



М. САБИНИНА

ДМИТРИЙ
ШОСТАКОВИЧ

«ЎҚИТУВЧИ» НАШРИЕТИ

ТОШКЕНТ — 1965

Дмитрий Шостакович — замонамизнинг энг катта санъаткорларидан биридир. Ҳозирги вақтда ер куррасининг энг узоқ жойларида ҳам Шостаковични биладилар, унинг асарлари эса барча қитъаларда янграмоқда. Бинобарин, энг яхши совет ёзувчиларининг асарлари билан бир қаторда Шостаковичнинг санъати ҳам халқлар амалга ошириш учун курашаётган буюк ғоялар рамзи, тинчлик рамзи, совет маданияти рамзи бўлиб ҳамма жойда, бутун тараққийпарвар инсоният оламига хизмат қилмоқда.

Одамлар унинг асарларини қадрлайдилар, чунки уларда энг муҳим, жиддий ва ҳаммани қизиқтирадиган масалалар ифодаланади. Энг истеъдодли санъаткорлардан бири бўлган Шостакович замонни «сезиш», унинг шахдам қадамини, ниҳоятда катта низо-тўқнашувлар ва зиддиятларни, ёвузлик кучларига қарши раҳмсиз курашни ва янгиликнинг қарор топаётганлигини ҳис этиш ва музыкада ифодалаш заковатига эгадир. Шостаковичнинг ижодиёти жуда кенг ва ранг-барангдир. Лекин унинг ўзига хос етакчи, севган темаси бор. Бу — инсон ҳаётини ва порлоқ маънавий идеални ҳимоя қилиш, инсонпарварликни тарғиб қилиш, ёмонлик, зулм ва зўравонликнинг барча

кўринишларини фови этики темасидир. Шостаковичнинг машҳур Еттинчи ва «Ленинград» симфонияларидан бошлаб сўнгги йигирма йил мобайнидаги кўнгина асарлари урушга қарши қаттиқ порозилликка бағишланган. Бу асарлар ажойиб чех ёзувчиси Юлиус Фучикнинг қатл олдидagi сўзлари каби: «Одамлар, ҳушёр бўлинглар!»— деб огоҳлантиради.

Шостаковичнинг музикасини кўпчилик тингловчилар ҳамиша ҳам осонлик билан тушунавермайди. Баъзан бу музика жуда мураккаб, ўқиш учун қийиндай, унинг тили эса классик асарларнинг одатланилган ва манзур бўлган намуналаридан узоқдай, гайри табиидай туюлади. Шостакович музикаси қизғин, узоқ тортишувларга сабаб бўлади. Бунинг бонси нима? Санъатнинг бутун тарихи шундан далолат берадики, ҳеч бир янгилик меҳнатсиз ва маълум қаршиликка учрамай қарор топмайди. Шостаковичнинг услуби эса жуда янги услубдир. Бу — ҳаят мустақил, ўзига хос-характерли бир услубдир. Ҳатто музикадан тайёргарлиги бўлмаган тингловчи ҳам Шостаковичнинг музикасини дастлабки товушлариданоқ пайқай олиши мумкин. Фақат энг катта ва ажойиб санъаткорларнинг санъатигина мана шундай бўлади. Хўш, композитор бу оригиналликни деб музиканинг табиийлигини ва гўзаллигини йўқотиб қўймайдими? Дастлабки иилларда Шостакович музикани атайин мураккаблаштириш билан «чиранган» эди; у ижодий етукликка эришган, аввало соддалик ва ҳаққонийликка, образларнинг реалистик чуқурлигига интила бошлади. Музикада образларни соддалаштириш борасидаги изланишлари сўнгги даврда айниқса сезиларли эди. Аммо Шостакович бу соддаликни бадий муросасозлик, халойиқнинг қолоқ дидларига ёқиш, деб тушунмайди. Соддалик ва сийқасик турли маънодаги сўзлардир. Шостакович сохта гўзаллик-

ни, сийқаликни ёқтирмайди, ҳаётнинг бигир томонларини кўрсатишдан қўрқмайди; осойишталик, теварак-атрофни тохиржам томоша қилиб завқланиш бу композиторга унча хос хусусият эмасдир.

Шостаковичга қараганда вазминроқ, музикавий пүтқи уникидан кўра чиройлироқ, ёқимлироқ бўлган санъаткорларни бематол топиш мумкин. Тўғри, Шостаковичнинг ҳам жуда ёқимли, кўпгилга ўтирадиган, биллурдек соф асарлари кўп. Масалан, унинг баъзи симфонияларида яратган жозибали-лирик образлари ёки бутун Олтинчи квартети; қувноқ ёшликка бағишланган Иккинчи фортепьяно концерти ёки «Песнь о лесах» («Ўрмонлар ҳақида қўшиқ») ораторияси, ана шулар жумласидандир. Лекин Шостакович ўзида қайғу ва нафрат уйғотадиган ҳодисаларни музикасида ифодалаганида унинг музикаси инддатли ва кескин бўлиб боради, драматизм тобора ҳаяжонлантирадиган драматизмга, истеҳзо эса шафқатсиз истеҳзога айланади. Унинг уруш даҳшатлари ва қаҳрамонона қаршилик кўрсатиш нафоси ифодаланган, жуда катта фожиали Еттинчи ва Саккизинчи симфониялари, «1905 йил» номли тарихий-революцион Ўн биринчи симфонияси ана шу тариқа вужудга келди. Мудҳиш, муболағали образлар, масалан, Саккизинчи симфониянинг Токкатаси ёки фортепьяно Триосининг сўнгги қисми ана шу тариқа вужудга келди. Бундай образларни ёки фашистлар ҳужумининг машъум, мудҳиш манзарасини Еттинчи симфонияда майин, оҳангдор овозлар бирикмаси воситаси билан гавдалантириш мумкинми, ахир?

Бешинчи симфониянинг ва квинтет фортепьяносининг мазмуни эса янги, ҳозирги кишининг босиб ўтган йўллари ва чуқур ўй-хаёлларидир. Шостакович умуман катта-катта социал ва ахлоқ-этика масалаларини қўйишга интилади. Бинобарин у, Мусоргский ёки рассомлик санъа-

тида Рембрандт сингари, инсон қалбини очишда жозибали терапикка ва ҳақиқатга эришади. Бунда ҳам у юзакилик, сийқалаштиришдан қочади. Унинг музикаси ҳис-туйғу ва ўй-фикрларни қўзғатади, у — самимий ва мардонавор музикадир. Шостакович музикаси ҳақидаги қизгин тортишувларнинг ўзи ҳам бу музика ҳаммани қизиқтираётганлигини кўрсатади.

Шостакович лирикаси бутунлай бошқача — содда, самимий, соф-вазмин лирикадир. Бу лирикада ҳиссий эҳтирос, ҳиссиётларнинг ошкора ҳарорати йўқ, шунинг учун баъзи тингловчи бу лирикани пайқамаслиги ҳам мумкин. Шостаковичнинг симфонияларидаги ва камер-инструментал музикадаги лирикаси, кўпинча, фалсафий юксак лирикадир. Лекин Шостакович асарларида унинг учун жуда характерли бўлган бошқа бир соҳа — ғурурли ёшлик, қувноқ, ёрқин образлар ҳам бор. Бу образлар йиғирма беш йил муқаддам яратилган Бешинчи симфониянинг мулоҳим ва жозибадор Скерцосида, фортепьяно учун ёзилган Квинтетнинг Скерцоси ва Финалидаёқ жаранглаб эшитилган эди. Сўнгги йилларда Шостакович ижодида самимий, ёқимли лирика ва қувноқ юмор тобора кўпроқ ривожланиб, мустаҳкамланиб бормоқда.

Шостакович музикасининг турли йўллар билан билиб олиш ва завқ билан эшитиш мумкин. Баъзи одамларга унинг «Песня о встречном» («Учрашиш ҳақида қўшиқ»), «Фонарики» («Фонарчилар») каби содда ва шу билан бирга чиройли оммавий қўшиқлари ҳамда кинофильмларга ёзган музикаси ёқади; баъзиларга эса симфонияларининг улугворлиги, драматизми ва камер-инструментал асарларининг ғоят жиддийлиги, юксак интеллектуал завқ бериши манзур бўлади. Бу асарларнинг мураккаблик даражаси ва музика тили бир хил эмас. Демак, «ҳар хил» Шостакович бор экан-да? Қисман, бу — тўғри. Чунки бу

жанрлар, бир томондан — оммавий қўшиқ, кинофильмга тааллуқли музика, иккинчи томондан эса — симфония, торли квартет ва шунга ўхшашлар бўлиб, композитор олдида тамомила бошқа-бошқа вазифаларни қўяди. Қўшиқ даставвал куйнинг оҳангдор, қисқа ва равшан, эсда тез сақланиб қоладиган бўлишини талаб этади, қўшиқнинг мазмуни жуда аниқ бўлади; симфония воқелик ҳодисаларини кенг фалсафий умумлаштириш учун, юксак ғоявий проблематика учун имконият беради. Шостакович эса граждон ва оташин ижтимоий жўшқин санъаткор сифатида ҳозирги замоннинг кўпгина ва турли-тумон ҳодисаларини ўз санъатида акс эттиришга ва тўла ифодалашга интилади. Умумий, оммабон жанрлар унинг «бугунги» ҳаётининг энг қайнаган жойида бўлишига, кўпчилик тингловчиларнинг талабларига яқинлашиб боришига ёрдам бермоқда.

Шостаковичнинг ижтимоий фаолияти унинг ҳаётида муҳим ўрин тутати. У — тинчликни ҳимоя қилиш Совет комитетининг аъзоси, жаҳон конгрессларидан бир нечасининг делегати, СССР Славянлар комитетининг аъзоси, тўртинчи чақириқ РСФСР Олий Советининг депутати, СССР Композиторлар союзининг секретарларидан биридир. 1954 йилда Жаҳон Тинчлик Кенгаши тинчлик иши учун атоқли курашчи Шостаковичга Халқаро мукофот берди.

1949 йилда Нью-Йоркда бўлиб ўтган тинчликни ҳимоя қилиш Конгрессидаги совет делегатлари орасида Шостакович ҳам бор эди. У санъатлар секцияси мажлисида саккиз минг киши қатнашган аудиторияда нутқ сўзлади. Худди ўша кунларда «Медисон-сквер-гарден»да ўттиз минг киши иштирок этган митингда одамлар Шостаковичнинг «Учрашмиш ҳақида қўшиғи»ни биргалашиб айтдилар... Композиторнинг бу митингда чиқиши одатдан

ташқари тусда бўлади: у рояль ёнига келиб, ўзининг Бешинчи симфониясидаги Скерцони чалиб берди.

1950 йил Варшавада тинчлик тарафдорларининг иккинчи Конгресси чақирилди. Унинг қатнашчилари орасида Шостакович ҳам бор эди. Унинг нутқи инсониятнинг тинчлиги ва бахт-саодати учун, барча халқларнинг маданий ҳамкорлиги учун оташин чақириқ бўлиб янгради. «Ҳақиқий маданият, — деган эди композитор, — ҳамиша тинчликка хизмат қилади, демак, ҳар бир халқнинг маданияти билан танишиш, уни билиш уруш хавфини камайтиради, тинчлик имкониятини оширади... Шу сабабли, киши турли мамлакатларда яратилган китобларни қанча кўпроқ ўқиса, симфонияларни қанча кўпроқ эшитса, суратлар ва фильмларни қанча кўпроқ кўрса, маданиятимизнинг буюк аҳамияти унга шунча равшанроқ бўлиб қолади, маданиятга ҳам, ҳар бир кишининг ҳаётига ҳам тажовуз қилинишни унга шунча каттароқ жинойят бўлиб кўринади».

Чет эллардаги қўлгина энг кекса музика академиялари Шостаковични ўзларига фахрий аъзо қилиб сайладилар. 1958 йилининг июнида унга Оксфорд университетининг доктори дипломи таптанали суратда топширилди: у рус композиторлари орасида инглиз университетларининг музика доктори унвонига сазовор бўлган учинчи кишидир, бир вақтлар эса фақат П. И. Чайковский ва А. К. Глазуновгина ана шу унвонни олган эдилар. Ватанимиз эса Шостаковичга Совет Иттифоқи Халқ артисти унвонини берди ва унинг кейинги — Уш бириччи симфониясини олий мукофот — Ленин мукофоти билан тақдирлади.

Ё Ш Л И Г И

Дмитрий Шостакович 1906 йил 25 сентябрда Петербургда, инженер-химик Дмитрий Болеславович Шостако-

вич оиласида дунёга келди. Бу — жуда ўқимли кишилар ва музикачилар оиласи эди. Бўлажак композиторнинг онаси Софья Васильевна эрга тегишдан олдин консерваторияни битириб чиққан ва қобилиятли пианиночи бўлган. Дмитрий Болеславович, ўглининг айтишига қараганда, «музикани астойдил севган ва яхши ашула айтган». Шунинг учун ҳам Шостаковичлар уйида кўпинча музика чалиниб вақтичоғлик қилинardi. Лекин бу болада ҳаммани ҳайратда қолдирадиган музика таланти жуда барвақт уйғонмади: у фақат тўққиз ёшидагина (беш яшар Прокофьевнинг музикалар яратишга ҳаракат қила бошлаганлигини эсга олайлик!) аввал онасининг раҳбарлигида, кейин эса ўша замонда Петербургда анча машҳур бўлган И. Глассернинг музика мактабида фортепьяно чалиш билан шугуллана бошлади. Энди унинг музикага бўлган қобилияти гоёт тез суръат билан ўсиб боради.

У ўн бир ёшида композицияга ҳавас қўя бошлади ва жаҳон уруши воқеалари таъсири остида «Солдат» деган музика поэмасини ёзди. Ундан кейин «Гимн свободе» («Озодлик мадҳияси») ва «Траурный марш памяти жертв революции» («Революция қурбонлари хотирасига бағишланган мотам марши») асарлари яратилди.

Шостакович 1919 йилда, ўн уч ёшида Петербург консерваториясига ўқишга қабул қилинди. У йирик педагог Л. Николаев синфида фортепьяно чалишни, Н. Соколовда ҳамда Римский-Корсаковнинг шогирди ва дўсти М. Штейнбергга эса музика яратишни ўргана борди. Боланинг порлоқ истеъдоди ўша вақтда консерватория директори бўлган А. К. Глазуновнинг диққатини ўзига тортди. Айтишларига кўра, баъзан консерватория коридорларида суҳбатлашаётган икки галати кишини, яъни семиз, одатда одамови ва кам гап Глазунов билан нозик ўсмир Шостаковични учратиш мумкин экан.

Езувчи Константин Фединнинг Горький ҳақидаги эсдаликларида зўр хирург Греков уйидаги кечаларнинг ажойиб тасвири бор. Бу эсдаликлардан кўринишича, Грековнинг уйида фан ва санъатнинг турли-туман соҳаларида ишловчи одамлар йиғилишиб турар экан. «Юпқа, қисқ лабли, салгина қирғий бурули, ялтироқ ипдай ингичка металл билан эскича гардишланган кўзойнакни, индамас, қовоғи солиқ бир боланинг катта хонадан ўтиб, оёқ учида юқорига кўтарилиб, улкан рояль ёнига бориб ўтирган бир пайтда меҳмонлар орасида бўлиш ажойиб эди. Ҳақиқатан ажойиб эди, чунки эркакларга хос, жозибали ритм билан рояль чала бошлаган бу бола аллақандай ғалати бир қарама-қаршилик қонунига кўра бутунлай ўзгариб, ғоят шижоатли созанда бўлиб қоларди. У ўз асарларини чалмоқда эди. Бу асарлар янги музика таъсири билан тўлиб-тошган, ҳеч бир қутилмаган асарлар бўлиб, садони, гўё кулги-ю кўз ёшигача ҳамма нарса яққол кўриниб турадиган театрдаги сингарни хис қилишга мажбур этар эди. Унинг музикаси гўё гаплашарди, вайсарди, баъзан эса жуда шўх эди... Бинобарин, жуда сезгир кишиларгина энди Дмитрий Шостаковичнинг ажойиб излашларини ифодалайдиган асарларида бўлажак композиторни тасаввур қила олар эдилар».

Бу излашлар чиндан ҳам «ажойиб» ва дадил излашлар эди. Еш музикачининг устозлари Максимиллан Штейнберг, Леонид Николаев унда классик музика асарларига ҳавас, жиддият ва яхши дид уйғотишган бўлса, унинг камол тонашида Ғарб музикасидаги энг янги «сўла» оқимлар томонидан кўрсатилган ташқи таъсирлар ҳам маълум роль ўйнади.

1923 йилда Шостакович консерваторияни панишоччи сифатида, 1925 йилда эса композитор сифатида тамом қилди. Биринчи симфония унинг диплом иши бўлди. Жа-

моат олдида (1926 йил 12 майда) ижро этилган бу асар катта муваффақият қозонди. Кўп ўтмай бу симфония энг машҳур дирижёрлар — Тосканини, Стоковский, Вальтернинг бошқаришида жаҳондаги турли мамлакатларда эшитила бошлади. Бу — ҳақиқатан ҳам ҳаётга томон қўйилган ажойиб қадам эди! Томошабинлар ва матбуот пианиночи-Шостаковичнинг «дебют»ини ҳам завқ билан тинглади. Унинг ижро этиши эмоционал вазминлиги билан, зарбнинг анча шиддатлилиги, аммо ниҳоятда нозиклиги, очиқ-ойдинлиги ва мардона иродаси билан ажралиб турар эди. Пианиночиларнинг 1927 йилда Варшавада бўлиб ўтган Шопен номидаги Биринчи халқаро конкурсида Шостакович фахрий диплом олди. Худди шу вақтда ёш музикачи пианиночилик йўлини танласаммикин ёки бутунлай композиторликка киришиб кетсаммикин деб тарадудланиб ҳам қолган эди.

Шостаковичнинг келажакдаги симфониячилик хусусиятлари биринчи симфонияда эндиgina намоён бўла бошлаган эди. У ҳали жуда ёш бўлиб, ҳаёт ҳодисаларини чуқур ва фалсафий таҳлил қила олмас эди. Лекин қизгин, ҳаяжонли, жўшқин ҳаётнинг ўзи бу симфонияда, унинг биринчи қисмидаги кутилмаган қарама-қаршиликларида, дадил, шўх Скерцосида, гўё табиатни кузатиш руҳи билан суғорилгандек оҳангдор, жозибали, оҳиста қисмида, финалининг ташвишли кириш маршида (бунда биринчи қисмнинг бошланишидаги трубаaning сирли чақирқ овозлари узоқдан эшитилади) ҳар хил ёрқин ифодалар билан тасвирланади. Биринчи симфониядаги образларнинг асосий икки йўналиши жонли, ширадор юмор, театрға хос ёрқин, ўткир муболағали ҳажв ва соф, нозик, ёшликка хос самимий лирикадан иборат. Биринчи қисмнинг вальссимон ёндаш темаси нақадар латиф ва шармли, финал нақадар олиҳимматлик, шоду хуррамлик би-

лап тугайди! Кайфиятнинг тўсатдан турли хилда ўзгаришларида, симфониянинг жиддий, драматик саҳифаларида энди етук Шостаковичнинг маҳорати сезилиб туради. Ёш автор бу асари билан дарҳол ўзига хос ва кучли ижодкор шахс эканлигини кўрсатди.

ОРА ЙЎЛДА

Порлоқ, кўп умид бағишловчи дастлабки даврдан кейин ижодий танглик (кризис) йиллари бошланди. Шостакович ҳаммага маълум бўлган академизм йўлига кириб қолишдан қўрққандек энг янги модернистик оқимларга интилади. Шуни назарда тутиш керакки, ўша вақтда — йиғирманчи йилларнинг иккинчи ярмида чет элларнинг турли-туман формалистик «янгиликлари» тўлқини Ленинград музикачиларини ўзига торта бошлаган эди. Совет санъаткор интеллигенциясининг муайян доиралари уларнинг кучли таъсирига тушиб қолган эди. Бу муҳитда Россия-эстетик позицияларнинг поаниқлиги, сиёсий дунёқарашнинг етилмаганлиги натижасида парокандалик ва зиддиятлар юз бера бошлади. Энг «ғарбчилик» позициясида турган Замонавий музика уюшмаси (АСМ) ҳам, чекланган ва догматизмга гирифтор бўлган Россия пролетар музикачилари уюшмаси (РАПМ) ҳам оғмачиликларни бартараф қила олмади ва тўғри ижодий йўл кўрсата билмади. Ўша вақтда Ленинграддаги музика танқидчилари эса музикачи ёшларни Шенберг (ҳозирги додеккафониянинг отаси) ва Стравинскийнинг энг формалистик асарларини ўрганишга даъват этар эди. Ҳатто ҳозирги замон музикасига доир кўпгина жуда ўткир мақола ва тадқиқотлар автори Б. Асафьев ҳам, композитор Шостаковични огоҳлантириб қўйиш ўрнига, унинг Биринчи симфониясидан кейин орадан кўп ўтмай ёзган Бирин-

чи фортепьяно сонатасини ва «Афоризмлар»ини мақтаган эди.

Шостаковичнинг биринчи сонатасида, фортепьяно учун ёзилган «Афоризмлар» номли пьесаларида унинг Биринчи симфониясига хос бўлган самимийлик ва янгилик йўқолди. Бу асарларнинг музикаси ширасиз, тамта-роқли бўлиб, кескин диссонанслар ва автоматик ритмга асосланган. Бу асарлар ҳиссий, таъсирли-жонли музикаликдан кўра кўпроқ математик схема, қуруқ бир конструкциядир. Услуб жиҳатидан бу асарлар ўша вақтда Ғарб санъатида кўп тарқалган оқимлардан бири бўлган конструктивизмга яқинлашар эди. Ёш Шостаковичнинг «сўл» изланишларининг сўнггиси унинг «Нос» («Бурун») деган биринчи операси (1928 йил) эди. Аслини олганда, бу асарни опера деб аташ қийин, чунки бунда ашула айтиш ҳам, табиий инсоний ҳис-туйғулар ҳам, жонли персонажлар ҳам йўқ. Ҳамма нарса кулгили қиёфада кўрсатилган (карикатуралаштирилган), ҳамма жойда тингловчини овоз ҳангомалари билан эсанкиратиб қўйиш истаги ҳукм суради, эшитувчи олдида галати, эксцентрик ниқоблар кўзга чалинади. Бу опера йигирманчи йилларнинг охирида совет санъатида аён бўлиб қолган энг «сўзлик» тенденцияларини ўзида мужассамлаштирган бўлиб «мазмунсиз» рассомлик билан, «коробкасимон» меъморчилик ва театрдаги «биомеханика» системасига яқин эди. И. Ильф ва Е. Петров «Ун икки стул»да ана шу «биомеханика» системасини жуда заҳархандалик билан масҳара қилган эдилар. (Гоголнинг «Уйланиш» спектакли тасвирини эсга олайлик!)

1930 йилда Ленинград Малий опера театри қўйган «Бурун» операси муваффақият қозонмади ва тезда сахнадан тушиб қолди. Аммо унинг янги иккита симфонияси — Иккинчи симфонияси — «Посвящение Октябрю» («Октя-

брга бағишлов»—1927 йил) ва Учинчи симфонияси—«Первомайская» («Биринчи май»—1929 йил) ҳам муваффақият қозонмади. Композитор бу симфонияларда совет революцион тематикасига қўшилишга ҳаракат қилди-ю, лекин бу ерда тема мавҳум гавдалантириш воситаларига қарама-қарши келиб қолди; музыка мазмунининг дабдабалилиги, сохталлиги бу асарларни сахнадан тушириб юборди.

Бу пайтда Шостакович ора йўлда қолган эди. Унинг олдида: бундан кейин қайси йўл билан бориш керак?—деган савол турарди. Шостакович балет жанридан фойдаланади ва бирин-кетин учта балет: «Золотой век» («Олтин аср»—1930 йил), «Болт» (1931 йил) ва «Светлый ручей» («Тиниқ сувли ариқ»—1934 йил) асарларини яратди. Бу балетларнинг сценарийлари теран ва бадний жиҳатдан юксак даражада бўлмаганлиги уларнинг музикасига ҳам таъсир этмай қолмас эди. Совет футбол командасининг чет элдаги саргузаштлари тўғрисида ҳикоя қилувчи «Олтин аср» балети, аслида, енгил рақс «ревю»сидан (номер ва кўринишлардан) иборат эди. У «Болт» балетининг заҳарли, баъзан жуда ўтқир сатирасида мешчанларнинг умри тугаб бораётган разил турмушини мазах қилиб кулди, бироқ бу балетда фақат салбий типларгина кўрсатилад эди. «Тиниқ сувли ариқ» балетинда Кубань колхозларидан биридаги қишлоқ хўжалик ишлари ва колхозчиларга меҳмон бўлиб келган артистлар бригадасининг қувноқ саргузашти тасвирланади. Либреттосининг жуда юзакилиги ва музикасининг «майнавозлиги» туфайли бу балетда бузуқ ва сохта оҳангнинг беғона таъсири намоён бўлди. Москвада Большой театрида (1936 йил февралда) «Тиниқ сувли ариқ» балетининг премьерасидан кейин кўп ўтмай «Правда» газетасида босилиб чиққан редакцион мақолада ана шу камчиликлар аниқ ва равшан кўрсатиб ўтилган эди.

1932 йилдаёқ Шостакович Лесковнинг повести асосида «Леди Макбет Мценского уезда» («Мценск уездининг Леди Макбети») деган янги, иккинчи операсини тамомлади. Композитор повесть қаҳрамони Катерина Измайлова тимсолида Островскийнинг «Момақалдироқ» драмсидаги Катеринага ўхшаш кучли ва эҳтиросли одамни кўрди. «Момақалдироқ»даги Катерина жоҳил ва қолоқ савдогарлар муҳитида, ўта кетган юлғичлик ва қабиҳлик манфаатлари кўзланадиган бир шароитда ҳалок бўлган эди. «Екатерина Львовнанинг ижобий шахс эканлиги ҳақида тингловчи ва томошабинда тасаввур ҳосил қилиш мақсадида уни ҳар томонлама оқлаб кўрсатдим, бу — менинг асосий вазифаларимдан бири эди», — деб ёзган эди Шостакович. Аммо Лесков асаридаги Катерина Львовна ўз муҳаббатини кўзлаб бир қанча мудҳиш жиноятлар қилиши билан «Момақалдироқ» драмсидаги пок, хушахлоқ-олижаноб қаҳрамондан фарқ қилади. Катерина Львовнани фақат муҳаббат эмас, балки ўта кетган тамаъгирлик, манфаатпарастлик ҳам ҳаракатга келтиради. Шунинг учун ҳам композиторнинг ниятлари асарнинг сюжети билан очиқдан-очиқ «баҳслаша» бошлайди.

«Мценск уездининг Леди Макбети» операсининг энг яхши саҳифалари Катерина образи билан ва азоб-уқубат тортаётган эркисиз халқнинг қисмати билан боғлиқдир. Катеринанинг «Я сегодня в окошко увидела» («Мен бугун деразадан кўриб қолдим») деган оҳангдор, лирик ариозо-романси самимий меҳрибонлик ва таъсирли ҳасрат билан тўлиб-тошган. Сўнгги пардада маънодорлиги ва ўзига хослиги жиҳатидан Мусоргскийнинг халқ музыкали драмаларини эслашга мажбур этадиган кўпгина ажойиб музикалар бор. Чунончи, каторгадаги кишиларнинг «кишанлар билан чопиб юмшатишган» йўл ҳақидаги чинакам русча қўшиқ хорида ва Катеринанинг ўлими олдидаги

монологида кишини ҳаяжонга солувчи фожиалилик ва иложсиз қайғу акс эттирилади.

Лекин, шу билан бирга, композитор «зулмат салтанати»ни тасвирлашда ўткир ҳажвия ва натурализм элементларидан ҳам усталик билан фойдаланган. Приказчик Сергейни савалаш, ишчи Аксиньянинг хўрланиши, Борис Тимофенчининг Катерина томонидан заҳарланган қайнатасининг ўлими ва бошқа шу сингари воқеалар саҳнаси нафрат кўзгатадиган тафсилотлар билан кўрсатилган.

1934 йилдан бешлаб «Леди Макбет» Ленинград Матий опера театри саҳнасида қўйила бошлади. Бу операнинг (Москва Большой театрида) янгитдан қўйилиши муносабати билан 1936 йил 28 январда «Правда» газетасида «Музыка ўринга чалқашлик» деган редакцион мақола босилиб чиқди. Бу мақолада операнинг мазмуни билан натуралистик ўринларининг бир-бирига қарама-қаршилиги кескин танқид қилинди. Опера репертуардан олиб ташланди. Яқиндагина Шостакович бу операни қайтадан ишлаб, унинг иккинчи редакциясини яратди.



Ўттизинчи йиллар боши композитор учун янада равон, реалистик музика тили, янада инсоний ва мазмундор образлар топиш йўлида зўр бериб изланишлар даври бўлди. «Леди Макбет», «Бурун» ёки «Олтин аср» ва «Болт» балетларининг шартли эксцентриадасига қараганда мана шу изланишларни маълум даражада акс эттиради. Шостаковичнинг кино соҳасидаги ижодий фаолияти ҳам бу йўлда анча муҳим роль ўйнади. У 1929 йилда «Янги Вавилон» деган овозсиз фильмга музика ёзади. Сўнгра «Одна» («Бир қиз» — 1930 йил), «Златые горы» («Олтин хазина» — 1931 йил) ва «Встречный» («Учрашиш» — 1932 йил) фильмлари пайдо бўлади.

Отасининг вафотидан сўнг оиласи моддий қийинчи-ликка тушиб қолганида консерватория студенти бўлган ёш Шостакович «овозсиз» кинода пианиночи-иллюстра-тор бўлиб ишлашга мажбур бўлди. Ўша пайтлардан бош-лаб унинг «қўриниб турган» драматик қарама-қаршилик-ларни ифодалаш маҳорати, образларни лўнда қилиб ва бўрттириб тасвирлаб кўрсатиш қобилияти камол топиб борган бўлса керак. Кинодаги иш тажрибалари унга жу-да қўл келди. Шостакович «Олтин хазина» фильмидаёқ ёрқин, бемалол эса сақланиб қоладиган куйлар яратиш сирини билиб олди. «Учрашиш» фильмидаги «Нас утро встречает прохладой» («Тонг бизни шабада билан кутиб олади») деган ажойиб, янгроқ, баҳор шодлиги билан тў-либ-тошган қўшиқ эса шу кунгача совет ёшларининг энг яхши қўшиқларидан бири бўлиб қолмоқда. Бу қўшиқ оммавий қўшиқлар яратиш йўлини олдиндан кўрсатди ва уни бошлаб берди. Кейинчалик Дунаевский ва қўшиқ жаирининг бошқа усталари бу йўлни давом эттирдилар.

Шостаковичнинг ўша вақтдаги бир нечта инструмен-тал асари — фортепьяно учун ёзилган Йигирма тўртта прелюдия (1933 йил), фортепьяно учун ёзилган ва ор-кестр жўрлигида ижро этиладиган Биринчи концерт (1934 йил) ва Виолончель соната (1934 йил) ҳам унинг ижодидаги ички бурилишларни кўрсатади. Бу асарларда умумий хусусиятлар — музика тилининг равшанлашуви ва агар таъбир жонз бўлса, «исий бошлаши», янада жа-ранглама жўшқинликка иштиёқ сезилади. Бу асарлар шавқсиз, уйдирмали «Афоризмлар»га қараганда ўзининг самимийлиги, ўткир юмори ва лиризми билан композитор-нинг ёшликда яратган Биринчи симфониясига анча яқин-дир. Авторнинг барча элементларнинг тўла гармоник мувозанатини ҳали топа олмаганлиги бу янги асарлар-нинг услубидаги бирмунча гализликларда сезилиб турар

044330

эди. Бу ерда равшанлиги, янгилиги ва теранлиги жиҳатидан ажойиб эпизодлар, масалан, фортепьяно концертининг жозибали ўрта қисми ва лирик қисми Виолончель сонатадаги ғамгин-мунгли Ларго ёки гоҳ жанрга хос юмористик манзараларни эслатадиган, гоҳ бир жойга тўпланган жиддий, Бах ёзувининг кўп овозли услубини намоён қиладиган чиройли прелюдиялар бор. Концертда, Сонатада ва прелюдияларда Шостаковичнинг услуби ҳали қарорлашмаган эди. Бу асарларда турли, баъзан қарама-қарши таъсирларнинг излари кўринади. Аммо булар энди олдинга қараб зўр сакраш учун, Шостаковичнинг Бешинчи симфонияга парвоз қилиши учун таянч бўлди*.

ЕТУКЛИК

Шостаковичнинг Бешинчи симфонияси унинг ижодий ҳаётидагина эмас, балки бутун совет музыка маданияти тарихида ҳам янги давр очади. Унинг биринчи марта (1937 йилнинг ноябрида Ленинградда ва бир оз ўтгандан кейин Москвада) ижро этилиши композиторнинг чинакам зафар тантанаси бўлди. «Жаҳонга аямасдан овоз ва ўй-фикрларнинг шундай улугворлигини барала ёлётган давримизга шон-шарафлар бўлсин!— деб ёзган эди бу асар ҳақида Алексей Толстой.— Шундай санъаткорларни бунёдга келтираётган халқимизга шон-шарафлар бўлсин».

Бешинчи симфонияга «Оптимистик фожа» деб кичкина сарлавҳа қўйиш мумкин. Композиторнинг ўзи бу

* Тўртинчи симфонияни (1935—1936 йиллар) авторнинг ўзи муваффақиятсиз асар деб ҳисоблаб, уни ижро этишни ҳам, нашр этишни ҳам истамаган эди.

симфониянинг мазмунини мана бундай таърифлайди: «Менинг симфониямнинг темаси — шахснинг ташкил топишидир. Чинакам инсонни, унинг барча кечмиш-кечирмишлари билан бирга, мана шу асар мазмунининг марказида тасаввур қилдим... Финалда кескин фожиали ўринлар шодлик, оптимизм нуқтаи назаридан ҳал қилинади». Бунга шунини қўшимча қилиш керакки, Бешинчи симфония «қаҳрамон» — янги совет даврининг янги тахлитдаги кишисидир. Композитор руҳий кураш эвазига шубҳалар ва қарама-қаршиликларни енгиб, дунёни барқарор, тўғри идроклаб, халққа сингиша бошлайди. Бу асарда шахс темаси ижтимоий янграшнинг юқори даражасига кўтарилаган; симфония ёлғиз одамнинг тақдирини эмас, балки бутун бир авлоднинг тақдирини, унинг маънавий жиҳатдан таркиб топиши ва етилишидек қийин процессни тасвирлайди.

Бешинчи симфония классик музика нормасига биноан, тўрт қисмдан иборат. Биринчи қисми (буни драманинг экспозицияси деб аташ мумкин) иккита асосий образнинг муқаддималаги шижоатли, серҳаракат образ билан музиканинг бош темаси — ғамгин, дарбадар, зўр норозилик ва қайғули ҳаяжонларни ўз ичига олувчи образнинг тўқнашувидан иборат. Бош тема азалги «фаустона» шубҳалар образи билан, Гамлетга хос «Ё ҳаёт ё ўлим?» монологини билан кўп марта таққосланди. Бу қисмнинг иккинчи темаси ҳаслчан-мунгли кайфият билан суғорилган; скрипкалар изтиробли товушда, лекин томир тепишидек сезгир аккордлар жўрлигида ғамгин ва нозик куйлайди. Шу қисмнинг ўрта бўлимида — разработкада (сайқалида) — кураш қизиб кетади. Биринчи тема ўзгаради — у қайғули, кўпол, жанговар темага айланади ва ўзига хос ўзгаришларининг сўнгги босқичида юриш марши сингари янграйди. Унинг даҳшатли, олдинга интилиш

ҳаракатини эҳтиросли, мардонавор хитоблар бўлиб қўяди. Қисмнинг учинчи бўлими — репризадан бошланади. Бунда бош тема, яъни илгари тез-тез ўзгариб турган валанж бўлган тема, худди «қаҳрамон» характери синовларда мустаҳкамлангандек, чиқиққандек қудратли кучга эга бўлади. Аммо симфоник повесть ҳали тугамайди. Кучқувват пасая боради, ҳорғинлик иродани бўғиб қўяди ва бу қисм мулойим, кўтаринки-хаёлчан хотима-кода билан тугалланади.

Бешинчи симфониянинг иккинчи қисми эшитувчини бутунлай бошқа бир оламга — психологик драмадан ёрқин, юмористик турмуш манзараларига кўчиради. Рақс ритмлари билан тўлиб-тошган қувчоқ ва жўшқини бу Скерцо биринчи қисмдаги зўр эмоционал кескинликдан кейин вазиятни тегишинча енгиллаштиради. Скерцо ҳаёда конкрет турмушнинг қатор образларини вужудга келтиради; мана, завқли «рақс» мавж урмоқда, мана, кичкина кўча музика ансамблининг «томошаси» унинг ўрнини олмоқда — арфа ва виолончеллар* жўр булгани ҳолда скрипка-солоннинг кулгили-ажиб оҳанги чимдиб-чимдиб жаранглайди, кейин эса пайнинг «каловланадиган» фаготалар** жўрлигидаги овози янграйди...

Учинчи қисм — Ларго (жуда оҳиста чалинади) — ҳаёт ва инсон ҳақида теран-ёқимли ўйга чўмишдир. Жаҳон симфоник адабиётининг баъзи саҳифаларигина фикрининг ғоят мардонаворлиги, ҳис-туйғунинг жуда самимийлиги, уйғунлиги ва чиройлилиги жиҳатидан Ларго билан рақобат қилмоғи мумкин. Ларго гўё кўринмас хор куйлашидек янграйдиган торли музика асбобларининг мулойим, тантанали аккордлари билан бошланади. Шундан кейин

* Виолончель — тўрт торли катта скрипка.

** Фагот — ёғондан ясалган духовой музика асбоби.

бирин-кетин иккита тема: флейтанинг маъюсона, юрак бағирни эзувчи ва гобойнинг дилкаш-таъсирли куйи пайдо бўлади. Мана шу кейинги куй ўзининг декламацион завқ-шавқи ва туйғун шўх ашуласи жиҳатидан Чайковскийнинг баъзи бир романсларидаги образларни эслатади. Дарҳақиқат, умуман, бу қисмнинг музикавий тили рус халқ қўшиқларининг азалдан бери давом қилиб келаётган анъаналарини ўзига сингдирганлиги туфайли айниқса колорит жиҳатидан м и л л и й д и р. Бу қисмнинг ўртасида Ларгонинг кайфияти «хорал»нинг фалсафий-мулоийм ва яширин қайғусидан то жўшқин, драматик кўтарилиш — кульминациягача ривожланиб боради — торли музика асбобида ифодаланган гобой* темаси эҳтиросли ва жаранглаб янграйди. Ҳиснинг тўсатдан кучайиши Ларгонинг охирида челестанинг** нозик, гўё «ўчиб бораётган» овозларида равшанлаша борган, чуқур қайғуга аста-секин аралашиб кетади.

Симфониянинг тўртинчи қисмида — финалида — «қаҳрамон» оғир қайғу кишанини устидан улоқтириб ташлайди ва яна ҳаёт билан кураша бошлайди. У энди ёлғиз эмас: финалнинг бош темасида, Бетховен симфоник финалларининг темаларидаги сингари, жула кўн халойиқнинг шахдам қадами, оммавий ғолибона намоийш қудрати эшитилиб туради, финалнинг труба-солода севинч билан тантанали суратда эълон қилинадиган, янада кўпроқ завқлантирадиган ва шижоатли бўлган иккинчи темаси ҳам унинг биринчи, «марш» темасига (интонация жиҳатидан оммавий революцион қўшиққа яқин бўлган темага) яқиндир. Финал разработкасида худди бошдан

* Гобой — оркестрда ишлатадиган ёғоч сурнайнинг бири.

** Челеста — музика асбоби.

иечирилган воқеалар ҳақидаги хотиралар каби хаёлчан-дирик образлар пайдо бўлади. Лекин мана у, узоқ ва оғир йўлнинг сўнгги манзили: бутун оркестр овози зафарли ва тантанали гимнга қўшилиб кетади. Зал «секинча тўлиб кетди, ҳаммада бахт-иқбол ҳисси тўлиб тошди. Бу ҳис оркестрда жўш урарди, бу ҳис баҳор шабадаси сингари бутун залга тез ёйилиб борарди»,— деб ёзган эди Алексей Толстой, юзлаб тингловчиларнинг фикрини ифодалаб.

Шу тариқа, Шостакович машаққатли изланишлардан кейин, Бешинчи симфонияда катта, оптимистик гояни қарорлаштира бошлади. Янги мазмун янги ифода воситаларини ҳам вужудга келтирди. Бу асарда унинг услуби ҳар қандай юзакиликдан, халққа ёт элементлардан халос бўлиб, мазмундор ва пухта, оригинал ва ўзига хос услубга айланади. Бинобарин, Шостаковичнинг Бешинчи симфониясини: «Бизнинг совет музикамизнинг классик асари»,— деб таърифлашимизда заррача ҳам муболага йўқдир.

Бешинчи симфониядан кейин орадан кўп ўтмай, 1939 йилда Олтинчи симфония яратилди. Композитор Олтинчи симфонияда Бешинчи симфониянинг беором ҳаяжонидан сўнг худди «дам олаётгандек» кўринади. Бу асарда қаҳрамонлик намуналари ўрнида ажойиб, ўткир юмор ва фалсафий-завқли лирика устунлик қилади.

Олтинчи симфония ўзининг концепцияси ва тузилиши жиҳатидан ҳам жуда ажойиб асардир. У ҳаммаси бўлиб уч қисмдан иборат. Бу симфониянинг охишта чалинадиган биринчи қисмида оҳангдор ва самимий монолог каби декламацион-таъсирли мелодик бир образ эркин суратда, импровизацион ривожланишда тобора ўсиб боради. Олтинчи симфония тузилиши жиҳатидан Бешинчи симфониядаги Ларгога ўхшайди, аммо драматик асар бўлишдан

кўра кўпроқ мунгли-мулойим бир асардир. Ундан сўн Вена классик музикачилари Гайдн ва Моцартнинг услубини эслатадиган енгил, кулгили Скерцо келади. Худди ўша қувноқ шоду хуррамлик руҳи охирги қисмида — шиддатли ва ўзининг «парвози билан» мафтун этадиган финалда тагин ҳам ёрқинроқ ифодаланган. Бу финал ифодаларининг чиройлилиги, рақс ритмининг дадил ва равлонлиги, ҳаракатнинг илдамлиги жиҳатидан Россиянинг жозибали увертюраларига ёки Глинка музикасининг баъзи саҳифаларига, масалан, «Руслан ва Людмила»даги увертюрага ўхшайди. Шостакович оркестрга хос ифодаларнинг ўткирлиги ва порлоқлигини, форманинг аниқ равшанлигини худди Глинкадан уқиб-билиб олган бўлса керак.

* * *

Уруш бошланиш олдида Шостакович иккита янги камер-инструментал асари — торли музика асбоблари учун ёзилган ва фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган Квинтетни ва Биринчи камончали квинтетни ёзиб таъмомлади.

Биринчи квинтет — Олтинчи симфонияга тенгдош (бу асар шу симфония билан деярли бир вақтда — 1938 йилда яратилган) ва кўп жиҳатдан унга ўхшашдир. Бу квинтетда ҳам жозибадор лирика ва мулойим, қувноқ юмор устунлик қилади. Унинг иккинчи қисми — жуда содда русча қўшиқ темасидаги тарона айниқса ёқимлидир. Квинтет — анча катта кўламдаги асар бўлиб, маълум даражада, Бешинчи симфонияга ёндошади. Квинтет тўрт қисмдан иборат, аммо, аслида, унинг тузилиши циклик қисмларининг одатдаги алмашипувидан фарқ қилади. Биринчи қисмда — Прелюдия ва Фугада — қаҳрли ва кўтаринки кайфиятлар, улугвор ўй-фикрлар мужассам-

тантирилган. Шостакович Бахнинг фуга полифоник формасини ўрганиб олиб, уни русларга хос авжига олиб ашула айтиш хусусияти ва узлуксиз давом этадиган мелодик фикрларни бемалол кенгайтириб бориш эркинлиги билан тўлдиради. Иккинчи қисми — шўх, қув, шиддатли-қувноқ Скрецолидир. Учинчи қисм — Интермеццо — соф лирика дарёсига фарқ қилади; у узлуксиз суратда, аста-секин ва деярли сезилмасдан ёқимли ва тантанали финалга ўтади. Бу «тантаналилик» тамтароқли хушчақчақликдан, қуруқ тантана-дабдабадан узоқдир, чунки булар Квинтетга ўхшаш камер асарида умуман ўринсиз бўлган бўлар эди; дарҳақиқат, драматик мангикнинг бенуқсон сезгисига эга бўлган Шостакович ҳам бундай ҳагога йўл қўймас эди, албатта. Бутун Квинтет финалида самимийлик, ёрқинлик ва хушвақтлик барқ уриб туради. Бу Квинтет Шостаковичнинг энг яхши, энг пухта ва энг оҳангдор асарлари жумласидандир; бу асарни урушгача яратилган совет музыкасининг энг катта ютуқларидан бири, деб ҳисоблаш мумкин.



«БҮРОНДА ЯРАТИЛГАН»

«Бўронда яратилган» — Шостаковичнинг Еттинчи симфониясини маъна шундай аташган эди. У мазкур асарни 1941 йил июль ойининг охирида ярата бошлади. Бу вақтда уруш шўъласи Ватанимиз осмонини қоплаб олган эди, душман эса ўз йўлидаги барча нарсаларни яксон қилиб, шиддат билан олға интиларди. Композитор Ленинградни ташлаб чиқиб кетишни истамасди. У шаҳарни қаҳрамонона муҳофаа қилишда бутун аҳоли билан биргаликда қатнашиб, даҳшатли бомбардимон қилиш кунларини боши-

дан кечирди; у кўнгилли ўт ўчирувчилар командасига кирди.

Декабрда симфония ёзиб тамомланди. Бу симфония ҳақида Шостакович бундай деб ёзган эди: «Мен қаҳрамонлик кўрсатаётган кишиларимиз ҳақида, душманимиз устидан тантана қилиш учун курашаётган кишиларимиз ҳақида асар яратишни орзу қилдим... Мен симфония ёзар эканман, халқимизнинг улугворлиги, унинг қаҳрамонлиги, одамзоднинг энг яхши идеаллари, инсоннинг ажойиб фазилатлари, кўркем табиатимиз, инсонпарварлик ва гўзаллик ҳақида ўйлардим... Мен Еттинчи симфониямни фашизмга қарши курашимизга, яқинлашиб келаётган ғалабамизга, жонажон шахрим — Ленинградга бағишлайман».

Бу сўзлар Ватанимиз учун энг оғир кунлар бўлган 1942 йилнинг бошларида айтилган эди. Лекин Шостакович ғалаба қозонишимизга қатъий ишонар эди. Шу сабабли, Еттинчи симфонияда кўпгина ҳаяжонлантирувчи фожиаги саҳифалар бўлишига қарамай, унда ҳақиқат томонида туриб ғалаба учун курашаётган совет халқининг буюк мардлиги, руҳий мустаҳкамлиги ва маънавий куч-гайрати куйланди. Бу симфонияда фашизмнинг ўта кетган ваҳшийлиги аёвсиз фош этилди ва унга қаҳрамонларча қаршилик кўрсатишга чақирилди.

Еттинчи симфониянинг ижтимоий ва сиёсий таъсири ҳақиқатан ҳам ғоят катта эди. Ватан ҳимоячилари қалбида ҳам, чет эллардаги тараққийпарвар кишилар оммаси орасида ҳам бу асар қизгин қўллаб-қувватланди. У, 1942 йилнинг март ойидаёқ биринчи марта Куйбишевда ижро этилди, бир оз кейинроқ эса жаҳондаги турли мамлакатларда янгради. АҚШда бўлиб ўтган бу симфониянинг премьерасидан кейин «Дейли Уоркер» газетасида: «Симфония бизга далда беради ва тинчлик бўлишига

ишонч туғдиради. Биз буюк иттифоқчимизга дарҳол ёрдам тариқасида миннатдорлик изҳор қилмоғимиз керак»,— деб ёзилган эди.

Симфониянинг биринчи қисми аниқ программа мазмунига эга. Бу қисмда тинч, яратувчи ҳаёт манзаралари Ватанимизнинг қудратли образи билан уйғунлаштирилиб, босқинчи қабих фашистлар образига қарама-қарши қўйилган. Асар аввалида уруш фожиасидан ҳали ҳеч нима дарак бермайди. Ўзининг мазмуни жиҳатидан жуда катта ва пухта бўлган бонн темадан хотиржам дадиллик — компл ишонч сезилиб туради. Иккинчи, қўшимча темада — мана шу кайфпаят осойишта лирика, табиатдан завқланиш тарзида ривожланиб боради. Бу қисмнинг бутун биринчи бўлими (экспозиция) да осойишталик ифодаланади. Лекин қаердандир узоқдан барабоннинг оҳиста дўпир-дўпир овози, сўнгра унинг шу фонда эса дастлаб муғомбирона ва гўё беозор бир куй эшитилади; фақат бу куйнинг заиф автоматизми, руҳсизлиги, «қўғирчоқ нусхалиги»гина сергак бўлишга мажбур қилади. Бу куй тобора қаттиқроқ такрорланаверади. Ташқи жиҳатдан унинг мақоми ўзгармайди. Аммо оҳангдорлик кучая боради; у ёғоч духовой асбоблар билан ижро этилаётган бемаъни, дағал марш ҳолидан шиддатли баҳайбат тусга кириди. Душман ўз ниқобини олиб ташлади! Оркестрнинг мазмуни тобора салмоқдор бўлиб, овози қаттиқроқ эшитилади — мис «увиллайди», уриб чалинадиган музика асбоблари гумбирлайди. Одамзод бошига тўсатдан фалокат тушди, фашистларнинг уруш ва ажал машинаси ер юзиде ўзининг ғалаба йўлини бошламоқда...

Ногоҳ, мана шу ажал рақси авжга чиққан бир пайтда, «босқин» рўпарасига янги тема, симфониянинг бош қисмига — Ватан образига ўхшаш тема пайдо бўлади; буни баъзан «қаршилик кўрсатиш темаси» деб талқин қилади-

лар. Бу иккала музикавий образ гўё ўзаро курашга киришади, даҳшатли олишув қизиб кетади. Босқин темаси қаршилиқ кўрсатиш темасининг сиқуви билан борган сари заифлаша боради, айрим парчаларга бўлиниб кетади. Ниҳоят, ғоят катта драматик ҳаяжон тўлқини чўққисида симфониянинг энг асосий музикавий образи — Ватан темаси вужудга келади. Унинг қиёфаси энди нақадар ўзгариб кетган! Ватан темаси мажордан минорга кўчирилган, осойишта-улугвор темадан ғамгин-эҳтиросли темага айланган ва худди ҳалок бўлганлар ҳақидаги мотам куйидек, халқнинг қайғуси ва беҳисоб азоб-уқубатлари ҳақидаги ҳикоядек янграйди. Бу қисмнинг охирида бахтли ўтмиш тўғрисидаги хотиралар куйни бўрттириб кўрсатади. Лекин босқин темасининг акс садоси ўй-фикр-ни даҳшатли, шафқатсиз воқеликка яна қайтарadi.

Скерцо — симфониянинг иккинчи қисми — мулойим, хаёлий-сирлидир. Аммо катта формадаги музика асарида талаб этиладиган контраст қонунига кўра, бу Скерцо конфликтдан бир оз чекинади, биринчи қисмдаги таҳликали воқеалар енгиллашади. Шундай бўлса-да, Скерцонинг таҳдидли ўрта қисми яна урушни ва ғам-қайғуни эслатади. Жанговар ритмлар, труба ва тромбонларнинг фанфара хитоблари келажак ғалабадан дарак беради.

Еттинчи симфониянинг секин чалинадиган учинчи қисми (Адажио) — ҳайратда қолдирадиган чуқур ва завқлидир. Бу қисмда, фашизмнинг инсониятга келтирадиган ўлим ва вайроналикларига қарама-қарши ўлароқ, юксак инсонпарварлик идеали ифодаланган. Органга ўхшаш янграйдиган оркестрнинг тантанали аккордлари, флейтанинг ёйилаётган завқ-шавққа тўлган оҳанги худди ҳаётнинг гўзаллиги ва доимо гуллаб-яшнаши ҳақидаги чексиз қўшиқ сингари янграйди... Автор бу музика билан «ҳаёт завқини, табиат олдида бош эгишни» ифодамоқчи бўл-

ганлиги ҳақида ёзган эди. Киши бу образлардан оғир кураш учун янги руҳий куч-қувват олади ва маънавий қаҳрамонликнинг ўлмаслигига ишонч ҳосил қилади.

Симфониянинг финали колорит жиҳатидан мужмал-мунгли, оҳиста чалинадиган кириш қисми билан бошланади, гўё тонгни кул ранг, туманли, сийрак тутун босгандек туюлади. Бироқ туман секин-аста тарқала бошлайди. Ғоят ҳужумкор жўшқинликка тўлиб-тошган шиддатли тема (бу тема қиёфасида Бетховен асарларига хос, мустаҳкам бир нарса бор) финалнинг асосий ғоясини — ҳаёт йўлида узил-кесил ғалаба қозониш учун қизғин курашни гавдалантиради. Бунда ҳалок бўлган қаҳрамонлар билан ҳаёлда ғалабага интилиш кучая боради. Финалнинг тўлқинли, кескин темаси тўсқинликни ёриб ўтиб, ўзига олға томон дадиллик билан йўл очиб олади ва бу теманинг ривожланиши натижасида биринчи қисмдаги бош тема — Ватан образи бутун ёрқинлиги ва осойишта улугворлиги билан намоён бўлади.

Агар Шостаковичнинг Бешинчи симфонияси, асосан, психологик проблемаларга бағишланган бўлса, у Еттинчи симфониясида жуда катга ижтимоий-тарихий эпопея яратди: Шостаковичнинг Еттинчи симфониясида тақдирчанг солаётган айрим киши ўз шахси учун курашмайди. Бунда мавҳум одамзод эмас, балки инсоният — реал куч, омма, коллектив онг иш кўради. Бу симфония зўр нашъа билан тўлиб-тошган, оммавий бирдамлик ҳисси туфайли у кенг қулоч ёяди ва узоқ давом этади (мардонаворликни акс эттириши жиҳатидан Адажио жуда ҳам янги асар эканлигини кўрсатиб ўтиш kifоядир), — деб ёзган эди бу асар ҳақида Б. Асафьев. Шостакович лирикаси эндиликда янада мазмундорроқ, жиддийроқ ва чуқурроқ лирикага айланади. Юмор, истеҳзо эса душманни маънавий жи-

ҳатдан фош этиш ва мағлубиятга учратиш воситасига айланиб, янги мазмун касб этади. Симфониянинг биринчи қисмидаги босқин эпизоди — шубҳасиз, музикавий ҳа ж в и я д и р. Лекин унинг мазмуни ва йўналиши Шостаковичнинг илк ижодидаги «чегараланган мақсаддаги» ҳажвиядан нақадар фарқ қилади! Бу ҳажвия фашизмнинг шармандасини чиқаради ва унинг инсониятга душманлик моҳиятини фош этади. Бунда музиканинг публицистик памфлетга хос бўлган ғоят катта таъсир этиш кучи ва ўткирлиги намоён бўлади. Шу нарса диққатга сазовордирки, чет эллик танқидчиларнинг реакцион кайфиятдаги қисми Еттинчи симфонияни «ортиқча» ижтимоий мазмунга эга бўлганлиги, ошиқча демократизм руҳи билан суғорилганлиги ва тилининг жуда равонлиги учун айблаган эди!

* * *

Шостакович навбатдаги — Саккизинчи симфониясини ҳам (1943 йил) Улуғ Ватан урушига бағишлади. Еттинчи симфония билан Саккизинчи симфония бир-биридан фарқ қилади. Бироқ улар, айти замонда, ўзларининг ички моҳияти жиҳатидан худди бир-бирини давом эттираётгандек, ўзаро боғлиқ асарлардир. Бу симфонияларнинг драматик мотивлари бир-бирига яқин, уларда ифодаланган энг чуқур инсонгарчилик, юксак, ижобий образларнинг равшан гўзаллиги бир-бирига ўхшашдир (биринчи қисмларининг ёндош темалари, оҳиста ижро этиладиган қисмлари). Еттинчи симфония, айниқса унинг биринчи қисми ўзининг қисқа ва аниқ ифодаланиши ҳамда ҳар бир тингловчига аён бўлган драматик конфликтнинг деярли жуда яққоллиги жиҳатидан устун туради. Саккизинчи симфония ўзининг концепцияси жиҳатидан анча фалсафий ва мураккаб. Бу — халқнинг уруш келтирган чексиз азобуқубат ва кулфатлари ҳақидаги симфоник қиссадир.

«Унинг биринчи қисми,— дейди Л. Данилевич,—...дард-алам, беҳад қайғудан иборат. Музыка офату мусибатлар, вайроналиклар ва тўқилган қон дарёси ҳақида куйлайди, нола қилади, дод-фарёд кўтаради». Концентрацион лагерлардаги печларда бегуноҳ куйдирилганлар, чуқурларда отиб ташланган миллионлаб қурбонлар ва ваҳшиёна ўлдирилган болалар эсга тушади... Симфониянинг иккинчи ва учинчи қисмларида душманга кенг характеристика берилган. Иккинчи қисм — ҳажвий, анча беҳаё марш, унда ўта кетган қабиҳ ва ҳаёсиз истилочиларнинг «хурсандчилиги» баён қилинган. Учинчи қисм — ўзининг автоматизми ва «машинадек» ҳаракати жиҳатидан (Еттинчи симфониянинг биринчи қисмидаги босқин эпизодига ўхшаш) даҳшатли Токката — иблисона, ҳаддан ташқари изтиробли — фожиали образдир. Музыка (дастлаб альтлар, ундан кейин оҳангдорлик кучайиб борган сари эсатромбонлар) жўрлигининг салмоқли, эзма ритми, духовой асбобларнинг чинқироқ ноласи, оҳангдошликни бузувчи аккордларнинг ваҳимали «зарблари» — ана шуларнинг ҳаммаси ҳаяжонлантирувчи, сўз билан баён қилиб бўлмайдиган кучли таъсир манзарасини яратди.

Симфониянинг оҳиста ижро этиладиган тўртинчи қисмида (Саккизинчи симфония классик музыка қонун-қондасидан фарқли ўлароқ беш қисмдан иборат) жиддий ва тантанали дард-алам — мотам ифодаланган. Композитор бу қисмда эски музыкавий п а с с а к а л и я формасини — бас овозларидан бирида муттасил такрорланадиган темалардаги тароналардан фойдаланган. Бу темада тобора янгидан-янги оҳангдор овозлар қатланиб боради. Б и т т а музыкавий образнинг, б и т т а кайфиятнинг ўз йўлида тўхтовсиз ва мулоимлик билан ривожланиб бориши учун катта имконият берадиган бу формани кўпинча Бах

асарларида учратамиз. Замон жиҳатидан бизга яқин бўлган авторлардан бири йирик рус композитори, полифония устаси С. И. Танеев (Брамсдан кейин) мана шу формани қўллаган эди. Бу — Шостакович ижодида ҳам анча характерли бир формага айланади. Композитор бу формани кейинроқ, масалан, фортепьяно учун ёзилган Триога ва Скрипка концертига киритди. Саккизинчи симфониянинг пассакалияси ўзида ифодаланган инсонийлик, кўтаринки дард-алам жиҳатидан иккита ўрта қисмдаги «ёвуз» образларга кескин суратда қарама-қаршидир. Финал эса гўё азоб-уқубатлардан халос бўлишдан, янги кун тонгидан дарак беради. Унда душманлар томонидан вайронагарликка келтирилган ва поймол қилинган диёрда яна ҳаётнинг қўрқа-писа жонлана бошлаганлиги тасвирланади. Чўпоннинг чақирғини эслатувчи оҳиста чалинадиган куй янграйди. Бўроннинг сўнгги акс садоси ҳали эшитилаётган бўлса-да, музика тобора равшанлаша боради ва финал тинчлик билан тугайди.

Саккизинчи симфония танқидда анчагина таъналарга сабаб бўлди. Баъзилар, бу симфониянинг финали айниқса ғалати ва ноаниқ: у ғалабани шодиёна эълон қилмасдан, балки гўё «қорғин» финал, дам олишга ва кўргиликларни эсдан чиқариб юборишга чақирадиган финал, деб ҳисобладилар. Ваҳолонки, ҳали ғалаба қозонилмаган, уруш гирдобини эл-юртга ҳамон қирғин келтирмоқда эди. Бутун ҳозирги замон санъатида мана шу симфониядан кўра кучлироқ бўлган, юракдан чиқариб ёзилган бошқа бир асарни топиш қийин. «Гениал Глинканинг асаридан кейин — деҳқон — қаҳрамон Сусаниннинг ўлим олдида куй билан айтилган сўзларидан сўнг — Шостакович мардлик-қаҳрамонликнинг манбаи бўлган олижаноб инсон қалбининг мислсиз эзилишини яна одамларнинг ёдига туширди»,— деб ёзган эди Саккизинчи симфония ҳақида

Б. В. Асафьев. Бу симфония ўзининг эҳтиросли фожиалилиги, урушга қарши чексиз нафратни ифодалаши жиҳатидан ажойиб Еттинчи симфониядан қолишмайди.

* * *

Шостакович фортепьяно, скрипка ва виолончель учун ёзган Триосини (1944 йил) марҳум дўсти Иван Иванович Соллертинскийнинг хотирасига бағишлади. Ниҳоятда истеъдодли, ҳар томонлама кенг маълумотли, атоқли музика танқидчиси ва олим Соллертинский композитор Шостакович шахсининг камол топишига ва унинг бадиий дунёқарашига анча катта таъсир кўрсатган эди. Шостаковичнинг Триосида образларнинг икки группаси қарама-қарши қўйилади: улардан бири ҳаётни севишликни, инсонпарварлик ва ахлоқий принципни, бошқаси эса — машъум ўлим қиёфасини гавдалантиради. Бу асарнинг биринчи қисми пухта, нафис, халқ қўшиқ-куйлари давраларини ривожлантириш асосида тузилган; унинг умумий хусусияти (айниқса ҳазин, оҳиста ижро этиладиган кириш қисмида) — ёрқин мунглиликдир. Скерцода юмор ғам-ғусса билан безалган. Трионинг учинчи қисми — Саккизинчи симфониянинг Пассакалияларига ўхшаш қайғули, мотам Пассакалиясидир. Асарнинг финали ўзининг машъум, бир маромдаги рақс ҳаракати билан, гоҳ сирли, жарангсиз, «ғақиллайдиган» овозлар билан (бу ўринда камонча дастаси билан торга уришдек алоҳида усул қўлланилган), гоҳ чинқироқ-янгроқ садолар билан кишини ҳайратда қолдиради. Бунда учта чолғу асбоби эмас, балки бутун бир оркестр чалаётгандек туюлади, композитор бу чолғу асбобларидан онгни ана шундай гипнозлайдиган жозиба ва колоритли хилма-хилликни ҳосил қилади. Умуман олганда, фикр кўламининг кенглиги жиҳатидан бу камер асарида симфонияга хос хусусиятлар бор. Трио финалининг охирида, ажалнинг баҳайбат, тантанавор

юриши рўпарасида — асарнинг биринчи қисмига доир муқаддимадаги енгил, эркин-равон куй-ҳаёт, ажойиб ва абадий халқ қалби темаси пайдо бўлади. «Ҳаёт, енгилмас ва сўнмас» — сўзсиз ҳам очиқ-ойдин бўлган бу хотиманинг ғоявий мазмуни ана шундан иборат.

Шундай қилиб, Трионинг мазмуни Саккизинчи симфонияга ўхшаш бўлиб, у маълум даражада фалсафий умумлаштирилган. Икки йил ўтгандан кейин яна битта асар: Учинчи торли квартет пайдо бўлдики, буни ҳам Ватан уруши воқеаларига бағишланган асар, деб ҳисоблаш мумкин. Ундан олдинги Иккинчи квартет (1944 йил) интим-камер планида ёзилган эди; бу асарда кўпгина ёқимли лирика, қўшиққа хос интонациялар бор. Учинчи квартет эса кўламларнинг «симфониялиги» ва драматизмнинг чуқурлиги жиҳатидан фортепьяно учун ёзилган Триодан устун туради. Учинчи квартет ҳам Саккизинчи симфония каби беш қисмдан иборат. Аммо унинг бу симфонияга ўхшашлиги мана шу ташқи аломат билангина тугамайди. Тўғри, Учинчи квартетнинг биринчи қисми Олтинчи симфониядаги ёки Биринчи квартетдаги «мозартча» образларга ўхшаш очиқ-ойдин, осойишта оҳангларда ифодааланган; лекин унинг иккинчи қисми — Скерцо — ўзининг машъум ғайри ихтиёрийлиги билан Саккизинчи симфониядаги Токката аломатларини кўз олдига келтиради, учинчи қисми эса — юракни ачитадиған, фожиаи, ошкора ҳажвиядир. Асарнинг тўртинчи қисми — Шостаковичнинг юксак фалсафий лирикасининг энг гўзал намуналаридан биридир. Қайғули ҳаяжонли декламацион маънодорлик билан тўлиб-тошган гўё «сўзлайдиган» куй, музика жўрлигининг осойишта, мулойим аккордларидан баландроқ оҳангда давом этади. Ёлғиз шу қисм билан танишишнинг ўзиёқ, Шостакович музикасининг «ёқимсизлиги» ҳақида англашилмовчилик билан юз бер-

ган афсонани кўнгилдан чиқаришга кифоя қилади! Учинчи кuartетнинг финали ниҳоятда ўзига хосдир. У Саккизинчи симфониядаги сингари оҳиста, мулойим; ўша симфониядаги каби, бунда ҳам ёвузлик ҳали батамом йўқотилмаган. Бу финал мунгли, йиғи аралаш жилмайишга ўхшайди. Бунда, Чарли Чаплиннинг кўпгина фильмларидаги сингари, юмор ҳам, юракни эзувчи ҳасрат, ғам-ғусса ҳам бор.

Шостаковични кўпинча Чаплин билан таққослайдилар, бундай бир-бирига ўхшашлик анча табиийдир. Шостаковичнинг ғоявий гражданлик жиҳатидан катта аҳамиятга эга бўлган ижодиёти совет воқелиги билан алоқалари туфайли янада мазмундор ва жозибадордир. Бу ўхшашликнинг моҳияти шундан иборатки, Чаплинга хос инсонпарварлик ҳам кўпинча нимистеҳзоли образларда ифодаланади. Юмористик шакл эса ички фожиалилик билан бирга қўшилади. Бу хилдаги «икки тарафламалик» баъзан Шостаковичга ҳам хосдир. Танқидчилар ҳатто шу пайтгача ҳам Учинчи симфониядаги Скерцонинг мазмунини аниқлашга уриниб: бу асар ёвуз кучлар тасвирими, ёки уларга қарши кураш манзарасими, ҳаётбахш маршми, ёки учраган ҳамма тирик нарсани йўқ қилиб борадиган, раҳмсиз уруш гирдобининг тантанали юришими?— деб баҳслашиб келмоқдалар. Аммо музикавий образнинг табияти ҳаминша бир маъноли бўлавермайди; бинобарин, кўп ҳолларда уни дангаллик билан таърифлаб бўлмайди. Образ мураккаб ғоявий-эмоционал комплексни, диалектик қарама-қарши принципларни ўз ичига олади. Масалан (борди-ю фақат симфоник скерцолар йўлини назарда тутган тақдирда ҳам), Бетховеннинг Тўққизинчи симфониясидаги Скерцо ҳам, Чайковскийнинг Олтинчи симфониясидаги Скерцо ҳам мана шундай мураккаблик, кўп маънолилик хусусиятига эгадир.

Улуғ Ватан уруши душманни батамом тор-мор қилиш билан тугади. Ватан нафасни ростлаб олиб, уруш етказган жароҳатларни тузатишга киришди. Совет музыка ижодиёти бутун совет маданияти билан бирга янги та-раққиёт палласига кирди, унинг олдида янги мақсадлар турарди. Бироқ музыка бутун мамлакатни қамраб олган ғоят катта тиклаш ва барпо қилиш процессида ўз ўрнини дарров топа олмади. Халқнинг улуғ ғалабасига бағишланган анчагина асарларда тамтароқлилиқ, шавқсиз даб-дабалилик каби нуқсонлар бор эди. Шостакович ижодининг моҳиятига кўра ортиқча, дабдабали шод-хуррамлик унга бегонадир. Лекин у ҳам янги, катта, мураккаб темаларни бемалол эгаллай олмайди.

Шостаковичнинг Тўққизинчи симфонияси урушдан кейинги даврда яратган биринчи (гўё «тисарилиш» сингари бўлган Учинчи квартетидан ташқари) йирик асаридир. Бу симфония танқидчиларни яна таажжублантирди. Хўш, бунчалик майин, нозик, ҳатто салгина, «ҳазилакам» кулгили, равон дoston қандай қилиб яратилган? Фақат кичик тўртинчи қисм — Ларгодагина гўё қаердандир номаълум бир жиддий фожиали образ тўсатдан ёриб киради, тромбон ва трубаларнинг даҳшатли, ғамгин нидолари билан фаготнинг ўйчан речитативлари навбатма-навбат янграйди. Аммо худди шу фагот орадан кўп ўтмай финалнинг кувноқ, юмористик-завқли, шўх-рақс куйини чалади. Тўққизинчи симфонияни «симфониетта», яъни кичик симфония деб аташ мумкин. Бу симфония жуда қисқа, ихчам, мазмуни жиҳатидан алоҳида ажралиб турадиган бир асар бўлмаса-да, Еттинчи ва Саккизинчи симфониялардан ҳайрон қоларлик даражада фарқ қилади. Лекин унинг ёрқинлиги, нафислиги, бениҳоя ўткир фикрлилиги,

моҳирона усталик билан баён этилиши ва оркестрлаштирилиши тингловчиларни жуда хурсанд қила олади.

«Смело товарищи, в ногу» («Дадил қадам ташланг, ўртоқлар»), «По долинам и по взгорьям» («Водийлар ва адирлар ошиб»), А. Александровнинг «Священная война» («Муқаддас уруш»), «Песня о встечом» («Учрашиш ҳақида қўшиқ») ва шу каби машҳур совет қўшиқлари асосида Шостаковичнинг хор ва оркестр учун ёзган «Ватан ҳақида поэма»си унчалик эътибор қозонмади. Бу оммавий қўшиқлар ва пиҳоятда оддий куй интонациялари билан катта форма ва симфоник ривожланишни бирлаштириш йўлидаги бир уриниш эди. Бу сафар авторнинг ана шу уриниши унча яхши натижа бермади. У мана шу ғазифани кейинроқ энг яхши асари — Ўн биринчи симфониясида бажаради.

ЯНГИ ЮКСАЛИШ

Шостакович ўзининг ижодий фаолияти давомида бир неча бор қаттиқ танқидга учради. Бу танқидларнинг баъзилари унинг ўсишига ёрдам берадиган тўғри, серандиша, принципаал бўлса, айримлари нотўғри, бадхоҳ бўларди. Шостакович «тутган йўли»ни шунчаски ва ўйламасдан «бошқа томонга буриб юборадиган», обдон ўйланган ижодий маслагидан дарров воз кеча оладиган одамлардан эмас эди. Лекин у танқиднинг тўғрилигини тушунгач, ўзининг тутган йўлини қайтадан кўриб чиқишга ва танг аҳволдан ижодий бойиган ҳолда қутулишга журъат эта олди.

Шостакович партия Марказий Комитетининг 1948 йилги қарорига жавобан ўзининг «Ўрмонлар ҳақида қўшиқ» (1949 йил) ораториясини яратди. Бу асар авторнинг

йирик вокал-симфоник форма доирасида музика тилини демократлаштириш сари самимий бурилишидан, музика воситаларининг максимал равишда равон бўлишига интилишидан далолат берарди. Шостаковичнинг илгариги оташин ихлосмандлари бўлган баъзи музикачилар: «Ҳа, бу энди Шостаковичга хос эмас!» — деб хитоб қилдилар. Аммо музика тингловчиларнинг кўпчилиги бу ораторияни зўр мамнуният билан кутиб олди. Унинг «рақиблари» бу гал янглишдилар — улар машҳур оммавий қўшиқлар яратган, кинофильмларга музикалар ёзган автор — Шостаковични эсдан чиқарган эдилар. «Эльбада учрашув», «Ёш гвардия», «Берлиннинг таслим бўлиши» каби кинофильмларнинг музикасини худди шу Шостакович яратган эмасми, ахир! Унинг анча илгари яратган фильмлари ҳақида гапиришнинг ҳам ҳожати йўқ. Эндиликда эса йўллар гўё кесиша бошлади: илгари якка қолда мавжуд бўлган музикавий образлар доирасидаги интонациялар (оҳангдошликлар) симфоник жанрга кўплаб кирди. Партиянинг XIX съездига бағишлаб ёзилган «Над Родиной нашей солнце сияет» («Ватанимиз тепасида қуёш балқимоқда!») деган кантатада ҳам (1952 йил), кичик бўлса-да, аммо жуда ёрқин, жозибадор «Праздничная увертюра» («Байрам увертюраси») да ҳам (1954 йилда Октябрнинг 37 йиллигига бағишлаб ёзилган) худди шу синтез мустаҳкамланган. Шостаковичнинг «оммабоп музикасида қатъий қарор топган фазилатлар — образларнинг мелодик ёрқинлиги, соддалиги, маълум даражада безаклилиги сингари хислатлар мана шу асарларда жуда ҳам яхши асқатди.

«Песня о лесах» («Ўрмонлар ҳақида қўшиқ»)да (Е. Долматовский шеъри) аралаш хор — ўғил болалар хори, симфоник оркестр ва иккита ашулачи-солист-тенор ва бас қатнашади. Бу асарда қувончли ва тетик кайфият,

эртаги кунга комил ишонч жўш уради. Асарнинг бошқа қисмларини қарама-қарши сураатда бўрттириб кўрсатадиган бирдан-бир қора қиёфа — «Воспоминание о прошлом» («Ўтмиш ҳақида хотира») қайғули, эпик қўшиқ-ҳикоядир. Ораторияда қувноқ пионерлар марши ҳам, лирик қўшиқ-романс ҳам («Завтрашняя прогулка» — «Эртанги сайр») улуғвор хор билан тугайдиган финал — апофеоз — тантанали манзара ҳам бор; ҳуллас, бу асарда жанр жиҳатидан ҳар хил элементлар уйғунлашади. Лекин композитор бу қисмларнинг ҳаммасини ораториянинг лейтмотиви билан, мелодик давраси билан моҳирона «улаган», бу давра эса сайқалланади, ҳаракатчанлик билан турлана боради.

Бу йилларда Шостаковичнинг умуман шеър билан боғлиқ бўлган жанрларга, вокал ва хор музыкасига қизиқиши анча кучаяди. 1951 йилда у биринчи рус революцияси давридаги революцион шоирлар Л. Радин, Е. Тарасов, А. Гмирев, А. Кац шеърлари асосида, жўрсиз ижро этиладиган хор учун «Десять поэм» («Ўн поэма»)сини ёзади.

Шостакович ишчиларнинг намоёишлари, митинглари, кўча жанглари ва қонли манзараларни гавдалантирар экан, рус революцион қўшиқлари — сиёсий, революцион фаолияти учун каторгага юборилган кишилар қўшиқларининг интонациялари ва ритмларидан кўп фойдаланди. У, бу қўшиқлар негизида ўзига хос мустақил мелодик образлар яратади. Композиторнинг «Ўн поэма»си ҳам Мусоргский операларидаги баъзи бир халқ-хор кўринишлари сингари (бу шубҳасиз, ана шуларни мерос қилиб олган), драматик декламационлик руҳи билан тўлиб-тошган, дадил ва эркин услубда ёзилган. Унинг 1905 йилги «Қонли якшанба»га бағишланган «Девятое января» («Тўққизинчи январь») хоригади «Обнажите головы»

(«Бошингизни эгинг») деган мунгли оташин хитоблари ғоят катта таассурот қолдиради. «Майская песня» («Май қўшиғи») асарнинг бошқа қисмларига қараганда бир оз заифроқ; аммо цикл кучли оптимистик «Қўшиқ» билан — революциянинг келажак ғалабаси ҳақида олдиндан хабар бериш билан тугалланади.

«Ўн поэма» (гарчи бу асар билан Ўн биринчи симфония ўртасидаги даврда Ўнинчи симфония ва бошқа бир неча асар вужудга келган бўлса-да) Ўн биринчи симфонияни яратиш учун бевосита замин тайёрлади. Революцион қўшиқ фольклорининг жуда бой, кўтаринки-романтик доирасига яқинлашиш композитор ижодида чуқур из қолдирди.

Шу вақтда Шостакович яна битта ажойиб вокал асар — фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган контральто, сопрано ва тенор учун («Яҳудий халқ поэзиясидан») деган циклни яратди. Шостакович ҳақидаги монографиянинг автори Л. Данилевич бу циклнинг вужудга келиш шароитини шундай таърифлайди. «Бир кўни Шостакович магазин витринасида яҳудий фольклори тўпламини кўриб қолган ва бунда яҳудий халқ қўшиқлари куйлари босилиб чиққан бўлса керак, деб уни сотиб олган. Бироқ тўпланда ноталар кўринмади, у нуқул шеърлардан иборат экан. Бу шеърлар композиторни қизиқтирган ва у ўн битта қўшиқ-кўриниш ёзган...» Шунини айтиш керакки, бу содда ва жаранглама шеърларнинг жозибаси ва ёрқинлиги Шостаковични маҳлиё қилиб қўйган бўлса-да, у яҳудий халқ музыкасининг фазилатларини айнан ифодалашга уринмаган: у мана шу музыканинг ўзига хос баъзи пардаларига, интонация ва ритм хусусиятларига суянган, холос. Композитор ана шу тариқа иш кўриб қайтадан миллий колорит яратган ва ўз музыкавий нутқининг индивидуал хусусиятларини сақлаб қолган.

«Яҳудий халқ поэзиясидан» деган цикл Шостаковичнинг буюк реалист-новатор Мусоргскийга бевосита яқинлигини кўрсатади. Мусоргский каби Шостакович ҳам айрим қўшиқларни бўрттирма, чиройли кўринишлар шаклида, гоҳ дуэт-диолог, гоҳ монологлар шаклида тузади. Психологик портретлар ва лавҳалар худди турмушнинг ўзидан олингандек, ўзларининг ўткирлиги ва яққоллиги жиҳатидан кишини ҳайратда қолдиради. Бу асар жуда ҳаққоний, софдил оддий одамга зўр раҳм-шафқат, муҳаббат ва ҳамдардлик руҳи билан тўлиб-тошган.

Цикл икки бўлимга — икки хил қўшиқлар группасига бўлинади. Уларнинг биринчи группасида революциядан илгариги яҳудий қишлоғидаги кулфат ва муҳтожлик, иккинчи группада эса янги, озод ва бахтли ҳаёт образлари тасвири берилади. Шостакович ўзининг қиссасини подшо самодержавиесининг миллий зулми остида эзилган бечора халқ — қашшоқ яҳудийларнинг турмуш манзарасидан бошлайди. Мана, болалар очликдан ўлаётган кўримсиз қишлоқ. Бу ерда яшайдиган кишиларнинг ниҳоятда дармони қуриган («Плач об умершем младенце» — «Ўлган чақалоқ ҳақида йиғи»). Сиёсий фаолияти учун сургун қилинган бир кишининг хотини ўғлига қайғули алла айт-япти; эскифурушнинг қизи қариндошларидан юз ўгириб, «жаноб пристав»никига жўнаб кетади («Брошенный отец» — «Ташлаб кетилган ота»); аянчли кулбанинг тирқишларидан совуқ шамол уриб турибди, кулбанинг эгаси хаста хотини ва болаларини нима билан боқиши ва иситишини билмайди («Зима» — «Қиш») ... Бу ерда ҳатто севги ҳам ғам-ғусса ва айрилиқ билан, келажак олдида қўрқиш билан заҳарланган («Перед долгой разлукой» — «Узоқ жудолик олдидан» «Предостережение» — «Огоҳлантириш»). Циклнинг фожиали чўққиси — «Қиш» терцетидирки, бунда гувиллайдиган бўрон ғамли йиғига

жўр бўлади. Лекин шундан кейин контраст ўзгариши бошланади, ғамгин оҳанглар ўрнига қувончли оҳанглар янграйди: революция камбағалларга бахт-саодат ва эркин меҳнат йўлини очади. Киши табиат гўзаллигидан шодланади, чўпон қиз най чалади, кекса этикдўзнинг хотини эри билан биргалашиб театрга кетяпти. Энди бу циклнинг сўнгги саҳифаларида адо бўлмас ғам-ғусса эмас, балки юмор ва самимий лиризм сезилиб туради.

Шостакович камер-инструментал музика борасида ҳам ишлайди. У 1949 йилда Тўртинчи торли квартет, 1950—1951 йиллар мсбайнида эса фортепьяно учун йигирма тўртта прелюдия ва фуга ёзди. Бу асарлар ҳозирги жаҳон музика адабиётида камдан-кам учрайдиган ҳодисадир. Бу цикл ўзининг тузилиши (ўн иккита мажор тонлик ва ўн иккита минор тонликнинг ҳаммаси икки томдан иборат) ва ёзувнинг кўп овозлилиқ (полифоник) усуллари жиҳатидан Бахнинг машҳур «Хорошо темперированный клавесин» («Яхши текислама клавесин») прелюдия ва фугалари традициясини қайтадан тиклайди. Шостакович кўп овозлилиқнинг энг қийин техникасини мукамал билади. Лекин бу хилдаги циклни яратиш учун техникавий моҳирлиқкина кифоя қилмайди! Тўғри, кўп овозлилиқнинг қадимги формаларини жонлантириш учун ғоят чуқур ва жиддий фикрларга, фалсафий ва бадий умумлаштириш истёдодига эга бўлиш керак. Бахнинг ҳар бир прелюдияси ёки фугаси, ҳатто фуганинг алоҳида олинган ҳар бир темаси — фикр ва ҳиснинг жуда таъсирли «йиғиндиси», ҳаёт саҳифаси, яхлит ва тугалланган музикавий образдир. Шостакович ҳам худди шундай фазилатларга: ақлий ва ҳиссий камолотга, тасвирий воситаларни жуда тежаб қўллашга, лўндалик ва ажойиб маҳоратга эришади.

Йигирма тўрт прелюдия ва фуга хилма-хилдир. Улардан баъзи бирлари батамом «классиклашган» бўлиб, музикавий тил, баён қилиш услуби жиҳатидан Бах асарларига ўхшайди, бошқалари эса бевосита рус халқ қўшиқларини, Мусоргский ва Бородиннинг эпик образларини эслатади. Шостакович Бах традициялари билан рус миллий куйини гўё бирга қўшади. У қадимги композиция формалари ва усулларини қайтадан тиклаб, мутлақо замонавий, янги, новаторларча асар яратди. Композитор прелюдия ва фугаларининг анча қийинлигига қарамай, концерт эстрадасида шуҳрат қозонганлиги ва барча энг яхши совет пианиночиларининг репертуарида мустаҳкам ўрин эгаллаганлиги бежиз эмас, албатта.

ЭЛЛИГИНЧИ ЙИЛЛАР

Иккита симфония — Ҳинчи ва Ҳн биринчи симфониялар; иккита торли квартет — Бешинчи ва Олтинчи квартетлар (тугалланишига яқин ва янги, Еттинчи квартет); фортепьяно учун иккита Концертино ва оркестр жўрлигида ижро этиладиган фортепьяно учун Иккинчи концерт; бир қанча қўшиқлар, шу жумладан Е. Долматовский шеърларига ёзилган вокал цикли ва испан халқ қўшиқлари асосида ишланган асарлар; «Москва, Черемушки» деган музикавий комедия-пьеса; скрипка концерти — Шостаковичнинг эллингинчи йилларда яратган асарларининг тўла бўлмаган рўйхати мана шулардан иборат.

Оркестр жўрлигида скрипка билан ижро этиладиган Концерт 1947 йил охири — 1948 йил бошларидаёқ ёзилган эди, лекин бу Концерт анча кейин биринчи марта 1956 йилда иккинчи, янгиланган редакциясида ижро этилди. Шунинг учун ҳам бу асар сўнгги давр асарлари орасида кўрсатилади. Бу асарда концерт жанри одатдагидек

талқин қилинмаган: уни ҳаммадан кўра кўпроқ скрипка ва оркестр учун ёзилган симфония деб таърифлаш мумкин. Бу асарда умуман инструментал концерт учун жуда характерли бўлган маҳоратли «ясамоллик», техникавий жилва йўқ. Унинг мазмуни етук Шостаковичнинг симфониялари учун жуда характерлидир. У айниқса Унингчи симфонияга ўхшайди.

Скрипка концерти тўрт қисмдан: Ноктюрн, Скерцо, Пассакалия ва Бурлескадан иборат. Бироқ кичик сарлавҳалар билан асар қисмларининг образли мазмуни сира тугамайди ва у тингловчининг асар мазмунини бирмунча тушуниб олиши учун бир «кўрсаткич» бўлиб хизмат қилади, холос. Ноктюрн — вазмин, яширин ҳис билан тўлиб-тошган лирик поэма. Унинг колорити майин, «тун наво» гармониялари қайғули, пардаланган ва скрипканинг яккахон партияси асарда қандайдир чуқур шахсий, дилкаш нарса ҳақида ҳикоя қилаётган лирик-қисса монолог сингари янграйди. Скерцо, аксинча, Шостакович яратган тикандек санчиладиган, ҳажвий-ёвуз образлар доирасига киради. Пассакалия — Шостаковичнинг оҳангдор ва жозибали куйининг энг гўзал намуналаридан бири, юксак, инсоний ва чуқур фалсафий дард-алам образидир. Пассакалиядаги жуда гамгин ўй-хаёлларнинг табиий давоми ўлароқ скрипканинг якка соз каденцияси пайдо бўлади. Аслида, бу — Концертнинг бутун бошли мустақил бир қисмидир: у жуда катта бўлиб, унда зўр руҳий динамика чуқур ифодаланган. Каденция қадамбақадам авж олиб, ўзида мавжуд бўлган зўр куч-қувватни аста-секин очиб, кучая боради ва залвор билан тўппатўғри фиалга — Бурлескага «ёриб киради». Финалда тантанали халқ байрамининг қувноқ ўйин-кулги, вақтичоғлик кайфияти жўш уради. Рус халқ рақс оҳанглари янграйди, Бородин ва Римский-Корсаков операларида

таъсирланган халқ турмушига хос ёрқин музикавий манзараларни эслатувчи шўх «масхарабозлик» куйлари эшитилади. Услубнинг соф миллий хусусиятларини кучайтириб ва чуқурлаштириб бориш — Шостаковичнинг сўнгги йиллардаги ажойиб ютуғи, узоқ давом этган бадиий эволюциясининг самарасидир.

Композитор ўзининг Унинчи симфониясини (1953 йил) тинчлик учун курашга бағишлади. Улуғ Ватан урушидан бошлаб унинг йирик ва энг яхши асарларининг кўп қисми бевосита ёки бавосита мана шу темага бағишланган, дейиш мумкин. Шостакович ёшликнинг ёрқин образларини таъсирлайдими («Ўрмонлар ҳақида қўшиқ», Иккинчи фортепьяно концерти) ёки курашнинг ташвишли образларини, «ёвуз» қиёфаларни кўрсатадими (масалан, Скрипка концерти скерцоси), бари бир, у ер юзида тинчлик ва ижодкор ҳаётни ҳимоя қилиш зарурлиги ҳақида, ҳали ҳам жаҳонга таҳдид солаётган хавф тўғрисида сўзлайди. Шостакович умум инсоният миқёсида фикр юргизадиган ва ҳис этадиган санъаткорлар жумласига киради, уни барча халқларнинг ва келажак авлодларнинг тақдири ҳаяжонлантиради. Шостаковичнинг эзилган халқларнинг муштамлакачиларга қарши кураши давридаги, атом қуролларини зўр бериб кўпайтириш ва Хиросимада юз берган фожиа давридаги санъатида баъзан кўзга ташланадиган даҳшатли, фожиаги қўланкалар ана шундай ҳаяжонланиш натижаси бўлса керак...

Унинчи симфония кескин танқилий мунозараларга сабаб бўлди. Бу асарда оптимизм етишмайди, чунки ундаги ёрқин, болаларча содда ва порлоқ финал биринчи ва учинчи қисмлардаги бўрттирилган психологизмни, зериктирадиган ўй-хаёлларни, Скерцонинг анча қайғули жанговарлигини «мувозанатлаштирмайди», деб таъна қилинди. Хўш, бу ҳаққоний таънами? Агар масалага бу

хилда қаралса, кўпгина энг сеvimли классик музика асарлари ҳам бардош бера олмайди-ку, ахир! Дарҳақиқат, Унинчи симфония, бир қарашда, масалан, Еттинчи ёки Ҳн биринчи симфонияга нисбатан «субъективроқ» бўлиб туюлиши мумкин. Композитор бу асарда гўё хафақон ўй-фикрларга берилиб кетгандек ва фақат финалгина шодиёна тугаб, ички конфликт ҳал этилгандек туюлади. Унинчи симфониянинг ғоявий концепцияси ўзига хос бўлса-да, лекин у чуқур самимий, атрофлича ўйланган ва ғоят пухта ишланган асарларга хос бўлган юксак бадний инюштириш хусусиятига эгадир. Шу нарса диққатга сазовордирки, Шостакович ўзининг ҳар бир симфонияси учун бутунлай янги асосий драматик фикр топа билади. Чунончи, Унинчи симфония ўзидан олдинги Тўққизинчи симфониядан, унинг образларининг шўх миниатюраллигидан нақадар фарқ қилади! Саккизинчи симфония билан таққослаганда эса умуман Унинчи симфония тилининг равшанлиги, музикасининг янада ёқимлилиги, таронали мелодизми, ифодасининг аниқ ва оташинлиги аён бўлади. Унинчи симфонияни кенг тингловчилар оммаси ҳаяжонланиб кутиб олишди. Бу асар СССРда ва чет элларда ҳам энг яхши рус ва совет музикаси асарлари орасида муваффақият билан ижро этилиб келмоқда.

Олтинчи кватрет — Шостаковичнинг, эҳтимол, энг яхши «лирик» асаридир. Бу асарда лирика киноя-истеҳзо билан ҳам, юракни эзадиган ўйлар билан ҳам хиралаштирилмаган, у содда ва санъаткорнинг хотира дафтари саҳифаси каби самимий-дилкаш... Бу лириканинг Шостаковичга унча хос бўлмаган янги хусусияти ҳам худди шундан иборатдир.

Е. Долматовскийнинг шеърларига ёзилган бешта романсдан иборат вокал цикл ҳам Олтинчи кватретга мосдир. Бу романслар ҳам жуда лирик бўлиб (масалан,

цикладаги энг яхши романс «День воспоминаний» — «Ёд этиш куни»), баъзан Шуберт қўшиқлари тилининг куйчанлигига, самимийлиги ва камтарлигига ўхшаб кетади. Шуни айтиш керакки, Шостакович бадий жиҳатдан тенги йўқ бу дафтарда мароқли ижодий эксперимент ўтказадди: у романсга оммавий қўшиққа хос бўлган ниҳоятда соддалик, интонацияларнинг декламационлиги ҳамда қисқа ва равшанлиги каби хусусиятларни сингдиради ва бу хусусиятларни форма ривожининг «романсга хос» ихчамлиги билан, фортепьяно жўрлигидаги услуб нозиклиги билан уйғунлаштиради. Бу эса сўнгги йилларда Шостаковичга хос бўлган бир интилишдир! Бу интилиш Ўн биринчи симфонияда ҳам бошқа шаклда янада ёрқинроқ намоён бўлади.

Ўн биринчи симфония (1957 йил) программали асар бўлиб, Шостакович бунда товуш образларини деярли яққол, «фазовий» гавдалантиришда музика санъатининг ажойиб устаси эканлигини кўрсатди. Ўн биринчи симфония — монументал эпос. У 1905 йилги қаҳрамонона рус революциясининг улуғвор ёдгорлигидир.

Халқ революцион қўшиқлари Шостаковичнинг симфониясида қаҳрамонлик поэзияси ва романтикаси билан тўлиб-тошган тарихий-инобатли образлар тариқасида ҳам, эркин суратда қайта ўйлаб тушуниб олинадиган музикавий материал тариқасида ҳам жўшга келади. Шу билан бирга асарнинг услуби гоят барқарор — бутун симфония худди яхлит тош парчага ўйиб нақш солингандек умумий илҳом жўшқинида юзага келади. Симфониянинг биринчи қисми — «Дворцовая площадь» («Сарой майдони»). Дахшатли тонг қотиш, яқинлашиб келаётган воқеаларни бесаранжом бўлиб кутиш вазияти тингловчининг жалб этади. Совуқ, гира-шира қоронги маҳалда Сарой майдони музлаб қолган; соқчиларнинг бир маромда қа-

дам ташлашлари ва бир-бирларига товуш беришлари, йироқдаги трубаларнинг сигнал фанфаралари, барабанларнинг гумбур-гумбури эшитилмоқда. Черковга хос дуолар муножотининг бўғиқ ва ожизона интонациялари янграйди. Бу — зулм билан бўғиб қўйилган, казарма ва черков туфайли сиқилган бутун подшо Россиясининг рами. Энг яхши кишилар — Россияни озод қилиш учун курашганлар турмаларда, зиндонларда азоб чекмоқда. Лекин сиёсий маҳбусларнинг «Эшит!» деган ёқимли қўшиқ оҳанги тошдек сукунатни ёриб ўтади. Ниҳоят, яна жимжитлик, узоқдан соқчиларнинг қадам ташлашлари барала эшитилади.

Симфониянинг иккинчи қисми «Девятое января» («Тўққизинчи январь»)да фожианинг машъум пайти тасвирланади. Халқ марҳамат ва мадад истаб, содда ишонч ва умид билан подшо ҳузурига келган. Шостакович ўзининг хор учун ёзган «Ўн поэма»сидаги (аниқроғи, худди шу «Тўққизинчи январь» қисмидаги) халқ нола-ийғисининг қизганч куйини мана шу ўринга кўчирган; «Ўн поэма»да бу куй «Ҳой сен, отахон, шоҳимиз! Атрофга бир назар ташла. Бизга подшо малайларининг дастидан кун йўқ, тоқат қолмади...» деган сўзларга ёзилган эди. Оркестрнинг ёлворувчи интонациялари аста-секин матонатли, нафратли, талабчан интонацияларга айлана боради. Асарнинг энг аежига чиққан қисми — қуролсиз халойиқнинг ўққа тутилиши тасвирланадиган эпизоддир. Бунда музика худди ўзи ифодадай оладиган драматик таъсирлилик ва образли равшанлик чегарасига бориб етгандек туюлади. Норозилик қичқириқлари, милтиқлардан бир йўла отишлар, ўлаётганларнинг дод-фарёди эшитилади... Қайғу, мотам ва мардонавор ғазаб билан тўлиб-тошган «бошингизни эгинг» оҳанги янграйди (композитор бу оҳангни юқорида айтиб ўтилган хер поэмасидан олиб

ўзлаштирган, шунинг учун ҳам у билан асар тексти бири-бирига дарров чамбарчас боғланади).

Симфониянинг учинчи қисми (ҳамма қисмлар узлуксиз равишда кетма-кет келади) — «Қонли якшапба» қаҳрамонларига мотам куйи, қаҳрли мотам маросимидир. Шостакович бу қисмни «Сизлар қурбон бўлдингиз» деган машҳур қўшиқни тобора ривожлантириш асосида яратди. Дастлаб у оҳиста янграйди, аранг эшитилади, кейин тетиклашади, куч тўплаб, ғоят катта фожиа даражасига кўтарилади. Қайгу-аламдан ҳаракатга ирода, шафқатсиз нафрат, ҳужумкорлик жўшқинлиги туғилади. Ниҳоят. Ун биринчи симфониянинг тўртинчи, охириги қисмида халқ ғазабининг қудратли тўлқини мужассамлантирилади.

Автор симфониянинг тўртинчи қисмини «Набат» («Бонг») деб атади. Ҳақиқатан ҳам, бу музика революциянинг даҳшатли бонгини эслатади. Бу қисмнинг «аввали» — ишчиларнинг «Беснуйтеся тираны!» («Қутурманг золимлар») деган жанговар қўшиқ оҳангига ўхшайди. Шундан кейин халқнинг кучли революцион қадам ташлашини ифодалайдиган шиддатли ҳаракат вазиятида музикага «Дадил қадам ташланг, ўртоқлар!» ва «Варшава» каби бошқа жанговар, мардонавор қўшиқларнинг сташин интонациялари қўшилади. Бу ўринда биринчи қисмнинг муқаддимасидаги машъум образлар ҳам, «Тўққизинчи январь» қисмидаги «Ҳой сен, отахон, шоҳимиз!» деган драматик, ҳаяжонли куй ҳам, «Бошингизни эгинг!» деган эҳтиросли оҳанг-хитоб ҳам эслатиш сингари биринкетин пайдо бўлиб, яқиндагина бўлиб ўтган даҳшатли воқеаларни хотирлатади. Лекин финалнинг умумий ғоявий хулосаси — халқ руҳининг енгилмаслиги, янги, ғалибона революцион бўроннинг яқинлиги ва муқаррарлигидир.

Уш биринчи симфония — ўзининг янграши, ўткир социал, тарихий публицистик мазмуни жиҳатидан Шостаковичнинг энг «гражданлик» асарларидан биридир. Бошқа бир автор, эҳтимол, бу ўринда бирмунча риторикага, плакатлилика, ташқи иллюстрациялилика йўл қўймоғи мумкин эди, аммо, маълумки, бунга йўл қўйиш санъат асарларининг эстетик фазилатини маълум даражада пасайтиради. Уш биринчи симфониянинг бадний аҳамияти ҳам худди шундаки, унинг историзми ретроспектив бўлмай, балки жуда актуал историзмдир. Бу асарда биринчи рус революциясининг драмаси «бўзғини нуқтаи назардан баён қилинган; публицистик мазмуни санъаткорнинг тасвирланадиган воқеага эҳтиросли, ижодий-ҳаяжонли муносабати билан бойитилган; тимсоли мужассамнинг гўзал конкретлиги, товуш тасвирининг элементлари ёлғиз мақсад бўлмай, балки ғояларни реалистик, объектив, ёрқинтаъсирчан қилиб ифодалаш воситалари бўлиб хизмат қилади. Уш биринчи симфония — Еттинчи ва Саккизинчи симфониялар фалсафий-фожиали куй йўлининг давомчиси ва издоши ҳамда, айни вақтда, ораторнал-хор, қўшиқ, театр жанрлари сингари пайиаста жанрларда узоқ йиллар мобайнидаги изланишлар якунидир. Шостаковичнинг симфонизмида яна битта ажойиб бурилиш юз беради...

Шостаковичнинг муҳим, замонавий сюжет асосида оперетта яратили устида ишлаётганлиги аён бўлгач, кўпгина музикачилар: ажабо, юксак трагедиянинг танилган авторли бўлган Шостакович ҳам оперетта, ҳам музикали комедиянинг маънавий турмуш «прозасини» яратар эканда! — деб ҳайратга тушдилар. Бу жанр аллақачондан бери музикавий гилнинг бемалол тошунилиши (ва ҳатто «енгиллиги») билан, оддий, содда оҳангдорлик, ўйини музикаси билан боғланади-ку, ахир.

Шостакович сўздан қайтмай туриб шундай музыка ёза олармикин? Ҳа, у шундай музыка ёза олди. Шостаковичнинг В. Масс ва М. Червинскийлар текстига ёзган «Москва, Черемушки» деган оперетта-драма асари оддий ва ёқимли лирик куйлар билан, қувноқ, хушчақчақ, самимий кулги ва ўткир сатира билан тўлиб-тошган.

Оперетта москваликларнинг эски, тор уйлардан янги, кенг уйларга қандай кўчиб ўтаётганликларини, ёшларнинг учрашишлари ва бахт-саодатга эришаётганликлари тўғрисида ҳикоя қилади. Уй бошқарувчиси Барабашкин, анқов, кеккайган «бошлиқ» Дребеднев ҳамда унинг ярамас ва қизғанчиқ хотини Вавочка тимсолидаги бюрократлар совет кишиларининг янги, бахтиёр ҳаёт қуришларига ҳалақит бера олмайдилар.

Бир қанча қизиқ саргузаштлар ёрқин, кулгили-маиший вазиятда ривожланиб боради. Воқеа жадал суръат билан давом этади, айрим эпизодлар кинематографик тезликда бирин-кетин алмашиниб боради. Лирика пародия ва ҳазил билан дадил суратда, «юзма-юз келиб» тўқнашади, ҳикоя қилиш реал плагинга бадий тўқима, фантазмагория қўшилиб кетади. Мана, квартирасиз ёшлар, музей залида бошбана топган эр-хотин ўзларининг бўлажак уйлари ҳақида хаёл суряптилар — ниҳоят, уларнинг орзуси «ҳақиқатга айланади»: кресло, стол, холодильник ва келин-куёвларнинг ўзлари ҳам шодифона вальсга танца қилиб, гир айланиб юришибди; мана, асар қаҳрамонларидан бири — Лидочканинг бир қанча аламли муваффақиятсизликларидан кейин (унинг квартирасини Дребеднев деган «зот» эгаллаб олмоқчи бўлган эди): «Лида янги квартирага кўчиб киришни соддадиллик билан қандай тасаввур этган эди», деган қизиқ пантомима-феерия чалинади. Ёшлар қўли билан бунёдга келтирилган «Сехрли боғ» уй бошқарувчисининг беғамлигидан ҳазон бўлади...

Хуллас, бу ҳам янги, ҳам театр шаклидаги бир асардир. Маяковский драматургиясидаги айрим усуллардан фойдаланиб яратилган бу асар совет музыкали комедиясининг замонавий темани ниҳоятда табиий, оддий, дангал гавдалантириш йўлини излаётган йўналиш билан баҳслашади. Шостакович ўз опереттасида юморнинг, музыкали сатиранинг ролини анча оширади. У спектаклда ўзига хос музикавий муқаддимани кучайтиради, мураккаб, камол топган вокал ансамбллари ва мустақил оркестр эпизодларини қайта тиклайди. «Москва, Черемушки» партитураси ниҳоятда таъсирли, нозик, ёрқин ва бой деталлар билан тақомиллаштирилган. Қўпинча оркестр тембри, қизиқ колористик штрих у ёки бу қаҳрамонни ва вазиятни психологик тасвирлаш учун хизмат қилади. Шунарса диққатга сазовордирки, бу асарда кулгили нарсалар фақат текст билангина эмас, балки музыка билан ҳам гавдалантирилади.

Оперетта музыкаси унча мураккаб бўлмаган қўшиқмаиший турмуш интонациялари ва ритмларидан, оммабоп рақс жанрлари — вальс, полька, галоп, марш ва шунга ўхшашлардан мўл-кўл фойдаланишга асосланган. Ижобий персонажлар ҳақида, чинакам самимий ҳислар тўғрисида гап бораётганида лирик вальсдан айниқса кенг фойдаланилади. Асарнинг лейтмотиви — Янги Черемушки ҳақида қўшиқ-вальс «Златые горы» кинофильмидаги машҳур қўшиқ интонациясини эслатади. Бу асар муқаддимасидаги «Биз учрашганда ортиқча гаилар айтилмаслигини истардик» деган янгроқ, қувноқ хор ва бошқа баъзи музыка эпизодлари билан бирга, унда опереттанинг оптимистик гояси ифодаланади. Бу ерда уйга янги келиб жойлашган кишиларнинг жуда яхши полька-кадрили ва «Аччиқ!» деб такрорланадиган жўшқин хитоблари ҳам, оркестрда ижро этиладиган «Москва бўйлаб сайр-томо-

ша» кўриниши ҳам, Бориснинг қўшиқ-серенадаси ҳам барала янграйди. Бу образларнинг ҳаммаси майин, самимий мужассамлантирилган, эзгу, қувноқ юмор билан ёритилган. Лекин баъзан пародия аёвсиз ништарга айланади. Музыка Дребеднев билан Вавочканинг мунофиқлиги ва қўполлигини фош қилади: улар танго-фоксгротнинг бўрттирилган-сентиментал «шиддатли» интонациялари билан, беадабона каткан ритмлари билан таърифланган. Лида билан Бориснинг ашула-рақс манзарасида «сохтारюсс» бемаза услуби ҳам, рокк-н-ролл руҳидаги жаз бемаънилиги ҳам масхара қилинади. Ҳаётимиздаги бегона ва адоватли нарсаларнинг ҳаммасини истеҳзоли фош этиш, янги, ижобий нарсани қўллаб-қувватлаш борасидаги лирик софдиллик, дилкашлик ва оптимизм Шостаковичнинг опереттасида ҳажвия маҳорати билан уйғунлаштирилади.

Хўш, йигирма беш йиллик танаффусдан кейин «Москва, Черемушки» асари композиторнинг музыкали-театрал жанрга қайтишидан дарак берармикин? Ҳар ҳолда, ҳозирги вақтда, ғоят катта бадий тажрибага эга бўлган Шостакович совет опереттасининг кўп куч талаб этадиган янгиликка интилишларида унга кўп нарса бера олар эди.

ШОСТАКОВИЧНИНГ УСЛУБИ ҲАҚИДА ПИЧА

Хўш, музыка тингловчиларнинг бир қисmini Шостакович санъатидан юз ўгиришга нима мажбур қилади? Шостакович музикасини ёқтирмайдиган одамлар озмунча эмас-ку, ахир. Фақат музика шинавандалари орасидагина эмас, балки профессионал музикачилар доирасида ҳам бу композиторнинг музика тилига ҳар хил қарашлар бор. Дарҳақиқат, Шостаковичнинг услуби қандай,

унинг хусусиятлари нимадан иборат? Бу мураккаб масалани ойдинлаштиришга уриниб кўрайлик.

Оҳанг — музиканинг жони, бу ҳақиқатни ҳар бир мактаб ўқувчиси ҳам билади. Музыка асари аввало мелодик образлар орқали уқиб олинади ва ёдда сақланади, унинг таъсир этиш даражаси асар куйларининг ёрқинлиги, очиқ-ойдинлиги ва мазмундорлиги билан кўп жиҳатдан белгиланади. Аммо шуни назарда тутиш керакки, мелодиянинг тахлити ва «оҳангдорлик» тушунчасининг ўзи турли композиторларда, турли тарихий даврлар ва турли халқларда бир хил эмас, албатта. Масалан, Бах ва Чайковскийнинг мелодикаси бир-бирига мутлақо ўхшамайдиган принципларга асосланади. Бах асарларида, ҳатто унинг жуда яхши вокал асарларида ҳам, ўз характери жиҳатидан «инструментал» интонацияларнинг устунлигини кўрамиз; Чайковский, аксинча, симфоник асарларга ҳам вокал куйчанлигини, қўшиқ-романс интонацияларини киритади. Бинобарин, уларнинг ҳар иккаласи ҳам ҳақли, ҳар иккала мелодия ҳам жуда соз...

Яна унутиб бўлмайдиган бошқа жуда муҳим бир масала ҳам бор. Сифат жиҳатидан янги, ўзига хос-индивидуал куй яратадиган ҳар қандай композитор дастлабки пайтларда асарининг ҳамиша охиригача тамомла тушунарли бўлишига кўзи етмайди. Моцартнинг энг оҳангдор асарларини ҳам, Бетховен ва бошқа кўпгина композиторларнинг асарларини ҳам «оҳангиз» деб таъна қилинганлигига ҳозирги пайтда ишонишимиз қийин. Буюк немис композитори, ўткир ва заковатли мутафаккир Шуман бу фактни синчковлик билан изоҳлаб берган. У ўзининг гениал замондоши бўлган Берлиозни худди шунга ўхшаш ҳужумлардан ҳимоя қилиб, бундай деб ёзган эди: «Агар жаноб Фетис, ҳатто Берлиознинг энг содиқ дўстлари ҳам унинг мелодиясини ёқлашга журъат эта олмаётган экан-

лар, у ҳолда мен Берлиознинг душманларига мансубдирман: фақат буида бошланмасданоқ билинадиган итальян мелодияси ҳақида ўиламаслик керак». Бу мулоҳазанинг маъносини обдон ўйлаб кўрайлик: Берлиоз танқидчиларга шунинг учун ёқмайдики, унинг мелодияси яхши таниш бўлган, ҳамма майда-чуйдаларигача олдиндан пайқаб олинадиган итальян опера мелодиясидан фарқ қилади. Ҳақиқатан ҳам, киши, айниқса, музика соҳасида тажрибасиз киши биринчи марта эшитишидан бошлаб аввалдан таниш бўлган, кўникиб қолingan, «бир неча бор қўлланилган» интонациялардан фойдаланадиган музикани ҳаммадан кўра осонроқ уқиб олади.

Янгиллик анча қийинлик билан ўзлаштирилади ва «интонация кўриги»ни очадиган композиторлар ҳам кенг тингловчиларнинг кўнглини, одатда бирданига эмас, балки аста-секин мафтун этадилар. Бу ҳол Берлиоз ва Мусоргскийда ҳам, ҳозирги даврда эса Прокофьев ва Шостаковичда ҳам худди шу тариқа юз берган. Маълумки композитор ўзининг индивидуал ва янги музика услубини яратар экан, миллий кўшиқ анъаналаридан, асрлар давомида санъат соҳасида композиторлар томонидан тўпланган интонацион «луғат»дан ажралиб қолмаслиги керак. Куй тамомила оригинал янграмоғи учун баъзан кўтилмаган, галати бир куйни эшитишнинг ўзи кифоя қилади. Шостакович ижодида кўпинча шундай бўлади. Композитор мелодияси ўзининг оригиналлиги жиҳатидан рус халқ кўшиқларининг кўпгина характерли хусусиятларини ўзига олади. У ҳам халқ санъати билан, ҳам классик музика билан чамбарчас боғланган. Бу алоқалар сўнгги даврда анча кучайиб бормоқда, лекин у «Мценск уездининг Леди Макбети» операсининг айрим эпизодларидан бошлаб ва Бешинчи симфониядан эътиборан яхши сезилиб туради. Шостакович мелодикасининг бошқа бир

манбан — рус революцион қўшиқларидир. Бу қўшиқларнинг мардонавор, қаҳрамонона интонациялари, маршга хос ритмлари Бешинчи симфониядаёқ эшитилган эди, эндиликда эса хор поэмалари циклида ва Ун биринчи симфонияда янада ривожланди.

Халқ ва классик, рус ва гарб музыка анъаналарининг ҳар хил таъсири биз «Шостакович услуби» деб атайдиган мураккаб, ўзига хос музыка нутқи билан чамбарчас боғланади. Унинг кучли ижодий индивидуаллиги ҳар қандай мавзунинг ҳам яққол гавдалантириш хусусиятига эгадир. Шостакович музыкасининг бир марта эшитган киши унинг ўткир-ифодали, баъзан қўполроқ мелодикасининг, речитатив инструментал якка монологларининг, ўзига хос оркестрациясининг, унинг айрим куй йўлларининг полифон аниқлиги ва очиқ-равшанлигининг, албатта, биллиб олади. Шостакович мелодиясининг янги сифати, даставвал, унинг мислсиз кескинлигидан, «завқ-шавқни ошириши»дан иборатдир. Унинг музыка жозибасининг худди шу ҳолат катта руҳий интенсивлиги туфайли куй йўлининг нортловчанлиги ва қутилмаган позикликлари юз беради, баъзан бу мелодик куй контурларининг кескин тусга киритади. Баъзи вақтларда Шостакович музыкасининг ҳатто энг хуш-оҳанг, таронали эпизодлари ҳам декламационлик хусусиятига эга бўлиб, қўшиққа хос хусусият ҳаяжонли нотиқлик усули давралари билан бирикиб кетади.

Шостакович — т е м а т и к р а з р а б о т к а н и н г буюк устасидир. Бу эса, у ҳар бир музикавий фикр ва темани ҳар тарафлама ривожлантиради ҳамда теманинг имкониятларини очиб, фикрнинг бутун давом этиш ва ўзгариш процессини ишончли мантиқийлик билан кўрсата олади, демакдир. Тематик разработка санъатидан ташқари чинакам симфонизм бўлиши мумкин эмас, шу сабабли буюк классик-композиторлар бу санъатни юксак

даражада эгаллаганлар Шостакович темани ривожлантирар экан, унинг айрим қисмларини, давраларни ҳаммаша ўзгартириб, унга янги тус беради, янги характер бағишлайди, уни муттасил бойитиб боради. Ғоят катта кўламнинг, узоқ давом этадиган нафаснинг музикавий «қатламлари» ана шу тариқа вужудга келади. Руҳий ҳаёт маантиқини ва унинг музикавий образларининг ўсишини тушуниш учун тингловчи ўз диққатини ана шу процессни жиддий эътибор билан кузатиб боришга сафарбар қилиши керак.

Шостаковичнинг симфонизми, айниқса, Бетховен ва Чайковскийларнинг симфонизмига, уларнинг музикавий тафаккурининг умумлашган тахлитига, катта социал ва фалсафий-психологик конфликтларга зўр бериб интилишига яқиндир.

Шостакович музикасида кўпинча фалсафий, интеллектуал асос бевосита-эмоционал асосдан кўра кучлироқ, гоё эса нарсалар ва воқеаларни чиройли-яққол гавдалантиришга нисбатан муҳимроқ бўлиб чиқади. Унинг музика тилининг кўпгина хусусиятлари — мелодия ва оркестровкаси, гармония ва фактуралари ана шунга боғлиқдир. Шостаковичнинг музикаси ғоят маънодор, таъсирли ва жиддий бўлгани ҳолда, унинг баён қилиш усули баъзан жуда ихчам ва «график шакли» аскетизм даражасигача бориб етади. Унинг музикасини идроклашнинг баъзи бир алоҳида қийинликлари ҳам мана шунинг натижаси бўлса керак: бу музика тингловчидан катта (ва муттасил!), актив диққат билан эшитишни талаб этади, акс ҳолда у тушунилмаслиги, энг асосий мазмуни эшитилмай қолиши мумкин.

Хўш, бу ҳол Шостаковичнинг юракдан кўра кўпроқ ақл югуртириб ижод қилувчи шавқсиз-рационалист санъаткорлар гуруҳига мансуб эканлигини кўрсатадими? Йўқ,

албатта! Наҳотки, орттириб юборилган таъсирлилиқда, юракни ачитадиған фожиада бир неча бор айбланған Шостаковичнинг музикасини шавқсиз деб ўйланса... Гап бошқа масала ҳақида: бир томондан, ташқи кўркемлик ва эффектларни ёқтирмасликдек ўзига хос бир хусусият ҳақида, иккинчи томондан эса, унинг чуқур фалсафий-катта ғояларни гавдалантиришига иштиёқи ҳақида бор-япти.



Шостакович деярли қирқ йилдан бери ижодий фаолиятда ҳормай-толмай жонбозлик билан меҳнат қилиб келмоқда... Бу йилларнинг натижаси жуда катта: ўн битта симфония, олтита торли кватрет, бир неча инструментал концерт ва соната; ораториялар ва кантаталар, хор ва увертюралар, жуда кўп кўшиқлар, романслар, прелюдия ва фугалар цикллари, ўнлаб кинофильм ва пьесаларга ёзилган музика, иккита опера, оперетта, учта балет яратилди. Эҳтимол, ҳозирги замон композиторларидан ҳеч ким у қадар кўп асар яратолмагандир. Тўғри, Шостакович гўё ҳеч қандай техникавий қийинчиликни сезмагандек, ниҳоятда тез ёзади. Чунончи, унинг Биринчи торли кватрети бир неча кун мобайнида, композиторнинг энг илҳомбахш асарларидан бири бўлган Бешинчи симфониядаги геннал Ларго икки кунда яратилган. Лекин у асарларининг мазмунини узоқ вақт, шошилмасдан чуқур ўйлаб ва мулоҳаза қилиб пишиштиб боради. Шостаковичнинг ўзига хос хусусияти шуки, у жуда интизомли ва ўз ижодига нисбатан ғоят талабчандир. Хотиржамлик кайфиятига ундан кўра бегонароқ бўлган бирон санъаткорини топиш қийин. Шостакович «Босиб ўтилган йўл ҳақида ўйлар» деган (композиторнинг эллик йиллик юбилейига бағишлаб «Советская музика» журналида босилиб чиқ-

қан) мақоласида ўзининг илк асарлари, шу жумладан Иккинчи, Учинчи ва Тўртинчи симфонияларининг камчилеклариши жуда сергаклик билан кўрсатиб ўтди. У худди шу мақоласида Ғарбда ёйилган ҳозирги замон антиреалистик оқимларга ўз муносабатини ифода қилди. Шостаковичнинг сўзлари унинг бадний дунёқарашида рўй берган бурилишни шу пайтгача тушунмаган буржуа таъқидчиларига яхши жавоб бўлиши мумкин.

«Мен,— деб ёзган эди Шостакович,— модернизмга бирмунча қизиқишим натижасида ҳозирги замон модернистик оқимларининг ҳеч қандай истиқболга эга эмаслигига қатъий ишонч ҳосил қилдим. Бу — эллик йил давомида ҳеч қандай жонли куртаклар ярата олмаган ўлик санъатдир... Модернизм ижодни йўқотади. Модернистик лагердаги композиторларнинг партитуралари билан ҳар қанча танишишимга тўғри келмасин — уларнинг ҳаммаси бир хил қиёфададир. Бу партитураларда авторнинг ижодий индивидуаллиги сезилмайди». Дарҳақиқат, модернизм ўлик санъат, совет воқелигида ва совет маданиятида унга ўрин йўқ.

Шостакович эса бутунлай ҳозирги замон ҳаёти билан нафас олмақда. «Шостакович музикасида, — дейди Б. Асафьев, — мамлакатимизнинг 1914 йил «арафасидаги» даҳшатли воқеалардан бошлаб Октябрнинг барча қайта қуришлари орқали ҳозирги кунимиздаги буюк қаҳрамонликларгача бўлган ғоят катта ютуқларини бошқа биронта композитор музикасида бўлмаган даражада сезиб тураимиз».

Шостакович санъатининг жаҳон миқёсидаги аҳамиятини кекса авлоднинг бошқа бир совет музикачиси Ю. Шапорин ҳам қуйидагича таърифлаган эди: «Агар XIX асрнинг чет эллик кишиси ўзининг тушуниши учун қийин бўлган рус халқини билиб олиш мақсадида Лев Толстой

ва Достоевскийнинг романларига мурожаат қилган бўл-
са, Ғарбдаги ҳозирги замон кишилари Улуғ Октябрь
революциясининг ҳам, Улуғ Ватан урушидаги ғалабала-
римизнинг ҳам, тинч ҳаётдаги ютуқларимизнинг ҳам
изоҳини фақат Алексей Толстой ва Шолохов китоблари-
дангина эмас, балки Прокофьев ва Шостакович музика-
сидан ҳам топишга ҳаракат қилмоқдалар».

Шостакович — рус классик санъати анъаналарининг
унга хос бўлган инсонпарварлик, инсонга муҳаббат фазил-
латларининг бевосита меросхўридир. У ҳаққоний, ёрқин,
фазилатли образлар яратишда юксак реализм чўққисига
кўтарилди. Композиторнинг ижодий генийси барқ уриб
яшнамоқда ва унинг Ватанимиз маданияти тарихига
бутун халқ фахрланадиган яна кўпгина шонли, ажойиб
саҳифалар ёзишга ишончимиз комилдир. У халқ учун
яшаб, унинг учун ижод қилмоқда. Бинобарин, Шостако-
вичнинг «Босиб ўтилган йўл ҳақида ўйлар» деган авто-
биографик мақоласини тугаллайдиган қуйидаги сўзлари
чуқур ва зўр ҳисси ифодалайди: «Мен ўз санъатим билан,
ўз ижтимоий фаолиятим билан буюк халқимизга, севиқли
Ватанимизга хизмат қилаётганлигим туфайли бахтиёр-
ман».

Д. ШОСТАКОВИЧ АСАРЛАРИ

ҚИСКАЧА КЎРСАТКИЧ

Симфониялар

Первая симфония (Биринчи симфония), *фа минор*. 10-асар. 1924—1925 йиллар.

Вторая симфония (Иккинчи симфония), «Посвящение Октябрю» («Октябрга бағишлов»), оркестр ва хор учун. А. Безименский шеъри. 14-асар. 1927 йил.

Третья симфония (Учинчи симфония), «Первомайская» («Биринчи Май»), оркестр ва хор учун. С. Кирсанов шеъри. 20-асар. 1929 йил.

Четвертая симфония (Тўртинчи симфония). 43-асар. 1935—1936 йиллар.

Пятая симфония (Бешинчи симфония), *ре минор*. 47-асар. 1937 йил.

Шестая симфония (Олтинчи симфония), *си минор*. 54-асар. 1939 йил.

Седьмая симфония (Еттинчи симфония), *до мажор*. 60-асар. 1941 йил.

Восьмая симфония (Саккизинчи симфония), *до минор*. 65-асар. 1943 йил.

Девятая симфония (Тўққизинчи симфония), *ми-бемоль мажор*. 70-асар. 1945 йил.

Десятая симфония (Ҳининчи симфония), *ми минор*. 93-асар. 1953 йил.

Одиннадцатая симфония (Ҳи биринчи симфония), 1905 год (1905 йил), *соль минор*, 103-асар. 1957 йил.

Ораториялар, кантагалар, хорлар

«Поэма о Родине» для солистов, хора и оркестра (солистлар, хор ва оркестр учун «Ватан ҳақида поэма»), 74-асар. 1947 йил.

«Песнь о лесах» («Урмонлар ҳақида қўшиқ»), ўнгил болалар теппаси, басы ва хори учун, аралаш хор ва оркестр учун орагория. Е. Долматовский шеъри. 81-асар. 1949 йил.

Десять поэм для хора без сопровождения на слова русских революционных поэтов (рус революцион шоирларининг шеърларига жўр-ега хор учун ёзилган Ўн поэма). 88-асар. 1951 йил.

«Над Родиной нашей солнце сияет» («Ватанимиз тепасида қўш бақимоқда»), болалар хори, аралаш хор ва оркестр учун. Е. Долматовский шеъри. 90-асар. 1952 йил.

Камер-инструментал асарлар

Три фантастических танца для фортепьяно (Фортепьяно учун учта фантастик рақс). 5-асар. 1922 йил.

Прелюдия и Скерцо для октета (Октет учун Прелюдия ва Скерцо — тўртта скрипка, иккита аълът, иккита виолончель). 11-асар. 1925 йил.

Первая соната для фортепьяно (Фортепьяно учун Биринчи соната). 12-асар. 1926 йил.

«Афоризмы» («Афоризмлар»), фортепьяно учун ўнга пьеса. 13-асар. 1927 йил.

Двадцать четыре прелюдии для фортепьяно (Фортепьяно учун иккитми тўрт прелюдия). 34-асар. 1932—1933 йиллар.

Соната для виолончели и фортепьяно (Виолончель ва фортепьяно учун соната). 40-асар. 1934 йил.

Первый струнный квартет, до мажор (Биринчи торли квартет, до мажор). 49-асар. 1938 йил.

Квintет для фортепьяно и струнного квартета, соль минор (Фортепьяно ва торли квартет учун Квинтет, соль минор). 57-асар. 1940 йил.

Вторая соната для фортепьяно (Фортепьяно учун Иккинчи соната). 61-асар. 1944 йил.

Трио для фортепьяно, скрипки и виолончели, ми минор (Фортепьяно, скрипка ва виолончель учун Трио, ми минор). 67-асар. 1944 йил.

Второй струнный квартет, ля мажор (Иккинчи торли квартет, ля мажор). 68-асар. 1944 йил.

Третий струнный квартет, фа мажор (Учинчи торли квартет, фа мажор). 73-асар. 1946 йил.

Четвертый струнный квартет, ре мажор (Тўртинчи торли квартет, ре мажор). 83-асар. 1949 йил.

Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепьяно (Фортепьяно учун йигирма тўрт прелюдия ва фуга). 87-асар. 1950—1951 йиллар.

Пятый струнный квартет, си-бемоль мажор (Бешинчи торли квартет, *си-бемоль мажор*). 92-асар. 1952 йил.

Шестой струнный квартет, соль мажор (Олтинчи торли квартет, *соль мажор*). 101-асар. 1956 йил.

Концертлар

Первый концерт для фортепьяно с оркестром, до минор (Фортепьяно учун ёзилган ва оркестр жўрлигида ижро этиладиган Биринчи концерт, *до минор*). 35-асар. 1933 йил.

Концертино для двух фортепьяно (Иккита фортепьяно учун ёзилган Концертино), 94-асар. 1953 йил.

Концерт для скрипки с оркестром, ля минор (Скрипка учун ёзилган ва оркестр жўрлигида ижро этиладиган Концерт, *ля минор*). 99-асар. 1947—1948 йиллар.

Второй концерт для фортепьяно с оркестром, фа мажор (Фортепьяно учун ёзилган ва оркестр жўрлигида ижро этиладиган Иккинчи концерт, *фа мажор*) 102-асар. 1957 йил.

Камер вокал асарлар

Четыре романса для голоса с фортепьяно на слова Пушкина (Пушкин шеърларига, овоз учун ёзилган ва фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган тўртта романс). 46-асар. 1936 йил.

Шесть романсов для голоса с фортепьяно на слова Роллея, Бернса и Шекспира (Роллей, Бернс ва Шекспир шеърларига, овоз учун ёзилган ва фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган олти романс). 62-асар. 1942 йил.

Две песни для голоса с фортепьяно на слова М. Светлова: «Колыбельная», «Фонарики» (М. Светлов шеърларига, овоз учун ёзилган ва фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган Иккита қўшиқ: «Алла», «Фонарчалар»). 72-асар. 1945 йил.

«Из еврейской народной поэзии» («Яҳудий халқ поэзиясидан»), сопрано, контральто ва тенор учун ёзилган ҳамда фортепьяно жўрлигида ижро этиладиган вокал цикл. 79-асар. 1948 йил.

Два романса на слова Лермонтова (Лермонтов шеърларига ёзилган иккита романс). 84-асар. 1950 йил.

Четыре песни на слова Долматовского: «Родина слышит», «Любит не любит», «Выручи меня», «Колыбельная» (Долматовский шеър-

тарига ёзилган Тўртта қўшиқ: «Ватан эшитяпти», «Севадими-севмай-дим», «Мени қутқар», «Алла»). 86-асар.

Четыре монолога на слова Пушкина для голоса с фортепьяно: «Отрывок», «Что в имени тебе моем», «Во глубине Сибирских руд», «Прощание» (Пушкин шеърларига, овоз учун ёзилган ва фортепьяно жўрлигида нжро этиладиган Тўртта монолог: «Парча», «Нима дерди сенга меннинг исим», «Сибирь конлари тагида», «Хайрлашув»). 91-асар. 1952 йил.

Пять романсов на слова Е. Долматовского (Е. Долматовский шеърларига ёзилган Бешта романс). 98-асар. 1955 йил.

Опера, балет, оперетта

«Нос» («Бурни»), Гоголь асари асосида ёзилган уч пардали опера. А. Замятин, Г. Попов, А. Прейс ва Д. Шостакович либреттоси. 15-асар. 1927—1928 йиллар.

«Золотой век» («Олтин аср»), уч пардали балет. 22-асар. 1929—1930 йиллар.

«Болт», уч пардали балет. 27-асар. 1930—1931 йиллар.

«Леди Макбет Мценского уезда» («Мценск уездининг Леди Макбет» — «Катерина Измайлова»), Лесков асари асосида ёзилган тўрт пардали опера. А. Прейс ва Д. Шостакович либреттоси. 29-асар. 1930—1932 йиллар.

«Светлый ручей» («Суви тиниқ ариқ»), уч пардали балет. 39-асар. 1934 йил.

«Москва, Черемушки», уч пардали оперетта-обзор. В. Массе ва М. Червинский либреттоси. 1958 йил.

Кинесфильмларга доир музыка

«Новый Вавилон» («Янги Вавилон» — 1928—1929 йиллар), **«Одна»** («Бир қиз» — 1930 йил), **«Златые горы»** («Олтин тоғлар» — 1931 йил), **«Встречный»** («Учрашиш» — 1932 йил), **«Подруги»** («Дугоналар» — 1934 йил), **«Возвращение Максима»**, **«Волочаевские дни»** («Максимнинг қайтиши», «Волочаевка кунлари» — 1935—1937 йиллар), **«Выборгская сторона»** («Виборг томони»), **«Друзья»** («Дўстлар»), **«Великий гражданин»** («Улуғ граждани» — икки серия), **«Человек с ружьем»** («Милтиқли киши» — 1938 йил), **«Глупый мышонок»** («Аҳмоқ сичқонча» — 1939 йил), **«Зоя»**, **«Билет пятой зоны»** («Бешинчи зона билети» — 1943—1944 йиллар), **«Простые люди»** («Оддий кишилар» — 1945 йил), **«Молодая гвардия»** («Еш гвардия» — 1947—1948 йиллар, икки серия), **«Пирогов»**, **«Мичурин»**, **«Встреча на Эльбе»**

(«Эльбада учрашув»— 1948 йил), «Падение Берлина» («Берлиннинг таслим бўлиши»— 1949 йил), «Незабываемый 1919» («Унутылмас 1919 йил»— 1951 йил), «Единство» («Бирлик»— 1954 йил), «Овод» («Сўна»— 1955 йил).

Драматик спектакларга доир музыка

К пьесе Маяковского «Клоп» (Маяковскийнинг «Қандаш» деган пьесасига доир музыка. В. Мейерхольд театри, 1929 йил).

К пьесе А. Безыменского «Выстрел» (А. Безыменскийнинг «Отриц» деган пьесасига доир музыка. Ички Ёшлар театри, 1929 йил).

К пьесе Горбенко и Львова «Целина» (Горбенко ва Львовнинг «Қўриқ ер» пьесасига доир музыка. ТРАМ, 1930 йил).

К пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия» (А. Пиотровскийнинг «Бошқар, Британия» деган пьесасига доир музыка. ТРАМ, 1931 йил).

К обзору Воеводина и Рисса «Условно убитый» (Воеводин ва Риссининг «Шартли ўлдирилган» деган асарига доир музыка. Ленинград музихосони, 1931 йил).

К трагедии Шекспира «Гамлет» (Шекспирнинг «Гамлет» трагедиясига доир музыка. Вахтангов номидаги театр, 1931—1932 йиллар).

К спектаклю «Человеческая комедия» по Бальзаку (Бальзак асарига асосида ёзилган «Инсон комедияси» деган спектаклга доир музыка. Вахтангов номидаги театр, 1933—1934 йиллар).

К пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания» (А. Афиногеновнинг «Салют, Испания» пьесасига доир музыка. Пушкин номидаги Ленинград Драма театри, 1936 йил).

К программе ансамбля МВД «Русская река» (Ички ишлар министрилиги ансамблининг «Рус дарёси» деган программасига доир музыка. 1944 йил).

К трагедии Шекспира «Король Лир» (Шекспирнинг «Қорғош Лир» трагедиясига доир музыка. 1940 йил).

ШОСТАКОВИЧНИНГ ХАЁТИ ВА ИЖОДИ ТУҒРИСИДА АДАБИЁТ

(Алиҳида қўйилган)

Алоҳида нашр этилган асарлар

- Л. Данилевич. Д. Шостакович. «Советский композитор», М., 1958.
А. Должанский. Д. Шостакович. Камерные произведения. Издание Московской Государственной Филармонии. 1952.
Л. Полякова. Вокальный цикл Д. Шостаковича. «Из еврейской народной поэзии». «Советский композитор», М., 1957.
И. Мартынов. Д. Д. Шостакович. Музгиз, М., 1946.
М. Сабинина. Скрипичный концерт Д. Шостаковича. «Советский композитор», М., 1958.
Л. Лебединский. Хоровые поэмы Шостаковича. «Советский композитор», М., 1957.

Мақолалар

- Ал. Толстой. Пятая симфония Шостаковича. «Известия», 1937 йил, 28 декабрь.
Г. Нейгауз. Дмитрий Шостакович. «Литературная газета», 1938 йил, 5 февраль.
А. Шавердян. Квинтет Шостаковича. «Правда», 1940 йил, 25 ноябрь.
И. Нестьев. Шостакович. «Известия», 1941 йил, 18 март.
Ем. Ярославский. Симфония всепобеждающего мужества. «Правда», 1942 йил, 30 март.
Д. Заславский. Наша Седьмая. «Комсомольская правда», 1942 йил, 15 сентябрь.

Б. Асафьев. Восьмая симфония Шостаковича. Избранные труды, т. 5. Изд. Академии наук СССР, М., 1957.

Д. Житомирский. Девятая. «Музыка» (ВОКС), № 9, 1945.

М. Шагинян. Черты гражданина. «Известия», 1947 г.л., 7 февраль.

И. Мартынов. Новые камерные сочинения Шостаковича. «Советская музыка», 1946 йилги 5-сон.

Б. Асафьев. Симфония, «Очерки советского музыкального творчества» деган китобдаги мақола. Музгиз, М., 1947.

К. Саква. «Песнь о лесах» Д. Шостаковича. «Советское искусство», 1949 й.л., 3 декабрь.

А. Хачатурян. Десятая симфония Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1954 йилги 3-сон.

Б. Ярустовский. Десятая симфония Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1954 йилги 4-сон.

В. Васина-Гроссман. Новый вокальный цикл Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1955 йилги 6-сон.

Д. Ойстрах. Воплощение большого замысла (Скрипка концерти ҳақида). «Советская музыка», 1956 йилги 7-сон.

Ю. Шапорин. К 50-летию Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1956 йилги 9-сон.

И. Нестьев. Путь исканий (Д. Шостакович ижодининг эволюцияси тўғрисида). «Советская музыка», 1956 йилги 11-сон.

В. Васина-Гроссман. Новое в творчестве Шостаковича. «Советская музыка» (мақолалар тўнлами). «Советский композитор», М., 1956.

Д. Рабинович. Шестой квартет Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1957 йилги 3-сон.

Б. Асафьев. Редкий талант (Д. Шостакович музикаси ҳақида). «Советская музыка», 1959 йилги 1-сон.

Д. Шостаковичнинг мақолалари ва нутқлари

(Қисқача кўрсаткич)

Седьмая симфония. «Правда», 1942 й.л., 29 март.

В защиту мира и культуры (Тинчликни ҳимоя қилувчи фан ва маданият арбобларининг Бутун Америка конгрессида сўзланган нутқ). «Советская музыка», 1949 йилги 5-сон.

За мир и дружбу народов (Тинчлик тарафдорлари Иккинчи Бутун Жаҳон конгрессида сўзланган нутқ). «Советская музыка», 1951 йилги 1-сон.

О подлинной и мнимой программности. «Советская музыка», 1951 йилги 5-сон.

По пути реализма и народности, «Советская музыка», 1952 йилги 11-сон.

Ответ американскому музыкальному критику. «Советская музыка», 1956 йилги 6-сон.

Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956 йилги 9-сон.

О некоторых насущных вопросах музыкального творчества. «Правда», 1956 йил, 17 июнь.

На узбекском языке

М. САБИННИНА

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Издательство «Учитель»

Ташкент — 1965

Переведено в Издательства «Советский композитор»

Москва 1959 г.

Таржимон Ислои Аҳмедов

Редакторлар С. Абдукаримов, З. Толибова

Техн. редактор Т. Скиба

Корректор Б. Тошхўжаев

Теришга берилди 5/V-1965 й. Босишга рухсат этилди 9/VII-1965 й. Қўрози $70 \times 108 \frac{1}{32}$. Физик л. $2,125 \pm 0,06$ вкл. Шартли босма л. $2,91 \pm 0,08$ вкл. Нашр. л. $3,23 \pm 0,06$ вкл. Тиражи 1500.

«Ўқитувчи» нашриёти. Тошкент, Навоий кўчаси, 30. Шартнома № 285—64. Баҳоси 20 т.

ЎзССР Министрлар Совети Матбуот давлат комитетининг 2-босмаҳонаси. Янгийўл шаҳри, Чехов кўчаси, 3. 1965. Заказ № 67.