**Сергей Сергеевич Прокофьев**

**(1891 – 1953)**

Среди многих воспоминаний об одном из великих, неповторимо своеобразных музыкантов пашей эпохи — Сергее Сергеевиче Прокофьеве — особенно интересно одно, рассказанное им самим в начале краткой автобиографии: «Вступительный экзамен прошел довольно эффектно. Передо мной экзаменовался мужчина с бородой, принесший в качестве всего своего багажа романс без аккомпанемента. Я вошел, сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес. «Это мне нравится!» — сказал Римский-Корсаков, который вел экзамен».

Прокофьеву было тогда 13 лет! И если в этом возрасте можно «сгибаться под тяжестью» такого творческого багажа, то биография композитора заслуживает внимания, по-видимому, с самых ранних лет его жизни. В летописях русских композиторов мы не встречаем случаев «вундеркиндства». Начиная с Глинки, впрочем, и с доглинкинских времен, тяга к сочинительству проявлялась в более зрелом, юношеском, а не в детском возрасте и на первых порах ограничивалась фортепианными пьесками и романсами. Прокофьев же положил на экзаменационный стол оперные клавиры, партитуру симфонии; держался он независимо, уверенно; о музыке судил решительно, что называется, «с полным знанием предмета», чувства собственного достоинства в нем было хоть отбавляй.

Биография этого своеобразного человека началась в провинциальной глуши, в Сонцовке — недалеко от Екатеринослава, где отец его был управляющим имением. Под руководством матери, хорошей пианистки, здесь начались занятия музыкой, когда будущему автору «Любви к трем апельсинам» не исполнилось еще пяти лет. Придумывать, сочинять музыку Прокофьев начал тогда же и этого занятия он никогда больше не оставлял. Оно было органической потребностью каждого дня его жизни. Определение «композитор» было для Прокофьева так же естественно, как «человек».

Две оперы — «Великан» и «На пустынных островах», сочиненные и даже записанные Прокофьевым в возрасте 9-10 лет, разумеется, не могут приниматься в расчет при рассмотрении его творческого пути, они детски наивны. Но свидетельством дарования, настойчивости, показателем стремления к какой-то масштабности они могут служить.

Одиннадцатилетний композитор был представлен С.И. Танееву. Большой музыкант и строгий педагог признал у мальчика несомненное дарование и рекомендовал серьезно заниматься музыкой. Следующая глава биографии Прокофьева уже вовсе необычна: в течение летних месяцев 1902 и 1903 годов ученик Танеева Р.М. Глиэр занимался с Сережей Прокофьевым композицией. Результат первого лета — четырехчастная симфония, второго лета — опера «Пир во время чумы». Это была, как вспоминал Прокофьев много лет спустя, «настоящая опера, с вокальными партиями, оркестровой партитурой и увертюрой в сонатной форме».

В возрасте 13 лет Прокофьев, как известно, вступил на путь профессиональных занятий музыкой уже в стенах Петербургской консерватории.

Учась у А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова по композиции и у А.А. Винклера и А. Есиповой по фортепиано, Сергей Прокофьев не ограничивался выполнением классных заданий. Он писал много, далеко не всегда согласовывая, как и что писать, с академическими правилами. Уже тогда сказывалось столь типичное для Прокофьева творческое своеволие, источник многих конфликтов с «признанными авторитетами», источник сугубо индивидуальной, прокофьевской манеры письма.

В декабре 1908 года семнадцатилетний Прокофьев впервые выступил в публичном концерте. В числе других фортепианных пьес он сыграл «Наваждение», в котором слышится типично прокофьевская остродиссонирующая гармония, пружинистая ритмика, нарочито суховатая, дерзкая моторность. Критика реагировала мгновенно: «Молодой автор, еще не закончивший своего художественного образования, принадлежал к крайнему направлению модернистов, заходит в своей смелости гораздо дальше современных французов». Ярлык приклеен: «крайний модернист». Напомним, что к концу первого десятилетия века модернизм пышно расцвел и давал все новые и новые побеги. Поэтому на долю Прокофьева приходилось довольно много «определений», звучавших нередко как бранные клички. С консерваторским «начальством» и педагогами Прокофьев не нашел общего языка. Наиболее близко он сошелся только с Н.Н. Черепниным, преподававшим дирижирование. В эти же годы завязалась дружба Прокофьева с Н. Я. Мясковским, солидным музыкантом, десятью годами старше его.

Молодой Прокофьев становится частым гостем «Вечеров современной музыки», где исполнялись всего рода новинки. Прокофьев был первым в России исполнителем фортепианных пьес Арнольда Шёнберга, тогда еще не создавшего своей додекафонической системы, но писавшего достаточно «остро».

Судя по посвящению, написанному Прокофьевым на партитуре симфонической картины «Сны»: «Автору, начавшему „Мечтами“» (т. е. Скрябину), Прокофьев не избежал увлечения, которым было охвачено подавляющее большинство молодых музыкантов. Но по Прокофьеву это увлечение только скользнуло, не оставив заметного следа. По своему характеру Прокофьев — четкий, решительный, деловитый, спортивного типа человек, менее всего походил на композитора, которому близка скрябинская утонченность, мечтательность или — в другом плане — экстатичность.

Уже в «Марше» для фортепиано, входящем в цикл «Десять пьес» (1914), слышится типичная для Прокофьева дальнейших десятилетий упругая, волевая, броская манера, которая близка манере письма Маяковского тех лет. Два последовавших один за другим фортепианных концерта (1912, 1913) — свидетельство творческой зрелости композитора. Они разные: в Первом дает о себе знать желание во чтобы то ни стало эпатировать, «ошарашить» публику; Второй же концерт значительно более поэтичный. Прокофьев сам писал о своих концертах: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во Втором».

Публика и подавляющее большинство критиков встретили появление Прокофьева на петербургской концертной эстраде дружным шиканьем. В фельетоне «Петербургской газеты» писали, что «Прокофьев садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже».

К 1914 году Прокофьев «разделался» с консерваторией по обеим специальностям: композитора и пианиста.

В награду родители предложили ему поездку за границу. Он выбрал Лондон. Там гастролировала оперно-балетная труппа Сергея Дягилева, репертуар которой очень интересовал Прокофьева. В Лондоне он был захвачен «Дафнисом и Хлоей» Равеля и двумя балетами Стравинского: «Жар-птицей» и «Петрушкой».

В беседах с Дягилевым возникают первые, неясные еще очертания балета на русскую доисторическую тему. Инициатива принадлежала Дягилеву, а наталкивала его на эти мысли, несомненно, «Весна священная».

По возвращении в Россию Прокофьев принимается за работу. Как это нередко бывало в истории балетного театра, слабая драматургическая основа даже при наличии отличной музыки не приводит к успеху. Так было и с прокофьевским замыслом балета «Ала и Лоллий», либретто к которому сочинил поэт Сергей Городецкий. В музыке явно ощущаются влияния Стравинского. Это и понятно, если учесть, что атмосфера скифского «варварства» «Алы и Лоллия» та же, что и в «Весне священной» и даже некоторые сюжетные ходы очень похожи. А кроме того, не могла музыка такой гигантской впечатляющей силы как «Весна священная» не захватить молодого Прокофьева. Несколько позже — между 1915 и 1920 гг. — возникает балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». На этот раз Прокофьев сам пишет либретто, заимствуя сюжет в русских сказках из сборника А. Афанасьева. Озорная музыка русского характера удалась композитору. Балет получился живой, изобилующий остроумными эпизодами и напоминающий «скоморошьи игрища». В нем Прокофьев «вдоволь натешился» иронией, гротеском, сарказмом, — столь для него типичными.

Многие современники молодого Прокофьева и даже исследователи его творчества проглядели в его музыке «лирическую струю», пробивавшуюся сквозь остросатирические, гротесковые, саркастические образы, сквозь нарочито грубоватые, тяжеловесные ритмы. А их много, этих лирических, застенчивых интонаций в фортепианных циклах «Мимолетности» и «Сарказмы», в побочной теме первой части Второй сонаты, в романсах на стихи Бальмонта, Апухтина, Ахматовой.

Отсюда протянутся нити к «Сказкам старой бабушки», «Ромео и Джульетте», к музыке Наташи Ростовой, к «Золушке», к пушкинским вальсам. Заметим, что в этих произведениях господствуют чувства сильные, но застенчивые, «боящиеся» внешнего своего выражения. Прокофьев иронически относится к преувеличениям романтического «мира взволнованных чувств». Для такого антиромантического скептицизма — среди многих других сочинений — очень показателен романс «Кудесник» на стихи Агнивцева.

В январе 1916 года Прокофьеву пришлось пройти через испытание, заставляющее вспоминать о вечере премьеры «Весны священной» Стравинского. Это было первое исполнение «Скифской сюиты», которой он сам дирижировал. Публика громко выражала свое возмущение «диким произведением». Рецензент «Театрального листка» писал: «Прямо невероятно, чтобы такая, лишенная всякого смысла пьеса могла исполняться на серьезном концерте.... Это какие-то дерзкие, нахальные звуки, ничего не выражающие, кроме бесконечного бахвальства».

Прокофьев стоически выдерживает такого рода критические оценки и такого рода реакции зала. Присутствуя на публичных выступлениях Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского, он привыкает к мысли, что новаторские тенденции в любом искусстве не могут не вызывать бурных реакций публики, имеющей свои, устоявшиеся вкусы и считающей всякое их нарушение посягательством на личность, достоинство, приличия.

В предреволюционные годы Прокофьев занят работой над оперой «Игрок» по повести Достоевского. Здесь он еще ближе подходит к Мусоргскому. «Игрок» по многим причинам будет отложен Прокофьевым чуть ли не на десять лет, премьера его состоится в Брюсселе только в 1929 году.

Во время работы над «Игроком», возможно, в противовес щедро рассыпанным в партитуре новшествам, Прокофьев задумывает симфонию, построенную по строгому канону классических образцов этого жанра. Так возникает одно из обаятельнейших сочинений молодого Прокофьева, его Классическая симфония. Жизнерадостная, светлая, без единой «морщинки на челе» музыка, только одной своей темой прикасается к иной эмоциональной сфере, к мечтательной лирике, это мелодия скрипок в предельно высоком регистре звучащая в начале второй части. Первое исполнение Классической симфонии, посвященной Б. В. Асафьеву, состоялось под управлением автора уже после революции, в 1918 году. На концерте присутствовал А. В. Луначарский.

В беседе с ним Прокофьев выразил желание отправиться в длительную концертную поездку за рубеж. Луначарский не стал возражать, и в 1918 году Прокофьев уехал за границу.

Три с половиной года, прожитых в США, прибавили к списку сочинений Прокофьева оперу «Любовь к трем апельсинам» и несколько камерных произведений.

Уезжая из России, Прокофьев захватил с собой театральный журнал «Любовь к трем апельсинам», где напечатан был сценарий одноименной сказки итальянского драматурга Карло Гоцци, переработанный В. Мейерхольдом. По ней Прокофьев написал либретто и музыку оперы.

«Любовь к трем апельсинам» может быть названа иронической сказкой, в которой реальность, фантастика, театральная условность сплетаются в увлекательное представление, наделенное яркой сценической формой, родственной итальянской «комедиа дель арте». За время, почти полвека, отделяющее нас премьеры «Любви к трем апельсинам», опера эта вошла репертуар многих театров.

Из произведений конца 20-х годов наиболее интересны Третья симфония (к ней мы еще вернемся) и балет «[Блудный сын](http://www.classic-music.ru/ballet_son.html)», поставленный в мае 1929 года. Здесь Прокофьев снова показал силу своего дарования. Музыка «Блудного сына» захватывает своей мудрой простотой, теплом, благородством тематизма. Контрастные сцены: вакханалия пира и утро после разгульной ночи, а затем — полная скорби и смирения сцена возвращения героя балета-притчи под отчий кров, — производят сильное впечатление. Балет «Блудный сын» — ближайший подступ к трем балетам, написанным Прокофьевым после возвращения па родину, балетам, умножившим его мировую славу.

О возвращении домой Прокофьев давно мечтал. В мемуарах одного из его французских приятелей приводятся высказывания Сергея Сергеевича: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения, потому что я русский и нет ничего более вредного для человека, чем жить в ссылке, находиться в духовном климате, не соответствующем его расе. Я должен снова окунуться в атмосферу моей родины, я должен снова видеть настоящую зиму и весну, я должен слышать русскую речь, беседовать с людьми, близкими мне. И это даст мне то, чего так здесь не хватает, ибо их песни — мои песни».

В 1933 году Сергей Прокофьев вернулся па родину. Но родина изменилась. За шестнадцать послереволюционных лет выросла новая аудитория со своими убеждениями, запросами, вкусами. Это была не та аудитория, которую Прокофьев помнил по годам своей молодости, и не та, которую он встречал за рубежом. Гигантски выросла художественная, эстетическая культура, крепкими узами связанная с революционным мировоззрением, дающим возможность свободно, правдиво воспринимать и так же трактовать явления жизни, понимая, куда движется история. Пробуя свои силы в новых для него условиях, Прокофьев принимает предложение написать музыку к кинофильму «Поручик Киже». Вот где дало себя знать присущее Прокофьеву музыкальное остроумие! Эпоха павловской казарменной муштры, невеселого посвиста флейт под барабанную дробь, скачущих на перекладных фельдъегерей с выпученными от усердия глазами, была эпохой, когда и жеманные фрейлины, и стряпухи по сто раз на дню запевали: «Стонет сизый голубочек, стонет он и день и ночь...» Приволье для музыки! К тому же музыки иронической. Прокофьев сочинил именно такую музыку, какой от него ждали: острую, предельно точную, мгновенно сливающуюся с действием, с человеком, пейзажем. И «Свадьба Киже», и «Тройка», и жуткая барабанная дробь, под которую вели «преступника Киже» в Сибирь,— все это звучало в высшей степени выразительно благодаря гротесковости, объединяющей жуткое и смешное.

Так начался новый, важнейший этап творческой биографии Прокофьева. В том же, 1933 году он написал музыку к постановке «Египетские ночи» в Московском Камерном театре и снова доказал, что даже в этом жанре, дающем композитору, казалось бы, самые скромные возможности, можно создавать произведения высокого достоинства.

К жанру киномузыки и музыки в драматическом театре Прокофьев обращается неоднократно. Особенно большое впечатление оставила его музыка к двум фильмам Сергея Эйзенштейна: «Александр Невский» и «Иван Грозный». В музыке к «Александру Невскому» (1938) Прокофьев продолжил линию эпического симфонизма, идущую от Бородина. Такие эпизоды, как «Русь под игом монгольским», «Ледовое побоище», хор «Вставайте, люди русские!», захватывают своей реалистической силой и строгой монументальностью. Не иллюстрация к кинокадру, а симфоническое обобщение темы, конкретизированной на экране, занимает композитора. Несмотря на то, что музыка накрепко связана с изображением, она имеет самостоятельную, очень высокую ценность, о чем свидетельствует созданная на ее основе кантата «Александр Невский» для оркестра, хора и солистки.

В этом же плане написана и музыка к фильму «Иван Грозный» (1942). Уже после смерти Прокофьева дирижер А. Стасевич объединил наиболее значительные эпизоды музыки в ораторию «Иван Грозный» — произведение огромной, потрясающей силы.

Вторая половина 30-х годов ознаменовалась сочинением одного из лучших произведений Прокофьева — балета «Ромео и Джульетта». Поставленный в начале 1940 года Л. Лавровским на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, он сыграл огромную роль в истории мировой хореографической культуры, будучи первым спектаклем, средствами музыки, танца и пантомимы полноценно воплотившим шекспировскую трагедию. Г. Уланова — Джульетта, К. Сергеев — Ромео, Р. Гербек — Тибальд, А. Лопухов — Меркуцио по праву вошли в число наиболее выдающихся исполнителей шекспировских ролей. Своим балетом Прокофьев поднял уровень балетной музыки на такую ступень, которой после Чайковского, Глазунова и Стравинского она не достигала, что в свою очередь, поставило новые задачи перед каждым композитором, пишущим балетную музыку. Симфонические принципы, определяющие стиль и сущность музыки «Ромео и Джульетты», получили дальнейшее развитие в двух балетах Прокофьева — «Золушке» (1944) и «Сказе о каменном цветке» (1950).

С «Золушкой» родился один из самых поэтичных спектаклей о горестной жизни падчерицы, униженной, осмеянной злой мачехой и ее дочерьми Злюкой и Кривлякой. В те далекие годы, когда писались романсы па стихи Бальмонга, Апухтина и Ахматовой, полные очарования «Сказки старой бабушки», посеяны были зерна, взошедшие в партитуре «Золушки» музыкой, излучающей волны человечности и жизнелюбия. В каждом эпизоде, где появляется Золушка или где о ней только «упоминается», музыка наполняется душистым теплом и лаской. Из всего, написанного Прокофьевым, «Золушка» ближе всего к балетной драматургии Чайковского, тоже не один раз помышлявшего о балете на этот сюжет.

Последний балет Прокофьева — «Сказ о каменном цветке». «Малахитовая шкатулка» Бажова наполнилась чудесной русской музыкой, порожденной фантастическими и реальными образами стародавних сказов уральских камнерезов и ярчайшим из них образом Медной горы хозяйки, то красивой женщины, то злобной малахитовой ящерицы, хранящей тайну каменного цветка.

Рядом с балетами важное место в творческой биографии Прокофьева занимают его оперы. В этом жанре композитор шел сложным путем. Начав с одноактной «Маддалены», кровавой драмы, разыгрывающейся на фоне пышной жизни Венеции XV века, он обращается к следующей своей опере — к «Игроку» Достоевского, от него к уже упоминавшейся сказке Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам», первой опере, завоевавшей прочный успех. После иронической, легкой и веселой музыки «Апельсинов», композитор погружается внезапно в мрак средневековья в опере на сюжет повести В. Брюсова «Огненный ангел», где эротика, ужасы инквизиции чередуются с исступленными прорицаниями и кабалистикой. Музыка, написанная под влиянием вовсе несвойственной Прокофьеву экспрессионистской эстетики, позже использована им в Третьей симфонии.

Многие годы Прокофьев не обращался к оперному жанру. И только в 1939 году увлекся повестью В. Катаева «Я — сын трудового народа». На ее основе он написал оперу «Семен Котко». Совсем новым языком заговорил Прокофьев во многих эпизодах этой оперы, восстановив, очевидно, в памяти детские впечатления об Украине, о песнях, звеневших в Сонцовке, о самой атмосфере, насыщенной благодатным украинским теплом. Не отсюда ли возникли лирические интонации в диалогах-дуэтах Семена Котко и возлюбленной его Софьи Ткаченко или радующие своей трогательной наивностью характеристики Фроси и Миколки? При неотъемлемых достоинствах «Семена Котко» пристрастие Прокофьева к прозаизмам, к разговорной манере интонаций, поначалу помешали первой опере Прокофьева на современный сюжет занять место в репертуаре наших театров. Манера эта скажется в еще большей степени в последней опере «Повесть о настоящем человеке» (1948) по книге Б. Полевого.

Совсем по-иному сложилась судьба двух полярно различных опер: лирической комедии «Обручение в монастыре» (1940) и монументальной эпопеи «Война и мир» (1941-1952). Первая из них — кружевная стилизация комической оперы XVІІI века, с типичными персонажами итальянского комедийного театра: ворчливым отцом молоденькой красавицы, сосватанной за богатого торговца, но любящей красивого бедного юношу; с уродливой, пронырливой дуэньей, поставившей целью своей женить на себе отвергнутого красавицей торговца; с параллельно развивающейся интригой второй пары влюбленных и с финалом, в котором все три пары благополучно отправляются под венец. Говоря о стилизации, мы не имели в виду «подражание», а только веяние, налет жанровых особенностей оперной музыки Моцарта, Россини, придающих прокофьевской музыке новое очарование.

Нужно ли доказывать, как необычен и невероятно труден творческий подвиг создания оперы на сюжет романа-эпопеи «Война и мир»? Первая трудность — соотношение масштабов литературного подлинника и возможного в опере максимума сценического времени. Даже созданная Прокофьевым первая редакция, длящаяся два вечера, не могла охватить толстовской эпопеи во всех подробностях, хотя в опере участвуют 73 персонажа (!), не считая гостей на балу, солдат, крестьян, партизан.

В «Войне и мире» Прокофьева есть сцены, оставляющие впечатление, поистине незабываемое: первый бал Наташи; сцена в Отрадном: разговор Наташи и Сони у окна и размышления князя Андрея о весне; неудавшееся бегство Наташи из дома Ахросимовой; визит Ростовых к старику Болконскому. Один из самых потрясающих эпизодов оперы — сцена бреда и смерти Андрея Болконского. И, хотя в опере много превосходных эпизодов в III акте: перед Бородинским сражением, Шевардинский редут и финальная, очень впечатляющая сцена — Смоленская дорога и торжество русского оружия, — наибольшее впечатление оставляет музыка, рассказывающая о душевном мире героев личной драмы: Наташи, Андрея, Пьера Безухова, Анатоля и т. д.

Прокофьев несколько раз возвращался к «Войне и миру», вносил коррективы в драматургию, дописывая одни, изменяя или даже изымая другие эпизоды, видимо, не удовлетворяясь достигнутым. Оперой «Война и мир» он внес в историю русской классической оперы произведение грандиозное, насыщенное патриотической идеей.

«Войну и мир» Прокофьев писал в трудное время, находясь в эвакуации на Кавказе: в Нальчике и Тбилиси. Задуманная еще перед войной, опера «вылилась» единым потоком, несомненно, как отклик композитора-патриота на грозные события военных лет.

В те же годы возникла трехчастная симфоническая сюита «1941 год» («В бою, «Ночью» и «За братство народов») и кантата для солистов, хора и оркестра «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на стихи Павла Антокольского. В этих произведениях, равно, как и в песнях «Клятва танкиста», «Любовь воина», «Сын Кабарды», композитор стремится к широкому кругу жанров, в которых могут быть выражены волновавшие его, как и каждого советского человека, темы. Если в этих произведениях тема войны дана прямо, в «раскрытом виде», то в других — она заключена в глубине замысла и воспринимается сквозь призму сложных ассоциаций.

Такова его Седьмая соната для фортепиано, захватывающая могуществом образного строя, в основе которого столкновение и яростная борьба двух враждебных стихий. Она создавалась в самое напряженное время войны, когда решалась судьба страны, когда так трагически сплетались образы жизни и смерти. Тот светлый мир, во имя и для спасения которого и идет битва, раскрывается в поразительно напевной музыке II части. Эта музыка глубокого благородства, сердечности и чистоты. Финал стремителен и напорист. Устремленно, опираясь на стальную упругость ритма, развертывается, несется лавина звуков, бушующая, неудержимая, одновременно суровая и ликующая.

Ни одна из девяти фортепианных сонат не имеет литературной программы. При этом образный строй каждой достаточно ясен. В Шестой сонате (1940) торжествуют воля и четкость, а рядом — юмор и лирика, в финале же им противостоит суровая и гневная тема; в Восьмой (1944) господствует лирика, только подчеркиваемая контрастирующими с ней темами; в Девятой сонате (1947) все светло, прозрачно, подернуто дымкой мечтательности или печали, как в погожий осенний день.

Сергей Прокофьев был великолепным пианистом, прославленным исполнителем своей музыки. Но и другие пианисты, такие как Софроницкий, Нейгауз, Гилельс, Юдина, Рихтер, а за ними и более молодые ввели в свой репертуар прокофьевские сонаты, обнаруживая в этом богатейшем мире образов, идей, душевных состояний все новые и новые глубины.

В сонатах Прокофьева легче установить закономерности содержания и расположить их в последовательный ряд, чем в его симфониях, в значительной своей части связанные с театральной музыкой или с тематическим материалом, предназначавшимся для других жанров и форм. Вторая симфония носила экспериментальный характер и была написана, по выражению композитора, для «покорения Парижа» или закрепления «покорения». Материалом для Третьей симфонии послужила, как указывалось, музыка оперы «Огненный ангел», в Четвертой, так же, как «Симфония псалмов» Стравинского, заказанной к 50-летию Бостонского оркестра, весь тематизм непосредственно связан с балетом «Блудный сын». И только последние три симфонии — Пятая, Шестая и Седьмая — написаны, подобно Классической, как произведения с заранее продуманной концепцией. О Пятой симфонии (1944) автор писал: «Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа». В ней действительно есть величавость и воля, широта и яркость «бородинского» эпического сказывания о герое, черты, роднящие симфонию с наиболее монументальными творениями Прокофьева, музыкой к «Александру Невскому», «Ивану Грозному», оперой «Война и мир».

Написанная в конце 40-х годов Шестая симфония, по мысли автора, должна ассоциироваться с недавним прошлым, с отзвуками военных лет. Ее сгущенная, мрачная атмосфера заставляет вспомнить о Второй симфонии, перенасыщенной экспрессионистскими сложностями. Совершенным контрастом, антиподом этих симфоний выступает лучезарная и юная по духу Седьмая, сочиненная в 1952 году, одно из последних произведений Сергея Сергеевича. Все в ней просто, мудро и светло. Лирическая взволнованность I части, обаятельный вальс школьного бала — II, раздумье — III и солнечный, юношеский, звенящий, как пляж в Артеке, финал. После Гайдна не много написано таких по-чудесному жизнерадостных симфоний во всей истории этого жанра.

Прокофьев любил детей и охотно обращался к музыке для юных слушателей. В веселой «Болтунье» на стихи Агнии Барто (1939), в «Пете и волке» — увлекательной истории о бесстрашном пионере (1936), в захватывающей и понятной даже самым маленьким сюите «Зимний костер» (1949) — всюду, где Прокофьев обращается к детям, слышится, чувствуется любовь к новой поросли — будущему Земли.

Великий музыкант, Прокофьев был и великим тружеником, отдавшим сочинению музыки пятьдесят лет из прожитых шестидесяти двух. Его огромный талант после бурного цветения в молодые годы, подвергся трудным испытаниям на чужой почве. После пятнадцатилетнего отсутствия, вернувшись на родину, Прокофьев испытывал неодолимую потребность постичь, что произошло за эти годы в нашей стране. Умный, внимательно «вчитывающийся» в книгу жизни, он постиг величие революционных преобразований, охвативших все стороны деятельности советского общества и советского человека. В 1937 году, к двадцатилетию Октября, он создал Кантату, взяв для нее тексты из «Коммунистического манифеста», «Тезисов о Фейербахе», из книги В. И. Ленина «Что делать?», из Конституции Советского Союза. Возникло необычное произведение огромной художественной и публицистической силы.

А в конце 1950 года прозвучала торжественная и строгая оратория «На страже мира» на стихи С. Маршака. «Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее», — писал автор.

О Прокофьеве можно сказать: великий музыкант нашел свое место и среди великих преобразователей жизни.

Прав был Илья Эренбург, когда писал: «Это был большой человек, и потомки не смогут понять трудного и славного времени, которое мы еще вправе назвать нашим, не вслушиваясь в произведения Сергея Прокофьева и не задумываясь над его необычайной судьбой».