роль Нисо – красивая девушка из горной местности, которая носит в сердце светлые мечты. Несмотря на сложности жизненного пути она сохраняет верность своему возлюбленному Рустаму. Этот образ был убедительно воплощён Зебо Аминзода, талантливой танцовщицей [151]. В её актёрской игре не ощущалось ни излишней манерности, ни наигранности. Лирические дуэты, исполненные ею, также были на высоком уровне. Песни, которые она исполняла, гармонировали с живописными пейзажами горной местности, создавая целостное художественное впечатление. Зрители были глубоко тронуты поведением и речью героини Нисо. «Зал неоднократно выражал своё восхищение бурными аплодисментами» [130].

Аминзода приняла участие в молодёжном фестивале в Болгарии в составе делегации Советского Союза [24, с.55-57], исполнив таджикскую версию танца «Занг». Эта высокая честь участия была достигнута благодаря «значительным достижениям её творчества» [175]. Артистка была удостоена золотой медали, что стало одним из первых международных признаний её таланта: «получила золотую медаль за исполнение таджикского танца в конкурсной программе IX Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Софии» [175].

В постановке «Занг» традиционные приёмы восточной хореографии сочетались с характерными чертами таджикского женского танца: мягкой пластикой рук, утончённой мимикой и аккуратной амплитудой движения. Характер танца «Занг» заключался в создании атмосферы праздника и радости. Его отличали колоритность, задорность, стремительность и живость. Исследователь Н. Нурджанов обращал внимание, что «Одним из сложнейших танцев считался «Занг». Обычно он исполнялся в разгар свадебного веселья. Не каждый мог себе позволить пригласить на свадьбу танцовщицу, исполняющую этот танец» [65, с.45].

Исполнение танца «Занг» требует много технической работы и точности с использованием звуков бубенчиков, которые расположены в запястьях рук и создают атмосферу праздника и радости. Этим мастерством З. Аминзода обладала и пользовалась умело [175]. В своём исполнении она сумела передать внутреннее волнение и восторг, который рождается в сердце танцовщицы при звоне бубенчиков. Это свидетельствовало о высоком уровне её индивидуального стиля и артистической зрелости.

В рассматриваемый период Зебо Аминзода воспринималась не только как исполнитель, но и как творец сценического образа. Ей удалось продемонстрировать не только техничность и ритмическую точность, но и выразительность, эмоциональную наполненность и высокий уровень сценической культуры. Звуки бубенчиков, закреплённых на запястьях, задавали ритм, требующий идеального совпадения движений и музыкального сопровождения.

В период работы в Худжандском музыкально-драматическом театре Аминзода не только активно вовлекалась в гастрольную деятельность внутри республики, но и принимала участие в зарубежных поездках, представляя таджикское искусство за рубежом. В 1969 году она вместе с делегацией мастеров искусства СССР выступала в Шотландии. В 1973 году стала участницей творческой группы, представлявшей республику на днях культуры и литературы Таджикистана в Индии. Также она выступала в Люксембурге, Бирме, Непале, Шри-Ланке, Венгрии и других странах [178].

Всё это подтверждает не только высокий профессиональный уровень исполнительницы, но также и то, что З. Аминзода становилась определённым символом таджикской национальной хореографии, её визитной карточкой.

Творчество Аминзода находилось в постоянном взаимодействии с общественными и идеологическими структурами. В 1968 году Аминзода была удостоена премии ЦК ВЛКСМ, что стало важной оценкой её вклада в развитие молодёжного искусства [129]. В 1976 года ей было присвоено почётное звание заслуженной артистки Таджикской ССР, а в 1978 году она

становится делегатом XX съезда ВЛКСМ [47, с.69], что свидетельствовало о внимании со стороны партийно-государственных органов и высоком общественном статусе артистки.

Одновременно с творческой и общественной деятельностью Аминзода активно участвовала в международных культурных программах. Она представляла Таджикистан в Совете Комитета по единству стран Азии и Африки (1981), выступала с докладами, в которых подчёркивала важность сохранения национальных художественных традиций и роли искусства в формировании миролюбия, взаимопонимания и духовной культуры.

Таким образом, с конца 1970-х годов начинается становление З. Аминзода как одного из ключевых деятелей таджикской профессиональной хореографии. В 1978 году при Гостелерадио республики создаётся под её руководством танцевальный ансамбль «Зебо». Он выступает сценической площадкой, где воспитываются будущие мастера танца [47, с.27-29].

Значительный вклад З. Аминзода внесла в развитие профессиональной таджикской хореографии в конце 1980-х годов и в последующие десятилетия. Отметим развитие эстрадного танца как новой самостоятельной формы сценического искусства. В 1989 году её приглашают участвовать в постановке балета «Маком любви» Фируза Бахора в театре оперы и балета имени С. Айни. Она консультировала балетмейстера-постановщика А.А. Голышева, демонстрировала элементы национального стиля. Помимо консультаций и показа отдельных элементов, она поставила три характерных танца в первом акте и один из них – в сугубо народном стиле. Этот момент в её творческой жизни отметил исследователь Н.Нурджанов: «Помощь оказала художественный руководитель танцевального ансамбля «Зебо» Аминзаде З.» [62, с.345]. Благодаря её содействию язык балета приобрёл подлинный национальный колорит и эмоциональную глубину. Всё это демонстрировало «неповторимость характера и пластики народного творчества, и дальнейшее развитие форм таджикского народного и профессионального танца.» [Там же].

31 декабря 1986 года Зебо Аминзода было присвоено почётное звание Народной артистки СССР [71]. В 1992 году её назначают заместителем премьер–министра Республики Таджикистан. В 1994 году она уезжает в Москву, где была избрана председателем Координационного совета Межгосударственной телерадиокомпании «Мир».

С 1994 года в биографии З. М. Аминзода начинается новый этап, который характеризуется интеграцией с административной, творческой и педагогической деятельностью. Невзирая на политические и социальные трансформации в Таджикистане в постсоветский период, З. Аминзода продолжала отстаивать ценности национальной культуры и художественного воспитания. В этих условиях она акцентировала внимание на необходимости сохранения и возрождения профессиональной танцевальной школы.

В Москве Аминзода жила и работала на протяжении 20 лет [125]. Она занимала должность в Межгосударственной телерадиокомпании «Мир» - с начала председателя, потом советника председателя. Также стоит отметить её работу консультантом Межгосударственного экономического комитета – постоянно действующего координационного и исполнительного органа Экономического союза государств – членов СНГ, который позже был преобразован в Исполнительный комитет СНГ, где Аминзода проработала до 2003 года [178]. Высокие звания и должностные назначения свидетельствуют о признании не только её художественных, но и организационных способностей.

Следующий этап в творчестве Зебо Аминзода начинается в 2012 году, когда она возвращается в Худжанд и открывает «Школу танца Зебо». История создания школы связана с празднованием дня «Шашмакома». В эти дни состоялась беседа Аминзода с тогдашним заместителем председателя Согдийской области Мавджудой Бобоевой. Она выразила мнение о необходимости возрождения ансамбля «Зебо» в областном центре и предложила, чтобы Аминзода лично возглавила его. Через некоторое время председатель области, ныне премьер-министр страны Кохир Расулзода,

пригласил Аминзода на встречу. Разговор касался создания танцевального ансамбля. Он предложил создать не ансамбль, а школу танцев Зебо Аминзаде в Согдийской области [143].

Благодаря поддержке руководства Согдийской области, патриотичных и культурно просвещённых личностей, в городе Худжанде была создана хореографическая школа имени Зебо Аминзода. Школа начала свою работу 3 января 2012 года [156].

В это учебное учреждение пришло большое количество молодых воспитанниц, желающих изучать таджикский танец. Программа школы была выстроена на репертуар Государственного ансамбля «Зебо», адаптированного для молодого поколения. Открытие школы танца стало логичным продолжением педагогической и просветительской миссии Аминзода, предстало ответом на растущую потребность в восстановлении преемственности поколений в таджикской хореографии. Обучение в школе танца «Зебо» строилось на основе методических подходов, выработанных Аминзода за десятилетие сценической и педагогической практики. Основу программы составляли таджикские народные и классические танцы, а также фольклорные и эстрадные формы. Юные воспитанницы не только изучали технику движения, но и воспитывались в духе национального самосознания, уважения к культурному наследию и сценической дисциплины.

7 – 8 марта 2014 года ученицы школы во Дворце Арбоб представили специальную концертную программу по случаю визита лидера нации, Президента Республики Таджикистана, уважаемого Эмомали Рахмона. Танцы «Зебо-2» – так называла этот ансамбль Аминзода – понравились главе государства, и он пригласил её на должность художественного руководителя возрожденного ансамбля «Зебо» в Душанбе. Аминзода тогда сформулировала свою позицию: если «Зебо» сможет обрести новую жизнь, и я вновь заслужу доверие и любовь моего народа – это будет для меня высшей наградой [125].

В течение 2014 – 2016 годов усилиями З. Аминзода был восстановлен заново репертуар ансамбля «Зебо», включающий как ранние постановки, так и обновлённые интерпретации известных хореографических композиций. Все танцы, поставленные в период с 1978 по 1993 годы, были возрождены к жизни, переосмыслены и адаптированы для исполнения новым поколением танцовщиц. Это не только обеспечило преемственность, но и способствовало формированию целостной хореографической школы. Презентация возрождённого творчества ансамбля вызвала широкий общественный резонанс. Аминзода в своём интервью вспоминает: «21 мая 2016 года состоялась успешная презентационная программа ансамбля, на которой лично участвовал президент страны уважаемый Эмомали Рахмон, за что я ему очень благодарна»[125].

С 2014 года и по настоящее время З.М. Аминзода продолжает возглавлять одноимённый ансамбль в структуре объединённых творческих коллективов при министерстве культуры РТ. Под её руководством была восстановлена не только кадровая и сценическая база коллектива, но и его высокий художественный уровень. Репертуар ансамбля регулярно пополняется новыми постановками, среди которых – танцы «Корвони умр», «Идона», «Навои субх» (музыка С. Амирова), «Сюитаи маком» (музыка Дж. Эргашева), «Шукрона»(стихи К. Насрулло, музыка У. Иброхимзода), а также Хорезмский танец и ряд других композиций[178].

В этом аспекте отметим, что развитие творческой деятельности ансамбля на современном этапе находится в русле реализации результатов Государственной программы подготовки специалистов в сфере культуры, искусства, издательства и печати Республики Таджикистан на 2018-2022 годы [1;2].

Отмеченные произведения, созданные на стыке традиционной пластики и современной музыкальной драматургии, имеют высокую степень художественного мастерства, композиционного мышления и глубокой связи с национальной хореографической традицией. Каждая постановка

демонстрирует синтез музыкальности, сценической выразительности, этнической аутентичности и технической строгости исполнения. В них находит выражение философия самой Зебо Аминзода – соединения корней и новаторства, классики и современности. Метод Аминзода определялся как «высший стиль в современном танце <...> стиль, который сохраняет древнюю культуру, совершенствует традиционную эстетику народного танца и является особенностью этого творческого коллектива» [47, с.27-29].

Искусствовед Н.Нурджонов, прослеживая деятельность мастера Зебо Аминзода, отмечал, что танцевальная группа с творческой новизной, на основе сохранения и развития традиций таджикского танца, внесла много новшеств. Разработанный танцевальный стиль ансамбля «Зебо» определил существенные позитивные изменения в развитии таджикской хореографии. Во всём этом заслуга руководителя – Народной артистки СССР Зебо Аминзода [68,с.102-109].

Аминзода воспринимала искусство не только как форму творческого самовыражения, но и как важнейший инструмент воспитания человека. По её убеждению, «артист, который отдаёт душу своему делу, способен бороться за мир и свободу других народов»[178]. Это определяло высокую гражданскую и нравственную миссию её педагогической и сценической работы.

Зрелый этап творческой биографии Зебо Аминзода ознаменован философским осмыслением роли танца как формы духовного и телесного воспитания. В её постановках акцент делался не только на техническое мастерство, но и на гуманистическую сущность хореографии как особого вида искусства, способного пробуждать в людях лучшие качества – любовь, доброту, патриотизм, стремление к гармонии. Научное осведомление танца как формы влияния на человеческое сознание приобретает особую значимость. Творческий путь З. Аминзоде охватывающий более пяти десятилетий, стал символом служения национальной культуре. Её репертуар, идеи, педагогическая система и специфические образцы сохранили и развили богатейшие наследия таджикского танца. Творчества

мастера стала частью духовной истории таджикского народа, вызывая восхищение, любовь, и глубокое уважение со стороны нескольких поколений зрителей и учеников.

2.2 Создание и деятельность Государственного танцевального ансамбля «Зебо»

В 1970-е годы XX столетия Таджикская Советская Социалистическая Республика переживала период интенсивного социально-экономического и культурного развития. Эти процессы были характерны для всего Советского Союза, однако в республике они приобрели особую значимость в контексте необходимости модернизации общественного уклада и укрепления национальной идентичности. Государственная политика в сфере культуры опиралась на ориентиры укрепления дружбы народов, приобщения масс к достижениям искусства и формирование новой социалистически ориентированной личности. В этом аспекте приведем мысль великого русского писателя Л. Толстого, который сформулировал основополагающее положение относительно определения сущности искусства, его высшего назначения: служить нравственному прогрессу человечества [81 с. 139-140]

Отметим также справедливую мысль А. Курбанмамадова, исследователя творчества знаменитого таджикского певца и деятеля культуры Орифшо Орипова, с которым З.Аминзода осуществляла творческое сотрудничество: культура по своей природе полифункциональна, она выполняет в жизни общества много задач, и одна из самых важных – это «очеловечивание» материальных и духовных основ человека. [51, с.89-101]

В общественно-культурном контексте 1970-х годов возникает идея создания нового танцевального коллектива, который бы отражал как традиционные основы таджикской хореографии, так и современные тенденции сценической культуры. Формировался устойчивый запрос на профессионализацию национальных видов искусства, в частности

таджикского танца. Последний, как синтетическое искусство, обладающее высоким уровнем синестезии [], объединял музыку, пластику, костюм и драматургию, осознавался не только как особая сценическая форма представления, но и как средство художественного выражения национальной идеи.

Видный отечественный искусствовед Н. Нурджанов отмечал, что в 70-е годы народный танец в определенном отношении отставал от развития других видов и форм национального искусства, поскольку в танцах использовались устаревшие и однообразные движения, которые теряли красоту, изящность и качества, присущие национальной танцевальной традиции. Ученый также отмечал неудачные художественные решения в использовании материала и покроя костюмов танцовщиков. Данные недостатки, по мнению Нурджанова, свидетельствовали о необходимости внесения новшеств в национальную хореографию [68, с.208].

В 1978 году в Государственном комитете по телевидению и радиовещанию Таджикской ССР принимается решение о создании женского профессионального ансамбля, получившего в последствии наименование «Зебо». Это чрезвычайно важное событие в истории культуры Таджикистана зафиксировано и сохранено в архивных документах Гостелерадио [190]. В последующие годы новая творческая структура получила статус вокально-хореографического ансамбля, в состав которого входили музыканты и певцы: М. Джумаев – музыкальный руководитель, певцы – А. Саодатшоев, А. Давронов, У.Хамдамов, и Д. Назаров и другие. [191] По воспоминаниям Аминзода идея создания ансамбля принадлежала председателю комитета Гоибу Назаровичу Каландарову [122]

Особо важным событием в истории создания и деятельности ансамбля стало утверждение его статуса как самостоятельного Государственного вокально-хореографического ансамбля «Зебо». Основанием явилось

Постановление Совета министров Таджикской ССР от 19 июля 1990 года за № 237-р [194]

В 1996 году ансамбль «Зебо» вошел в структуру дирекции музыкальных коллективов при Министерстве культуры и информации РТ (194) В 2000 году данную дирекцию переименовали в Государственное объединение творческих коллективов, куда вошли такие известные творческие структуры, как «Гулшан», «Зебо», «Джахоноро» [193]. Данная дирекция в соответствии с постановлением Правительства РТ от 29 декабря 2006 года за №604 получила статус самостоятельного Государственного учреждения объединенных творческих коллективов [194].

Формирование женского танцевального ансамбля началось с открытого объявления по республиканскому телевидению. Результатом этого призыва стал массовый отклик – в комиссию по отбору участников пришли десятки девушек. Из общего числа было отобрано 25 претенденток, прошедших конкурсный отбор, организованный на высоком профессиональном уровне. «В начале в ансамбле было принято 25 человек. Потом многие ушли, но остались те, для которых танец – это призвание» [174]. В составе жюри, отбиравшего участниц будущего коллектива, находились опытные и авторитетные деятели хореографического искусства: народные артистки Таджикистана Азиза Азимова, Гавхар Мирджумаева, а также заслуженная артистка Эльзара Асанова.

Отбор проводился по ряду чётких критериев, включающих физическую подготовленность, сценическую выразительность, музыкальность, природную грацию и внешнюю привлекательность. Сразу надо отметить – создание ансамбля с самого начала носило целенаправленный и методический обоснованный характер. Коллектив формировался как женский с конкретной возрастной категорией – от 14 до 20 лет. В этом контексте происходила не только профессиональная селекция, но и педагогическая ориентация: с молодыми девушками планировалось

системная и многолетняя работа, направленная на формирование высококвалифицированных танцовщиц.

Из 25 девушек, прошедших первоначальный отбор, в первый стабильный состав ансамбля вошли девять человек: Саида Файзалиева, Савригул Курбонова, Аноргул Исмоилова, Лола Кенджаева, Зухро Обидова, Алфия Ефасова, Махфират Алиева, Заррина Суфиева, Розия Гайнудинова. Среди них были как ученицы средних школ, так и студентки вузов. Старшей участнице было 20 лет, самой младшей – 14. Все они отличались не только внешними данными, но и уровнем внутренней мотивации, дисциплинированностью, готовностью к интенсивной работе.

По воспоминание Н.Кавраковой, директора хореографического колледжа им. М. Собировой, в танцевальном ансамбле «Зебо» и в других столичных ансамблях принимали участие выпускники колледжа, среди них Савригул Курбанова, Гулнора Илёсова, Малика Зарипова, Алена Косенко и другие» [33. с.54-55]. Надо отметить, что важной основой развития процесса подготовки кадров явились Государственные программы о культуре и о высшем и послевузовском образовании [5; 6].

Назначение заслуженной артистки Таджикской ССР (1975) Зебо Аминзода художественным руководителем нового танцевального ансамбля предопределило высокий уровень требований, предъявляемых к его участникам. Спустя несколько лет Зебо Аминзода в интервью газете «Вечерный Душанбе» вспомнила, как пришла в Комитет по телевидению и радиовещанию Таджикистана за музыкальным материалом и увидела там молодых, красивых, но совершенно неопытных девушек, мечтавших стать исполнительницами национального танца. «Тогда мне захотелось превратить их в настоящих артисток – хранительниц национальной таджикской хореографии» Своими мыслями Зебо Аминзода поделилась с Орифшо Ориповым, руководителем эстрадного ансамбля «Гулшан» [175].

Ее пожелания были переданы в тот период председателю Комитета Каландарову Г.Н. Вскоре Зебо Аминзода была назначена руководителем

женского танцевального ансамбля, который на тот момент еще не носил название «Зебо». Она выстраивала работу ансамбля на основе синтеза классических элементов балетной школы и таджикских национальных танцевальных традиций. Метод работы Аминзода в качестве балетмейстера можно охарактеризовать словами Р. Захаровой: «Балетмейстер – это поэт танца, осмысляющий действие, событие, героев, их отношения, чувства и поступки танцевальными образами» [27, с.7]

Поддержка со стороны Государственного комитета по телевидению и радиовещанию была ощутимой и постоянной, что подтверждается активным участием в творческой жизни ансамбля таких ответственных лиц, как председатель Госкомитета Гоиб Назарович Қаландаров – инициатор создания коллектива, а также директор музыкальных коллективов Обид Хомидович Хомидов. Зебо Аминзода вспоминает, что она и юные танцовщицы благодарны Қаландарову за инициативу и поддержку, которую он оказывал ансамблю [15, с.1].

Организационная структура ансамбля включала несколько подразделений: группу танцовщиц, музыкальный коллектив, преподавательский состав, художника по костюмам, а также художественное руководство. В музыкальную группу были приглашены профессиональные музыканты, включая руководителя М. Джумаева, а также дойристов И. Саидова и К.Бурханова. Примечательно, что М. Джумаев являлся также автором ряда музыкальных произведений, специально сочинённых для танцевальных постановок ансамбля, таких как «Насими кўҳсор», «Руҳафзо» (исп. С.Файзалиева) и «Дар чаман» (исп. С.Курбанова)

Активное участие в формировании музыкального репертуара принимали также И. Рахимов и Ю. Полтиелов – музыкальные редакторы радиокомитета, представившие ансамблю ценные композиции, такие как «Мильгонсиянь» и «Сабзиранг» [178]. В ансамбле была установлена строгая исполнительская и педагогическая дисциплина. Девушки, прошедшие

отбор, зачастую не имели профессионального хореографического образования, что обусловило необходимость выстраивать определенную – системного характера учебно тренировочную деятельность. Для этого к работе были привлечены профессиональные педагоги и артисты балета, прошедшие подготовку в ведущих учебных заведениях Советского Союза и имевшие опыт работы на сцене. В частности преподавателями классического танца были назначены балерина Азамова Татьяна Анатольевна и солист ансамбля «Лола» Джураев Холмурод [149;177;178].

Параллельно с занятиями у преподавателей классического танца важное место в процессе обучения занимали уроки таджикского народного танца, которые проводила лично Зебо Аминзода. Н. Нурджонов так характеризует ее педагогический подход: мастер танца своим молодым ученикам, не имевшим хореографического образования, преподавала не только азбуку сложного искусства, но и технику изящного движения, требуя, чтобы молодые исполнители, подобно талантливым актрисам, умели через пластику передавать внутренние чувства, переживания, мысли и настроение своего героя [71, с.83]. Ее подход к обучению основывался на глубоком знании национальной хореографической лексики, интонации и символики жестов.

Уроки национального танца строились не как механическое заучивание движений, а как погружение в культурный контекст, в котором каждый элемент нес художественную и смысловую нагрузку. Формировалась целостная система хореографической подготовки, в которой должно быть сочетание академизма и национальной традиции, танцевальной сообразительности и слуха [49, с.11]. Основным музыкальным инструментом, который широко использовался при сопровождении танцевальных репетиций и постановок является таджикский музыкальный инструмент – дойра. «Дойрист должен безукоризненно знать не только огромное количество усулей, но и хорошо разбираться в хореографическом искусстве» [65, с.98].

В таджикском народном танце дойре и дойристу принадлежит ведущая роль в создании танцев, разучивании и постановках: «В танце, состоящем обычно из целой цепи различных по ритму звеньев, чрезвычайно важно умение дойриста дать естественный, логичный переход от одного зарба к другому» [65,с.174]

Зебо Аминзода с первых дней внедряла в ансамбль принципы коллективной этики, дружбы и поддержки. Не случайно она отмечала, что именно атмосферу дружбы и взаимной поддержки она считает «половиной успеха» ансамбля. В коллективе культивировалось трудолюбие, взаимоуважение, чувства ответственности за общее дело. Первые месяцы работы ансамбля были наполнены интенсивными репетициями, в процессе которых шла работа по освоению танцевальных номеров, но также происходило формирование школы танцевального искусства. Она вспоминает, что ансамбль рождался не легко, его становление прошло через большие трудности [155,с.17]

Уже в течение первого года существования коллектива, Зебо Аминзода поставила 13 оригинальных хореографических композиций. Эти танцы охватывали как традиционные таджикские формы, так и элементы хореографии других народов, что соответствовало многонациональной и интернациональной направленности советской культурной политике.

В процессе создания танцевальной программы проводилась работа над выполнением определенных движений и овладением сценических образов в целом. Разработка костюмов осуществлялась художницей Татьяной Панченко, а их изготовление, декорирование и вышивка осуществлялось самими исполнительницами. Н. Нурджанов пишет: «Аминзаде З.М., не только восстановила многие утраченные свойства таджикского танца, ее элементы красоты, но и воссоздала с нежной любовью и мерой хорошего вкуса, стиль одежды таджикских женщин» [68, с.192]. Девушки сами украшали костюмы вручную – бусинками, вышивкой – часто после репетиций, по вечерам, в домашних условиях. Эти занятия нередко

проходили у Зебо Аминзода дома, где участницы собирались за совместной работой, беседой, чаепитием и обсуждением творческих планов. Такой подход способствовал укреплению не только художественной составляющей, но и сплочённости коллектива.

В своем интервью журналисту В. Лысенкову, директор музыкальных коллективов О.Х. Хомидов отмечает: «Новый ансамбль народного танца – результат энтузиазма каждого кто имеет к нему какое-то отношение. Художественному руководителю, например, пришлось помимо огромной репетиционной работы и постановки танцев, делать эскизы костюмов и украшений. Готовые костюмы, которые специально шились для танцовщиц, потом украшались ими самими, часто после репетиции по ночам» [148].

Значительным событием в истории становления ансамбля стало первое публичное выступление по республиканскому телевидению, состоявшееся 19 мая 1979 года. Подготовка к телесъемкам велась в сотрудничестве с лучшими специалистами Комитета по телевидению и радиовещанию. Это директор музыкальных коллективов О.Хамидов, музыкальный руководитель М. Джумаев, режиссер С.Содиков, операторы Р.Курбанов. У. Джураев и А.Урунов, художник постановщик В.Назаров. Вся команда работала с высокой самоотдачей, зачастую съёмки танцев проводились после завершения основной телевизионной программы [178]. Вместе с режиссером Сафо Содиковым Зебо Аминзода лично выбирала ракурсы, крупные и средние планы. Запись велась в несколько дублях, из которых затем отбирались лучшие кадры для монтажа. Этот дебют на телевидении стал важной вехой в истории коллектива. Ансамбль не только заявил о себе как о новом профессиональном художественном явлении, но и подучил широкое признание зрителей. Начался процесс формирования общественного имиджа коллектива, связанного с красотой, молодостью, талантом и национальным стилем.

Таджикский танец поддерживается и развивается на основе сложившихся национальных традиций. Женский танец в ансамбле, рождаясь с новыми красками, представлял всю красоту, застенчивость, робость и проникновенность образов таджикской женщины. Целью каждого танца являлось передача сюжета из какого-либо жизненного момента, что предопределяло его ориентацию на нравственное воспитание зрителя и любителей искусства танца. Как справедливо отмечает исследователь М. Фокин движение в танце «производит на нас эстетическое впечатление, радует наше сознание, когда оно целесообразно, когда оно воплощает мысль, выражает чувство» [98, с.405]

После успешного дебюта на телевидении в мае 1979 года женский танцевальный ансамбль получил широкое признание зрителей. Вскоре Государственный комитет по телевидению и радиовещанию провел открытый конкурс на лучшее название коллектива. Значительная часть обращений содержала предложение – назвать ансамбль именем «Зебо», что соответствовало имени художественного руководителя и ассоциировалось с красотой исполнительниц. Это название ансамбля, отражавшее личность руководителя и эстетический облик коллектива, было утверждено официально. Ансамбль в 1979 году получил своё название – «Зебо» [190].

Параллельно с ростом популярности ансамбля возрастал и интерес к участию в нем молодежи. В 1979 и 1980 годах был объявлен набор новых танцовщиц. Считалось, что «работа над созданием коллектива еще не завершенав полном составе группа будет насчитывать 30 человек. Поэтому будет объявлен конкурс, в котором смогут принять участие все желающие» [136]. На конкурс пришло более 90 девушек – старшеклассницы и студентки. Из них был сформирован новый резервный состав, который стал основой для дальнейшего развития коллектива.

Первым значимым зарубежным выступлением ансамбля «Зебо» стала поездка в Тунис в 1980 году. Это был важный шаг к международному признанию таджикской хореографии. Ансамбль представил концертную

программу, в которой были показаны как традиционные таджикские танцы, так и интернациональные номера; «Танец дойры», «Фергана тонг отгунча», «Шахло», «Дар чаман», «Арабский танец», Ракси «Зебо»-ро бубин» и др. Тёплый приём, оказанный зрителями и организаторами турне, подтвердил высокую художественную ценность, сценический уровень коллектива, «в том числе в Афганистане и Тунисе» [17,с.5]

В 1981 году ансамбль вновь принял участие в выездной культурной миссии в составе делегации, направленной в Афганистан. Совместно, с вокально-инструментальным ансамблем «Гулшан» коллектив выступал перед советскими военнослужащими, исполнявшими интернациональный долг, а также перед афганским населением. В силу культурной и языковой близости, таджикские танцы вызывали у афганской аудитории особый отклик [16,с.30-32].

С 1981 года в ансамбле началось активное развитие эстрадного направления. Одной из первых постановок в этом жанре стал танцевальный номер «Эй санам» («Эй красавица»), который приобрел популярность благодаря сочетанию национальной пластики с эстрадной песенной основой. Этот танец считается первым эстрадным танцем в истории таджикской хореографии [66, с.309]. В этом контексте отметим справедливую мысль исследователя Ш. Абдурахмоновой. Она считает, что в этом новом танце отражено богатство, изящество, совершенство и стилистика синтеза эстрадного и народного танца в хореографическом искусстве Таджикистана [7, с.3.].

В 1981 году ансамбль «Зебо» принял участие во Всесоюзном фестивале «Шире круг», что стало важным этапом в продвижении таджикского хореографического искусства на всесоюзную арену. Коллектив представил на фестивале два номера: сольную композицию «Мичғонсиях» («Черноресница») в исполнении Саиды Файзалиевой и групповой эстрадный танец «Эй санам». Эти выступления произвели яркое

впечатление на зрителей и жюри, что подтвердило высокий уровень профессиональной подготовки ансамбля [165].

Танец «Мичғонсиях», созданный З.Аминзода на основе песни о девушке с длинными чёрными ресницами, стал одним из самых выразительных образцов художественного синтеза мимики, пластики и музыкальной драматургии. Известный таджикский писатель и публицист Сорбон, присутствовавший на фестивале, оставил отзыв, в котором восхищался грацией исполнительниц: «Когда девушки танцевали «Эй санам», а Саида Файзалива исполняла «Мичғонсиях», он сказал : «Это – высшее! Высшее искусство!» [165].

Публикации в прессе подтверждали впечатления от выступлений. В частности, в статье С. Сиддика «Танец - это сказка» подчёркивалось, что хореография способна передавать содержание песни пантомимой и пластикой. «Мильғонсияъ» – наглядное тому подтверждение. Здесь «каждое движение в ритме песни – это отражение поэтического текста через пантомиму и мимику» [164].

В 1982 году при ансамбле «Зебо» была открыта детская хореографическая студия – «это кузница кадров для ансамбля» [122]. Её художественным руководителем стала народная артистка Каракалпакской АССР Джамиля Ахунова (1948-2015) – признанный мастер народного танца и опытный педагог [40, с.86-99]. Основной задачей студии определилось воспитание нового поколения исполнительниц, способных в будущем пополнить основной состав ансамбля.

Работа в студии велась по авторской программе, разработанной на основе опыта Аминзода и лучших образцов педагогики национального танца. Обучение строилось по многоступенчатой системе: от освоения базовых движений до формирования высокой сценической культуры. Большое внимание уделялось эстетическому воспитанию, развитию музыкальности, выразительности рук и мимики. Детская студия выполняла важнейшую функцию – обеспечивала преемственность

традиций и формировала кадровый резерв женского танцевального коллектива .

В 1983 году ансамбль «Зебо» принял участие в съёмках музыкального художественного фильма «Струны любви» на киностудии «Таджикфильм». Сценарий к фильму был написан драматургами Г. Кушнеровичем и А.Сидки. Режиссер постановщик М. Касымова, композитор С.Хамраев, оператор З.Дахте. В фильме приняли участие танцовщицы ансамбль «Зебо», которые исполняли как танцевальные, так и актёрские роли. Главную героиню – Гулбахор – сыграла солистка ансамбля Саида Файзалиева, роль её матери исполнила сама Зебо Аминзода, а образ Хурмо, подруги Гулбахор, воплотила Гульнора Ульмасова. Фильм стал не просто демонстрацией танцевальных номеров, но художественным высказыванием о роли женщины в культуре и формировании национальной идентичности [133].

Рисунок 12. Фрагмент из фильма «Струны любви».



В рисунке представлен кадр из фильма «Струны любви» (1982). Образы основных героинь представляют Гульнора Ульмасова и Саида Файзалиева .

Съёмки проходили в живописных уголках Таджикистана – в Файзабадском районе, Варзобском ущелье. В фильме прозвучали музыкальные произведения на стихи Азама Сидки и музыку композитора Саида Хамроева. Хореографические номера «Золотошвейка», «Хаёлот» и детские танцы, исполненные учащимися студии, стали частью сюжетной линии, способствуя раскрытию образов и тем фильма. Танцы несли не только художественную, но и воспитательную нагрузку –

они демонстрировали уважение к труду, гармонию образов и эстетические идеалы Таджикской культуры.

Каждый год в ансамбле рождались новые танцы. Отметим некоторые из них: «Ту чонони мани», «Бунафша» («Фиалка»), («Эй красавица»), «Индийский», «Азербайджанский», «Шабнам», «Турецкий», «Иранский» и др. Как писали в прессе, за последние четыре года деятельности ансамбля его репертуар значительно расширился, он включает уже тридцать шесть танцев. Относительно состава ансамбля – он увеличился на 20 танцовщиц [174].

В ансамбле «Зебо» большое внимание уделялось постановкам танцев других народов. З.Аминзода и преподаватели классического урока с большим энтузиазмом разрабатывали это направление. Это было вполне объяснимо: в большой многонациональной стране каждый народ имел свое место и культуру. В этом контексте отметим мысль исследователя хореографического искусства И.Смирнова: «Политика государства обязывала каждого творческого человека, творить свои произведения так чтобы эти народы и нации объединялись и уважали друг друга как полноценного гражданина одной большой Советской страны» [78, с.17].

Этот же аспект отмечает О.Кайдалова, размышляя о взаимосвязи театральных культур различных национальных традиций, которая определяла «новую качественную особенность советского театра – его идейную и творческую цельность, единство устремлений художников всех наций и народностей нашей страны» [36, с.3].

В 1984 году ансамбль «Зебо» продолжил активную международную деятельность, укрепляя имидж Таджикистана как государства с богатым и самобытным культурным наследием. Ансамбль с творческими концертами выступал на сценах Японии, Испании и Афганистана [15]. Отметим выступление ансамбля с концертной программой в Японии. Оно стало важным этапом в развитии его международной карьеры. В рамках гастролей были представлены как традиционные таджикские

хореографические номера, так и постановки, специально адаптированные под восприятие зарубежной аудиторией. З.Аминзода с интересом освоила японский народный танец с бытовым содержанием, где мать ждет возвращение сына из странствия. Эти образы передавали одновременно грустные и радостные эмоции. Японский танец был одним из художественных номеров, который часто показывали таджикским зрителям [124].

В том же 1984 году ансамбль вновь побывал в Афганистан, где совместно с вокально-инструментальным ансамблем «Гульшан» представил концертную программу перед советским воинами и афганскими зрителями. Программа включала танцы, основанные на ритмах, близких афганской традиции. Они сопровождались бурными аплодисментами, свидетельствующие о высоком уровне интеркультурной коммуникации посредством хореографического искусства. В газетах и журналах были распечатаны фотографии танцовщиц ансамбля «Зебо» и добродушные отзывы: «каждая девушка мечтает о том, что- бы танцевать в ансамбле «Зебо» [124].

Особенностью 1986 года стало активное освоение жанра лапар в репертуаре ансамбля. В этом стиле демонстрировались танцы «Бибисанамчон», «Джурачон» и «Рафтем аз ин чо» [153]. Танцевально-вокальные композиции ансамбля были представлены в рамках телевизионной программы – «Зебо поёт и танцует», которая стала заметным явлением в история таджикской хореографии. Эстетическая новизна, сценическая выразительность и музыкальная насыщенность этих номеров открывали новые горизонты в развитии национального танца, интегрируя хореографию с элементами музыкального театра. Сценарий концерта был написан М. Иматшоевым (1953-1993) – талантливый актером, режиссером и преподавателем Института искусств им. М.Турсунзаде [153].

Продолжением творческого сотрудничества ансамбля «Зебо» с М. Иматшоевым стал театрализованный концерт (1986) с участием популярного исполнителя эстрадных песен Далера Назарова. Зебо Аминзода отмечала: «Открою секрет: мы намерены и в дальнейшем создавать танцы на все песни Далера Назарова» [15,с.1]. Это направление стало особенно популярным среди молодёжи, поскольку музыка Назарова отличалась оригинальностью, искренностью и лиризмом. В этом концерте на песни в исполнении Д. Назарова были поставлены танцы «Турки шерози», «Дунёи савдо бигзарад», «Чок-чоки борон», «Эй пари», и «Сарви хиромон».

Хореографические постановки на песни Д. Назаров обогащались элементами народного танца, ритмическими структурами, синтезированными с акробатикой, жестами и мимикой. Они формировали новый художественный язык, отражающий дух времени и запрос на обновление формы при сохранении содержания. Постановки ознаменовали собой рождение новой эстрадной формы в таджикской хореографии, где национальная пластика органично сочеталась с современной эстрадной музыкой. [153]

Рисунок 13. Танец «Неки бимонад човидон»



В рисунке иллюстрируется движение с характерным медитативным контекстом.

Особый интерес представляет история создания танца «То боди сабо» на музыку знаменитого знатока искусства Шашмаком Нерие Аминова (1938-1974) и стихи средневековой поэтессы Зебуниссо (1638-1702).

Первоначально песня была записана в исполнении певицы, заслуженной артистки Таджикской ССР Мукадас Набиевой (1950-1979), однако её исполнение по разным причинам не было включено в создание танца. В попытке сохранить танец, песню «То боди сабо» перепевала Софья Бадалбоева, заслуженная артистка и Мастона Эргашова, народная артистка Таджикистана, однако их вокальные интерпретации не соответствовали задуманному хореографическому образу. В результате З. Аминзода настояла на использовании оригинального варианта с голосом солистки эстрадного ансамбля «Гулшан» Мукадас Набиевой, что позволило передать весь драматизм, глубину и эмоциональное содержание танца. Этот номер впоследствии стал одним из самых любимых у зрителей.

В 1987 году творческая деятельность ансамбля «Зебо» получила признание: одной из ведущих солисток – Саиде Файзалиевой, было присвоено почетное звание «Заслуженная артистка Таджикской ССР». Это событие стало результатом девятилетней упорной и самоотверженной работы в составе коллектива, где Файзалиева исполняла центральные партии практически во всех ключевых постановках. Ее исполнительская манера отличалась пластической утонченностью, эмоциональной насыщенностью и сценическим обаянием, что делало её лицом ансамбля в глазах широкой аудитории.

Художественный руководитель коллектива Зебо Аминзода неизменно подчеркивала высокий вклад танцовщицы и формирование эстетического облика ансамбля. В интервью и в публичных выступлениях она отмечала, что именно Файзалиева стала тем исполнителем, который сумел наиболее полно воплотить идеал таджикского танца, сочетая в себе техничность, женственность и глубокую выразительность [164].

К 90-м годам ансамбль «Зебо» достиг стабильного профессионального уровня. Постоянное участие в культурной жизни республики, гастрольные поездки и съемки на телевидении обеспечивали ансамблю широкую известность и высокую репутацию. Репертуар насчитывал более тридцати

постановок, в которых гармонично сочетались традиционные таджикские танцы, классические балетные формы и композиции на основе современной эстрадной музыки. В состав коллектива входили исполнительницы, прошедшие серьёзную подготовку. Одной из особенностей народного таджикского танца является преимущество сольного выступления, поэтому в ансамбле были представлены танцы в сольном исполнении отдельных танцовщиц: С.Курбановой, С.Файзалиевой, Л.Кенджаевой, Г. Мухамадиевой, Г.Ильясовой.

Одним из активно развивающихся в этот период направлений стали съёмки хореографических номеров в природных и архитектурных ландшафтах Таджикистана. Танцы ансамбля «Зебо» записывались на фоне рек и гор Варзоба, в живописных уголках Рамита и Нурека, а также рядом с культурными памятниками Душанбе. Эти съёмки, осуществлявшиеся республиканским телевидением, стали важным элементом визуальной репрезентации национального искусства, способствовали популяризации таджикской хореографии и формированию видеоархивов танцевальной культуры Таджикистана.

Рисунок 14. Танец «Лесная сказка»



В рисунке иллюстрируется движение, которое имитирует лёгкое колыхание ветвей или танец лесных духов. Это образы сказочной природы были характерны для постановки «Лесная сказка»

Важным направлением деятельности ансамбля явилось включение в репертуар старинных танцевальных композиций («Занг», «Нағмаи ораз»,

«Базмор»), а также композиций, воспевающих труд, молодость, патриотизм и дружбу народов («Насими кӯҳсор», «Шахло», «Дар чаман», «Непальский», «Уйгурский», «Бирманский», «Афганский», «Фаргона тонг отгунча», «Лесная сказка»).

С особым вниманием разрабатывались танцы в лирическом и романтическом жанрах, где каждая солистка имела возможность раскрыть свой индивидуальный образ. Танцовщицы ансамбля глубоко осваивали пластическую лексику таджикского танца, уделяя внимание художественной выразительности, точности мимики, тонкости движений рук и глаз. К числу постановок, созданных в этот период, относится: танец «Бигу гул нафиристад», «Это была была», «Ритмы солнечной долины». В этих танцах отмечали много оригинальных творческих решений [157]

Сложившийся к концу 1980-х годов коллектив представлял собой творчески зрелую структуру, в которой органично сочетались постановочная лаборатория, педагогическая школа, исполнительский корпус и художественное руководство. Сохранение преемственности, поддержание высокого уровня репертуара и развитие детской студии при ансамбле обеспечивали «Зебо» не просто устойчивость, но и определенное лидерство в системе хореографического искусства республики.

Однако активный период развития деятельности ансамбля совпал с началом масштабных общественно-политических изменений. 9 сентября 1991 года было провозглашена государственная независимость Республики Таджикистан, что стало началом нового исторического этапа. Последующие события – распад Советского государства, обострение социально-экономического кризиса, начавшаяся гражданская война – существенно отразились на функционировании институтов культуры.

Период с 1992 по 1996 годы стал одним из наиболее сложных этапов в истории ансамбля «Зебо». Обострение внутривнутриполитического конфликта, приостановка государственного финансирования – все это болезненно отразилось на деятельности ансамбля, который, как и многие другие

творческие коллективы, оказался в состоянии фактического бездействия. С этим объективным обстоятельством связан официальный уход Аминзоде в 1996 году с поста художественного руководителя ансамбля «Зебо». Новым руководителем стал Эмомали Рахмониён, мастер танца, заслуженный артист республики Таджикистан, впоследствии удостоенный звания народного артиста Таджикистана. В одном из интервью он отмечал: «Когда меня назначили руководителем ансамбля «Зебо», в составе коллектива была всего шесть танцовщиц, отсутствовали репетитор, музыкальная группа, администрация и транспорт. Фактически ансамбль как таковой не существовал» [184]. К 1996 году коллектив представлял собой малочисленную группу исполнителей, лишённую репетиционной базы, инструментального сопровождения и инфраструктурной поддержки. Этот исторический момент стал своеобразным завершением этапа в истории ансамбля, охватившего почти два десятилетия и ознаменовавшегося выдающимися творческими достижениями.

Однако на этом история ансамбля не завершилась. Период с 1996 по 2005 год ознаменовался новым становлением ансамбля «Зебо» уже в условиях независимости Республики Таджикистан. Деятельность коллектива в эти годы была связана с именем Эмомали Рахмониёна – молодого, но амбициозного балетмейстера, ставшего преемником Зебо Аминзода и инициатором возрождения ансамбля. В своих воспоминаниях он подчеркивал, что без ансамбля «Зебо» и школы мастера танца Аминзода он, вероятно, никогда не выбрал бы профессию танцора. Именно Аминзода, её творческая школа и достижения сформировали основы его представлений о задачах развития таджикского танцевального искусства [184].

Став руководителем ансамбля «Зебо», Эмомали Рахмониён за короткие сроки сумел набрать 16 танцовщиц, возродить музыкальную группу, привлечь опытных репетиторов и педагогов. Среди них – Лола Кенджаева, работавшая танцовщицей в ансамбле «Зебо» с 1978 года, а также Мирзо Сатторов, заслуженный артист республики, с 1992 года занимавший

должность педагога-репетитора. Была восстановлена административная структура коллектива, налажена транспортная логистика и создана полноценная репетиционная база [88, с.68-77].

Работа велась в условиях ограниченных ресурсов, однако она отличалась высокой самоотдачей. Педагоги занимались с каждой танцовщицей индивидуально, оттачивая технику, музыкальность и выразительность. В коллективе вновь формировалась атмосфера совместного творческого труда и эстетической целеустремлённости, которые были характерны для первичного состава ансамбля. В течение девяти лет работы в ансамбле «Зебо» Э. Рахмониён осуществил постановку 80 танцев [139], что стала результатом возобновления активного процесса творческой работы, сочетающей классические и народные элементы. Отметим также создание постановок, вдохновленных поэзией, живописью, архитектурой и историческими мотивами. Данный этап возрождения ансамбля под руководством Эмомали Рахмониёна стал новым этапом художественного развития, значительно обогативший танцевальное искусство Таджикистана.

Параллельно с хореографической деятельностью ансамбля активно развивалась работа в детской студии, вновь открытой при поддержке Министерства культуры. Её руководителем стала заслуженная артистка Таджикистан Манзура Хабибова – одна из ведущих танцовщиц первого состава «Зебо», прошедшая школу Зебо Аминзода. Студия под ее руководством обеспечивала вовлечение детей в национальное хореографическое искусство, где большое внимание уделялось формированию сценической пластики и музыкальности, а также чувства уважения и любви к танцевальному искусству [188].

Воспитанницы студии не только проходили обучение, но и участвовали в постановках и концертах ансамбля. Все это обеспечивало живую преемственность, продолжало развивать существующие традиции. Педагогическая работа в ансамбле «Зебо» строилась на принципах, заложенных Зебо Аминзода – дисциплина, системность в решении

творческих задач, индивидуальный подход, уважение к сцене и национальной культуре. Каждый день исполнительницы начинали с занятий по классическому танцу под руководством опытных педагогов. Уроки включали упражнения у станка, работу в центре зала, развитие координации, выворотности, гибкости и сценической устойчивости.

Период с 1999 по 2005 годы ознаменовался активным участием ансамбля «Зебо» в международных фестивалях и культурных форумах. Коллектив представлял Таджикистан в странах Центральной Азии, а также в России, Китае, Иране и Турции [184]. Выступления ансамбля неизменно сопровождалось признаниями, что подтверждалось дипломами, грамотами и приглашениями на новые культурные мероприятия. Особое значение имело участие в праздновании 1100-летия основания государства Саманидов (1999). Ансамбль подготовил и исполнил хореографическую композицию, специально посвященную юбилею, отражавшую исторические моменты, величие таджикской культуры и преемственность традиций. Эскизы костюмов для новых постановок разрабатывались самим Эмомали Рахмониёном с учётом исторической и этнографической достоверности. Были воссозданы образы нарядов саманидского периода, а также традиционные костюмы регионов Бадахшана, Хатлона, Зеравшана. Важным эстетическим принципом ансамбля оставалось гармония костюма с хореографическим содержанием и музыкальным сопровождением [184].

Следующий период – с 2006 по 2015 годы – в истории Государственного ансамбля «Зебо» определился дальнейшей стабилизацией его структуры, укреплением педагогических основ и выработкой устойчивого художественного направления. Ансамбль выступал как самостоятельная творческая единица, обладавшая чёткой организационной моделью с действующей детской студией.

С 2014 года ансамбль входит в состав объединённых творческих групп при Министерстве культуры республики Таджикистан. Важным событием стало участие ансамбля «Зебо» в крупных государственных праздниках и

международных культурных форумах. Коллектив регулярно выступал на праздновании Дня независимости Республики Таджикистан, Навруза, фестиваля «Пайванд» и других культурных мероприятиях, представляя не только сценическое искусство, но и культурный код нации.

Приоритетным направлением деятельности стала работа над сохранением и реконструкцией танцев, поставленных Зебо Аминзода в 1978-1991 годах. Было осуществлено восстановление ряда постановок, среди которых «Эй санам», «Занг», «Неки бимонад човидон», «Чок-чоки борон», «Базмор», «Турки Шерозӣ» и другие. При этом использовались архивные видеозаписи, устные свидетельства ветеранов ансамбля и личные консультации З.Аминзода, в которых участвовали исполнители и постановщики процесса восстановления. В структурном отношении к 2015 году ансамбль представлял собой устойчивую и многослойную творческую систему, охватывающую постановочную, исполнительскую, педагогическую и репрезентативную сферу деятельности как ведущий Государственный хореографический коллектив Республики Таджикистан. В лице коллектива страна имела образец высокого художественного уровня, а также центр формирования и развития национального танцевального искусства.

Как ранее отмечалось в разделе 2.1, по приглашению Лидера нации, уважаемого Президента Республики Таджикистан Эмомали Рахмона, Зебо Аминзода с 2015 года становится художественным руководителем ансамбля «Зебо». К этому времени, репертуар 1970-1980-х годов был полностью восстановлен. Появились новые постановки такие как «Корвони умр», «Идона», «Навои субх», «Сюитаи мақом», «Шукрона» и другие.

Неотъемлемой частью творческой структуры ансамбля остаётся детская хореографическая студия. Она служит фундаментом для подготовки будущих исполнительниц и продолжением школы Зебо Аминзода. Методика преподавания в студии носит авторский характер, а занятия проводятся опытными педагогами, прошедшими школу ансамбля. Программа обучения охватывает возраст учащихся от 5 до 18 лет, обеспечивая многоуровневую

подготовку, включающую освоение пластической культуры и сценического мастерства.

В 2019 году в Душанбе прошёл юбилейный вечер, посвящённый 40-летию ансамбля «Зебо». На сцене были представлены как новые так и прежние постановки. В концерте участвовали выпускницы разных поколений, что продемонстрировало преемственность школы и живую связь между прошлым и настоящим [137].

Завершая данный раздел можно констатировать следующее. В современном культурном пространстве Таджикистана Государственный ансамбль «Зебо» рассматривается как носитель не только сценического мастерства, но также как хранитель культурной памяти народа. Его деятельность охватывает репрезентацию таджикской идентичности, формирование эстетических ориентиров, а также воспитание нового поколения через искусство. Зебо Аминзода – символ и основательница коллектива – продолжает оказывать влияние на художественное развитие ансамбля, оставаясь его духовным лидером.

Таким образом, современный этап истории ансамбля «Зебо» характеризуется синтезом традиции и инновации, преемственности и адаптации, педагогики и сценического мастерства. Коллектив сохраняет ведущую роль в развитии национального танца, формируя новые смыслы, образцы и эстетические формы, актуальные в XXI веке.

ГЛАВА III.

ОСНОВНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗЕБО АМИНЗОДА

3.1 Создание новых танцевальных форм и жанров

Внедрение новых перспектив развития является одним из приоритетных направлений творческой деятельности Зебо Аминзода как балетмейстера и педагога. Она стремилась к художественному обновлению традиционных форм: не только сохраняла имеющиеся хореографические композиции, но и развивала их, обогащая средствами современной сценографии, пластики и драматургии. В этом заключался её существенный вклад в создание новых форм и жанров в национальном танцевальном искусстве.

Творческая эволюция З. Аминзода в ансамбле «Зебо» характеризуется совершенствованием технического и эстетического уровня исполнения, внедрением принципиально новых хореографических подходов, включая расширение тематики, развитие сценической драматургии, интерпретацию национальных образов, а также создание полноценного эстрадного направления в таджикской хореографии. Доктор искусствоведения Н. Нурджанов справедливо отмечал, что истоки новаторства исходят из самого творчества [71, с.83].

Деятельность З. Аминзода в ансамбле «Зебо» стала примером глубокого взаимодействия традиции и новаторства. Её вклад в развитие хореографической сценографии, образной драматургии, костюмологии и синтеза искусств значительно повлиял на профессиональную хореографию Таджикистана в целом. Постановки З. Аминзода не только укоренились в национальной культурной традиции, но и создавали предпосылки для появления новых танцевальных форм и направлений в таджикской хореографии конца XX века.

Этнографическая и постановочная деятельность З. Аминзода в международном контексте представляет собой яркий пример открытия новых направлений, связанных с процессом культурного диалога через хореографическое искусство. Её исследования и интерпретации танцевальных традиций разных народов не только обогатили репертуар ансамбля «Зебо», но и способствовали развитию хореографической методологии, основанной на принципах уважения к чужой культуре, научной точности и художественной целесообразности.

Одним из ключевых направлений деятельности З. Аминзода стало изучение этнорегиональных особенностей танцевальных традиций различных народов. В процессе международных гастролей она не только представляла сценическое искусство Таджикистана, но и активно занималась наблюдениями, сбором материалов, анализом местных танцевальных форм и их последующей адаптацией к своей педагогической и постановочной практике. Эта работа носила одновременно исследовательский и прикладной характер, способствуя расширению хореографического словаря и обогащению национальной сцены элементами мировой танцевальной культуры. Автор статьи «Насими тоза» Н. Нетьматов характеризовал Аминзода как талантливого исследователя в области танца, пения и музыки [59, с.86-87].

Во время гастрольных поездок в такие страны, как Бирма (1978), Шри-ланка (1978), Непал (1978), Индия (1973), Афганистан (1981) и другие, Аминзода целенаправленно изучала местные традиционные танцы. В каждой стране глубоко погружалась в их структуру, технику и образный строй. Она подходила к каждой культуре с исследовательским интересом, изучая ритмическую и музыкальную структуру, композиционные схемы, выразительную лексику и сценические традиции. Танцы народов Индии, Японии, Непала, Кавказа, Средней Азии и других регионов в постановке ансамбля «Зебо» отличались точностью в передаче стилистики,

композиционной обоснованностью и уважительным отношением к другой национальной культуре [184].

Особое значение в представлении национальных элементов танца имеет ритм. О значении ритмических структур в изучении и построении танца написано много исследований. Отметим мысль В. Слыхановой: «Ритм помогает танцору с проявленным духовным началом использовать язык классических символов хореографии для создания «психической реальности», где взаимообщение со зрителями идёт на уровне передачи эмоциональных и ментальных состояний» [107, с.11].

Композиции Аминзода – «Арабский танец», «Японский бытовой танец», «Катхак», «Атан», «Культовый танец», «Непалский танец» и другие – строились не на формальной имитации, а на глубоком понимании сущности и философии движения. Этот интернациональный репертуар не только свидетельствовал о высоком уровне мастерства артистов ансамбля «Зебо», но и демонстрировал культурную открытость и способность таджикской хореографической школы к диалогу с мировыми традициями. З. Аминзода подчеркивала: «мы не только показываем своё искусство, но мы также изучаем их искусство» [59, с. 86-87].

В этом проявлялась широта творческого мышления и хореографическая зрелость З. Аминзода как балетмейстера международного уровня. Каждый из этих танцев становился художественным мостом, соединяющим культуры и расширяющим горизонты таджикского сценического искусства [163].

Важным направлением разработки танцевальных форм культурного диалога были постановки танцев братских народов Союза: узбекские, азербайджанские, уйгурские, русские и другие.

Следует отметить узбекский танец «Фаргона тонг отгунча» (в переводе с узбекского языка – «Пока не расцветёт Фергана»). Композиция построена на образе молодых девушек в утренние часы, чьи плавные, синхронные и сдержанные движения передают атмосферу величавости, лирической

напряжённости и созерцательного торжества. Танцовщицы следовали чёткому ритмическому рисунку, насыщенному пластикой и технической выразительностью. Используемые элементы в большинстве своём были заимствованы из традиционного таджикского танцевального лексикона. Однако они были переработаны с учётом особенностей ферганской школы – её плавного темпа, мягкой динамики и тонкой драматургии жеста. В этом контексте приведём характеристику жестов, используемых в ферганских танцах, которая даёт узбекский исследователь Р.Каримова: «вращение кистей выполняется одной рукой или одновременно двумя, в любом положении рук или при переходе из одного положения в другое, подчеркивая конец каждого движения» [37, с. 15].

Отметим также особенности других национальных танцев. «Уйгурский» – весёлый, жизнерадостный; в нём воплощён образ молодых девушек – уйгурок, которые любят свою молодость и трудолюбие. Движения исполняются в быстром темпе, что придаёт танцу лёгкость и динамику.

Индийский танец «Катхак» представлен как классический сольный номер, основанный на образе культовой танцовщицы. История его постановки примечательна тем, что для создания данного танца обращались к материалам Государственной библиотеки им. А. Фирдоуси. Иконографические изображения движений «Катхака» хранились в изданиях как культурно-научная информация.

Каждое движение в индийском танце – это жест со строгим семантическим значением, обозначающим действие, событие или живое существо. Изучая эти изображения, отбирались необходимые элементы, а их освоение происходило под руководством З. Аминзода. Особое внимание уделялось подбору классической индийской музыки и постепенному вводу танцевальных жестов, пластики и мимики. Движения отличаются пластичностью и гармоничностью: в каждом из них задействованы корпус, голова, ноги, руки и плечи. Мимика выразительная, взгляд глубокий и

меняющийся, согласно развитию сценического действия. Костюм соответствовал образу традиционной индийской культовой танцовщицы.

Фольклорный танец народа Бирмы. Он был создан на основе ритуального танца бирманских женщин, традиционно исполняемого в сидячем положении. В постановке использовались свечи с подсвечниками, что усиливало сакральный характер образа. Движения отличались особой пластичностью, медитативной ритмичностью и изысканной грациозностью. Пластика корпуса и рук строилась на принципе зеркального движения, символизирующего гармонию внутреннего и внешнего состояний. Костюм, воспроизводящий традиционное облачение культовой бирманской танцовщицы, был выполнен с максимальной исторической точностью.

Другим примером творческой адаптации является «Непальский танец», в основу которого легла бытовая хореографическая форма, связанная с темой радости урожая. Аминзода представила сценическую интерпретацию танца крестьянок, радующихся обилию риса. Движения основывались на ритмичных бытовых жестах с включением выразительной мимики и элементов пантомимы. Костюмы, выполненные с учётом традиций непальского деревенского быта, были адаптированы для сцены, но при этом сохраняли этнографическую точность.

Следует также отметить арабский танец в постановке З. Аминзода. Он отличался сложной ритмической структурой, включавшей движения бедер, запястий и плеч, характерные для восточной пластики. Вместе с тем в танец были введены таджикские элементы грации и мягкой фразировки, что придавало восточному танцу менее демонстративное, но акцентированное поэтическое звучание.

С новаторским подходом З. Аминзода в развитии национальной хореографии связан принцип академизации таджикского танца. Он включал в себя использование элементов классического балета в традиционной хореографии, строгое построение композиции, техническую выверенность каждого движения. Обучение в Московском хореографическом училище

сформировало определенные принципы постановочной деятельности Аминзода. В каждом движении, которое она отработывала с танцовщицами ансамбля «Зебо» чувствовалась дисциплина балетной классики, что проявлялось даже в фольклорных танцах.

Известный исследователь узбекского хореографического искусства Л. Авдеева в своей книге писала: «Балет – искусство наивысших обобщений, выводов реалистической символики. Даже самый этнографический балет общечеловечен, даже самая приверженная своему народу балерина принадлежит человечеству» [9, с. 40]

Особое внимание Аминзода уделяла вопросам символики, жестовой лексики, музыкального сопровождения и выразительности костюмов. Результатом исследований стали сценические постановки, в которых сохранялись оригинальные черты народного танца, адаптированные к эстетическим и техническим требованиям современного сценического воплощения. Разнообразие и богатство движений таджикского танца, которые в сочетании построений способствовали созданию композиций, отличались оригинальностью и художественной цельностью.

Одним из важнейших приоритетов Аминзода являлось бережное отношение к народной традиции как к живому, динамично развивающемуся организму, а не к музейному экспонату. Она отвергала формальное копирование этнографического материала, предпочитая его художественное переосмысление. Даже самые старинные мотивы – такие как танцы «Занг», «Базмор», «Уфари уззол», «То боди сабо», «Уйгурский танец» и др. – в её постановках получали новое сценическое дыхание, не утрачивая своей самобытности. Танец становился инструментом не только художественного, но и культурно-исторического диалога.

Танец «Занг», по определению Н. Нурджанова, представляет собой старинное танцевально-музыкальное циклическое произведение с ярко выраженными признаками сценического действия, имеющее праздничный и

торжественный характер. Исполняли этот танец специальные мастера – созанда – в сопровождении ударного инструмента дойра [65, с. 63-66].

З. Аминзода, опираясь на традиции исполнения этого старинного танца, создала его современную сценическую версию, в которой участвовали десять танцовщиц. Для подчёркивания веселья и торжественности использовались бубенчики на запястьях. Движения отличались четкостью, синхронностью и разнообразием, создаваемым за счёт активной работы рук, головы, плеч, корпуса. Все это делало танец «Занг» красочным и очаровательным. По своему характеру он отличается стремительностью и темпераментностью. Костюмное оформление включало длинные платья с широким подолом, бархатные безрукавные камзолы, золотошвейные тюбетейки и мелко заплетенные косички.

Аминзода обращается и к традиционным классическим музыкальным жанрам, в первую очередь к макомной традиции – высшей форме таджикского музыкального искусства, отличающейся философской глубиной, строгостью композиционной структуры и яркой мелодической выразительностью. В этом контексте особенно ценным является её стремление создавать хореографические композиции, в которых макомы служат не только музыкальной основой, но и источником драматургического и пластического развития.

Для Зебо Аминзода музыкальная система «Шашмаком» представляла собой неисчерпаемый источник высокохудожественного и образного материала. Она воспринимала этот музыкальный пласт как «клад», из которого можно было черпать идеи для создания национального сценического танца. Макомная традиция – сложная, многослойная и философски насыщенная система – зародилась в средневековье и сохранялась веками как форма профессионального музыкального искусства таджиков [65, с. 7]

К числу выдающихся постановок данного направления относятся композиции «Базмор» и «Уфари Узол», основанные на мотивных линиях

Шашмакома. В этих работах З. Аминзода проявила себя как тонкий интерпретатор музыкального содержания: она сумела трансформировать макомные формы, традиционно исполнявшиеся в концертном и духовном контексте, в полновесные сценические произведения, сохранив при этом их внутреннюю архитектуру и образную насыщенность. Хореографическая ткань танцев была выстроена на постепенном развитии пластических тем, переключке жестов и мимики с интонационной структурой музыкального текста, что придаёт постановкам особую глубину и медитативность.

В данном контексте следует отметить важное значение результатов реализации Государственной программы развития искусства шашмаком, фалак и традиционной системы «усто-шогирд», которые способствуют формированию новых сценических форм национальной хореографии [3].

Особенностью работы З. Аминзода с классическими музыкальными формами является её стремление к воспроизведению не только эстетики, но и духовно-культурных особенностей эпохи, в которой возникли эти произведения. Визуальный стиль постановок, костюмы, манера исполнения – всё выдержано в соответствии с историческими традициями, при этом адаптированы к требованиям сцены. Так, танец «Базморо» представлен как ритуальное действие, раскрывающее сакральные аспекты женской пластики, связанные с образами праздника, красоты и благородства. Танец «Уфари Узол», напротив, строится на контрасте медленного движения рук и плеч с энергичной работой корпуса и головы, что акцентирует внутреннюю напряжённость музыкальной формы.

До создания ансамбля «Зебо» к этим классическим образам обращались сравнительно редко. Шашмаком как самостоятельная музыкальная традиция была широко распространена, однако танцевальные постановки на его основе встречались нечасто. Ансамбль «Лола» имел в репертуаре несколько постановок классического характера – «Синахуруш», «Гулизорам», «Дилхироч».

Особого внимания заслуживает танец «Нағмаи ораз» (1983). Он представляет собой классическую хореографическую композицию, созданную в эстетике средневековой бухарской придворной культуры. Образная структура танца воплощает сцену повседневной жизни будней аристократических женщин, чьи движения и манеры поведения выражают благородство, сдержанность и утонченность. Постановка рассчитана на десять исполнительниц. Движения преимущественно медленные, исполняются на полупальцах, подчёркивая изящество и женственность образов. Костюмы стилизованы под моду времён Бухарского эмирата (1756-1920): длинные платья, бархатные камзолы, головные уборы с коронами и длинными легкими накидками. Танцевальный язык богат и разнообразен; рисунок строится по прямым и зигзагообразным линиям, применяется деление на две горизонтальные линии, присутствуют элементы приседаний. Мимика танцовщиц подчеркивает аристократическую отстранённость, гордость и самообладание. В этом контексте показательная мысль исследователя историко-бытового танца М. Васильевой-Рождественской: «сложная задача балетмейстера облегчается, когда он имеет дело с артистами, которые ещё в стенах школы восприняли исторические танцы не как отвлеченно – абстрактную схему, а как живой образный язык прошлых эпох» [25, с. 17).

После постановки танца «Нағмаи ораз» З. Аминзода решилась на постановку ряда танцев классического стиля – «Базморо», «Боди сабо», «Уфари Узол», «Чоргоҳ», «Орзу». Эти произведения представляют собой сложные хореографические композиции с многообразной лексикой и глубиной проникновения в создаваемый сценический образ. До Аминзода подобные композиции фактически отсутствовали, они, по определению Н. Нурджанова, представляют собой «осмысленное искусство, выражающее дух и смысл классической мелодии» [65, с. 55]

Рассмотрим классический танец «Чоргоҳ», построенный на основе музыки Шашмакома. Музыкальная ткань произведения отличается

медленным, созерцательным характером, погружающим зрителя в атмосферу средневековья и философской рефлексии. Танец начинается с того, что исполнительницы в традиционных костюмах – длинных платьях с прозрачными газовыми платками на голове – находятся в статичном положении: сидят на полу с согнутым корпусом; одна рука поддерживает голову, вторая опирается на пол. Это положение символизирует тяжесть, покорность и внутреннее страдание. Постепенно танцовщицы поднимаются, совершая плавные шаги с протянутыми вперёд руками, словно ищут выход из состояния безысходности. Пластика танца построена на изящных, вытянутых линиях, тонких ручных орнаментах и выразительной мимике, отражающей женскую драму и внутреннюю силу. Композиция метафорично иллюстрирует положение женщины в традиционном обществе, ограниченной в свободе, но обладающей глубоким духовным миром.

Таким образом, творчество Аминзода в создании танцев на основе Шашмакома стало важнейшим вкладом в формирование новых направлений развития таджикской хореографии, синтезирующим традиции классической музыкальной формы и современного сценического искусства. Хореографическая интерпретация макамов в исполнении ансамбля «Зебо» получила признание, как в профессиональных кругах, так и среди широкой аудитории. Сам факт выведения макома на сцену стал новаторским шагом и является важнейшей заслугой З. Аминзода как балетмейстера и хранителя традиции.

Значительным достижением в творческой биографии З. Аминзода стало введение эстрадного танца в репертуар таджикского национального хореографического искусства. Впервые в истории сценического танца Таджикистана под её руководством были поставлены хореографические произведения, в которых народный танец органично сочетался с элементами эстрадной пластики. Это стало культурной сенсацией и ознаменовало новый этап в развитии сценического языка ансамбля «Зебо».

З. Аминзода в статье «Рақс ҳусни зиндагист», рассказывая о рождении эстрадных танцев, отметила: «Однажды покойный композитор Юрий Лядов предложил мне мелодию, под которую можно было поставить современный танец. Я внимательно прослушала музыку и представила себе моих девушек – танцовщиц. Так родился танец «Эй санам». Для этой мелодии мы выбрали народную песню» [17]

Танец «Эй санам» (1981) стал первым эстрадным произведением в таджикской хореографии и был воспринят публикой как новое эстетическое открытие [157]. В нём использовались элементы национального танца, обработанные в современной пластической и музыкальной стилистике. В постановке участвовали 12 танцовщиц, одетых в красные блузы с традиционным орнаментом, белые расклешённые брюки и обувь на высоком каблуке. Волосы артисток были заплетены в тонкие косы, украшенные алыми цветами, что подчеркивало яркость и женственность сценического образа.

Хореографический текст был построен на сочетании плавных и ритмически чётких движений корпуса, выразительной работе рук и головы. Жестовая лексика усложнялась за счёт включения гимнастических элементов, что усиливало впечатление современности. Симметричные рисунки, диагонали и динамичные перестроения придавали композиции сценическую зрелищность. Эмоциональный строй танца, подчеркнутый выразительной мимикой, создавал атмосферу праздничности и приподнятого настроения. Танец «Эй санам» быстро обрёл популярность не только в Таджикистане, но и за его пределами. Особое восхищение он вызвал у зрителей Афганистана [122].

Другим важным экспериментом в области эстрадного танца стала постановка «Чок-чоки борон» (музыка и слова Максудшо Имнатшоева). Танец стал примером новаторства в композиционном построении и в раскрытии художественного образа. В начале композиции восемь девушек выходят на сцену не одновременно, а свободно, с чувством внутренней

радости, изображая восхищение весенним дождём. Они смотрят в небо, протягивают руки, улыбаются и смеются, как будто ловят падающие капли. Таким образом, эмоциональная основа танца закладывается ещё до вступления музыкального сопровождения.

Хореография выстроена на основе умеренных и плавных движений, наполненных грацией и внутренней лирикой. Танец передаёт тему воспоминаний о весенней любви. Его пластическая и мимическая система полностью соответствует содержанию поэтического текста песни.

Другой эстрадный танец «Турки Шерози» (1984) был поставлен на основе песни Далера Назарова в его исполнении и газели Хофиза Шерози (1325-1389). В композиции участвуют 16 девушек, создающих образы дворцовых служанок – турчанок. Постановка строится на чередовании сцен диалога между двумя группами танцовщиц: одна часть исполнителей выходит с одной стороны сцены, другая – с противоположной. Характерной особенностью является профильное положение тел, с лёгким наклоном корпуса, при котором одна нога согнута, а лицо частично закрыто платком, удерживаем кончиками пальцев. Пластика танца синтезирует элементы таджикского национального танца с эстрадными движениями, включая сложные ритмические и технические фрагменты.

Особенность данной постановки заключается в метафорической структуре: хореографическая линия выстроена как диалогическое противостояние, в котором каждая группа танцовщиц демонстрирует свои достоинства и внутреннюю выразительность. В дальнейшем это противостояние переходит в сцену единства и согласия, воплощённую в синхронном исполнении обеими группами. Пластический язык танца отличается точностью и грациозностью, с разнообразием эмоциональных оттенков: от игровой лукавости до гордой надменности.

Особое внимание было уделено музыкальному сопровождению: в кульминационном эпизоде звучит партия гитары – новаторский элемент, впервые внедрённый в таджикскую сценическую музыку. Данный

фрагмент сопровождался резкими и энергичными движениями, подчёркивающими экспрессию эмоционального напряжения. Танец был впервые показан по республиканскому телевидению. В начале исполнения танца предлагается крупный план исполнительницы Зурафо Мазоровой с надменным выразительным взглядом.

Каждая новая постановка З. Аминзода, в том числе и в эстрадном стиле, способствовала не только развитию репертуара ансамбля «Зебо», но также становилась катализатором творческого поиска среди таджикских композиторов, поэтов, аранжировщиков, художников, режиссёров и операторов.

Введение эстрадного направления в репертуар ансамбля «Зебо» не только расширяло выразительный диапазон национального танца, но и открывало новые возможности для сценической пластики, продемонстрировав, как можно сохранять национальный стиль, интегрируя его в современные формы. Благодаря её работе резко возрос интерес молодёжи к народному танцу – он стал неотъемлемой частью культурной самоидентификации и художественного воспитания в стране.

Одним из ключевых направлений творческой деятельности Зебо Аминзода стало создание хореографических композиций, основанных на поэтическом тексте, где танец не просто сопровождал музыкальное произведение, но становился органическим продолжением смыслового и эмоционального содержания песни. Соединение песни и танца представляло собой не механический синтез, а художественное объединение, в котором каждое движение отражало внутреннюю структуру поэтического текста, его ритм, образную систему и настроение. Такая практика позволяла расширить выразительные возможности сценического танца, углубить его эмоциональную составляющую и приблизить его к зрителю через понятный лирический язык песни.

В репертуаре ансамбля «Зебо» постепенно сформировалась серия танцевальных произведений, поставленных по мотивам современных таджикских шлягеров. Среди них: «Гулнора меояд ба ракс», «Сабзинаранг», «Ту чонони мани», «Мижгонсиях», «Ракс бикун чоно», «Гул бе рухи ёр», «Сабзак лаби чуй», и др. Эти произведения стали отражением новых социальных и эстетических тенденций, в частности, изменения образа женщины в культуре, усиления темы индивидуальных чувств и романтической привязанности. «Новые песни о любви - это отражение новых отношений, прежде всего нового отношения к женщине». Именно таким отношением можно охарактеризовать лирику танцев, поставленных Аминзода по мотивам поэтических текстов [149].

Приведем в качестве примера сольный лирический танец «Гулнора меояд ба ракс». Он был поставлен на одноимённую песню композитора и вокалиста А. Атоуллоева (солист ансамбля «Шашмаком»), заслуженного артиста Таджикистана. Исполнялся талантливой артисткой Гулнорой Мухамадиевой, отличавшейся сценическим обаянием, эмоциональной насыщенностью и высоким профессионализмом. В данном произведении центральное место занимает образ молодой, красивой таджикской девушки, с увлечением исполняющей танец. Пластика выстроена на плавных, движениях с мягкими переходами, где каждое движение рук и корпуса как бы «рисует» музыку, визуализируя её мелодию.

Танец строится на неторопливом темпе, с преобладанием плавных вращений, лёгких прыжков, умеренной мимики и изящных жестов. Особой выразительностью отличаются эпизоды под аккомпанемент дойры, когда танцовщица словно растворяется в звуке и ритме, придавая постановке особую атмосферу лирического одухотворения. Костюм включает длинное платье с расклешённым подолом, короткий бархатный камзол без рукавов, мелко заплетённые длинные косы и декоративные

цветы, закреплённые сбоку, что подчёркивает романтическую направленность и сценическую выразительность композиции.

Таким образом, лирические танцы, поставленные Зебо Аминзода на основе поэтических текстов песен, стали неотъемлемой частью новой волны в таджикском сценическом искусстве, объединившей хореографию, музыку и поэзию в единое художественное пространство.

Среди ключевых направлений её творческого поиска особое место занимала адаптация и сценическое воплощение локальных таджикских танцевальных форм. В её постановках проявляется глубокое знание стилистических особенностей танцев Кулябского, Памирского, Худжанского, Гармского и Матчинского регионов, каждый из которых отличается своей ритмикой, орнаментальной структурой движений и образной системой [96, с.138-141].

Традиционно кулябские танцы исполнялись в форме бытовой импровизации. Основу составляли свободные, неструктурированные движения, исполняемые в просторных платьях с широкими рукавами и белыми головными платками. Однако именно Зебо Аминзода впервые в таджикской хореографии адаптировала фольклорный кулябский танец к современным сценическим условиям, придав ему композиционную строгость и пластическую выразительность. Благодаря её работе была сформирована академическая модель, в которой сохранены этнические черты, но при этом обновилась форма: костюмы стали более приталенными, силуэт – чётко выстроенным, а движения – мягкими, текучими и хореографически завершёнными.

Показательной в этом контексте является постановка «Сабзинаранг» (1984) – танец (музыка Джумахон Сафарова, слова народные), в котором воплощён образ весёлой, свободной и образованной девушки из Куляба. Танец исполняется в быстром, оживлённом темпе, с выраженным лирическим подтекстом. Хореографический язык богат, изобилует ритмическими импульсами,

мягкими покачиваниями корпуса, характерными движениями кистей и рук. Костюм также подвергся художественной переработке: вместо традиционно объёмных платьев используются более изящные силуэты с тонкими деталями – миниатюрными платками, серьгами, бусами и браслетами, что подчёркивает индивидуальность и грацию исполнительницы.

Одним из значительных новшеств Аминзода стало создание танца – сюита «Попурри» (1985), в которой были объединены танцевальные традиции нескольких регионов Таджикистана: Худжанда, Куляба, Памира, Матчинского и Гармского районов. Композиция представляет собой единое хореографическое произведение, выстроенное как череда контрастных сцен, в которых последовательно раскрываются особенности пластики, ритма, костюма и мимики каждой локальной традиции. Аминзода создала не просто ансамблевую композицию, а настоящую хореографическую энциклопедию этнорегиональной культуры страны, выразив через танец идею национального единства в культурном разнообразии.

Открывает композицию согдийский танец в ритме андижанской польки. Композиция весёлая, ритмически активная, движения исполняются с чёткой артикуляцией, изящно и профессионально. Язык танца сложен, в нём собраны элементы классического восточного танца, переработанные с учётом геометрических рисунков. Костюмы – из пёстрого атласа с использованием традиционных камзолов, белых тюбетеек, мелко заплетённых косичек, создающих целостный визуально-декоративный образ.

Вторая часть представлена кулябским танцем. Он характеризуется ярко выраженным темповым ускорением, высокой плотностью рисунков и изысканными танцевальными связками. Движения исполняются в прямых и круговых линиях, чередуются с диагональными проходами, что придаёт танцу особую динамичность движений. Костюм – платье из

ткани чакан с ручной вышивкой, в жёлто – золотистых тонах, символизирующих солнце и тепло, дополнено платками с простыми орнаментами ручной работы.

Третья часть – памирская – является кульминацией композиции по глубине пластики и эмоциональной выразительности. Памирский танец, как форма изначально отличается непрерывностью движений, мягкой ритмикой и своеобразной грацией. З. Аминзода, переработав и систематизировав аутентичные движения, создала художественно завершённую сценическую версию, в которой каждое движение несёт символическую и образную нагрузку. Исполнительницы воплощают образы скромных, гордых и чистых духом девушек Памира. Костюмы – белые платья до колен с широкими подолами, красные камзолы, красные тюбетейки и характерные для региона бусы – хафтбанд.

Движения рук, выполненные поочерёдно и зеркально, варьируются: от мягких волнообразных до акцентированных, с выразительной жестикულიацией. Переходы корпуса плавные, с лёгкими наклонами головы. Особое внимание уделяется нюансировке движений кистей и плеч, что подчёркивает интимность и духовную глубину женского образа.

В целом, танец – сюита «Попурри» – демонстрирует глубоко продуманный синтез форм, при котором каждая часть сохраняет свою этнокультурную специфику, одновременно вписываясь в общую художественную канву. Композиция построена как хореографическое повествование о многообразии и единстве народных традиций Таджикистана, о богатстве форм и в то же время – как акт художественного осмысления национального наследия. Такой подход является не только новаторским, но и образовательным: танец «Попурри» стал основой представлений для многих государственных и международных культурных мероприятий, где он используется как образец сценического воплощения этнорегиональной идентичности.

Одним из значимых направлений в творческой практике Зебо Аминзода стало обращение к лапару – особой форме таджикского устного народного творчества, в котором органично сочетаются поэзия, песня и танец. Данное направление танцевальных композиций было включено в концертные программы ансамбля «Зебо» в 1985-1986 годах. Автором идеи проекта является М. Имнатшоев.

Балетмейстером всех постановок являлась Зебо Аминзода. Новый формат композиций – лапар – завоевал признание, как у зрителей, так и у специалистов, поскольку позволял расширить выразительный диапазон исполнительниц: они не только танцевали, но и исполняли вокальные партии, добиваясь тем самым нового уровня сценического синтеза.

Обращение Зебо Аминзода к лапарной традиции стало не только примером художественной реконструкции фольклорной формы, но и актом её сценического переосмысления, на основе которого рождались миниатюрные хореографические спектакли – яркие и поэтические повествования о чувствах, любви и женской судьбе. Лапар представляет собой своеобразный жанровый синтез, в котором исполняемая песня сопровождается ритмически соотнесёнными движениями, отражающими смысловую и эмоциональную структуру музыкально-поэтического текста. Внимание к лапару как к сценическому явлению было обусловлено стремлением З. Аминзода к освоению и художественному переосмыслению традиционных форм народного искусства.

На основе этой идеи были созданы танцы «Бибисанамчон», «Джурачон», «Рафтем аз ин чо», «Сабзак лаби чу». Каждый номер был не просто танцевальным сопровождением песни, а полноценным художественным произведением с развитой драматургией.

Танец «Джурачон» представляет собой образец лирического сценического произведения, основанного на глубоко эмоциональной песенной линии. Музыка умеренного, напевного характера в сочетании со сдержанным и элегантным пластическим решением создает атмосферу

нежной грусти и тоски по любимому. Танец открывается сценой, в которой исполнительница песни (исполнение Г. Мухамадиевой) располагается на авансцене, исполняя вокальную партию, тогда как за её спиной в один ряд выстраиваются девушки, движения которых медленно разворачиваются в едином синхронном ритме. Хореография наполнена мягкими, текучими жестами, органично соответствующими лирике песни. Мимика и пластика исполнителей подчеркивают эмоциональное состояние героинь, передавая чувство безысходной тоски, ожидания и душевной ранимости.

Костюмный ряд включает в себя платья с широкими подолами, короткие бархатные камзолы, тюбетейки и обязательные косы, украшенные декоративными элементами. Все это подчёркивает национальную принадлежность и стилистическую цельность образа. Кульминационным моментом становится эпизод, в котором главная исполнительница бросает в воду жёлтый цветок – визуальное – поэтический символ послания любимому. «Танец должен быть как стихи, с содержанием, как сладкий рассказ» [60, с. 98].

Другой пример – танец «Рафтем аз ин чо», в музыкальном сопровождении певицы Ширинмох Нихоловой совместно с группой девушек. Автором песни является Хуршед Алидодов, заслуженный артист республики. Постановка выдержана в том же лапарном ключе, раскрывает лирическую тему любви и расставания. Композиционное построение танца включает в себя диагональные и волнообразные рисунки, обыгрывающие движение девушек с двух сторон сцены навстречу друг другу. Пластика рук, легкие повороты корпуса, взгляд, опущенный с лёгкой грустью, создают сценический образ молодых девушек, прощание которых наполнено нежностью и горечью. Жесты, такие как аккуратное отведение подола, лёгкий бросок заплетённой косы за спину или прижимание рук к груди, насыщены семантическим значением, символизируя стыдливость, надежду и прощание.

Хореографические решения Аминзода в этих постановках демонстрирует глубоко осмысленный подход к передаче внутреннего содержания песни средствами танцевальной выразительности. Она не просто переводила вербальный текст в пластическую форму, а создавала своего рода синтетическую структуру, где танец и песня существовали в органичном единстве, дополняя друг друга.

Важным достижением Зебо Аминзода стало внедрение принципов ансамблевого танца, где каждый исполнитель имел свою драматическую функцию. Даже в массовых сценах хореограф избегала однообразия и механической синхронности, акцентируя внимание на индивидуальности каждой танцовщицы. При этом сохранялись общая ритмическая согласованность, гармония пластики и единство художественного образа. Все это обеспечивало живое сценическое звучание, усиливало выразительность композиции и способствовало достижению высокого уровня художественной цельности постановки. Иллюстративным примером реализации данных принципов является танец «Боди сабо» (1982).

Он открывается под музыкальное сопровождение выходом шести исполнительниц – солисток, облачённых в костюмы насыщенного красного цвета. Композиция танца отражает эмоциональное содержание исполняемой песни, посвящённой несбывшимся мечтам и состоянию ожидания. Особенно выразительны движения, в которых танцовщицы, придерживая одну руку у головы, второй плавно тянутся вверх, затем синхронно наклоняют корпус до уровня колен, продолжая движение вдоль линии с чётким ритмом. В другом эпизоде, находясь в сидячем положении, они медленно поднимают руку вверх, затем плавно опускают её, отклоняя корпус назад почти до пола. Этот жест передаёт метафорическое состояние внутреннего распада под тяжестью обстоятельств. Сценический эффект усиливается за счёт цветовой контрастности костюмов: насыщенный красный и глубокий синий

оттенки подчёркивают эмоциональные полюса композиции. Визуальный образ дополняют длинные, мелко заплетённые косы и декоративные элементы – мелкие белые бусины в области глаз, имитирующие слезу, что придаёт образам дополнительную экспрессию и драматизм.

Ярким примером применения подобных принципов является постановка танца «Базморо» (1982), в котором авторская концепция ансамблевого начала сочетается с традиционными элементами народной хореографии. Композиция танца включает три части, каждая из которых отражает определённое эмоционально-смысловое состояние, подкреплённое визуальными и музыкальными средствами выразительности.

Первая часть открывается выходом восьми исполнительниц, формирующих линейное построение сцены. Танцовщицы облачены в длинные зелёные одеяния с королевским силуэтом, на головах – короны, стилизованные под лилии, к которым сзади прикреплены прозрачные «газовые» платки. Музыка классическая, на мотивах из Шашмакома.

Вторая часть представляет собой контрастную вставку – на сцену выходят новые исполнительницы в традиционных бухарских костюмах. Их наряды – короткие бархатные платья до колен, украшенные яркой золотой вышивкой по подолу и центральной части, дополненные богато декорированными шароварами. На голове – расшитые тубетейки с жёлтыми платками. Движения становятся более энергичными и ритмичными, исполняются под аккомпанемент дойры. Язык танца в этой части – традиционный бухарский, с характерными для данного региона перегибами корпуса, резкими остановками и изысканной пальцевой техникой. Важным элементом становится ритмический звон колокольчиков, прикреплённых к запястьям, усиливающий звуковую образность.

Третья часть объединяет обе группы исполнителей. Под старинную бухарскую таджикскую песню «Махваши нозукбаданам нозкун» создаётся праздничное театрализованное действо, в котором движения, мизансцены и построения служат не только для планируемой художественной цели, но и для передачи эмоционального содержания [60, с. 190]. Песня формирует ритм и дыхание композиции, задаёт её эмоциональную тональность, влияет на выбор движений и нюансировку пластики. Танец завершается общей круговой спиралью, символизирующей единство начала и конца, традиции и современности.

О значении танцевальных традиций Бухары писал Н.Нурджанов: «Народная хореография таджиков богата и многообразна. Она получила большое развитие ещё в древние времена. Высшим его достижением является искусство профессиональных танцовщиц Бухары «созанда», которые сопровождали свои пляски песнями» [60, с. 12].

«Базморо» в интерпретации Зебо Аминзода предстает как сложная трёхчастная композиция, в которой органично сочетаются традиционные элементы и современная сценическая выразительность. Постановка демонстрирует высокую степень интеграции смыслового содержания с музыкальным сопровождением, костюмным оформлением и оригинальной хореографической формой. Данная композиция является выдающимся примером адаптации традиционной таджикской хореографии к современным сценическим действиям.

Особое внимание Зебо Аминзода уделяла формированию женского образа сценической героини – это не просто исполнительница танцевального образа, но носительница нравственных, культурных и идеологических ценностей, отражающих дух времени и национальные представления о женственности, достоинстве, трудолюбии и духовной красоте. В постановках Аминзода образ таджикской женщины раскрывался через строго выстроенную систему выразительных средств – жестов, движений, костюма, мимики, сценического поведения и

психофизического состояния. Особенно ярко данный подход проявлялся в танцах материнства, крестьянского труда, народного единства и культурного многообразия, в которых образ женщины воплощался как центр духовной опоры, труда и красоты.

Примером комплексной реализации идеологически насыщенного и эстетически выверенного женского сценического образа является хореографическая сюита «Туи пахта» (1984), созданная Зебо Аминзода. Эта постановка, как и многие другие её сценические сюиты – такие как «Попурри», «Базморо» – объединяла в себе ряд танцевальных эпизодов, различных по стилю, тематике и эмоциональной окраске, но сопряжённых общей идеей: прославление труда, земли и духовных ценностей.

Именно в «Туи пахта» лиричность народной песни и живописная пластика танца сливались в единое образное высказывание. Как отмечала сама Аминзода, лиризм является универсальным признаком таджикской музыкальной культуры, присущим песням любого характера – от древних трудовых песен до современных композиций о Родине.

Композиция «Туи пахта» отличалась сложной многослойной структурой, в которой средствами хореографии раскрывался весь цикл сельскохозяйственного труда, связанного с выращиванием хлопка – ключевой отраслью народного хозяйства Таджикской ССР. Постановка представляла собой сценическую интерпретацию многоступенчатого производственного процесса: от орошения земли до изготовления ткани. Данная художественная модель труда была наполнена оптимизмом, гордостью за созидание и радостью коллективного достижения результата.

Открывающая сцена представляла собой хлопковые поля. В первых рядах располагались маленькие исполнители, олицетворяющие молодые ростки. На сцену медленно выходили танцовщицы в длинных голубых платьях, символизируя воду. Их движения на полупальцах между

рядами «ростков» передавали процесс орошения земли. После их ухода маленькие исполнительницы начинали движение: они раскрывали зелёные платки, изображавшие листья, – метафору пробуждающейся жизни. Эти сцены сопровождалась светлой, жизнеутверждающей музыкой.

Следующий эпизод вводит фигуры комбайнёров – танцовщиц в комбинезонах и рубашках с короткими рукавами, с завязанными платками на голове. В этой части доминировала пантомима: жесты имитировали работу хлопкоуборочной техники. После уборки хлопка сцену покидали машины, и появлялись «ткацкие станки» – подростки, исполняющие синхронные механические движения, а также ткачихи. В следующем эпизоде на сцену вносились готовые ткани – результат коллективного труда. Этот момент становился кульминацией всего произведения.

Завершалась композиция праздничной сценой: старшая группа танцовщиц в атласных платьях с традиционными тюбетейками, мелко заплетёнными косичками исполняла торжественный танец. Эта часть символизировала радость завершённого труда, преемственность поколений, величие народной культуры. Танец наполнялся пластикой восточной торжественности, строгостью движений, чёткостью рисунка и мажорной эмоциональностью. Он воплощал в себе идею красоты, основанной на труде, гармонии и цивилизационном наследии.

Таким образом, постановка «Туи пахта» стала новой формой отражения в таджикском традиционном танцевальном искусстве идеального образа женщины – труженицы, женщины – созидательницы, женщины – культурного центра. Благодаря многослойной символике, музыкально-пластической выразительности и идеологической чёткости, этот танец обретал не только художественную, но и социальную значимость, в полной мере отражая эстетические и мировоззренческие принципы хореографической школы Зебо Аминзода.

В этом же контексте отметим другой женский образ, разработка которого стала важным достижением авторской хореографической концепции Зебо Аминзода – это образ созанда, женщины – певицы, исполнительницы народных мелодий и танцев, носительницы глубокой музыкально-поэтической и пластической традиции Таджикистана. У каждого народа есть своё традиционное творчество, особенности которого связаны с его этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей, бытовыми традициями и природной средой проживания» [31, с. 158]. «В Бухаре слово «Созанда» закрепилась только за певицами – танцовщицами, в искусстве которых сочетается пение, танец и игра на музыкальных инструментах» [65, с. 290].

Вплоть до середины XX века образ созанда оставался центральной фигурой в музыкально – фольклорной культуре, особенно в городских центрах Бухары, Самарканда, Гисара. [68, с. 309]. В работах Аминзода обращение к пластике созанда происходила не в форме этнографической реконструкции, а как художественное переосмысление и адаптация традиции в новых условиях сцены. Этот аспект синтеза разных видов искусств отметила в своем исследовании М.Хамидова: «И музыка, и пение, и танец, и сценография помогают актеру музыкальной драмы выразить эмоциональный, духовный, интеллектуальный мир его героя» [120, с.9].

В истории культуры таджикского народа созанда является символом женской духовности, выразительницей устных эпических форм, обрядовой поэзии и народной эстетики. Эта фигура несёт в себе элементы фольклорного театра: созанда не только поёт, но и пластически выражает содержания песни, вовлекая зрителя в эмоциональный и культурный контекст. Исследователи подчеркивают, что созанда – это живая энциклопедия традиционного быта, обычаев, интонационных моделей и образов. «Созанда обозначает жанр таджикского музыкального искусства, считающий в себе пение, танец и игру на музыкальных инструментах» [32, с. 88-96].

В постановочной практике Зебо Аминзода образ созанда воплощался с особой пластической выразительностью и идеологическим наполнением. Примером может служить танец «Бибисанамчон», который по своей стилистике представляет собой романтическую, озорную миниатюру, посвящённую молодости, красоте и обаянию.

Композиция построена на соединении вокального и хореографического начал. Центральной фигурой является исполнительница песни – танцовщица Олуфта Шарипова, представляющая собой образ созанда, сидящую в окружении танцующих девушек. Она исполняет песню о прекрасной и обаятельной Бибисанамчон с живой мимикой, чёткой дикцией и эмоциональной выразительностью. Вокал органично переплетается с танцевальными эпизодами, в которых группа девушек ритмично и синхронно сопровождает песню пластическими движениями.

Костюмы подчёркивает разнообразие и колористику сценического образа. Первая группа танцовщиц облачена в белые платья с широкими подолами и короткие чёрные бархатные камзолы – стилистика, отсылающая к классическому сценическому оформлению женского ансамбля. Вторая группа одета в платья с узором чакан, традиционные платки завязаны вокруг головы в стиле, характерном для женщин Кулябской зоны. Этот стилистический контраст символизирует как многоликость таджикской культуры, так и её единство через обряд, песню и танец.

Танец «Бибисанамчон» демонстрирует не только сценическую эстетику, но и методологический подход Зебо Аминзода к реконструкции образа созанда как носительницы художественного и духовного наследия таджикского народа. Через синтез голоса, движения и сценического образа хореограф формирует цельное высказывание о женской природе, национальной идентичности и культурной преемственности.

З.Аминзода внедряла в практику ансамбля многоплановую композицию танцевальных номеров, при которой разные группы исполнителей действовали параллельно на сцене, создавая полифоническую структуру танцевального действия. Такая хореографическая организация повышала зрелищность выступлений и позволяла демонстрировать многообразие движений, форм и эмоций. В таких композициях как танцы «Базмор», «Турки Шерози», «Туи пахта», «Попурри» она активно применяла принципы контраста, симметрии, ритмического варьирования и пространственной динамики.

Одним из ключевых компонентов авторской методики Зебо Аминзода являлся принцип соответствия между танцевальным движением и музыкальной фразой. Он реализовывался через точное построение хореографического текста, в котором каждое движение имело тесную взаимосвязь с музыкальной партитурой. Темп, ритмическая структура, динамика и эмоциональная окраска мелодии определяли характер пластики, амплитуду жестов, пространственные акценты и внутреннюю драматургию движений.

Подобная организация хореографического материала позволяла достигать высокого уровня художественной достоверности: зритель не просто воспринимал форму танца, но чувствовал его внутренний смысл, эмоциональную наполненность и глубоко укоренённый культурный код. Благодаря этому танцевальное произведение становилось многослойным высказыванием, объединяющим эстетику национальной пластики и структуру музыкальной ткани.

Ярким воплощением данного принципа служат такие постановки, как «Мижгонсиях», «Аз зери чодарат», «Это было», «Боди сабо», «Занг бизан», «Бигу гул нафиристад», «Чок-чоки борон». В этих хореографических композициях особое внимание уделялось точной корреляции между мелодической фразой и танцевальным движением: каждое изменение в музыкальной интонации сопровождалось

соответствующим пластическим акцентом, обеспечивая тем самым не только выразительность, но и структурную целостность сценического произведения.

Особого внимания заслуживает принцип интонационной пластики, разработанный Зебо Аминзода, который стал одним из методологических оснований её хореографической системы. В отличие от традиционного подхода, в котором движение ориентируется преимущественно на ритмическую структуру сопровождения. В данном случае каждое пластическое действие соотносилось, прежде всего, с мелодической интонацией. Движение рождалось не из метрического импульса, а из выразительной линии мелодии, её внутренней логики, пауз, тяготений и развёртываний. Данный подход требовал от исполнительниц не только высокого уровня технической подготовки, но и развитого музыкального слуха, интонационного чутья, способности «вслушиваться телом» в музыкальную ткань произведения. Хореограф стремилась к тому, чтобы каждая исполнительница не просто сопровождала музыку, а становилась её пластическим продолжением, «поющей» в движении.

Этот принцип – мягкость движений – ярко проявлялся в постановках «То боди сабо», «Орзу», «Мужской танец», «Йулларим», где мелодическая линия определяла не только общий характер и настроение танца, но и мельчайшие нюансы пластики: изгибы корпуса, динамику кистей, траекторию взгляда, внутреннюю логику пространственного рисунка. Именно через интонационную пластику достигалась особая выразительность исполнения, при которой тело становилось медиатором между музыкальным смыслом и сценическим образом. Движение развивалось по логике музыкальной фразы : начиналось с импульса, затем следовало раскрытие, завершение – аналогично музыкальному предложению. Таким образом, танец становился визуальным аналогом музыкального произведения.

Другим ярким проявлением творчества З.Аминзода являлась сфера взаимодействия с композиторами. Ярким примером стал художественный фильм «Струны любви» (режиссёр Маргарита Касимова, 1982), для которого композитор Саид Хамраев написал ряд произведений, ставших основой для танцевальных композиций: «Орзу», «Золотошвейки», «Алла», «Дует», «Шаби хичрон». Все указанные музыкальные произведения легли в основу оригинальных хореографических решений, демонстрирующих глубокую связь между музыкальной и пластической структурой.

Зебо Аминзода придавала огромное значение не только техническому совершенству исполнения, но и художественной выразительности образа. Она утверждала, что истинный танец начинается там, где каждое движение наполнено смыслом, эмоцией, внутренним переживанием. Её педагогический подход заключался в том, чтобы воспитать не просто исполнительницу танцевальных форм, а художника, способного через танец рассказать историю, передать состояние души, вызвать у зрителя отклик. «Танец выражает красоту....каждое движение, мимика в танце имеет свой смысл» [17,с.24-25].

Философия сценического творчества Зебо Аминзода основывалась на глубоком убеждении в том, что танец – это не просто набор движений, а форма мышления, способ художественного постижения мира и средство духовной передачи культурной памяти. Танец для неё был пластическим языком, способным выражать состояния души, исторические смыслы и национальное мироощущение. Он выступал как пространство, где внутреннее и внешнее, сакральное и бытовое, индивидуальное и коллективное соединяются в эстетическом акте: «в танцах.... Ищу смысл, мудрость, послание и красоту бытия»[16, с.8-9]

3.2 Репетиционно-постановочная и педагогическая деятельность

В данном разделе третьей главы рассмотрим два ведущих аспекта творческой деятельности З. Аминзода, связанных с репетиционно-постановочной и педагогической работой в ансамбле «Зебо».

Весь репетиционный процесс включал несколько взаимосвязанных этапов: постановочный (создание основного хореографического текста), технический (отработка движений, синхронности координации), сводный (объединение всех групп в едином сценическом пространстве) и сценический (работа над динамикой, мизансценами, светом, костюмами и эмоциональной выразительностью) [197].

Постановочная система Зебо Аминзода базировалась на принципе последовательного формирования всех компонентов хореографического высказывания, охватывала все этапы танцевального обучения и постановки: от анализа музыкального материала до построения рисунка, от индивидуальной работы с солистками до синхронной работы ансамбля, от базового движения – к целостному образу, от ритмической структуры – к построению танцевального рисунка, от идеи – к полноценной сценической композиции. Каждое движение разучивалось поэтапно, сначала в медленном темпе, затем в ускоренном, с постоянным анализом на точность, выразительность, соответствие музыкальному ритму [107, с. 189].

Огромное значение здесь имели вопросы согласования, сценической симметрии, чистоты линии. Обучение танцоров начиналось с постановки основ классического балетного танца. Аминзода подчёркивала, что только через овладение фундаментальными принципами балетной школы – правильной осанкой, гибкостью, координацией, выворотностью и точной мимикой – возможно овладение профессиональной сценической техникой. Именно классическая школа, по убеждению Аминзода, формирует прямой корпус, выразительность рук, гибкость движений, постановку стоп, умение работать с сценическим пространством [178].

Занятия классическим экзерсисом были обязательными для всех танцовщиц ансамбля, независимо от жанровой принадлежности постановок. Она лично проводила занятия, добиваясь безупречного исполнения каждого движения, начиная с корпуса и заканчивая тончайшей пластикой кистей. Зебо Аминзода сочетала академические знания, полученные в хореографических училищах Москвы и Ташкента с глубоким знанием фольклорных традиций таджикского танца.

Следующий этап обучения включал изучение народного таджикского танца в его традиционных формах. Аминзода считала необходимым не только разучивание движений, но и постижение эстетики народного пластического языка. Каждое движение, по её мнению, несло в себе символ и эмоцию. Задача исполнителя заключалась в том, чтобы через точное техническое исполнение выразить духовную суть образа. Репетиционная работа была выстроена по строго регламентированному графику и включала как индивидуальные, так и групповые занятия. Отметим, что внимание к групповому исполнению было важнейшей составляющей процесса постановки. Балетмейстер разбивала танец на части, последовательно обучая группы и солистов, учитывая уровень подготовки, рост и сценический темперамент исполнителей. В ходе постановки Аминзода детально отработывала мизансцены, рисунки и ритмику, особое внимание уделяла синхронности и выразительности.

Важным аспектом постановочной работы являлось необходимость избегать шаблонности и механической повторяемости движений, стремясь к гармоничному сочетанию пластики, ритма и смыслового наполнения. Каждый танцевальный номер создавался как самостоятельное произведение, обладающее своей драматургией, кульминацией и финалом. Относительно формирования заключительных разделов композиции приведем мысль исследователя А.В.Мелехова: «Финальные этапы постановочной работы включали репетиции уже в сценических костюмах, с освещением и полным техническим сопровождением» [54, с.128].

В построении танцевальной композиции особое значение имели фразы, которые подчинялись логике развития темы, а не механической ритмической структуре. В этом качестве танец превращался в выразительное пластическое повествование, раскрывающее характер персонажа и суть сценического действия [65, с.191]. В этом проявлялась заслуга Зебо Аминзода, которая восстановила красоту и утончённость таджикского танца [70, с. 309].

Особое внимание в постановочной практике З. М. Аминзода уделялось вопросам жанрового и тематического многообразия. Хореографическое наследие Аминзода охватывает широкий спектр сюжетных линий – от лирико-бытовых и этнографических танцев до постановок, в которых доминирует эпическое, историко-героическое или ритуально-обрядовое начало. Такое разнообразие не являлось формальным, а отражало концептуальный подход к сценической хореографии как к синтетическому искусству, способному интегрировать различные типы движения, ритмики, сценического образа и музыкального сопровождения.

В творческой и педагогической практике З. Аминзода исходила из представления о танце как о «говорящем теле», способном передавать тончайшие эмоциональные оттенки. В репетиционной работе она постоянно подчёркивала важность мимики, положения головы, взгляда и жеста. Танцовщики обучались не только технике движений, но и внутреннему наполнению каждого сценического образа. Эти принципы проявлялись как в сольных партиях, так и в групповых сценах, которые благодаря чёткости и пластической выразительности приобретали высокую художественную ценность [95, с. 56-63].

В постановочной практике большое внимание в учебном процессе уделялось отработке вращений – как по диагонали, так и по кругу, в ходьбе и на месте. Аминзода считала, что чёткие, уверенные вращения являются показателем высокого уровня исполнительской подготовки [178]. В случае необходимости она на индивидуальных занятиях с танцовщицами оттачивала каждое движение до безупречного исполнения. Для массовых сцен она

формировала группы по росту, выстраивала композиции по линиям, а затем приступала к детальной проработке хореографии. О важности овладения разными формами танцевальных движений пишет исследователь Н. Клычёва: «Обучение движению, ритм, рисунки происходит одновременно с целью овладения учениками вершин мастерства искусства танца» [42, с. 463]

В процессе репетиции Аминзода акцентировала внимание на том, как следует воспринимать музыкальный материал, какие чувства и эмоциональные состояния должны быть переданы в каждом эпизоде, какие мимические и пластические нюансы сопровождают те или иные движения. В этом контексте хореографическая постановка приобретала не только внешнюю точность, но и глубинную выразительность, наполняясь содержательным и эмоциональным смыслом. В этом контексте отметим справедливую мысль исследователя Ю.Кондратенко: в современной теории танца необходимо особое внимание обращать «на методологические подходы к анализу художественного языка» [112, с. 19].

Работа над сценическим обликом танца начиналась с тщательного выбора его концепции. Каждая постановка рассматривалась в контексте исторического времени, этнографической достоверности и образного решения [96, с. 138-141]. Например, в таких танцах как «Фаргона тонг от отгунча», «Сарахбори ороми чон», «Рақси Бадахшонӣ» и др.

Зебо Аминзода широко использовала в постановочной работе метод контрастных сопоставлений как важный инструмент в формировании исполнительской выразительности. Суть метода заключалась в том, что танцовщица на первом этапе осваивала краткие пластические миниатюры, каждая из которых передавала одну ярко выраженную эмоцию – радость, грусть, застенчивость, восхищение и др. Эти эмоциональные этюды исполнялись с максимальной концентрацией мимики, жестов, ритма и динамики. На следующем этапе данные этюды выстраивались в линейную хореографическую композицию, что позволяло не только развить пластическую выразительность, но и сформировать у исполнительниц

умение передавать сложные психологические состояния средствами танца. Такой подход способствовал также развитию сценической уверенности, внутренней свободы, органической природы исполнения, а также формировал глубокое эмоциональное прочтение каждой роли.

Наиболее ярко данный метод проявился в постановке танца «Шахло», исполняемого двумя солистками ансамбля – Саидой Файзалиевой и Лолой Кенджаевой. В основе танца – игра двух героинь, одна сияет озорством и лёгкостью, другая хранит в себе сдержанную угрюмость. Но, как ни странно, именно эти противоположности сплетают их в нерушимую дружбу. На сцене встречаются два мира – мир веселья и мир молчаливой строгости. Их танец – это рассказ о том, как разные сердца могут биться в одном мире. Все эти эмоциональные состояния тонко и детализировано передавались через синтез танцевальных движений и мимики, выстроенных в единую драматургическую линию.

Хореографический язык постановки был насыщен сложными в техническом отношении элементами, но исполняемыми с мягкостью, утончённостью и высоким уровнем синхронности. В создании данного произведения использовались определённые стилевые элементы узбекской танцевальной традиции при сохранении уникальных черт таджикского ритмического рисунка и национальной пластики.

Рисунок 15. Генеральная репетиция постановки танца «Шахло»



Репетиция под руководством Зебо Аминзода. Танцовщица зафиксирована в повороте корпуса с высоко поднятой правой рукой и мягко опущенной левой. Поза передаёт лиричность и грацию, типичную для хореографии танца «Шахло»

Многие движения выполнялись на полупальцах, что придавало танцу изящество и лёгкость. Отметим мысль народного артиста Узбекистана Исохора Окилова, который отмечал: выпускники нашей узбекской хореографической школы – Зебо Аминзода и другие таджикские танцовщицы, умели создавать обширные и элегантные пластические выражения и совершенствовать их с помощью практических танцевальных приёмов [76, с. 212].

Отметим, что подобное стилевое взаимодействие имеет историческую основу. Так, например, Н. Клычёва отмечала, что на протяжении веков Средняя Азия представляла собой единое культурное пространство, в котором хореография развивалась в крупных городах – центрах профессионального искусства: Бухара, Фергана, Худжанд, Самарканд, Коканд, Хива и другие. Здесь происходило тесное взаимодействие разных танцевальных традиций [42, с. 543]. Это особая пластика рук, головы, корпуса, демонстрирующие схожие принципы и технику исполнения. Отметим также, что ритмическая структура в таджикской хореографии сохраняла свою самобытность и устойчивость, являясь отличительной чертой таджикской хореографической школы.

В репетиционно-постановочной работе активно применялись методы многократных повторений, включавшие анализ видеозаписей, а также зеркальные тренировки – как в прямом смысле, перед зеркалом, так и по принципу симметричного «отражения» движений партнёра.

В качестве примера постановки, в которой синхронность приобретает определяющее значение, следует отметить танец «Русские узоры». Его премьера состоялась 10 августа 1981 года на телевидении, в рамках концертной программы, посвящённой Дню строителя. В данной композиции, стилистически ориентированной на хореографическую эстетику русского Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной доминируют выверенные, почти незаметные

скользящие шаги, мягкие волнообразные переходы и гармоничная динамика движений всей группы. Основой становится высокая синхронность действий всех участников танца как единого целого. Каждый исполнитель выполняет заданный рисунок с безупречной точностью. Такие элементы танцевальных движений как «расчёска», «волны», «карусели»¹ требуют не только высокой степени собранности, но и длительной системной тренировки, направленной на развитие у танцовщиков единого чувства ансамбля.

Отметим также, что в рассматриваемой композиции «Русские узоры» каждое перемещение на сцене прорабатывалось с учётом музыкального ритма, композиционного центра и зрительского восприятия. Аминзода следила, чтобы переход от одной мизансцены к другой происходил синхронно, плавно, без механического «представления» исполнителей. Логика движения от одной фигуры к следующей служила не только для поддержания сценической динамики, но и как средство раскрытия содержания хореографического образа. «Базой стал народно-характерный танец – основное выразительное средство, на котором строится творческая деятельность» [108, с. 18].

Кроме технической и художественной подготовки, Зебо Аминзода придавала большое значение эмоциональной вовлечённости исполнителя. Каждый танцор должен был проживать роль, ощущать её на уровне эмоций и передавать это зрителю. Танец, по мнению Аминзода, не существует без эмоционального исполнения [178]. Именно поэтому она уделяла большое внимание развитию мимики, способности передавать посредством взгляда, наклона головы или жеста, отражающие состояние персонажа, его настроение и чувство. В каждой постановке закладывался определённый образ и идея, а исполнитель должен был раскрыть их средствами движения, сценической формой реализации. Этот аспект её творчества отмечала

¹Расчёска – способ движения танцоров, при котором они раздвигаются в стороны или сходятся по определённой схеме. Обычно используется для распределения танцоров по сцене или для смены рисунка.

Н.Ализода: «Именно эта органичность и психологическая достоверность, соединённые с высокой пластической культурой, делали постановки ансамбля «Зебо» особенно выразительными и впечатляющими» [15, с. 1].

В повседневной жизни ансамбля «Зебо» репетиционная работа занимала центральное место. Репетиции включали постановочно-технические, индивидуальные, сводные и сценические этапы. Каждый танец разбивался на фрагменты – по музыкальным фразам, движениям, мизансценам. Балетмейстер работала отдельно с солистами, затем с группами танцовщиц, расположенных отдельно с правой и левой сторон сцены. Такой системный подход позволял достигать высокой степени синхронности и выразительности.

Надо отметить, что принципы постановочной работы Аминзода опирались на многолетний исполнительский и сценический опыт, полученный в период работы в Худжандском музыкально-драматическом театре. Накопленные знания, обширный репертуар и непосредственное знакомство с техникой исполнения национальных танцев послужили основой для создания уникального хореографического стиля, отличающегося высокой степенью пластической выразительности, стилистической точности и эмоциональной насыщенности.

Репетиционный процесс в ансамбле «Зебо» отличался чёткой структурой, строгостью дисциплины и высокой степенью художественной требовательности. Он не ограничивался механическим повторением движений, а выстраивался как глубокая, методически обоснованная работа, направленная на формирование сценической культуры, раскрытие эмоциональной выразительности и осмысленности каждого элемента танца. В основу подхода было положено убеждение в том, что танец – это не просто совокупность движений, а определённая форма мышления, средство художественного высказывания [17, с. 24-25].

Аминзода придавала особое значение предварительной репетиционной работе, реализуемой поэтапно. Сначала прорабатывались отдельные

фрагменты с малыми группами исполнителей, где шла индивидуальная настройка движений и мизансцен. Затем осуществлялось объединение этих элементов в единую композиционную структуру. В рамках постановочного процесса шла отработка отдельных эпизодов в составе малых групп, после чего следовал технический этап, включающий проработку синхронности, координации и выразительности движений. Далее происходил процесс, в котором осуществлялась адаптация к сцене, выработка сценографии, оформление переходов и настройка артистического образа ансамбля. Такая последовательность этапов обеспечивала высокую степень художественной цельности каждой постановки.

Одной из отличительных черт её хореографической школы стало чёткое понимание сценического пространства и структуры построения композиции. Танцевальный рисунок в постановках Аминзода подчинялся логике драматургии. Она выстраивала танцевальные движения так, чтобы сцена была не просто наполнена фигурами, но и «дышала» - чтобы зритель чувствовал динамику, смену ритма, напряжение и разрешение, как в музыкальной пьесе. Даже в фольклорных постановках, прослеживалась структурная чёткость: вступление, развитие, кульминация, финал [71, с. 82 – 83]. В этом контексте отметим мысль Н. Нурджанова, в которой отмечается танец «Уфари Ушшок», созданный на основе Шашмакома. Он выражает лиризм и драматизм танца через плавные, изящные движения и особый наряд женщин средневековья [71].

Постановочные принципы проявлялись не только в содержательном наполнении композиций, но и в технической проработке танцевальных движений, построений рисунка танца, выборе музыкального материала и сценического костюма.

В этом контексте нужно особо отметить проработку жестов и движений. Хореограф последовательно опиралась на богатую традицию восточной пантомимы, в рамках которой каждое движение обладает устойчивой семантической нагрузкой. Такие жесты, как «приходи», «уходи»,

«не хочу», «печаль», «радость», «кокетство» и прочие, входили в выразительный арсенал исполнительниц, специально подготовленных к точной и изящной передаче эмоциональных и смысловых состояний.

Сложные, в структурном отношении выразительные движения рук, обрамляющих лицо, глаза, губы, фигуру, формировали своеобразный пластический язык, наполненный чувственной поэтикой. Именно поэтому в работе над постановками танцевальных номеров Аминзода уделяла особое внимание мимике и выразительности лица танцовщиц, стремясь добиться от них передачи тончайших душевных переживаний через движения бровей, губ и линий взгляда [47, с.27-29].

Примером глубокой работы с мимикой и жестовой символикой является постановка танца «Чоргоҳ» – классического хореографического произведения, исполненного на музыку из цикла «Шашмаком». Звучание мелодии «медленное», проникнутое грустью, стилизованное под эстетику старинной классической традиции. Танцовщицы изначально занимают статические позы, сидя на коленях с опущенными головами, корпус согнут, одна нога заведена под колено другой. Одна рука упирается в колено, поддерживая голову, вторая вытянута и опирается в пол. Костюмы включают в себя длинные, богато украшенные платья, соответствующие духу и содержанию композиции; головы покрыты тонкими газовыми платками, дополненными тематически подобранными украшениями. Постепенно головы исполнительниц приподнимаются, обращаясь к зрительному залу; мимика при этом передаёт внутреннее напряжение и скорбь, отображая состояние безысходности. Танцовщицы встают, передвигаясь на сцене мелкими, осторожными шагами, с протянутыми вперёд руками, как бы обращаясь с мольбой о помощи, стремясь найти выход из своего тяжёлого положения. Все движения предельно пластичны, медленны, наполнены глубокой эмоциональностью. Движения рук образуют замысловатые узоры, сопровождающиеся выразительной мимикой, благодаря чему перед зрителем разворачивается драматический образ душевного состояния женщин, чья

жизнь в далёкие времена была подчинена строгим ограничениям и лишена элементарной свободы.

Особое внимание Зебо Аминзода уделяла разработке сценического образа, которая включала в себя также художественное оформление костюмов, причёсок, украшений, а также использование сценических аксессуаров, направленных на усиление визуального воздействия постановки. В работе над костюмами Аминзода сотрудничала с художниками-декораторами и ювелирами, включая сотрудничество в 90-х годах с Эмомали Рахмониёном и Татьяной Панченко² которые создавали эскизы, отталкиваясь от хореографического замысла. Эти костюмы не только подчёркивали грацию движений, но и несли в себе историческую, этнографическую и эстетическую нагрузку.

Вопрос формирования сценического образа занимал центральное место в постановочной работе. Его формирование не сводилось к декоративной функции или внешнему оформлению: он рассматривался как глубоко осмысленная, символически нагруженная категория, отражающая целостную художественную концепцию постановки. Аминзода стремилась к тому, чтобы каждая исполнительница не просто выучивала движения, а «вживалась» в роль, овладевала характером сценического персонажа, его эмоциональной палитрой, а также культурно-историческим контекстом. Такой подход предполагал интеграцию литературных, фольклорных и исторических источников в процессе постановки. Особое внимание уделялось изучению эпохи, социального положения персонажа, специфики поведения, что, в свою очередь, находило отражение как в хореографической пластике, так и в мимике, костюме и музыкальной драматургии.

Зебо Аминзода придавала огромное значение не только техническому совершенству исполнения, но и художественной выразительности образа.

² Эмомали Рахмониён – народный артист Республики Таджикистан, главный балетмейстер ансамбля «Гулрез». Татьяна Панченко – художник-дизайнер Театрального общества Таджикистана.

Она утверждала, что истинный танец начинается там, где каждое движение наполнено смыслом, эмоцией, внутренним переживанием [147].

В этом контексте отметим важный концепт танцевальной эстетики Аминзода. Центральным понятием выступала идея гармонии. Хореограф стремилась к созданию целостности образа, в котором каждый элемент – движение, музыка, костюм, мимика, сценическое построение – служил единой художественной задаче. Ни один компонент постановки не был второстепенным: костюм становился продолжением жеста, музыкальная фраза – импульсом для движения, а сценическое пространство – формой представления драматургии.

Характерным примером подобной драматургии может служить постановка фольклорной танцевальной композиции «Гулчин» (1986). Танец воссоздавал собирательный образ деревенских девушек, собравшихся для празднования девичника. В начале постановки пластика выражает скромность: исполнительницы с опущенными головами медленно двигаются в такт умеренной музыке, используют характерный «крестовый шаг». Движения строго синхронизированы, доведены до технического совершенства. При этом язык танца построен на обогащении традиционных таджикских движений элементами классической хореографии, что придавало композиции дополнительную выразительность.

Рисунок 17. Композиция «Гулчин»



Региональные варианты исполнения танца “Гулчин”:
памирский, кулябский, худжандский

Балетмейстерская обработка позволила сохранить этнографическую достоверность при одновременном стилистическом обобщении: простые движения, характерные для локального сельского танцевального быта, были стилизованы и органично встроены в сценическую композицию.

Выразительность движений отражала эстетику Зебо Аминзода, в которой особое положение занимала идея эмоциональной правды. По её убеждению, танцовщица не должна просто воспроизводить набор движений, даже технически совершенных, – она обязана «проживать» образ, входить в его эмоционально-смысловое поле. Эстетика эмоциональной выразительности танцевальных движений для Аминзода была связана с глубокой внутренней работой: исполнитель должен чувствовать, понимать, интерпретировать содержание танца и передавать его зрителю в осмысленной художественной форме. В процессе репетиций этому аспекту уделялось первоочерёдное внимание – работа включала разработку мимики, точной эмоциональной интонации взгляда, символику жестов, пластику тела, сопряжённых с внутренним состоянием.

Хореографическая манера Зебо Аминзода отличалась стремлением к художественной целостности. Она отказывалась от искусственной «декоративности» в танце, предпочитая выразительную органику. Именно поэтому репетиции охватывали не только технику движения тела, но и мимику лица, осанку, работу взгляда, синхронизацию жеста и внутреннего эмоционального состояния. Танцовщиц учили не просто двигаться под музыку, а выражать через движение идею, состояние души, образ. Хореограф подчёркивала: «Движение должно быть наполнено мыслью. Только тогда оно становится искусством» [178].

Художественное оформление танца – включая костюм, реквизит и сценографическое решение – рассматривалось З.Аминзода как органическая и неотъемлемая часть хореографического образа. Костюм, по её убеждению, не только выполнял функцию внешнего визуального оформления, но также

являлся важным выразительным средством, способным усилить художественное воздействие постановки. Разработка костюма осуществлялась на основе глубокого анализа исторических, региональных и стилистических источников. Он должен был отражать эпоху или тематическое содержание танцевального номера, подчёркивать индивидуальность образа и одновременно обеспечивать свободу движения, сценическую динамику и зрелищность.

В рамках ансамбля «Зебо» под руководством З.Аминзода сформировалась устойчивая практика индивидуального подхода к художественному оформлению каждого танца. Разрабатывались уникальные эскизы, тщательно подбирались ткани, декоративные элементы, фурнитура и аксессуары, что в совокупности обеспечивало высокий уровень визуальной выразительности и эстетического совершенства представлений. В ряде случаев использовались дорогостоящие и редкие материалы, демонстрирующие высокие требования к качеству оформления. Так, например, костюмы для танца «Уфари Узол», созданного в 1983 году на мотивах одноименной классической мелодии, были изготовлены из дорогостоящей тканой материи; украшения специально привезены из Ташкента, а обувь для исполнительниц изготовлена по индивидуальному заказу в Москве. Подобный подход применялся и при подготовке постановки танца «Сени кулишларинг», созданного на основе узбекской песни в исполнении автора – Гуломджона Якубова (1950 г.р.), Народного артиста Узбекистана, для которой из Москвы был специально доставлен высококачественный французский шёлк, а камзолы украшались ручной вышивкой золотыми нитями.

Художественный вкус З.Аминзода ярко проявлялся в выборе эстетических решений для костюмов, используемых в танцевальных постановках. В рамках ансамбля активно применялись наряды, отражающие региональное разнообразие таджикской культуры – в частности, традиционные костюмы Бадахшана, Хатлона и Зеравшанской долины. При

этом особое внимание уделялось тонкому подбору цветовой палитры, силуэтным формам, орнаментальной и текстильной отделке. Костюм рассматривался не как вспомогательный элемент, а как логическое продолжение сценического образа, его органичная и выразительная часть.

Костюмы ансамбля «Зебо» отличались изяществом, богатой орнаментикой и вниманием к деталям. Длинные платья с узкой талией и пышными подолами, украшенные драгоценными камнями и вышивкой, стали визитной карточкой коллектива. Традиционные головные уборы и ювелирные изделия создавали целостный образ, гармонирующий с музыкальным и хореографическим содержанием. Каждый элемент – от цвета ткани до блеска украшений – тщательно отбирался и согласовывался, обеспечивая ансамблю сценический облик, соответствующий высокому уровню профессионализма.

Сценический костюм, как художественный элемент хореографического искусства, занимал в творческой системе Зебо Аминзода особое место. Она относилась к костюму не просто как к элементу внешнего оформления, но как к средству раскрытия художественного образа, продолжению пластики тела, акценту на ритмике движения и визуальному воплощению историко-культурного контекста.

Костюм в постановках Аминзода выполнял не только эстетическую, но и функциональную роль. Он должен был подчёркивать движения, усиливать пластику, не мешать вращениям и позициям тела. Аминзода настойчиво добивалась того, чтобы костюмы соответствовали технике исполнения: материалы должны были быть лёгкими, швы – эластичными, подолы – рассчитанными по длине таким образом, чтобы при движении возникал нужный эффект волны, спирали или флажка³.

Костюмы в ансамбле «Зебо» проектировались с учётом региональных особенностей, орнаментальных мотивов, цветовой символики и пластических

³ Спираль – это форма построения или движения, при которой танцоры выстраиваются или перемещаются по спиралеобразной траектории. Флажок (или флажка) – это линия танцоров, выстроенная по диагонали или с поворотом, напоминающая форму наклонённого флага.

возможностей ткани. Дизайнеры, в числе которых особую роль играла Татьяна Панченко, работали в тесном сотрудничестве с хореографом, учитывая её требования к покрою, силуэту, фактуре и палитре.

Аминзода следила за тем, чтобы каждое платье подчёркивало индивидуальность образа и в то же время гармонично вписывалось в ансамбль. Традиционные таджикские костюмы подвергались сценической переработке – они сохраняли форму и элементы этнической аутентичности, но приобретали новую сценическую выразительность. Использовались лёгкие и блестящие ткани, подвижные элементы отделки, длинные рукава, широкие подолы, украшения из стекла, бисера и полудрагоценных камней.

Особое внимание в постановочной практике З.Аминзода уделялось головным уборам и ювелирным украшениям, играющим значительную роль в формировании сценического образа. Короны, серьги, ожерелья, браслеты, кольца – все эти элементы подбирались и создавались с учётом специфики хореографического движения, ритмической выразительности и светового восприятия сцены. Эстетическая функциональность каждого украшения рассматривалась как неотъемлемая часть целостного образа, способствующая усилению художественного воздействия танца.

Неотъемлемым компонентом постановочной эстетики З.Аминзода выступали сценические аксессуары и реквизит, играющие важную роль как в композиционной структуре, так и в смысловом наполнении хореографического произведения. Среди используемых предметов можно выделить кувшины, платки, музыкальные инструменты, цветы, элементы традиционного быта и художественно оформленные бытовые принадлежности. В постановках Аминзода реквизит никогда не выполнял исключительно декоративную функцию: он являлся частью образной системы, способствовал раскрытию содержания танца, усиливал эмоциональное воздействие и способствовал семантической конкретизации сценического действия.

Так, к примеру, кувшин в индийском танце символизировал не только изящество женской пластики, но и метафору женщины как хранительницы домашнего очага, носительницы жизненной энергии, сопряжённой с природным циклом и социальным укладом. В лирическом танце «Боди сабо» центральным выразительным элементом служили платки – хрупкий символ мечты и тонких эмоциональных состояний. В «Бирманском танце» сакральный смысл приобретали свечи, удерживаемые в руках танцовщиц, превращаясь в образ внутреннего света, духовного очищения и обрядовой ритуальности.

Танец «Неки бимонад», в котором использовались браслеты с колокольчиками, иллюстрировал синтез ритмической пластики и музыкального сопровождения: каждый звук становился частью выразительного языка жеста. В композиции «Сабзинаранг» важным элементом сценического оформления выступали традиционные вышитые ткани – сузаны, придававшие постановке этнографическую подлинность и визуальное богатство.

Использование сценических объектов у З.Аминзода всегда было осмысленным и художественно мотивированным, что подчеркивало её стремление к созданию целостного сценического мира, в котором каждая деталь служит выразительным и содержательным средством хореографического высказывания.

Таким образом, принципы сценического костюма и реквизита, выработанные и последовательно реализуемые З.Аминзода, позволили ансамблю «Зебо» обрести узнаваемый художественный стиль, сочетающий традиции и новаторство, этнографическую достоверность и театральную эффектность. Это сделало его выступления не только музыкально-хореографическими произведениями, но и визуально завершёнными художественными формами, отражающими красоту и глубину таджикской танцевальной культуры.

В репетиционно-постановочной работе большое внимание уделялось построению рисунка танца. Аминзода использовала как классические схемы (треугольник, круг, диагональ, фронтальные линии),⁴ так и более сложные «архитектурные» композиции, включая переходы в разных плоскостях, многослойные мизансцены, асимметричное распределение групп. Это придавало её постановкам динамику, живость, позволяло избегать однообразия. Пространственная логика движения всегда подчинялась драматургии конкретного танца: например, движение к центру символизировало единение, расхождение – напряжение или расставание.

В своих постановках Аминзода стремилась достичь высокой степени визуальной выразительности, динамики и логики сценического движения. Танец в её понимании – это не только сочетание движений и ритма, но и пространство, в котором каждый исполнитель должен занимать точно рассчитанное положение, формируя вместе с другими целостную, органичную картину.

Работа с танцевальным рисунком играла особенно важную роль в групповых сценах хореографических постановок. Танцовщицы ансамбля «Зебо» выстраивались в сложные пластические композиции, формируя живые орнаменты, визуально напоминающие ожившие узоры традиционных таджикских вышивок и ковров. Эти подвижные картины несли в себе эстетическую и семантическую нагрузку: в каждом элементе рисунка был заложен символический смысл, отражающий культуру, повседневный уклад, природные мотивы и мировоззренческую систему таджиков.

Художественное осмысление рисунка становилось способом раскрытия глубинного содержания танца, позволяло соединять традиционную орнаментальность с современным сценическим языком. Как отмечала сама Аминзода, национальный сценический танец, используемый в меру

⁴ Треугольник – геометрическая фигура с тремя сторонами и тремя углами. Круг – геометрическая фигура все точки равноудалены от центра. Фронтальная линия – выстраивания танцоров в одну линию, обращённую лицом к зрителям. Это классические приёмы для построения красивой сцены или синхронного исполнения.

надобности как характерный танец, одновременно существует и самостоятельно, живя богатой художественной жизнью, отражающей мироощущение народов всего мира [178].

Одним из ярких примеров подобной работы с рисунком служит коллективная постановка «Неки бимонад човидон» (1984), в которой также используются колокольчики, прикрепленные к запястьям исполнительниц. Концепция танца базируется на философской идее: если добро совершается искренне, оно не забывается, а даже если забывается, со временем возвращается в памяти, подобно лёгкому и внезапному звону колокольчиков.

Композиция отличается тщательной проработкой орнаментального рисунка: исполнители, двигаясь по сцене, формируют чередующиеся геометрические фигуры – линии, круги, диагонали – создавая визуально насыщенные и выразительные формы, наполненные эмоциональным и образным содержанием. Наиболее эффектные эпизоды включают пластическое движение по линии с переходом в сложные симметричные построения, что придаёт танцу живописность и усиливает его метафорическую нагрузку.

Рисунки в постановках Аминзода обладали не только пластическим, но и драматургическим значением. В массовых танцах они раскрывали развитие темы, придавали номеру масштаб, повышали эмоциональное напряжение. Особенно эффектно выглядели массовые сцены, в которых происходила постоянная трансформация построений – от статичных к подвижным, от компактных к распадающимся на микрогруппы, от линейных к круговым. Это обеспечивало зрелищность, зрительское напряжение и артистическое воздействие.

Таким образом, сценический рисунок и работа со сценическим пространством являлись одними из важнейших принципов постановочной деятельности Зебо Аминзода. Именно через точное распределение исполнителей, органичную смену мизансцен, синхронность и символику форм она добивалась высокого уровня сценической выразительности и

художественной целостности танцев. Благодаря этим подходам постановки ансамбля «Зебо» отличались высокой пластической культурой и становились яркими образцами национального сценического искусства.

Музыкальное сопровождение в постановках Зебо Аминзода являлось неотъемлемой составляющей художественного образа. Каждый её танец основывался на глубоком понимании музыкального материала, его характера, ритмической структуры, мелодичности и эмоциональной окраски. Аминзода обладала редким чувством музыкального вкуса, позволяющим ей подбирать мелодии, наиболее точно соответствующие драматургии танца, его образу и атмосфере. Музыка в её творчестве не служила фоном, а становилась полноценным соавтором, источником движения и экспрессии.

Одним из главных принципов музыкального оформления постановок было использование как традиционных мелодий, так и специально аранжированных композиций. Воплощать замысел Аминзода, передавать дух времени помогали композиторы Юрий Лядов, Саид Хамраев, Далер Назаров, а также аранжировщики - Владимир Шлыков, Насреддин Алиев и отличник культуры Исматулло Саидов.

Особую роль в этом процессе играли произведения, основанные на классической таджикской музыке, включая макомы, народные песни и инструментальные напевы. Музыка в таджикском танце разделяется на два этапа. Первый этап – это медленный выход, который постепенно ускоряется и переходит к высокому темпу ритма. Наряду с этим существуют танцы, которые имеют три или четыре этапа развития: «Базморо», «Туи пахта» «Попурри» и др.

Пластика движения всегда соотносилась с музыкой, её ритмом, темпом и эмоциональной насыщенностью. Музыкальность исполнения считалась одним из важнейших критериев профессионализма. З.Аминзода при выборе музыкального материала для хореографических постановок исходила, прежде всего, из характерологических особенностей музыкального произведения – таких как праздничность, мелодичность, лиричность,

ритмическая выразительность. Музыка рассматривалась ею не просто как звуковое сопровождение, а как первоисточник сценического действия, задающий эмоциональную палитру, драматургическую структуру и стилистическое направление танца.

Музыкальное сопровождение, как важнейший структурообразующий компонент танцевального действия, в творческой системе Зебо Аминзода рассматривалось сквозь призму художественной целесообразности, эмоциональной выразительности и жанрового соответствия. Особое внимание уделялось соотношению ритмической структуры музыкального произведения и драматургии хореографической композиции. В традициях таджикской музыкальной культуры широко используется принцип постепенного нарастания динамики – от медленного, лирического вступления к кульминационно быстрому, ритмически насыщенному разделу.

Репетиционно-постановочная деятельность в ансамбле «Зебо» всегда осуществлялась с определенными педагогическими установками З.Аминзода, которые формировались на глубоко осмысленной методической системе, базирующейся на принципе поступательного развития – «от простого к сложному». При этом особое внимание уделялось формированию не только технических навыков, но и внутренней дисциплины, сценической культуры и художественного мышления уже на ранних этапах обучения. Образование танцовщицы понималось как процесс не только технико-физической, но и эмоциональной, интеллектуальной подготовки. Каждая ученица с первых занятий приучалась к пониманию характера танца, его эмоционального подтекста и логики композиционного развития.

Ярким примером данной методики являлся разработанный Аминзода «таджикский урок», представляющий собой учебную форму, состоящую из четырёх последовательных блоков. Эта структура позволяла системно осваивать как элементарные, так и усложнённые элементы национальной хореографии, развивая координацию, музыкальность и выразительность исполнителя.

Первая часть урока фокусировалась на ритмической тренировке ног, выстроенной в соответствии с ритмом дойры. Танцовщицы осваивали чёткое следование музыкальному пульсу, одновременно развивая устойчивость и пластическую артикуляцию нижней части тела. Во второй фазе акцент смещался на пластику рук, при этом корпус сохранял прямое положение, а голова сопровождала жест, подчёркивая выразительное направление движения. Темп постепенно ускорялся, вводились повороты с элементом чархи миён (вращение корпуса вокруг своей оси), требующие от исполнителя точности и гибкости.

Третья часть была посвящена кулябским движениям – зарби пой, зарби китф, зарби банди даст, каллачунбони – отличающимся плавной текучестью и эмоциональной выразительностью, тогда как четвёртая часть включала в себя даштнабадскую технику – один из самых сложных разделов урока. Здесь танцовщицы осваивали быстрые ритмичные движения ног, многообразные повороты и синхронные движения рук. Композиция усложнялась с добавлением элементов с приседаниями: на одно колено, на оба колена, а также с чархи (вращениями) в низкой позиции, по диагонали и по кругу, что требовало высокой физической подготовки и владения телом.

Характерным моментом было то, что Зебо Аминзода лично вела таджикский урок, особенно на продвинутых этапах. По её мнению, тот, кто овладел этим комплексом, способен был с лёгкостью освоить любой сценический танец.

В системе передачи знаний большое значение придавалось преемственности: старшие танцовщицы обучали младших, создавая устойчивую цепочку внутреннего педагогического взаимодействия. При этом Аминзода настаивала, чтобы в ходе учебных занятий танцовщицы исполняли движения с соответствующей мимикой, эмоциональной вовлечённостью и душевной наполненностью, что превращало каждый урок в полноценный акт художественного самовыражения.

Воспитание молодой танцовщицы, по мнению Аминзода, начиналось с формирования внутреннего отношения к танцу как к высокому искусству, требующему не только технического мастерства, но и глубины переживания, искренности и культурной зрелости [17, с.5].

Воспитанники школы и члены коллектива отмечали, что педагогический подход Аминзода всегда основывался на глубоком знании психологии обучающихся. Она умела выявить сильные стороны каждой танцовщицы и, опираясь на них, формировать его сценическую индивидуальность. Особенно тщательно Аминзода работала над выразительностью рук, мимикой и пластической чистотой движения, считая, что именно в этих элементах кроется душа восточного танца [167].

Методика преподавания З.Аминзода сочетала классические подходы и авторские наработки. Она активно использовала основы советской балетной школы, в том числе последовательность преподавания элементов движения, работу у станка, усложнение хореографического материала по мере роста технического уровня танцовщиц. Вместе с тем, она вносила в методику оригинальные элементы, базирующиеся на специфике таджикского танца – характерная артикуляция рук, мягкая вибрация корпуса, специфическая акцентировка шага.

Зебо Аминзода активно вовлекала своих воспитанниц в анализ художественных явлений, применяя метод ассоциативных параллелей между различными видами искусства. Например, она часто зачитывала отрывки из таджикской классической и современной поэзии: Хафиз, Озод Аминзода, Мирзо Турсунзода, делилась впечатлениями от театральных постановок, приглашала к просмотру фильмов, после чего организовывала коллективные обсуждения.

Подобные занятия способствовали формированию комплексного восприятия сценического образа, пониманию его семиотической природы, необходимости эстетического единства формы и содержания. Для З. Аминзода это была часть её педагогической системы, в которой исполнитель

не просто осваивал технику танца, но становился творческой личностью с развитым вкусом, мышлением и способностью к рефлексии.

Большое значение имело воспитание внутри коллектива. Атмосфера ансамбля формировалась на принципах уважения, дисциплины, трудолюбия и взаимной поддержки. Аминзода подчёркивала важность личной ответственности каждой исполнительницы, её преданности искусству и культуре. В ансамбле существовала жёсткая, но справедливая иерархия, где талант, труд и профессионализм служили основой признания. Этот подход позволял формировать не только высокопрофессиональный коллектив, но и целостную художественную школу.

Особое место в творческой деятельности Зебо Аминзода занимала работа с молодёжью и подготовка новых кадров для профессиональной сцены. При ансамбле «Зебо» действовала детская студия. В студии будущие артистки с раннего возраста осваивали основы танцевального искусства, приобщались к национальной культуре, развивали музыкальность, сценическую выразительность, трудолюбие и вкус. Обучение юных танцовщиц сопровождалось непрерывной педагогической работой, в том числе объяснением символического значения жестов, поз, ритмов, обращением к образцам устного народного творчества, сказаниям, стихам, мифам.

Индивидуальный подход лежал в основе системы обучения: в каждом ученике Аминзода стремилась раскрыть природную одарённость, учитывая его психологические особенности, темперамент, физические данные, а также уровень сценической подготовленности. В процессе репетиций Зебо Аминзода умело сочетала устные объяснения с наглядной демонстрацией, что позволяло добиваться точного понимания хореографического текста. Она обращала особое внимание на развитие пластической выразительности, координации движений, музыкального слуха, а также на актерскую интерпретацию образа, помогая артисту осознанно передать эмоциональную

и смысловую нагрузку танца. Занятия с ней были не просто обучающим процессом, но своеобразной лабораторией сценического мастерства.

Педагогическая деятельность Зебо Аминзода представляла собой неотъемлемую часть её хореографической школы. Воспитание исполнителя как художника, как выразителя национального духа и эстетических ценностей таджикского народа было важнейшей задачей, которую она успешно решала на протяжении многих лет. Именно благодаря этой работе ансамбль «Зебо» смог достичь высокого профессионального уровня и заслужить признание как в стране, так и за её пределами.

Принципы педагогики Зебо Аминзода основывались на сочетании строгости и творческой поддержки. Она была требовательной, но справедливой наставницей. Исполнители и педагоги-репетиторы ансамбля отмечали её способность видеть потенциал в каждой танцовщице и направлять его развитие в соответствии с индивидуальными особенностями. Она умела вдохновлять и дисциплинировать, создавая атмосферу высокой ответственности за результат. Так, например, Надежда Захарова, педагог-репетитор, отмечала: «Народная артистка СССР З. Аминзода была очень талантливым мастером танца, умным руководителем, вызывала своим отношением доверие среди своих подопечных – танцовщиц» [182].

Значительное внимание в учебной деятельности уделялось преемственности традиций. Зебо Аминзода рассматривала ансамбль не только как творческий коллектив, но и как школу, в которой формируется новый тип артистки – образованной, профессиональной, национально самосознательной. Её ученицы впоследствии становились ведущими балетмейстерами, педагогами, руководителями ансамблей, продолжая развивать художественные принципы своей наставницы. Например, Манзура Хабибова, заслуженная артистка, художественный руководитель детской студии ансамбля «Зебо»; Гульнора Хайдарова, главный балетмейстер ансамбля «Чаман»; Латофат Юсупова, доцент кафедры хореографии

Института искусств; Зулфия Рахмонова, педагог-балетмейстер ансамбля «Зебо».

Многие из танцовщиц ансамбля «Зебо» подчёркивают, что работа под руководством З.Аминзода стала для них не просто школой исполнительского мастерства, но и глубокой нравственной и художественной школой, сформировавшей их как личностей, осознающих миссию художника и ответственность за сохранение и развитие культуры своего народа. Воспоминания и высказывания артисток, тесно работавших с Аминзодом, отражают не только высокую оценку её профессиональных качеств, но и искреннюю признательность за человеческую и педагогическую поддержку.

Эти слова свидетельствуют о том, что педагогический процесс под руководством Аминзода был не формальным, а живым и развивающим, основанным на постоянном творческом поиске, личной вовлечённости и эмоциональной включённости.

В своих воспоминаниях народный артист Таджикистана Эмомали Рахманиён отмечает: «Мастер Зебо Аминзода внесла в народную таджикскую хореографию академичность и украсила все танцы, независимо от регионального стиля национального танца. Мы росли под влиянием популярности ансамбля «Зебо», где главным балетмейстером была З.Аминзода» [184].

Таким образом, влияние З. Аминзода на формирование творческих и личностных качеств исполнителей ансамбля «Зебо» носило фундаментальный и долговременный характер, оставляя след не только в профессиональной биографии, но и в жизненной философии её учеников.

Обучение исполнительниц в системе З.Аминзода сопровождалось интенсивной и многоплановой педагогической работой, включавшей как освоение техники движения, так и постижение семиотики жестов, поз, ритмов, а также их смысловой и культурной нагрузки. В ходе занятий она регулярно обращалась к образцам устного народного творчества – сказаниям, мифам, стихотворным текстам, – что формировало у исполнительниц

глубокое понимание внутренней структуры национального танца как носителя мировоззренческих и нравственных ценностей. Особое значение придавалось расшифровке и осмыслению каждого жеста как выразителя определённого состояния, чувства или идеи. Так, например, в сольных танцах Аминзода уделяла внимание не только пластике, но и содержательному наполнению каждого движения, поясняя, что обозначает тот или иной жест, наклон головы, изгиб корпуса, направление взгляда или поворот ладони.

Как педагог и художественный руководитель Зебо Аминзода придавала огромную значимость профессиональной подготовке каждого участника ансамбля, рассматривая воспитание танцовщиц как многоступенчатый и комплексный процесс, сочетающий технику, артистизм, знание традиции и сценическую дисциплину. В структуре деятельности ансамбля Зебо Аминзода развивала систему наставничества, где старшие и более опытные участницы брали шефство над новичками, передавая им не только технические приёмы, но и сценический опыт, исполнительскую культуру, внутреннюю дисциплину. Эта модель была важным элементом неформального педагогического процесса и формировала атмосферу единства, преемственности и взаимной поддержки.

Таким образом, репетиционно-постановочная и педагогическая деятельность Зебо Аминзода охватывала всю систему профессиональной хореографической работы – от идеи и замысла до технической реализации, сценической выразительности и педагогического мастерства. Её подход к танцу был целостным, научно обоснованным и художественно осмысленным. Он стал важнейшим вкладом в становление и развитие таджикской профессиональной хореографии, сохранил актуальность и влияние в деятельности последующих поколений балетмейстеров.

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование, посвященное определению роли Зебо Аминзода в развитии традиционного танцевального искусства Таджикистана во второй половине XX – начале XXI века, даёт основание сделать следующие выводы.

Искусство Народной артистки СССР Зебо Аминзаде опиралось на фундаментальное понимание роли танца в общественной и духовной жизни. Оно было неотделимо от национального мироощущения, исторической памяти, эстетических и этических идеалов таджикского народа. Аминзода рассматривала танец как форму сохранения и обновления традиции, как художественное пространство, в котором гармонично сосуществуют прошлое и настоящее, фольклор и академизм, коллективность и индивидуальность. Через пластическое движение, музыку, образ, рисунок и костюм Зебо Аминзаде строила хореографическую модель мира, в которой красота становилась воплощением национального достоинства, гармонии человеческой души.

Влияние Зебо Аминзаде на формирование профессиональной школы таджикской хореографии ощущается на протяжении десятилетий. Её подходы, основанные на глубоком синтезе народного наследия и сценической выразительности, стали образцом для целой плеяды балетмейстеров, хореографов и педагогов. Среди них – Джамила Ахунова, Курбон Холов, Савригул Курбонова, Эмомали Рахмониён, Мирзо Сатторов, Манзура Хабибова, Натали Потехина, Лола Кенджаева, Гулнора Мухамадиева, а также многочисленные выпускницы ансамбля «Зебо», продолжившие творческую и педагогическую деятельность в различных коллективах Таджикистана и за его пределами.

Стиль Аминзаде определялся совокупностью нескольких факторов: национальной пластикой, сценической выразительностью, композиционной строгостью, музыкальным вкусом и тонким ощущением образа. Её постановки отличались завершённой драматургией: каждое движение было

логически мотивировано, каждый рисунок ансамбля – выстроен в пространстве и времени. Такой подход к постановке танца сближался с законами театральной режиссуры, где важно не только движение, но и сюжет, образ, конфликт, кульминация.

Педагогическая система Аминзаде была ориентирована на раскрытие индивидуальности исполнителя в рамках общего художественного языка. Она верила, что каждая танцовщица способна найти свой голос в танце, если получить необходимую техническую, эмоциональную и культурную подготовку. Её уроки, по воспоминаниям учениц, сочетали требовательность и доброжелательность, дисциплину и вдохновение. Она учила не только двигаться, но и мыслить через движение, не только исполнять, но и выражать.

Значительный вклад Зебо Аминзаде внесла в развитие сценического рисунка – важнейшего компонента массового танца. Её авторская система включала в себя работу с геометрическими формами, синхронность и асимметрию, динамику переходов и художественную символику. Танцевальные рисунки в танцах ансамбля «Зебо», где танцы исполняются в основном в массе, были яркими, четкими. Изменение положений рисунка проходило синхронно – это один из принципов работы З.Аминзаде.

Многоплановые танцы с сложными рисунками, такие как «Базморо», «Боди сабо», «Уфари узол», «Авганский танец», «Бибисанамчон». Танцы «Джурачон», «Рафтем аз ин чо», «Сабзак лаби чу» занимали особое положение благодаря своей колористике. Аминзода рассматривала сценическое пространство как холст, на котором разворачивается картина, насыщенная смыслом и эмоциями. Именно поэтому её постановки запоминались не только как музыкально-пластические композиции, но и как визуальные произведения, в которых каждая деталь имела свое значение.

Таким образом, нужно отметить – работа Зебо Аминзаде в области музыкально-хореографического синтеза отличается системностью и глубиной. Она не только использовала музыкальный материал, но и

переосмысляла его, создавая новые формы выражения. Символика, ритм, мелодика и образность музыкального сопровождения в сочетании с пластическим языком танца формировали уникальную хореографическую поэтику, ставшую основой авторского стиля Аминзаде.

Художественное творчество, приносящее значимые плоды в развитии определённой сферы культуры, невозможно без чётко выстроенной системы и методологических установок, которые отражают собственный комплекс творческих закономерностей, обусловленных профилем конкретной специальности, а также потребностями общества – как материальными, так и духовными.

Творческая деятельность Зебо Аминзаде основана на определенных художественных установках, которые базируются на пересечении национальных традиций и профессионального сценического опыта. Они демонстрируют глубокую связь с народной танцевальной основой и одновременно стремление к сценической новизне, эстетическому разнообразию и расширению художественных средств. Философия сценического творчества Зебо Аминзаде основывалась на глубоком убеждении в том, что танец – это не просто набор движений, а форма мышления, способ художественного постижения мира и средство духовной передачи культурной памяти. Танец для неё был пластическим языком, способным выражать состояния души, исторические смыслы и национальное мироощущение, выступал как пространство, где внутреннее и внешнее, сакральное и бытовое, индивидуальное и коллективное соединяются в эстетическом акте.

Надо отметить, что советская культурная парадигма требовала от балетмейстеров не только художественного мастерства, но и идейной направленности творчества. Танец должен быть «понятен» народу, отражать трудовые свершения, единство народов, мир и дружбу, прославлять героизм, любовь к родной земле. В этом контексте каждый номер в репертуаре Зебо Аминзоды становился художественным воплощением идеалов советского

периода времени, в которых национальный танец становился средством воспитания и эстетического воздействия на зрителя.

Одним из ключевых положений её творческой концепции являлось сохранение и возрождение традиционных форм, как основы национальной хореографии, глубоко укоренённых в культурном наследии таджикского народа, с их последующей адаптацией к требованиям современного сценического искусства. Во многом уникальность хореографического почерка Зебо Аминзода заключается в её верности традиции при одновременном стремлении к профессионализации и стилистическому обновлению народного танца. Постановки Зебо Аминзаде сочетали в себе как лирику, так и драматизм, как элементы классической балетной школы, так и уникальные движения народной танцевальной традиции.

Кроме того, Зебо Аминзода развивала принципы пантомимической выразительности в таджикской хореографии, подчеркивая значимость жеста, взгляда, мимики в передаче сценического образа. В отдельных танцах использовались устойчивые символические жесты: обвод кистями рук вокруг лица – символ красоты, касание губ – знак молчания, покачивание корпусом – выражение грусти. Подобная символика, глубоко укоренённая в восточной танцевальной традиции, рассматривалась балетмейстером как важнейший выразительный ресурс, формирующий образ и усиливающий эстетическое воздействие танца.

Обобщая вышесказанное, резюмируем следующие выводы:

1. Искусство народной артистки СССР Зебо Аминзода опиралось на фундаментальное понимание роли танца в общественной и духовной жизни таджикского народа [1-А].

2. Зебо Аминзода рассматривала танец как форму сохранения и обновления традиции, как художественное пространство, в котором гармонично сосуществуют прошлое и настоящее, фольклор и академизм, коллективное начало и индивидуальность исполнителя [3-А].

3. Посредством пластического движения, музыки, сценического образа, танцевального рисунка и костюма Зебо Аминзода выстраивала целостную хореографическую модель мира, в которой красота становилась воплощением национального достоинства, гармонии человеческой души [9-А].

4. Влияние Зебо Аминзода на формирование профессиональной школы таджикской хореографии ощущается на протяжении последних десятилетий. Ее подходы, основанные на глубоком синтезе народного наследия и новых форм сценической выразительности, стали образцом для целой плеяды хореографов и педагогов. Среди них Дж.Ахунова, К.Холов, С.Курбанова, Э.Рахмониён, а также многочисленные выпускницы ансамбля «Зебо», продолжившие творческую и педагогическую деятельность в различных коллективах Таджикистана и за его пределами [13-А].

5. Стиль Зебо Аминзода определялся совокупностью нескольких факторов: национальной пластикой, сценической выразительностью, композиционной строгостью, музыкальным вкусом и тонким ощущением образа. Такой подход к постановке танца сближался с законами театральной режиссуры, где важны не только движение, но и сюжет, образ, конфликт, кульминация [12-А].

6. Педагогическая система Зебо Аминзода была ориентирована на раскрытие индивидуальности исполнителя в рамках общего художественного процесса. Она верила, что каждая танцовщица способна найти свой выразительный язык в танце при наличии необходимой технической, эмоциональной и сценической подготовки. Её педагогические методы сочетали требовательность и доброжелательность, дисциплину и вдохновение. Она учила не только двигаться, но и мыслить через движение, не только исполнять, но и художественно выражать содержание образа [4-А].

7. Уникальность хореографического почерка Зебо Аминзода заключается в верности традиции при одновременном стремлении к профессионализации и стилистическому обновлению народного танца [7-А].

Рекомендации по практическому использованию результатов исследования

Проведённое исследование позволяет сформулировать следующие рекомендации, направленные на дальнейшее развитие национального танцевального искусства Таджикистана.

Современное состояние танцевального образования в Таджикистане демонстрирует необходимость создания специализированных школ и колледжей, ориентированных на подготовку будущих танцовщиц и танцоров. Особое значение приобретает вопрос повышения статуса хореографических колледжей, которые должны выступать базовыми институтами в системе профессионального искусства.

В настоящее время артисты балета преимущественно осваивают исполнительские навыки в рамках ансамблей, что существенно ограничивает их профессиональный рост, поскольку обучение в ансамбле предполагает лишь практическое воспроизведение готовых форм, а не усвоение теоретических основ и систематическое освоение хореографической методологии. Между тем мировая педагогическая практика показывает, что фундаментальная подготовка должна начинаться в специализированных учебных заведениях: музыканты, к примеру, не осваивают профессию непосредственно в ансамблях, а проходят этапы профессионального становления в музыкальных школах, колледжах и консерваториях. Только после получения систематического образования и приобретения базовых знаний они становятся полноправными участниками ансамблей и оркестров. Аналогичный подход должен быть внедрён и в сфере хореографии: лишь при условии профессиональной подготовки в колледжах артисты балета смогут развивать не только исполнительское мастерство, но и понимание основ композиции, пластики и сценической выразительности, что в перспективе обеспечит качественное развитие национального танцевального искусства.

Одной из актуальных проблем современного танцевального искусства

Таджикистана является унифицированность художественного облика ансамблей. В настоящее время большинство танцевальных коллективов демонстрируют схожие программы, стилистику и исполнительскую манеру, что приводит к нивелированию их индивидуальности и снижает художественную ценность репертуара. В результате зрительская аудитория лишается возможности различать ансамбли между собой и воспринимать их как самостоятельные творческие единицы.

Для полноценного развития хореографического искусства представляется необходимым формирование уникального «лица» каждого ансамбля, что предполагает наличие собственных художественных задач, стилистических направлений и творческих концепций. Такая дифференциация позволила бы не только расширить репертуарное и жанровое разнообразие, но и стимулировала бы развитие инновационных форм в танцевальной культуре республики. Более того, наличие различающихся художественных стратегий обеспечило бы зрителям возможность глубокого эстетического восприятия и критического сопоставления различных направлений, тем самым укрепляя диалог между традицией и современными поисками в национальной хореографии.

В Таджикистане танцевальное искусство находится на этапе активного становления, и именно сейчас открываются уникальные возможности для его устойчивого развития и глубокого теоретического осмысления. Несмотря на то, что специализированные хореографические школы и учебные центры пока отсутствуют, множество талантливых танцовщиков и балетмейстеров формируют собственный творческий путь через самообразование, обмен опытом и личную инициативу. Такой подход воспитывает самостоятельность, оригинальность и разнообразие творческих выражений, отражающих богатую культуру и традиции республики. Этот аспект может быть определён как самостоятельный предмет исследования.

Существующая ситуация открывает перспективы для создания новых направлений, форм и жанров развития таджикского танцевального искусства

и может положительно повлиять на внедрение современных инновационных методик в хореографию. Развитие сотрудничества с международными организациями и участие в культурных проектах позволит ускорить интеграцию таджикского танцевального искусства в мировой художественный контекст.

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде продолжает выполнять важную роль в подготовке художественных руководителей и балетмейстеров. Выпускники демонстрируют стремление к профессиональному росту и вносят вклад в развитие танцевального искусства. Сегодня создаются все предпосылки для формирования сильной, самобытной и профессиональной хореографической школы, способной занять достойное место на международной арене.

В контексте изложенного конкретизируем следующие рекомендации:

1. Целесообразно разработать специальный учебный курс, посвященный развитию новых форм национального танцевального искусства Таджикистана на современном этапе.

2. Мировая педагогическая практика показывает, что становление профессионала в области танцевального искусства возможно лишь при наличии систематического образования и базовых теоретических и практических знаний.

3. Для полноценного развития хореографического искусства представляется необходимым формирование уникального стилевого облика каждого ансамбля, что предполагает наличие собственных художественных задач, а также стимулирование инновационных форм и методик в танцевальной практике.

4. Необходимо активизировать процессы подготовки танцовщиков, художественных руководителей и хореографов, отвечающих современным требованиям, а также подготовки исследователей танцевального искусства, которые должны вносить вклад в изучение этого очень важного вида художественного творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Нормативно-правовые документы

1. Государственная программа развития учреждений культуры в Республике Таджикистан на 2021-2025 гг. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>
2. Государственная программа подготовки специалистов в сфере культуры, искусства, издательства и печати Республики Таджикистан на 2018-2022 гг. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>
3. Государственная программа развития искусства шашмаком, фалак и традиционной школы «устод-шогирид» в Республике Таджикистан на 2024-2028 годы. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>
4. Закон Республики Таджикистан «Об упорядочении торжеств и обрядов в Республике Таджикистан». [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>
5. Закон Республики Таджикистан о культуре. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>
6. Закон Республики Таджикистан «О высшем и послевузовском профессиональном образовании». [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://portali-huquqi.tj/publicadliya/>

II. Монографии, научные статьи

7. Абдурахмонова, Ш. Дастури методӣ барои дастаҳои худфаъолияти бадеӣ [Текст] /Ш.Абдурахмонова. – Душанбе: Эҷод, 2009. –160 с.
8. Абдурахмонова, Ш. Рақси тоҷикӣ дар гуруҳҳои ҳаваскорӣ [Текст] /Ш.Абдурахмонова. // Паёмномаи фарҳанг. - 2001. -№ 4.- С. 45- 50
9. Авдеева, Л.А. Балет Узбекистана [Текст] /Л.А. Авдеева – Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1973. - 150 с.
10. Азарченко, В. Васфи диёри маҳбуб [Текст] /В.Азарченко // Агитатор – 1987. – №7.– С 27-29.

11. Азимова, А. Ба сӯи муваффақиятҳои санъати рақси хаваскорон [Текст] /А.Азимова //Санъати халқӣ. – Сталинобод, 1956. – С. 58-59.
12. Азимова, А. Мастера хореографического искусства Таджикистана. [Текст] /А.Азимова – Душанбе: Ирфон, 1977. – 95с.
13. Азимова, А. Таджикский танец и методика его преподавания в учебных заведениях и коллективах художественной самодеятельности [Текст]/ А. Азимова, А. Проценко. - Душанбе : Маориф, 1982. - 87 с. : ил.; 22 см.
14. Азимова, А.Танцевальное искусство Таджикистана. [Текст] /А.Азимова – Сталинабад: Таджикгосиздат,1957 – 95 с.
15. Ализода, Н. Накуиро накуй дон мукофот [Текст] /Н.Ализода // Занони Тоҷикистон – 1987 – №3 – С. 1.
16. Аминзода, З. Дафтари 2. Саволи мушкил [Текст] /З.Аминзода // Бе Зебо «Зебо» набуд / Душанбе, 2018. – С.8-9.
17. Аминзода, З. Рақс ҳусни зиндагист. [Текст] /З.Аминзода // Занони Тоҷикистон – 1983 – №5 – С. 24-25.
18. Аминзода, З. Рақси бахту осоиш [Текст] /З. Аминзода // Агитатори Тоҷикистон, – 1984 – № 20-24 – С. 30-32.
19. Анвари, С. Ганчина»-и Зафар Нозим [Текст] /С.Анварӣ // Фарҳанг – 1994 – №1-3 – С.60-61.
20. Аюбджанова, Ф. Традиционные таджикские танцы [Текст] /Ф.Аюбджанова. – Худжанд, 2000. – 95 с.
21. Базарова, Н., Мей В. Азбука классического танца: учебно-методическое пособие. [Текст] /Н.Базарова, В.Мей. – Л.: Искусство, 1983. – 207 с.
22. Баккал, Р. Устоди рақс [Текст] /Р.Баккал //Занони Тоҷикистон – 1983 – №8 – С. 9.
23. Боймуҳаммадов, У. Муаллими рақс [Текст] /У.Боймуҳаммадов // Садои Шарқ – 1966 – № 11 – С. 106-112.
24. Бонувон дар сиёсат. – Душанбе: ЭР:граф, 2016. – 504 с.
25. Васильева-Рождественская, М. Историко-бытовой танец. [Текст] /М. Васильева-Рождественская – Москва: Искусство,1987. – 335 с.

26. Джурабекова, М. Как зажигались звёзды. [Текст] / М. Джурабекова – Душанбе: Ирфон, 1986. – 144 с.
27. Захаров, Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. [Текст] /Р.Захаров – Москва: Искусство, 1983. – 237 с.
28. История культурного строительства в Таджикистане (1917- 1977). Том 2. Академия наук Таджикской ССР, Институт истории им. А. Дониша. – Душанбе «Дониш», 1983. – 471 с.
29. Жалилова Ш. Классификация традиционной хореографической культуры узбекского танца [Текст] /Ш.Жалилова //Молодой ученый. - №44 (386) - Октябрь 2021. - С. 205-207
30. Жалилова Ш.Ш. К вопросу преемственности фольклора в хореографическом искусстве Узбекистана [Текст] /Ш.Жалилова //European science, 2018, №10 (42). - С.59-62
31. Кабилова, Б. Женские музыкальные традиции Бухары (на примере созанда) [Текст] / Б.Кабилова // Нақш ва ҷойгоҳи зан дар ташаккул ва пешрафти фарҳанги бадеӣ: анъана ва имрӯз. – Душанбе, 2022. – С. 156-166.
32. Кабилова, Б. Музыкальные традиции Бухары в трудах Низома Нурджанова [Текст] / Б. Кабилова // Ташаккул ва пешрафти санъатшиносӣ дар Тоҷикистон. – Душанбе, 2023. – С. 88-96.
33. Кавракова Н. А. Подготовка кадров для танцевальных коллективов [Текст] /Н.А.Кавракова// Паёмномаи фарҳанг. - Душанбе, 2001 – № 4, С. 54-55.
34. Казакова З. Состояние и перспективы подготовки специалистов в области хореографического искусства [Текст] /Н.А.Кавракова // Паёми фарҳанг, 2001. – № 4. – С. 50- 54.
35. Казакова, Х. Гаффар Валаматзода – великий мастер Таджикского хореографического искусства [Текст] / Х.Казакова // Гаффар Валаматзода и его вклад в национальную и мировую культуру. – Душанбе, 2025. – С. 112-143.

36. Кайдалова, О. Традиции и современность. Театральное искусство Средней Азии и Казахстана. [Текст] / О.Кайдалова – Москва: Искусство, 1977. – 196 с.
37. Каримова Р. Ферганский танец. Методическое пособие. – Ташкент, Гафура Гуляма, 1973. – 224 с.
38. Кароматов, Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. [Текст] /Ф.Кароматов, Н.Нурджанов – М.: Советский композитор. – 1978- Т.1.- 180 с
39. Кароматов, Ф. Нурджанов Н. Музыкальные искусства Памира. –Т.2. [Текст] / Ф.Кароматов, Н.Нурджанов – Москва: Советский композитор,1986. – 291 с.
40. Клычева Н. Вклад Джамили Ахуновой в развитие искусства танца (посвящается памяти Народной артистки Каракалпакии Джамили Ахуновой) [Текст] /Н.Клычева //Паёмномаи фарҳанг, №3 (31), 2015. - 86-99
41. Клычева, Н. Таджикский народный танец и его новые современные формы [Текст] / Н.Клычева //Номаи Донишгоҳ, 2016 – №1 – С.60-66.
42. Клычева, Н. Танцевальное искусство таджиков: история и современность (сборник статей) [Текст] / Н.Клычева – Душанбе: Аржанг, 2019. – 543 с.
43. Клычева, Н. Творчества Гафара Валаматзода в ансамбле танца «Лола» [Текст] / Н.Клычева //Рақс падидаи муассири фарҳангӣ дар тамадуни Осиёи Марказӣ: дирӯз ва имрӯз. – Душанбе, 2016. – С.263-316.
44. Клычева, Н., Казакова Х. История хореографического искусства Таджикистана: очерки [Текст] /Н.Клычева, Х.Казакова – Душанбе: Адабиёти бачагона, 2014. – 383 с.
45. Клычева Н. Основные направления развития профессионального танцевального искусства Таджикистана. [Текст] /Н.Клычева // Паёмномаи фарҳанг, Душанбе – 2001, № 4 стр 56- 58.
46. Кодирпур, Д. Гавҳари рақси тоҷик [Текст] /Д.Кодирпур // Фируза . – 2022 – №7-8 – С.14.
47. Колбина, Л. Посдори нафосат [Текст] / Л.Колбина // Агитатори Тоҷикистон.– 1987 – №5– С. 27-29.

48. Коляденко, Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) [Текст] /Н.П.Коляденко. - Новосибирск, 2005 - 392 с.
49. Красовская, В. Агрипина Яковлевна Ваганова [Текст] / В.Красовская.— Ленинград: Искусство,1989. – 222 с,
50. Кульбекова А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца [Текст] /А.К.Кульбекова //Вестник МГУКИ, 2008, №2 - С. 253-257.
51. Курбонмамадов, А. Орифшо Орипов – основатель таджикского эстрадного искусства Таджикистана [Текст] / А.Курбонмамадов // Орифшо Орипов – ташаккул ва рушди санъати мусикии эстрадаи тоҷик – Душанбе: Эр-граф, 2023. – С. 89-101
52. Лысенко, В. Верность народному танцу [Текст] / В.Лысенков // Бе Зебо «Зебо» набуд. – Душанбе,2018. – С. 134-135.
53. Магдиева, А. Исторические основы и современная интерпретация узбекского фольклорного танца [Текст] / А.Магдиева //Жамият ва инновациялар, №3 (2021). - С. 142-146.
54. Мелехов, А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие. [Текст] / А.В.Мелехов – Екатеринбург, 2015 – 128 с.
55. Мирзоева, Р.Б. Энциклопедияи бонувони шинохтаи тоҷик [Текст] /Р.Б. Мирзоева. - Душанбе, 2021. - 520 с.
56. Муродов, Ч. Устод ва роҳбари кордону хунарманд [Текст] / Ч.Муродов //Рақс падидаи муассири фарҳангӣ дар тамадуни Осиёи Марказӣ: дирӯз ва имрӯз . – Душанбе, 2016 – С. 94-103
57. Назаров, М. Искусство сближает людей [Текст] /М.Назаров.– Душанбе: Ирфон,1975 – 319 с.
58. Народный танец и хореографическое искусство: традиции и современность: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию Гая Тагирова / сост.: Э.М. Галимова, А.Р. Салихова, Д.Р. Фардеева. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 184 с.

59. Неъматов, Н. Насими тоза [Текст] / Н.Неъматов // Бе Зебо «Зебо» набуд. – Душанбе, 2018. – С.86-87.
61. Нурджанов Н. История таджикского советского театра (1917-1941) [Текст] / Н.Нурджанов. – Душанбе: Дониш, 1967 – 404 с.
62. Нурджанов Н. К вопросу о развитии танцевального искусства. [Текст] / Н.Нурджанов // Паёмномаи фарҳанг. – Душанбе, 2001, № 4 – С. 44- 45.
63. Нурджанов Н. Опера и балет Таджикистана [Текст] / Н.Нурджанов – Душанбе, 2010. – 345 с.
64. Нурджанов Н. Старинные пантомимы таджиков [Текст] / Н.Нурджанов. – Москва: Наука, 1964 – 7 с.
65. Нурджанов Н. Театральная и музыкальная жизнь столицы государства Саманидов (XIX - XX вв.) [Текст] / Н.Нурджанов – Душанбе: Матбуот, 2001 – 290 с.
66. Нурҷонов Н. Драмаи халқии тоҷик [Текст] / Н.Нурҷонов – Душанбе, 1985. – 280 с.
67. Нурҷонов Н.Баъзе масъалаҳои санъати рақси тоҷик [Текст] / Н.Нурҷонов // Шарқи сурх –1961 – №9 – С. 102-109.
68. Нурҷонов Н. Олами беканори рақси тоҷик (очерки таърихи-назарӣ). [Текст] / Н.Нурҷонов –Душанбе, 2004. – 309 с.
69. Нурҷонов Н. Пойамал // Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Ҷ.2 – Душанбе.- 1989. - С.542.
70. Нурҷонов Н. Рангомезиҳои сахна [Текст] /Н.Нурҷонов – Душанбе: Ирфон, 1983.– 208 с.
71. Нурҷонов, Н. Фатҳи кулла муборак, Зебо [Текст] /Н.Нурҷонов // Бе Зебо «Зебо» набуд. – Душанбе, 2018. – С. 82-83.
72. Ошурмамадов, В.М. Назари иҷмолӣ ба таърихи санъати рақс дар Тоҷикистон [Текст] / В.М.Ошурмамадов // Паёмномаи фарҳанг – 2020 – №1 – С. 80-88.
73. Попова, Л.В. Композиция и постановка танца. Учебное пособие. [Текст] / Л.В.Попова – Якутск, 2022. – 103 с.

74. Проценко, А.И. Танцевальное искусство Таджикистана [Текст] / А.Проценко. – Душанбе: Ирфон. – 1979. – 104 с.
75. Рахими, И. Амин-заде З.М. [Текст] /И.Рахими //Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. – Душанбе, 1988. – Ҷ.1. – С.144.
76. Рачабов, А., Каримзода М. Рақс пайвандгари фарҳангҳо ва мардумон [Текст] /А.Рачабов // Гаффор Валаматзода – сахми ӯ дар фарҳанги миллӣ ва ҷаҳонӣ. – Душанбе, 2025. – С. 204-221.
77. Саидмуроди Хочазод. Донишномаи радио ва телевизиони Тоҷикистон [Текст] / Хочазод Саидмуроди. – Душанбе: Шучоӣён, 2009. - 900 с.
78. Смирнов, И. Искусство балетмейстера [Текст] /И.Смирнов. – Москва: Просвещение, 1986. – 190 с.
79. Сулаймони, А. «Ганчина»-и Зафар Нозимов [Текст] /А.Сулаймони // Фарҳанг – 1994 –№1-3. – С.60-62.
80. Ткаченко, Т. Народный танец. [Текст] /Т.Ткаченко – Москва: Искусство, 1954. – 680 с.
81. Толстой, Л.Н. Что такое искусство? //Полное собрание сочинений. Том 30. [Текст] /Л.Н.Толстой – Москва: Художественная литература, 1951.– С. 27-203.
82. Тугай, А.В. Методологические подходы к изучению танца [Текст] /А.В.Тугай //Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. – 2014 – №2 – С.114-118.
83. Уланова, А.У. Истоки кыргызского народного танца [Текст] /А.У.Уланова //Манускрипт – 2019 – Том 12. Выпуск 12. – С. 304-309.
84. Файзалиева, С. «Зебо» ва анъанаи меросбарӣ дар рақси тоҷик [Текст] /С.Файзаоева// Паёми донишгоҳи омӯзгорӣ. Серияи 2. Педагогика ва психология, назария ва методика таълим –Душанбе, 2021 – №1 (5) – С. 79 - 82.
85. Файзалиева, С. Анъанаи меросбардори дар рақси тоҷик (Дар мисоли ансамбли «Зебо») [Текст] /С.Файзаоева //Нақш ва ҷойгоҳи зан дар ташаккул

- ва пешрафти фарҳанги бадеӣ: анъана ва имрӯз – Душанбе, 2022 – С.189 - 195.
86. Файзалиева, С. Ғ.Валаматзода поягузори санъати рақси касбии муосири тоҷик [Текст] /С.Файзаоева //Ташаккул ва пешрафти санъатшиносӣ дар Тоҷикистон – Душанбе, 2023 – С. 318-340.
87. Файзалиева, С. Ғаффор Валаматзода ва ташаккули театри касбии мусиқии тоҷик. [Текст] /С.Файзаоева // Гузоришҳои академияи илмҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон (Шуъбаи илмҳои ҷамъиятшиносӣ) – 2019 – №4 (008) – С. 20-26.
88. Файзалиева, С. Доир ба заминаҳои ташкил ва ташаккули ансамбли «Зебо» [Текст] /С.Файзаоева //Паёмномаи фарҳанг– 2025 – №3(71) – С. 68-77.
89. Файзалиева, С. Доир ба робитаҳои эҷодии «Гулшан» ва «Зебо» [Текст] /С.Файзаоева // Доклады национальной Академии наук Таджикистана – 2023 – №2 – С. 46-49
90. Файзалиева, С. Нигоҳе ба махсусиёти санъати рақси тоҷикони Бадахшон. [Текст] /С.Файзаоева //Ғуломхайдар Ғуломалиев ва анъанаҳои шеърӣ-мусиқии тоҷикони Бадахшон. – Душанбе ЭР-граф, 2024 – С.158-161.
91. Файзалиева, С. Саҳми Ғаффор Валаматзода дар ташаккули санъати касбии тоҷик [Текст] /С.Файзаоева //Гузоришҳои академияи илмҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон (шуъбаи илмҳои ҷамъиятшиносӣ) – 2020 – №2 (010). – С. 84-89.
92. Файзалиева, С. Саҳми Ғаффор Валаматзода дар рушди санъати кинои тоҷик [Текст] /С.Файзаоева // Гузоришҳои академияи илмҳои Ҷумҳурии Тоҷикистон (шуъбаи илмҳои ҷамъиятшиносӣ) – 2019 – №2 – С. 317- 340.
93. Файзалиева, С. Суруди «Гулшан»-у рақси «Зебо» [Текст] /С.Файзалиева // Орифшо Орипов ташаккул ва рушди санъати мусиқии эстрадаи тоҷик. – Душанбе: «ЭР-граф», 2023 – С. 176-180.
94. Файзалиева, С. Таҳқиқ ва нигоҳи нав ба санъати рақси тоҷики [Текст] /С.Файзалиева // Фарҳанг ва санъат – Душанбе, 2020. №2 – С. 58 – 63.

95. Файзалиева, С. Традиции и преемственность в таджикском танцевальном искусстве [Текст] /С.Файзалиева // Нақш ва ҷойгоҳи зан дар ташаккул ва пешрафти фарҳанги бадеи: анъана ва имрӯз. – Душанбе, 2022. – С. 189-196
96. Файзалиева С. Фалсафаи рақси миллӣ ва хусусиятҳои хоси он // Паёми донишгоҳи миллии Тоҷикистон. – 2019 – №4 – С. 138-141.
97. Файзалиева, С. Эҷоду навоарии Ғаффор Валамат-зода дар санъати хореографияи касбии миллии тоҷик // Ғаффор Валаматзода – сахми ӯ дар фарҳанги миллӣ ва ҷаҳонӣ. – Душанбе: Дониш, 2025 – С. 317-340
98. Фокин, М. Против течения. Ленинград [Текст] /М.Фокин –Москва, 1962. – 680 с.
99. Фомченко, Е.В. Трансформация функций и традиций русского народного танца [Текст]: Автореф. дис. канд. культурологии. – Челябинск, 2022 – 23 с.
100. Чурабекова, М. Шоҳини хунар. [Текст] /М.Чурабекова – Душанбе: Адиб, 2006 – 256 с.
101. Энциклопедияи миллии тоҷик. Ҷилди 1. – Душанбе, 2011. – 607 с.
102. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Ҷ.3– 1988 – 543 с.
103. Энциклопедияи советии тоҷик, Душанбе, 1978,- Ҷ. 1. – 578 с.

IV. Авторефераты и диссертации

104. Амроев У.М. Таърихи театрҳои касбии вилояти Хатлони Ҷумҳурии Тоҷикистон дар даврони Истиқлол (солҳои 1991-2021). Диссертатсия барои дарёфти дараҷаи илмии номзоди илмҳои таърих аз рӯйи ихтисоси 07.00.02 – Таърихи ватанӣ (таърихи халқи тоҷик). - Душанбе, 2024. – 209 с.
105. Бакина, С.Ю. Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект. [Текст]: автореф. дис....канд. искусствоведения: 17.00.09 / Бакина Светлана Юрьевна. – Санкт-Петербург, 2007 – 21 с.
106. Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири. [Текст]: автореф. дис. докт. искусствоведения: 24.00.01 / Буксикова Ольга Борисовна. – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.

107. Воронин, Р.Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века). [Текст]: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Воронин Роман Евгеньевич.– Санкт-Петербург, 2007. – 25 с.
108. Горбатов, С.В. Хореографические традиции казаков в концертных программах и балетных спектаклях. [Текст]: автореф. дис. канд. искусствоведения: 5.10.3 (хореографическое искусство)/ Горбатов Сергей Владимирович. – Санкт-Петербург, 2024. – 22 с.
109. Иоанну Марина. Музыкально-хореографический фольклор Греции в творческом наследии Никоса Скалкотаса. [Текст]: автореф. дис. канд. искусствоведения: 5.10.3 (музыкальное искусство) /Иоанну Марина. - Санкт-Петербург, 2024. – 22 с.
110. Исломзода Ф. Ш. Социально-экономическое и культурное развитие Душанбе в XX веке. [Текст]: диссертация доктора философии (PhD) по специальности 6D020300 – История (6D020301 – Отечественная история) /Исломзода Фахриддин Шамсидин. – Душанбе, 2025. - 183 с.
111. Конанчук, С.В. Проблема синестезии и синтез искусств в современной эстетике. [Текст]: автореф. дис. канд. философских наук: 09.00.04 /Конанчук Светлана Витальевна.– Санкт-Петербург, 2014. – 24 с.
112. Кондратенко, Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование. [Текст]: автореф. дис. докт. искусствоведения: 24.00.01 / Кондратенко Юрий Алексеевич. – Саранск, 2010. – 36 с.
113. Полякова, А.С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка. [Текст]: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01./ Полякова Анна Сергеевна – Челябинск, 2021. – 25 с.
114. Садыкова, Д.А. Танец в пространстве современной культуры. [Текст]: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01 /Садыкова Дарья Андреевна. – Санкт-Петербург, 2014. – 21 с.

115. Сачков, И.С. Партнеринг в современном танце. [Текст]: автореф. дис. канд. искусствоведения: 5.10.3 (хореографическое искусство) /Сачков Иван Сергеевич. - Санкт-Петербург, 2025. - 26 с.
116. Салимзода Ф.Ф. Расму анъанаҳо ва бозихои мардуми дар ноҳияи Данғара (солҳои 1924-2024). [Текст]: диссертатсия номзади илмҳои таърих: 07.00.07- /Салимзода Фатҳиддин Файзиддин. – Душанбе, 2025. - 199 с.
117. Слыханова, В.И. Русский народно-сценический танец. [Текст]: Автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01 /Слыханова Валентина Ивановна. – Москва, 2012. – 32 с.
118. Уразгильдеев, Р.Х. Проблемы становления и развития кыргызской хореографии. [Текст]: автореф. дис. докт. искусствоведения: 17.00.01 / Уразгильдеев Роберт Хасанович. – Москва, 1995. – 45 с.
119. Усмонов, А. И. Становление и развитие таджикской советской культуры (1917-1991 гг.): автореферат дис. ... доктора исторических наук: 07.00.02 / Усмонов Аюб Исломович. – Душанбе, 2018. – 51 с.
120. Хамидова М.А. Актерское искусство узбекской музыкальной драмы (процесс развития). [Текст]: автореф. дис. докт. искусствоведения: 17.00.01 /Хамидова Марфуа Азизовна.– Москва, 1993.– 44 с.

V. Публикации в периодической печати:

121. Абдучаббор, А. Театр ва рақс [Текст] / А.Абдучаббор //Адабиёт ва санъат. – 2007– 8 февраля.
122. Акмалов, А. Всю душу отдам вам [Текст] / А.Акмалов// Комсомолец Таджикистана. – 1987 – 8 февраля.
123. Алексеев П. В легком танце // Коммунист Таджикистана [Текст] /П. Алексеев, - 1991. 11 июля.
124. Аминзода, З. Симои гарми мардуми ошно [Текст] / З.Аминзода // Адабиёт ва санъат. – 1984 – 19 июля.
125. Муроди, А. Эҳёи Зебо [Текст] / З.Аминзода// Адабиёт ва санъат. – 2015 – 1 января.

126. Арабов, Н. Мактаби рақси касбӣ [Текст] / Н.Арабов// Адабиёт ва санъат. - 1986 – 23 января.
127. Аюби, С. Агар ансамбли этнографи мебуд [Текст] / С.Аюби // Маданияти Тоҷикистон. – 1982– 2 апреля.
128. Баккал, Р. Чавонон рақсиданро омузанд [Текст] / Р.Баккал //Маданияти Тоҷикистон. – 1983 – 26 августа.
129. Бобоев, Б. Санъати Зебо [Текст] / Б.Бобоев // Комсомоли Тоҷикистон. – 1968 – 1 ноября.
130. Бобомачид, А. Истеъдод ҳам тарбия мевоҳад [Текст] / А.Бобомачид //Хақиқати Ленинобод. – 1973 – 23 октября.
131. Бобомачид, А. Киссаи Робия дар саъна [Текст] / А.Бобомачид// Хақиқати Ленинбод. – 1973 – 23 октября.
132. Бобочонов, Р. «Зебо»- зеби саҳна [Текст] / Р.Бобочонов// Хақиқати Узбекистон. – 1968 – 23 мая.
133. Бурхонидинов, Н. Легендарный Достон [Текст] / Н.Бурхониддинов// Вечерний Душанбе. – 1983 – 2 августа.
134. Вакилони съезди комсомол // Комсомоли Тоҷикистон. – 1974 – 1 марта.
135. Валамат-заде, Г. Слово о танце. О некоторых вопросах дальнейшего развития таджикского хореографического искусства [Текст] / Г.Валамат-заде //Коммунист Таджикистана. – 1983 – 28 апреля.
136. Васильева, Ю. Накануне премьеры [Текст] / Ю.Васильева // Вечерний Душанбе. – 1979 – 18 мая.
137. Гачиева, А. Зеби саҳна аст Зебо // Адабиёт ва санъат – 2019 – 10 января.
138. Голейзовский, К. Первый таджикский балет //Коммунист Таджикистана – 1941– 20 апреля.
139. Додарбек, Ш. Тафовут миёни 16 сол [Текст] / Ш.Додарбек //Чаҳони паём – 2021 – 27 октября.
140. Қаюмова, М. Гуҳарбону бо писраш Чавод [Текст] / М.Қаюмова// Баҳори Ачам. – 2020 – 22 сентября.

141. Колесников, В. «Лола»: премьера и гастроли [Текст] / В.Колесников //Коммунист Таджикистана. – 1978– 1 декабря.
142. Қосимов, И. Ту зеби сахнаи Зебо [Текст] / И.Қосимов // Тоҷикистони советӣ. – 1968 – 3 ноябр.
143. Курбанова, М. Как в церквях молились под Шашмаком, или Зебо Аминзаде и три её ансамбля [Текст] / М.Курбанова // Азия плюс. – 2016 – 6 октября.
144. Қурбон, А. Зебо [Текст] / А.Қурбон// Хақиқати Ленинобод. – 1975 – 1 январ.
145. Қурбонов, М. Бахти ман шодии мардум [Текст] / М.Қурбонов // Адабиёт ва санъат. – 1987 – 19 март.
146. Лысенков, В. «Лола»-и боғи санъат [Текст] / В.Лысенков //Маориф ва маданият. – 1966 – 1 мая.
147. Лысенков, В. Радость первого знакомства [Текст] / В.Лысенков// Коммунист Таджикистана – 1979 – 19 мая.
148. Лысенков, В. Жизнь в танце [Текст] / В.Лысенков// Коммунист Таджикистана. – 1980 – 19 февраля.
149. Мамаҷононов, М. Боғбони шукуфаҳои санъат [Текст] / М.Мамаҷононов// Комсомолии Тоҷикистон – 1982 – 21 марта
150. Надеждина, Н. Народный танец и художественная самодеятельность // Советская культура –1953 – 29 октября.
151. Озод, А. Тарки одат [Текст] / А.Озод// Хақиқати Ленинобод – 1974 –16 февраля.
152. Олимпур М. Шинос шавед: «Ҷаҳоноро» //Адабиёт ва санъат [Текст] / М. Олимпур, - 1991 года 18 июля.
153. Олимпур, М. Суруди ширин тасвири рангин [Текст] / М.Олимпур //Адабиёт ва санъат – 1987 – 8 январ.
154. Проценко, А. Сарвати бебаҳо [Текст] / А.Проценко// Тоҷикистони Советӣ. – 1973 – 30 сентябр.

155. Расулов А. Рақси «Зебо» // Занони Тоҷикистон, 1980, №3- 1980 [Матн]
Абдурахим Расулов «Рақси «Зебо», Занони Тоҷикистон- №3- 1980, С.17.
156. Раҳимзода, М. Рақс тору пуди ман [Текст] / М.Раҳимзода // Ҷумҳурият – 2014 – 26 января.
157. Раҷаб, Н. Рақс, рақс боз рақс [Текст] / Н.Раҷаб // Адабиёт ва санъат – 2003 – 28 марта.
158. Раҷаби, Д. Аз ҳар боғе як шингил [Текст] / Д.Раҷаби// Адабиёт ва санъат – 1986 – 4 сентябрия.
159. Раҷабов, А. «Лола»-и тоҷик: мусоҳиба бо роҳбари бадеии ансамбли давлатии рақсии «Лола», Артисти халқии Тоҷикистон Ғ. Валаматзода // Комсомоли Тоҷикистон. – 1972 – 1мая.
160. Раҷабов, А. Рақси мавзуну шикан бар шикан [Текст] / А. Раҷабов //Адабиёт ва санъат – 2003 – 15 августа.
161. Рӯзиев Т. «Ҷаҳоноро» – дастаи нави ҳунари //Тоҷикистони шуравӣ [Текст] /Т. Рӯзиев, - 1991 года 13 июля.
162. Рустамов, Г. Зеби сахна [Текст] / Г.Рустамов //Комсомоли Тоҷикистон – 1974 – 27 феврия.
163. Сиддиқов, С. Чеҳраи Зебо [Текст] / С.Сиддиқов // Комсомоли Тоҷикистон. – 1987 – 21 марта.
164. Сиддиқов, С. Мижгонсияҳ [Текст] / С.Сиддиқов //Маданияти Тоҷикистон. – 1982 – 18 мая.
165. Сорбон. Зебои «Зебо» [Текст] / Сорбон // Маданияти Тоҷикистон .– 1981 – 6 января.
166. Файзалиева, С. Бихандад «Лола» дар сахна [Текст] / С.Файзалиева // Адабиёт ва санъат. – 2025 – 11 июня.
167. Фатҳи қулла муборак //Адабиёт ва санъат. – 1987 – 15 января.
168. Харитонов, Ю. «Лола» [Текст] / Ю.Харитонов // Коммунист Таджикистана. – 1971 – 15 июня.
169. Ҷалол, А. Пеш аз сафари ҳунари [Текст] / А.Ҷалол // Комсомоли Тоҷикистон. – 1978 – 4 октябрия.

170. Шимонов, А. Первые аплодисменты [Текст] / А.Шимонов //Коммунист Таджикистана. – 1966 – 1 мая
171. Шукуров, Б. Таъсиси ансамбли нав [Текст] / Б.Шукуров //Тоҷикистони совети. – 1986 – 26 июня.
172. Эшзода, Т. Санъат садоқатро мепарастад [Текст] / Т.Эшзода //Нидои ранҷбар. – 1992 – 4 июня.
173. Юнусов, А. Зеби сахнаи тоҷик [Текст] / А.Юнусов // Пионери Тоҷикистон. – 1968 – 10 июля.
174. Юрин, Ф. Танцует «Зебо» [Текст] / Ф.Юркин// Вечерний Душанбе. – 1982 – 9 декабря.
175. Юсуфи, А. Зебо ба Сафия меравад [Текст] / А.Юсуфи// Хақиқати Ленинобод. – 1968 – 29 июля.
176. Юсуфов Ш., Раҷабов А. Раққосаи мумтоз [Текст] Шарқӣ Юсуфов, Аскаралӣ Раҷабов // Занони Тоҷикистон, 1980, №10. – С. 21

VI. Интервью с мастерами искусства

177. Интервью с Азамовой Татьяной, педагогом Хореографического колледжа им. М. Сабировой.
178. Интервью с Аминзода Зебо, народной артисткой СССР.
179. Интервью с Гадоевым Саидали, артистом балета Г.З.А.Т. «Лола».
180. Интервью с Ёдгоровой Сафрон, мастером танца.
181. Интервью с Захаровой Надеждой, педагогом, доцентом кафедры хореографии Таджикского государственного института культуры и искусств им. М. Турсунзаде.
182. Интервью с Мусоевым Амоном, заслуженным артистом Таджикской ССР.
183. Интервью с Назировой Зебо, танцовщицей ансамбля «Зебо».
184. Интервью с Рахмониёном Эмомали, народным артистом РТ.
185. Интервью с Рашидовой Шарофат, народной артисткой Республики Таджикистан.

186. Интервью с Саидовым Исматулло, звукорежиссёром Гостелерадио, отличником культуры.

187. Интервью с Саторовой Дилором, народной артисткой РТ.

188. Интервью с Хабибовой Манзурой, заслуженной артисткой РТ.

VI. Архивные документы

189. Архив Государственного заслуженного ансамбля танца «Лола»

190. Архив министерства культуры РТ

191. Книга приказов Государственного комитета радио и телевидения РТ за 1979 год: №1-а по 134-а

192. Книга приказов Государственного комитета радио и телевидения РТ за 1986 год: №114-а по 227-а

193. Книга приказов Государственного комитета радио и телевидения РТ за 1990 год:

194. ЦГА РТ, фонд № 18, опись 24, дело 586.

VII. Электронные материалы с веб-сайтов:

195 . Андреева, Т.П. Народно-характерный танец на профессиональной сцене // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2018. – № 13. – С. 91-94. – ISSN 2305-7414. Текст : электронный. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/310183>

196 . Баглай, В. Е. Этническая хореография народов мира: учебное пособие – 3-е, стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 384 с. – ISBN 978-5-8114-4782-4. – Текст : электронный. – URL: <https://e.lanbook.com/book/127045>

197 . Дубских, Т.М. Хореографическое искусство Южного Урала (башкирский и татарский танцы) : учебное пособие / Т.М. Дубских ; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования. – Челябинск : ЧГАКИ, 2015. – 176 с. : ил. – Режим доступа:

URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=491907>

198. Карпенко, И.А. Народный танец: исток хореографической культуры / И.А. Карпенко, В.А. Аршинин // Культурная жизнь Юга России. – 2018.– № 1. – С. 72-76. – ISSN 2070-075X. – Текст: электронный // URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/307689>
199. Муминова, А. О. Значение и сохранение традиционного танцевального искусства. Танцевальное фольклорное искусство на территории Сурхандарьинского региона – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2022. – № 10 (405). – С. 129-132. URL: <https://moluch.ru/archive/405/89341/>.
200. Муратова, С. Ч. К изучению воспитательного и эстетического значений и сущности узбекских народных танцев в произведениях известного балетмейстера, народной артистки Узбекистана Р. З. Каримовой / С. Ч. Муратова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2018. – № 39 (225). – С. 171-174. – URL: <https://moluch.ru/archive/225/52869/>.
201. Насибулина, Л. И. Локальные школы национального танца Узбекистана / Л. И. Насибулина. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 23 (313). – С. 687-690. – URL: <https://moluch.ru/archive/313/71036/>.
202. Уварова, Н. А. Хореография свадебных обрядов народов Поволжья / Н. А. Уварова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 15 (305). – С. 401-404. – URL: <https://moluch.ru/archive/305/68737/>.

Приложение 1.

Иллюстрации фрагментов танцевальных номеров

Рисунок 1. Таджикский урок.



Рисунок 2. Танец «Бартанги», сольный номер, Саидали Гадоев.



Рисунок 3. Репетиционный момент, солист Сухроб Солиев

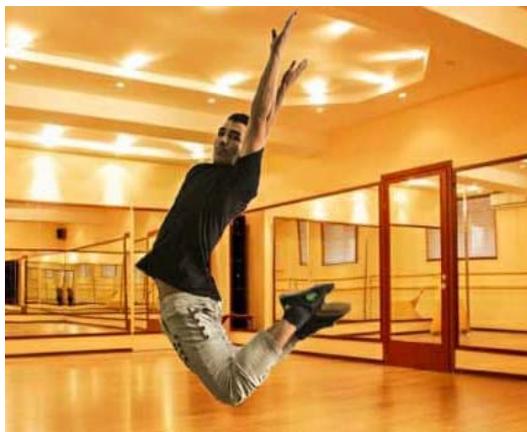


Рисунок 4. «Синахуруш», мужской состав



Рисунок 5. Танец «Нагорабазм», солист Джабор Гоибов

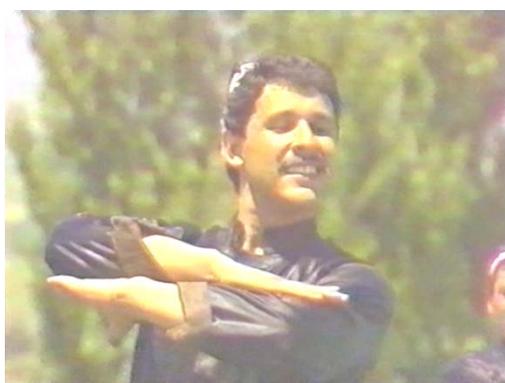


Рисунок 6. Движение горный орёл, солистка Савригул Курбанова.



Рисунок 7. Кулябский танец. Варианты движений



Рисунок 8. Танец «Чупонбача»
, солист Шерали Азизов



Рисунок 9. Танец «Насими кухсор».



Рисунок 11. Фотопортрет Зебо Аминзода



Рисунок 12. Фрагмент из фильма «Струны любви».



Рисунок 13. Танец «Неки бимонад човидон»



Рисунок 14. Танец «Лесная сказка»



Рисунок 15. Танец «Чок- чоки борон».



Рисунок 16. Генеральная репетиция постановки танца «Шахло»



Рисунок 17. Композиция «Гулчин», варианты образов: Памирский, Кулябский, Ходжендский



Приложение 2.

Словарь таджикских терминов в традиционной хореографии

1. Бо зону нишаста қад шудан ба пас – сидя на коленях, наклон корпуса назад. Сочетает пластичность и выразительность, символизирует покорность или эмоциональную глубину.
2. Дастон дар миён – руки на талии. Позиция символизирует уверенность, достоинство и устойчивость.
3. Дашнабадский зарб – ритмическая структура, исполняемая по кругу вправо: правая нога уходит назад на полупальцы с притопом, левая следует за ней. Движение создаёт динамический акцент и подчёркивает силу ритмического рисунка.
4. Зарб – ритм. Является основой таджикского танца, определяет внутреннюю структуру композиции и служит координирующим началом для движений корпуса, рук и ног.
5. Зарби банди даст – ритмический рисунок, исполняемый движениями рук, а также предплечий и кистей в заданном ритме, усиливая пластическую выразительность верхней части тела.
6. Зарби кала – «ритм головой». Выражается в ритмичном покачивании головы вправо и влево. Акцентирует эмоциональную насыщенность образа.
7. Зарби китф – «ритм плечами». Представляет собой ритмичные подвижки плечевого корпуса, придающие пластике танца экспрессивность и энергичность.
8. Зарби китф пеш-ва-пас – «ритм плечами вперёд и назад». Исполняется ритмичными движениями плечевого корпуса то вперёд, то назад, придавая танцу упругость и характер.
9. Зарби китф поён-боло – «ритм плечами вверх-вниз». Оба плеча одновременно ритмично двигаются вверх и вниз, усиливая динамику танца.
10. Зарби пой – «ритм ногой». Исполняется носком правой ноги, который отбивает ритм, в то время как левая нога движется ровным шагом. Подчёркивает связь танца с музыкальным сопровождением.

11. Зарби шикан-шикан – ритмичные щелчки, возникающие при соединении и скольжении большого и среднего пальцев. Одно из наиболее характерных движений таджикского танца.
12. Зарби шикан-шикан моху ситора – «ритм прищелкивания “луна–звезда”». Исполняется правым указательным пальцем: скользит по левому указательному и ударяет по среднему пальцу, создавая щелчок. Движение декоративно-ритмическое.
13. Зарби якта-китф – «ритм одного плеча». Исполняется поочерёдными движениями либо левого, либо правого плеча. Образует асимметричный, но выразительный пластический акцент.
14. Ишва – «жеманство». Утончённое и изысканное проявление кокетства, придающее образу аристократичность.
15. Қад шудан – «наклон корпуса». Исполняется в различных вариантах и передаёт эмоциональные состояния и акценты.
16. Қад шудан ба тарафи рост – наклон корпуса вправо, стоя или сидя. Используется для создания асимметрии и динамики в рисунке танца.
17. Қад шудан ба тарафи чап – наклон корпуса влево, стоя или сидя. Дополняет пластику движений, создавая гармоничный контраст.
18. Қошпарронӣ – «шевеление бровями». Используется для акцентирования кокетливости, лёгкой иронии или игривости в женских танцах.
19. Ларзиши даст – «трепет рук». Вибрационные движения кистей или предплечий создают впечатление лёгкости и эмоциональной приподнятости.
20. Ноз – «кокетство». Совокупность жестов, мимики и движений, придающих образу мягкость, женственность и обаяние.
21. Нимчаҳиш – «полупрыжок». Исполняется с небольшой амплитудой отталкивания, создавая ощущение лёгкой ритмической вибрации.