PAŃSTWOWA OPERA

IM. STANISŁAWA MONIUSZKI

W POZNANIU

TRZYDZIESTOLECIE OPERY POZNAŃSKIEJ 1919 - 1949

SEZON 1949/50 • ZESZYT NR 7

Modest Musorgski

1839 = 1881

Obraz pędzla Repina

Prof. Walerian
Bierdiajew
Dyrektor
Państwowej Opery
w Poznaniu

Józef F.
Munclingr
NARODOWY TEATR
w PRADZE
(Národní divadlo)

DR ZOFIA LISSA.

MODEST MUSORGSKI

W historii rosyjskiej muzyki lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia zaznaczyły się powstaniem grupy kompozytorskiej, która wywarła decydujący wpływ na cały rozwój muzyki rosyjskiej, i która dziś — traktowana jako „klasyka rosyjska" XIX-go wieku — nadal ten wpływ wywiera także i na kompozytorów radzieckich.

Były to lata wielkiego przełomu w całej kulturze ówczesnej carskiej Rosji; był to okres zniesienia pańszczyzny, okres rozbudzenia świadomości w szeregach inteligencji rosyjskiej. Okres wzmożonego ruchu, prawieże wrzenia na odcinkach literatury i sztuki rosyjskiej. Literaci grupują się wokół czasopisma „Sowremiennik", nawiązują do płomiennych artykułów Hercena, drukowanych wówczas na emigracji w czasopiśmie „Kołokoł" (Dzwon). Czernyszewski głosi nowe hasła estetyczne w nawiązaniu do feuerbachowskiego materializmu. Malarze „peredwiżniki" propagują ruchome wystawy, z którymi jadą w lud, a są między nimi Repin i Kramskij, Pierow i in. Jedni i drudzy wysuwają hasła realizmu, ludowej tematyki, prawdy wyrazu w sztuce.

Nic dziwnego, że wrzenie to objęło również i muzykę, i że hasła „demokratycznego realizmu" na swój sposób przetransponowane na teren muzyczny, stały się podstawą nowych postulatów stylistycznych i w muzyce.

Głosi je grono kompozytorów, występujących na arenę odrazu jako zwarta grupa ideologiczna i to grupa nowatorska. Publicystyka muzyczna określa ich pierwotnie mianem nowatorów, potem „kółkiem Bałakirewa", gdyż właśnie wokół tego postępowego kompozytora i działacza muzycznego, wcześniej skrystalizowanego w swym światopoglądzie artystycznym, skupiają się pozostali: Musorgski, Cui, Borodin i Rimski-Korsakow. Później przylgnęła do nich inna nazwa: „moguczaja kuczka" czyli „potężna grupka", nazwa, która narodziła się ze zwrotu, użytego przez znanego wówczas krytyka muzycznego Włodzimierza Stassowa. Istotnie jak to sformułował Stassow — piątka zgrupowanych tu kompozytorów stanowiła od pierwszej chwili „małą", ale potężną w swym oddziaływaniu na społeczeństwo, grupkę. Przeszli oni do historii muzyki jako twórcy rosyjskiej narodowej szkoły muzycznej XIX-go wieku. To, co rozpoczął swoją twórczością Michał Glinka w pierwszej połowie XIX-go wieku, co potem kontynuował Aleksander Dargomyżski — to „moguczaja kuczka" utrwaliła i rozwinęła: rosyjski narodowy styl muzyczny.

W różnych punktach Europy połowa XIX-go wieku to okres narodzin narodowej muzyki. W Polsce położył pod nią trwałe fundamenty już wcześniej geniusz Fryderyka Chopina, i na swój sposób rozwijał — Stanisław Moniuszko. W Czechach czynią to nieco później Smetana i Dworzak, w Norwegii — Grieg. Ale nigdzie ruch ten nie był tak silny, nie obejmował całej plejady kompozytorów, nie tworzył zwartej i świadomej swej ideologii grupy, jak właśnie w Rosji. „Moguczaja kuczka" stała się ruchem w ramach kultury muzycznej, ruchem tym silniejszym, że napotykającym na opory i ociężałość własnego społeczeństwa. Musiała ona zwalczyć kosmopolityczny epigonizm Rubinsteina, musiała ciężko wyrębywać sobie uznanie w świadomości audytorium, często nie dorastającego do zrozumienia tych haseł. Było to zawsze jeszcze audytorium, które potępiało ludowość Glinki jako „muzykę dla woźniców", i z rezerwą odnosiło się do zbytnio demokratycznego libretta „Rusałki" Dargomyżskiego (fabuła analogiczna do moniuszkowskiej „Halki").

Ideały grupy nowatorów nierozerwalnie splecione z postępową, jak na owe czasy, ideologią społeczną nie były w smak ówczesnemu społeczeństwu. To, że Musorgski zamieszkał w „komunie" z przyjaciółmi (realizując koncepcję, sformułowaną w powieści Czernyszewskiego „Co robić"), że Borodin walczył o udostępnienie kobietom studiów na Akademii Medycznej, że potem Rimski-Korsakow już w bardzo podeszłym wieku opowiedział się za rewoltującymi studentami w r. 1905-tym — to wcale nie ułatwiało ich muzyce drogi dojścia do sal koncertowych, do imperatorskich teatrów operowych, do — audytorium.

Ciekawi to byli ludzie, którzy zrzeszyli się w grupę, by razem dokonać przełomu w muzyce rosyjskiej. Musorgski był oficerem carskim, który porzuca szlify i dobrobyt, by wpierw w „komunie" z przyjaciółmi, a potem w samotności i nędzy poszukiwać — jak sam pisał — „prawdy wyrazu muzycznego". Bałakirew — ideolog całej grupy, trafia do muzyki poprzez studia matematyczne. Cui jest przez całe życie kompozytorem i — profesorem inżynierii wojskowej. Borodin — profesorem chemii Akademii Medycznej, a Rimski-Korsakowowi przez długie lata nie udaje się zrzucić munduru oficera marynarki, nawet wtedy, kiedy od lat jest już profesorem konserwatorium. Wszystko to świadczy o tragicznej sytuacji społecznej kompozytorów za carskich czasów.

Najciekawszą, ale i najbardziej tragiczną postacią z całej grupy jest Modest Musorgski. Żaden z kompozytorów rosyjskich, (być może poza Rimski-Korsakowem, którego osiągnięcia na polu orkiestracji odegrały swoją rolę w formowaniu się stylu orkiestrowego wielu kompozytorów zachodnio-europejskich), nie wywarł tak silnego wpływu na muzykę światową jak swoisty, frapujący indywidualnością styl harmoniczny Musorgskiego. Jego to harmonika stała się impulsem do inowacji impresionizmu francuskiego, jego recytatyw melodyczny, narodzony z intencyjnych właściwości mowy rosyjskiej, stał się punktem wyjścia słowiańskiego

dramatu muzycznego, niezależnego od drogi wytyczonej przez dramat muzyczny Wagnera. Musorgski był właściwie napół dyletantem, napół genialnym samoukiem.

Urodzony w r. 1839-tym, oddany od najmłodszych lat do szkoły kadetów, w myśl zasad swojej kasty — drobnych właścicieli ziemskich — kieruje się wpierw na drogę kariery wojskowej. Znajomość z Dargomyżskim, wówczas już należącym do starszego pokolenia kompozytorskiego, potem z Borodinem, a zwłaszcza z Bałakirowym zadecydowała, że Musorgski wszedł na drogę poważniejszych studiów muzycznych, kompozytorskich.

Dokonuje się w nim głęboki przełom ideologiczny. Dawniej zwykły carski oficer wrośnięty we wszystkie uprzedzenia i naleciałości swojej ziemiańsko-oficerskiej kasty, teraz z młodzieńczą zapalczywością i apodyktycznością zrzuca je z siebie. Zabiera się do studiów filozofów-materialistów francuskich XVIII-go wieku, wgłębia się w wywody estetyczne Czernyszewskiego, zachwyca się poezją Niekrasowa. Z tej przemiany wewnętrznej wysnuwa konsekwencje życiowe: zwalnia chłopów swoich dóbr od pańszczyzny, podaje się do dymisji; z grupą przyjaciół-artystów zamieszkuje w „komunie". Pod wpływem Czernyszewskiego dojrzewa w nim stosunek do muzyki, któremu wierny będzie już do końca życia (twórczość muzyczna). Muzyka, jego zdaniem, ma być nie tyle poszukiwaniem piękna, ile głównie poszukiwaniem „prawdy w dźwiękach wyrażonej".

Realizm estetyki Musorgskiego przede wszystkiem znajduje swój wyraz w jego twórczości o p e r o w e j. Pociąg do form monumentalnych, do form łączących wokalne i instrumentalne środki wyrazu, do form scenicznych, ukazujących prawdę o człowieku i prawdę o masie ludzkiej — zaznaczył się już od pierwszych prób kompozytorskich młodego Musorgskiego: „Król Edyp", „Salambo", „Saul" — to jego pierwsze próby muzyki dramatycznej. Na okres przełomu przypada praca nad „Ożenkiem", a więc znów nad operą opartą na fabule opowieści Gogola. Ale kompozytor zarzuca ją, ażeby podjąć się pracy nad dziełem, które miało mu przynieść ostateczną krystalizację stylu, najwyższy wzlot natchnienia, i hołd potomności, nad „Borysem Godunowem", ludowym dramatem muzycznym.

Śmiało rzec można, że „Borys Godunow" to nie tylko szczytowe osiągnięcie w twórczości Musorgskiego, ale i w operze rosyjskiej XIX-go wieku wogóle. W tym potężnym dramacie ludowym zjawiają się w najczystszej formie właściwości stylu Musorgskiego, najpełniej urzeczywistniają się założenia jego realistycznej estetyki: głęboko ludowy charakter scen, wierny obraz epoki, dramatyczne napięcie w przedstawieniu historycznego konfliktu, plastyczność i realizm obrazu psychologicznego ukazanych charakterów, akcent na masie ludzkiej, pojmowanej dynamicznie — nie jako przedmiot historii, ale jako aktywna, działająca siła, motor przemian historycznych — oto co nadaje temu dziełu jego wyjątkową pozycję w historii opery rosyjskiej. Tu realizuje się też najpełniej swoisty, indywidualny język muzyczny Musorgskiego, język, przetwarzający w sposób doskonały ludowość i tradycje historyczne muzyki rosyjskiej, język prosty, ale potężny, śmiały, nowatorski — ale zrozumiały i dostępny.

Pozostawiwszy niedokończoną rozpoczętą operę „Ożenek", w r. 1868 zabiera się kompozytor do pracy nad „Borysem". Osnową dla niego staje się poemat dramatyczny Puszkina, oparty na źródłach historycznych historyka Karamzina. Ludowy charakter zawartych w poemacie puszkinowskim obrazów, dramatyzm charakterów i konfliktu, polityczna tendencja samego poematu — wszystko to szczególnie silnie skupiało kompozytora na tym właśnie wątku. Psychika kompozytora „rezonowała" również na ukryty sens „Borysa": krytyka samowładztwa, despotyzmu, głębokie przekonanie o konieczności upadku władzy, która nie wspiera się o lud — oto niewątpliwie podziemne wątki, które poruszały i poetę i kompozytora.

Ale krytycyzm Puszkina karmił się nastrojami okresu dekabrystów i w „Borysie" doszukiwał się on analogii ze swoją epoką: umysł Musorgskiego inaczej odczuwa aktualność „epoki buntów XVII w.", karmiony już rewolucyjnymi nastrojami lat 60-ych i powstaniami chłopskimi swojej epoki.

To też Musorgski dość silnie modyfikuje pierwotny tekst puszkinowski. Odrzuca on tę wielość wątków, która cechuje puszkinowski dramat i koncentruje się na jednej postaci na Borysie i na jednym konflikcie: między carem a ludem, narodem. Różne są motory, siły historyczne dla przedstawicieli dwóch pokoleń twórczych XIX-go wieku jakimi są Puszkin i Musorgski.

W społeczny węzeł dramatu Puszkin wplata trzy siły i przeciwstawia je sobie jako związek tragicznych sytuacji: walka cara-samowładcy z bojarami z jednej strony i z ludem z drugiej, tworzy splot, który tylko śmierć Borysa może rozwiązać. Musorgski upraszcza ten węzeł, nasilając zarazem napięcie przeciwstawnych sił: Borys-car — i lud — oto dwie ścierające się potęgi. Potęga silnego indywiduum, które zdobywszy władzę przez krew, mimo to — w imię dobra swego kraju — rządzi mądrze i pragnie chwały swego narodu. I potęga masy, narodu — który w imię ideałów etycznych staje po stronie Samozwańca, człowieka małego i słabego, który przy pomocy zdrady swego kraju, chce zająć nie swoje miejsce, i niesie śmierć Borysowi. Ta masa, naród, daje wpierw siłę i moc swemu władcy, Borysowi i ta sama masa, idąc na lep Dymitra Samozwańca, doprowadza Borysa do śmierci. Ginie rosyjski Makbet, postać o szekspirowskim rysunku psychologicznym i wielkości typu antycznej tragedii. Musorgski tę wielkość pojął i pogłębił swoją muzyką. Dlatego właśnie skupia się na ukazaniu przeciwieństw tylko dwóch sił: cara i ludu. Ze wszystkich przedstawicieli bojarstwa — Musorgski pozostawia tylko jednego, Szujskiego ,ale za to tem silniej rozwija masę, lud, czyni go samoistnie działającą potężną siłą dramatu. To też właśnie w scenach ma-

sowych kompozytor uzupełnia tekst puszkinowski, wprowadza samoistne krótkie dialogi, ożywia monolit — lud, czyni go bardziej plastycznym, ludzkim, ciepłym a przede wszystkim — dynamicznym.

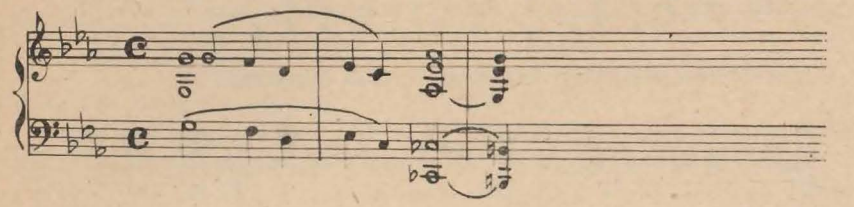
Pisząc w latach późniejszych swój drugi historyczny dramat muzyczny „Chowańszczyznę" Musorgski przyznaje się, że tak tu, jak i w „Borysie" chciał stworzyć dramat, którego głównym bohaterem byłby lud. W nim widzi — jak to sam formułuje w jednym ze swych listów — „wielką osobowość uduchowioną jedną ideą — ideą buntu". A w innym liście do Repina: „chcę tu pokazać przedewszystkiem naród! Śpię i widzę go; jem — i o nim rozmyślam; piję — i o nim mi się marzy, jedyny, wielki, prawdziwy..." Ludzie byli dla niego symbolami tego narodu; konflikty, które wybierał jako oś swoich dramatów — były tymi momentami dziejowymi, w których ten lud stawał się czynnikiem działającym, decydującym. I wszystkie środki artystyczne, którymi się Musorgski posługuje mają służyć tym wielkim ideom i zamierzeniom artystycznym. Głównym środkiem psychologicznej charakterystyki jest w „Borysie" — melodyka. Jest to specyficzny, jedyny w swoim rodzaju śpiewno-deklamacyjny recytatyw, zupełnie odmienny od wagnerowskiego, a przedewszystkim głęboko narodowy, rosyjski. Z każdego taktu tchnie na słuchacza najczystsza „rosyjskość" tej muzyki. Czy są to sceny chóralne, czy monologi Borysa, czy Pimena. Swoją „prawdę muzycznego wyrazu", która była celem jego dążeń, dobywał kompozytor w ten sposób, że z gibkiej linii intonacyjnej mowy rosyjskiej, że zwrotów melodyki ludowej zdołał wysnuć te charakterystyczne motywy, które nadały melodii właśnie jej niepowtarzalnie jedyny charakter. Prawda, kompozytor korzysta też obszernie z pieśni ludowej, zwłaszcza w partiach chóralnych. Ale nie jest to nagie cytowanie melodyj ludowych. To jest u Musorgskiego poprostu m y ś l e n i e muzycznymi kategoriami ludowej muzyki — stopień wniknięcia w ludowość, jaki dany był — poza Musorgskim — tylko jednemu kompozytorowi — Fryderykowi Chopinowi.

Mieszane metrum (na 5/4 lub 7/4) typowe dla ludowej pieśni rosyjskiej, epicko-bylinowy charakter monologów, specjalne zwroty melodyczne w kadencjach, archaizowanie harmoniki, w połączeniu z najśmielszymi zwrotami neo-romantycznej techniki harmonicznej — oto podstawy stylu muzycznego „Borysa Godunowa". Tylko w kilku zaledwie scenach posługuje się kompozytor oryginalną pieśnią ludową i to przeważnie w tych momentach, gdzie ona istotnie wynika z biegu akcji, gdzie włącza się w normalny rozwój sceniczny. Intencje ludowe przenikają też szereg chórów, zwłaszcza w scenie koronacyjnej, w scenach, gdzie lud zwraca się do swego władcy, w pieśni karczmarki, w pieśni Warłaama i in. Służą one kompozytorowi do zarysowania kolorytu danej sceny rodzajowej, do pogłębienia historycznego tła, do charakterystyki danej postaci.

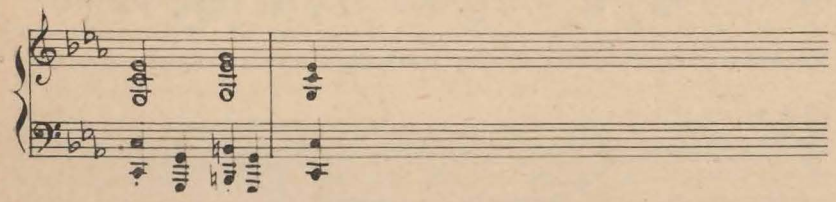
Musorgski szeroko stosuje w „Borysie" technikę motywów charakteryzujących. Nie są to motywy przewodnie Wagnera, z żelazną i pedantyczną oschłością systematycznie stosowane przez cały ciąg opery. Ale

każda z postaci dramatu ma tu kilka motywów ją charakteryzujących, które wracają wraz z daną postacią i nastrojem, jaki ona ma w danej scenie wnosić ze sobą. Borysa charakteryzuje kilka motywów:

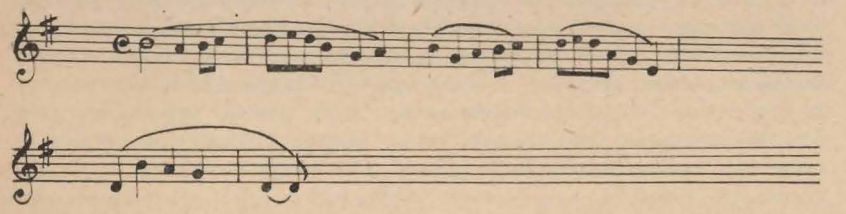
Motyw ciężkich przeczuć.



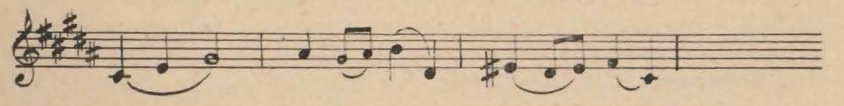
Motyw carskiej potęgi.



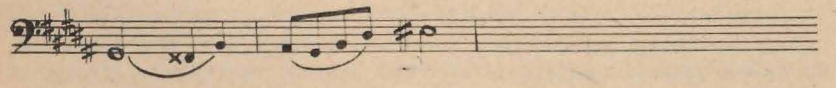
Motyw ojcowskiej miłości.



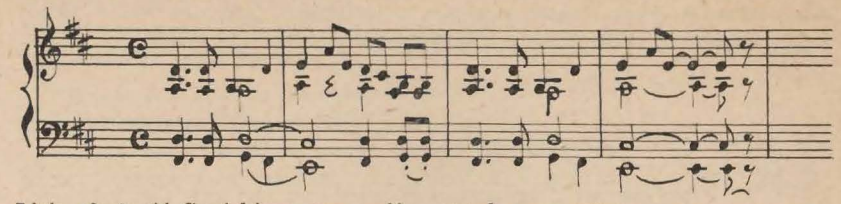
Motyw rozmyślań.



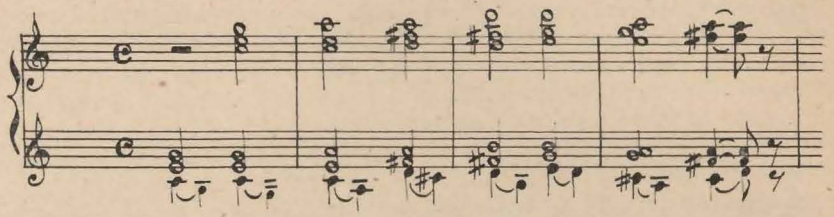
Motyw udręki i rozpaczy.



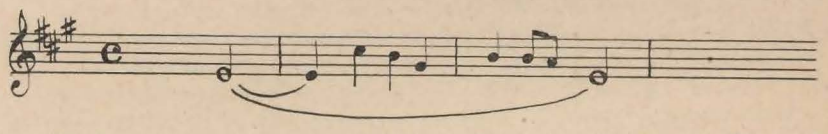
Obraz Pimena związany jest znów z innym motywem:



Lisia chytrość Szujskiego ma swój rysunek muzyczny:



Szczególnie szeroko modyfikowany jest motyw Dymitra Samozwańca:



Niesłusznie przez szereg pokoleń uważano, że orkiestracja „Borysa" jest słaba. Uprzedzenie to narodziło się w atmosferze, kiedy panował ideał barwnej i soczystej instrumentacji Rimski-Korsakowa, wobec której istotnie orkiestracja Musorgskiego wydawała się skąpa i blada. Rimski-Korsakow, dawny przyjaciel i towarzysz ideologiczny przeżył Musorgskiego o wiele lat. W jego to instrumentacji szedł „Borys" przez długie lata. Ale dziś zrozumiałe stały się nam zasady estetyki orkiestrowej jakimi kierował się Musorgski, gdy twierdził, że „sztuka jest środkiem do porozumienia się z ludźmi, a nie celem samym dla siebie". Musorgski kładł główny akcent na melodykę i towarzyszące jej słowa i nie chciał, ażeby sens tych słów ginął w powodzi barw orkiestrowych. Podczas gdy Wagner symfonizował dramat muzyczny i orkiestrze nadawał rolę współrzędną i w nią wprojektował niejako sam dramat sceniczny, przenosząc do niej swoje motywy przewodnie, Musorgski skupiał się na melosie, i orkiestrze przyznawał tylko wtórną rolę. Nic więc dziwnego, że obecnie wraca się do pierwotnego, autentycznego tekstu orkiestrowego, mimo, że istnieje również doskonała instrumentacja „Borysa" dokonana przez Dymitra Szostakowicza.

Losy tej opery były tak samo dramatyczne, jak los życiowy jej twórcy. „Borys Godunow" zakończony w pierwszej redakcji w r. 1869-ym, został odrzucony przez dyrekcję imperatorskich teatrów operowych. Musorgski

zdecydował się całość przerobić. W nowej redakcji zakończył operę w r. 1872, ale i tym razem opera nie została zaaprobowana do wystawienia. I dopiero w r. 1874 udało się ją wystawić tylko dzięki temu, że znana artystka-śpiewaczka Ławrowska, uparła się, ażeby na jej benefisie właśnie wykonać „Borysa". Ale opera nie miała powodzenia. Dawni przyjaciele z „moguczaja kuczka", między innymi nawet Rimski-Korsakow i Cui, odnieśli się do niej chłodno i krytycznie. Było to wyrazem rozejścia się ideologicznego dawnych towarzyszy walki.

Musorgski rozgoryczony nie szczędził im wyrzutów. Odsunął się jeszcze bardziej w samotność.

Nastroje reakcyjne, które w Rosji nastąpiły po okresie pewnych reform, tworzyły atmosferę, w której dusili się ludzie typu Musorgskiego. Lenin określa ten okres i jego pokolenie, jako to, „które nie widziało i nie umiało dojrzeć jakie siły społeczne mogły przynieść wybawienie z niezliczonych cierpień właściwych epokom przełomu..."

Pesymizm, który jest stałym motywem literatury rosyjskiej ostatnich dwu dziesięcioleci XIX-go wieku, przejawia się w twórczości Musorgskiego. Cykle „Bez słońca", genialne w swym tragiźmie „Pieśni i tańce śmierci" — to odblask tego okresu w twórczości Musorgskiego.

Po „Borysie" pisze on jeszcze dwie opery „Chowańszczyznę", również dramat historyczny, oraz operę rodzajową „Soroczyński jarmark". Z dzieł instrumentalnych najciekawsze są: „Noc na Łysej Górze", poemat symfoniczny, wpleciony zresztą później przez kompozytora do „Soroczyńskiego jarmarku" w charakterze sceny baletowej; z fortepianowej twórczości słynny jest cykl „Obrazków z wystawy", napisany w związku z pośmiertną wystawą szkiców i obrazów przyjaciela Musorgskiego, architekty Hartmana. Ważną rolę w twórczości kompozytora odgrywają też pieśni, z których — obok wymienionych wyżej cyklów — najbardziej znane są „Pieśni z izby dziecięcej". Szereg innych pieśni ma niekiedy charakter ostrej satyry, ironii („Kalistrat", „Rajek" i in.), albo też głęboko stylizuje motywy ludowe („Hopak", „Grzyby", „Kołysanka Jeromuszki" i in.).

Ostatnie lata życia Musorgskiego — to lata coraz większego rozgoryczenia, osamotnienia — nędzy. Dość powiedzieć, że był okres, w którym Musorgski musiał przyjąć posadę w departamencie leśnictwa. Nic dziwnego, że w takich warunkach i takim nastroju Musorgski — pije. Alkohol nadszarpnął jego i tak nadwyrężone nieregularnym życiem siły. Wr. 1881 zapada ciężko na zdrowiu. Nie ma na tyle środków, by dostać się do szpitala. Przyjaciele umieszczają go w szpitalu wojskowym jako „dochodzącego ordynansa" jednego z wojskowych lekarzy szpitala.

Na trzy tygodnie przed śmiercią portretuje go jeden z największych malarzy rosyjskich — Repin, i pozostawia potomnym wżerający się w pamięć i serce obraz człowieka o wizjonerskich oczach geniusza.

Dr Zofia Lissa.

D. BŁAGOJ. *PRZEŁOŻYŁ SEWERYN POLLAK.*

Rola ludu w „Borysie Godunowie" Puszkina

Zamieszczony poniżej rozdział jest fragmentem rozprawy D. Błagoja „Aleksander Puszkin". Wybitny krytyk radziecki porusza w tym rozdziale zagadnienie ludu w dramacie Puszkina „Borys Godunow", według którego to utworu Modest Musorgski ułożył libretto do swej opery. Wywody Błagoja rzucają nowe światło na społeczne zagadnienie w „Borysie Godunowie", stanowiące główną sprężynę akcji w dramacie.

Historyk M. P. Pogodin opowiada jak Puszkin, który właśnie wrócił z zesłania, czytał swego „Borysa Godunowa" u poety Dymitra Wieniewitinowa w obecności wielu literatów: „Pierwszych scen wysłuchano cicho i spokojnie... lecz im dalej, tym większe rosło wrażenie. Scena kronikarza z Grigorijem oszołomiła wszystkich. Wydało mi się, że bliski mi i miły Nestor wstał z grobu i przemawia przez usta Pimena. Posłyszałem żywy głos rosyjskiego starego kronikarza".

Prawda historyczna skojarzyła się w tragedii Puszkina z niezwykłą plastycznością obrazowania, co wywołało u niektórych bardziej wrażliwych czytelników złudzenie, że rozgrywające się wydarzenia są zupełnie realne.

Charakterystyczna jest relacja, o tym, jak tragedię Puszkina przyjął młody podówczas Bieliński. Naoczny świadek opowiada, że zastanowiła go szczególnie scena „Karczma na litewskiej granicy". Przeczytawszy rozmowę gospodyni z zebranymi w jej karczmie włóczęgami, i fragment gdzie jest mowa o poszlakach przeciwko Grigorijowi i ucieczce jego przez okno, Bieliński wypuścił z rąk książkę, o mało nie złamał krzesła, na którym siedział i zawołał z zachwytem: „Tak, to są żywi ludzie, widziałem, widzę, jak skoczył przez okno!"

Ale Puszkin nie tylko niezwykłą siłą swego geniuszu ożywił w całej prawdzie miniony wiek. Idąc wedle jego własnych słów, śladem Karamzina, za tokiem opowieści o wydarzeniach historycznych — „za jasnym rozwojem wypadków", Puszkin stanowczo odrzucił przesiąknięty duchem monarchizmu, ogólny schemat jego „Historii". Tragedia Puszkina rozwija się jako „sąd ludu nad carem Borysem — jako sąd wieków". A jednocześnie w szeregu przyczyn, które zdecydowały o osądzeniu i zgubie Borysa, zabójstwo Dymitra odgrywa względnie niewielką rolę.

Zjawienie się Samozwańca posiada również w tragedii Puszkina znaczenie jedynie ostatniego bodźca, który dał możność ujawnić się, wydobyć na powierzchnię wrogim carowi Borysowi historycznym siłom społecznym. W jednej z notatek brulionowych na temat „Borysa Godunowa" Puszkin pisze o Samozwańcu: „Każdy się nadaje do odegrania tej roli".

Wedle Puszkina punkt ciężkości tragedii Borysa leży w układzie stosunków społecznych.

Właściwym przedmiotem tragedii jest nie pojedynek między Borysem a Samozwańcem, lecz starcie wrogich sił społecznych. Puszkin właśnie tę walkę sił klasowych przedstawia w swej sztuce z nadzwyczajną wyrazistością i przenikliwością.

„Jaka jest treść kronik dramatycznych Szekspira?" — zapytuje Bieliński i odpowiada: „Walka jednostek, które dążą do władzy i nawzajem ją sobie zaprzeczają".

W przeciwieństwie do tego puszkinowski „Borys Godunow", w którym również istnieje temat walki jednostek ubiegających się o tron (zarówno Borys jak i Samozwaniec, jak i Szujski), wykracza daleko poza granicę tej walki, jest pierwszym w literaturze przykładem prawdziwie historycznej tragedii społecznej, w której działają nie tylko i nawet nie tyle poszczególne jednostki, ile olbrzymie masy ludu, w której istotnie rozstrzygają się losy narodu.

Puszkin daje w postaci Borysa typowego przedstawiciela moskiewskiego samowładztwa.

Borys Puszkina, „zrodzony jako poddany", który „władzę posiadł najwyższą" drogą przestępstwa, stanowił rzeczywiście pewnego rodzaju wyjątek w poczcie carów moskiewskich, ale politycznie całkowicie do nich pasował — prowadził w dalszym ciągu podstawową linię polityczną moskiewskiego samowładztwa. „Rządzi nami" — skarżą się bojarowie — „niby car Iwan (strach przed nocą wspomnieć)". Borys obiera sobie za wzór system rządów, realizowany przez dwóch moskiewskich samodzierżców: Iwana III i przez tegoż samego „cara Iwana Groźnego". Surowość tylko nieustanna może utrzymać lud. Tak sądził kiedyć Iwan, burz uśmierzyciel, mądry samodzierżca, tak sądził także jego wnuk okrutny."

Te wspomnienia o Iwanie Groźnym w ustach Borysa nie są przypadkowe. Borys istotnie kontynuuje politykę Iwana IV, jak na owe czasy postępową, politykę centralizacji władzy państwowej, „zbierania" jej w jednym ręku w celu realizowania zadań ogólno-narodowych.

Politykę tę przeprowadza on walcząc z feodalnym rozdrobnieniem, z chciwością potomków dawnych książąt udzielnych i szlachty rodowej. W walce tej opiera się na nowej szlachcie urzędniczej, której przedstawicielami są ludzie w rodzaju Basmanowa.

Walka rodowej szlachty z Borysem, w której biorą również udział przodkowie poety „Puszkinów buntowniczy ród" — stanowił bardzo istotny moment w tym starciu sił klasowych, jakie przedstawia Puszkin w „Borysie Godunowie", lecz nie wyczerpuje bynajmniej społecznej treści tragedii. Car Borys Godunow, choć łamie dawną szlachtę, jest jednocześnie

carem feodalnych obszarników. Borys Godunow „świętego Jura znieść zamyślił", to znaczy zniósł istniejące dotąd prawo chłopów przenoszenia się od jednego dziedzica do drugiego w okresie na tydzień przed świętym Jurem (26 listopada) i w tydzień po nim. Oddało to ostatecznie chłopów we władzę dziedziców.

Tym właśnie tłumaczy się głębokie niedowierzanie i ostra niechęć ludu do Borysa, na co też liczą w walce z carem zbuntowani bojarowie:

A czy ludowi stąd lżej?
Zapytaj go. Niech tylko samozwaniec
Świętego Jura stary dzień przyrzecze, —
Będzie zabawa —

mówi Afanasij Puszkin do Szujskiego.

Słowa te nietylko odpowiadały prawdzie historycznej, lecz za czasów Puszkina posiadały równie ostry sens polityczny.

Nie darmo Bułharyn, który na zlecenie rządu carskiego przeglądał tragedię przed ukazaniem się jej w druku, pisał o tym monologu: „Stanowczo trzeba wyrzucić cały monolog bojara Puszkina. Po pierwsze władza carska jest tu przedstawiona w sposób okropny; po drugie, jest tu wyraźnie mowa, że ktokolwiek obieca chłopom wolność, ten ich zbuntuje".

Puszkin wprowadza do tragedii lud, jako główną siłę dynamiczną w rozwoju dziejów. O ludzie przez cały czas myślą i mówią prawie wszystkie osoby występujące w sztuce.

Reakcjoniści z czasów panowania Aleksandra, a zwłaszcza Mikołaja, zwolennicy t. zw. oficjalnej ludowości, za wszelką cenę starali się przedstawić lud jako czynnik pewny politycznie, jako wieczną i niewzruszalną ostoję carskiego tronu.

W scenie ludowej na Dziewiczym Polu Puszkin demaskuje reakcyjno-szlachecką legendę o rzekomo monarchistycznych uczuciach ludu. Scena ta jest jedną z najbardziej znamiennych w całej tragedii.

Nic więc dziwnego, że właśnie na tę scenę zwrócił szczególną uwagę Bułharyn, pisząc o niej: „Autor przedstawia tu lud, który z jękiem i łzami błaga Borysa, by przyjął koronę carską (jak to jest powiedziane u Karamzina), a tymczasem widzimy, że ludzie płaczą sami nie wiedząc czego, a inni wogóle nie mogą przelewać łez i chcą nacierać oczy cebulą!... Czuję się skrępowany, gdy mam wypowiedzieć zdanie o tej scenie. Czy wypada w ten sposób tłumaczyć uczucia ludu?" Mikołaj I zdecydował prawdopodobnie, że tak tłumaczyć uczucia ludu nie tylko „nie wypada", ale jest to nawet niebezpiecznie dla samodzierżawia, i z wydania tragedii, które ukazało się za życia Puszkina, całą tę scenę wogóle usunięto (w wydaniu pośmiertnym utworów Puszkina drukowana była również ze skrótami cen-

zury). W miarę rozwoju akcji w każdej nowej scenie Puszkin coraz jaskrawiej i wyraźniej przedstawia lud jako żywiołową, buntowniczą siłę. W odpowiedzi na przyniesioną przez Afanasija Puszkina wiadomość o zjawieniu się Samozwańca, Szujski robi uwagę: „Wieść nader ważna! Jeśli zaś do ludu dotrze, to będzie z tego wielka burza!".

„Lud zawsze jest do niepokojów skłonny" — mówi Basmanow do cara Borysa, porównywując lud do ognistego konia, który „gryzie swe wędzidło" i natychmiast dodaje: „I cóż? Spokojnie jeździec konia wiedzie". Ale mądry Borys nie podziela tej pewności: „Niekiedy koń wyrzuca jeźdźca z siodła". W przedostatniej scenie tragedii (scena XXII — Plac Poczesny) Puszkin ukazuje bezpośrednio chwilę, gdy „koń wyrzuca jeźdźca z siodła", daje obraz burzy ludowej, ludowego powstania, przyczym jako źródło buntu występują właśnie ciemiężeni przez pańszczyznę chłopi — „chłop na mównicy".

Jak widzimy, Puszkin w „Borysie Godunowie" nie tylko określa rolę ludu jako wybitnie ważną dla rozwoju akcji, ale w jego „mniemaniu", nadaje znaczenie decydujące dla toku wydarzeń historycznych. Lud u Puszkina jest groźnym sędzią. W „Borysie Godunowie" car skazuje na śmierć, dokonywuje przestępstw; bojarowie spiskują, zdradzają, intrygują; Samozwaniec, w imię swych osobistych, awanturniczych celów, sprowadza na Ruś interwencję polskich magnatów. Właściwym zaś sędzią i źródłem słabości i niepewności władzy carskiej jest lud; dlatego też tak ważny jest stosunek ludu do tego, co dzieje się w kraju. Myśl ta jak czerwona nić przewija się przez całą tragedię Puszkina. Samozwaniec sam przez się nie jest straszny dla Borysa.

Ale to „imię bez ciała", ów „cień" okazuje się siłą nie do pokonania w miarę jak udaje mu się wywołać oddźwięk w „mniemaniu ludu":

Lecz wiesz, Basmanow, czy jesteśmy silni?
Nie wojskiem, nie, i nie pomocą polską
Ale mniemaniem — tak mniemaniem ludu.
Pamiętasz — że zwycięstwa Dymitrowa,
Podboje jego, gdy bez krwi przelewu,
Gdy bez wystrzału wszędzie, w całym kraju
Uległe grody mu się poddawały,
A czerń wiązała hardych wojewodów?

Wkładając te słowa w usta swego przodka Puszkin nadaje im niejako charakter wypowiedzi autorskiej.

W słowach drugiego przedstawiciela „buntowniczego rodu Puszkinów", Afanasija Puszkina, znajdujemy wyjaśnienie przyczyn, dla których lud przez pewien czas uwierzył Samozwańcowi i okazał mu pomoc: lud — chłopi — żywili nadzieję, że Samozwaniec wyzwoli ich z pańszczyzny i na krótki czas poszli za nim.

Ta myśl o „mniemaniu ludu", o poparciu ludu, jako głównej, rozstrzygającej siły w walce z Samozwańcem stanowi jedną z najważniejszych tez historiozoficznych, jakie Puszkin wypowiada w swoim utworze. Tezy te wiążą się z jego refleksjami na temat przewrotu, który przygotowywali dekabryści właśnie w oderwaniu od mas ludowych.

Myśl ta ze szczególną wyrazistością przejawia się w finale tragedii, która kończy się słynnym zdaniem: „Lud trwa w milczeniu". W tym „milczeniu" zamyka się, wedle Puszkina, cały dalszy los Samozwańca. Dopóki lud był po jego stronie, ów zbiegły mnich „zrywał purpurę" z potężnego cara moskiewskiego; jak tylko lud się od niego odwrócił, czeka go upadek i haniebna śmierć, pomimo, że osiągnął najwyższą potęgę i władzę.

Znamiennym rysem historycznym tragedii Puszkina, którą możnaby nazwać tragedią narodową nietylko ze względu na nową konstrukcję dramatyczną, ale również dla jej treści, odsłaniającej losy ludu, jest jej zakończenie. Puszkin wypowiada swój wyrok historyka w imieniu sędziego — ludu. Pisząc po raz pierwszy do Wiaziemskiego o „Borysie Godunowie" poeta nazwał go, jak wiemy, tragedią romantyczną. W dalszych swoich wzmiankach o tym dziele uściśla to określenie zaznaczając, że daje tu wzór „prawdziwego romantyzmu".

W późniejszych szkicach przedmowy do „Borysa Godunowa" Puszkin wyjaśnia co rozumie pod słowami „prawdziwy romantyzm": „Wyrzekłszy się dobrowolnie udogodnień, jakie przedstawiał dla mnie system sztuki sprawdzonej doświadczeniami, utwierdzonej przez przyzwyczajenie, starałem się zastąpić ten dotkliwy brak wiernym przedstawieniem osób, czasu, rozwoju charakterów i wydarzeń historycznych. Słowem, napisałem tragedię prawdziwie romantyczną".

A więc prawdziwy romantyzm polega na wiernym odmalowaniu osób i czasu, na prawdziwym i przemyślanym „rozwoju charakterów i wydarzeń historycznych", innymi słowami, prawdziwy romantyzm, polega, wedle Puszkina, na zgodnym z rzeczywistością przedstawieniu epoki. Łatwo zauważyć, że pojęcia „prawdziwego romantyzmu" używa Puszkin w tym znaczeniu, w jakim my używamy pojęcia „realizmu".

D. Błagoj.

CZYN PIERWSZOMAJOWY

ZESPOŁU OPERY PAŃSTWOWEJ IM. STANISŁAWA MONIUSZKI

Fotografie przedstawiają kierowników zespołów technicznych Opery Poznańskiej. Od lewy do prawej: T. Jędrzejczak (Przew. Koła ZZPSiK), Fr. Kotecki (Kier. ślusarni), P. Hado (Kier. perukarni), St. Stefaniak (Kier. malarni), Z. Kamiński (Kier. oświetlenia), J. Ławniczak (Kier. dekoratorni), Fr. Krzyżosiak (Kier. prac. obuwniczej), M. Lutkowski (Kier. modelarni), I. Świgoń (Kier. kostiumerii), J. Szymkowiak (Kier. sceny). Obok: A. Murawski (Kier. stolarni)

Foto mgr M. Kornicki

Trudna i niezwykle odpowiedzialna praca techników Opery zsynchronizowana z pracą artysty, stanowi o powodzeniu przedstawień • Dzięki wielkiemu wysiłkowi zespołów technicznych udało się Operze im. Stanisława Moniuszki w ramach Czynu Pierwszomajowego przyspieszyć o dwa tygodnie premierę „Borysa Godunowa".

MODEST MUSORGSKI
„BORYS GODUNOW"

(Streszczenie)

Prolog.

Obraz 1. Na zewnętrznym dziedzińcu klasztoru w Moskwie stoją gromady chłopów. Rozmawiają i kłócą się. Strażnik napędza ich knutem do modlitwy i żąda, by modlili się na intencję Borysa Godunowa, by ten zechciał przyjąć carską koronę. Chłopi posłusznie odmawiają modły, po chwili jednak korzystając z nieobecności strażnika, który się na chwilę oddalił, przerywają pobożne pienia i prowadzą znowu między sobą rozmowy i swary. Szczełkałow, pisarz carski, oznajmia, że Borys pozostaje niewzruszony. Chłopi natychmiast znowu podejmują modlitwę.

Obraz 2. Uroczystości koronacyjne w Moskwie. Lud tłumnie zalega plac, przeciągają bojarzy, potężnie grzmią dzwony moskiewskich cerkwi, coraz głośniejsze są okrzyki na cześć nowego cara. Nagle milknie wrzawa. Zjawia się Borys w stroju koronacyjnym. Car jest pełen złych przeczuć i wewnętrznego niepokoju. Dręczą go wyrzuty sumienia.

AKT PIERWSZY.

Obraz 1. Przy słabym świetle kaganka pisze stary mnich Pimen kronikę narodu ruskiego. Obok śpi młody mnich Grigorij. Jego ambitną duszę nawiedzają niespokojne sny o bohaterstwie. Grigorij budzi się. Stary kronikarz wykłada mu dzieje Rusi. Oto siedzi na tronie car Borys, który kazał przed laty zamordować prawowitego następcę tronu, małoletniego Dymitra. Mądry starzec i żądny sławy młodzieniec nie są odosobnieni w swoich smutnych rozmyślaniach. Łączy się z nimi chór mnichów, odprawiających modły w kaplicy.

Obraz 2. W karczmie nad litewską granicą śpiewa karczmarka dziwną pieśń o kaczorze. Wchodzą zbiegli mnisi Warłaam i Misaił w towarzystwie Grigorja. Podczas gdy Grigorij rozpytuje po cichu karczmarkę o przejście przez granicę litewską, Warłaam i Misaił piją i śpiewają ludowe pieśni. Wtem zjawiają się strażnicy carscy. Pijani mnisi trzeźwieją w obliczu grożącego im niebezpieczeństwa. Dowódca straży szuka zbiegłego z klasztoru mnicha imieniem Grigorij. Podejrzliwym wzrokiem obrzuca Warłaama i Misaiła, a nie umiejąc czytać wręcza Grigorijowi do odczytania list gończy, zawierający rysopis zbiegłego mnicha. Grigorij rzuca

okiem na pismo i szybko orientuje się, że to on właśnie jest poszukiwany przez władze. Odczytuje głośno treść listu gończego, i w ten sposób fałszuje jego treść, że poszukiwanym mnichem wydaje się być — Warłaam. Ten jednak przypomina sobie nagle — że również umie czytać. Grigorij jest rozpoznany. Ratuje się ucieczką.

AKT DRUGI.

W pałacu carskim siedzi w smutnym nastroju córka cara Borysa — Ksenia. Stara piastunka pragnie ją rozweselić i śpiewa tragikomiczną piosenkę o komarze. W komnacie obecny jest również carewicz Fiedor. Wchodzi car Borys. Odprawia piastunkę i Ksenię. Gnębi go przeczucie bliskiej śmierci. Kniaź Szujski donosi Borysowi o przybyłym z Polski pretendencie do tronu, imieniem Dymitr, który się podaje za cudem ocalonego prawowitego następcę tronu. Car, słysząc to imię, blednie, i odprawiwszy syna, zapytuje Szujskiego, czy wie na pewno, że carewicz Dymitr został ongi przed laty zamordowany w Ugliczu. Z obłudnym spokojem opowiada podstępny kniaź wszystkie szczegóły straszliwej zbrodni; nie szczędzi nawet opisu potwornej rany zadanej dziecku z rozkazu Borysa. Car Borys trawiony wyrzutami sumienia nie może dłużej znieść tego opisu; odprawia kniazia i złamany duchowo pada na ziemię. Gdy się podnosi, rozum jego jest przyćmiony. Zduszone słowa wyrywają się z jego gardła. Ma widzenie zamordowanego dziecka. Wizja rośnie, zbliża się ku niemu. Car rzuca się na ziemię, błagając o zmiłowanie.

AKT TRZECI.

Obraz 1. Na zamku w Sandomierzu służebne Maryny Mniszchówny zabawiają ją śpiewami. Lecz pieśń o miłości nie zadawala ambitnej pani. Jej dążeniem są zaszczyty i władza. Pragnie usidlić samozwańca Dymitra i osiągnąć carską koronę. Po cichu wchodzi do komnaty jezuita Rangoni. Pochlebstwem, to znów groźbami, stara się rozbudzić w Marynie ambicję. Tłumaczy jej, że powinna zostać carową i nawrócić Ruś na wiarę katolicką.

Obraz 2. Podczas nocnej zabawy w ogrodzie, przy dźwiękach polonezu, magnaci polscy składają hołdy Mniszchównie. Ambitna Maryna wysyła ich na wojnę przeciw Rusi. Zjawia się Grigorij-Dymitr, i padając do nóg Marynie, wyznaje jej swą miłość. Ale Maryna przyjmuje chłodno słowa miłości. Tłumaczy Dymitrowi, że tylko wtedy zostanie jego żoną, gdy zdobędzie carską koronę. Świadkiem tej sceny jest Rangoni, ukryty w cieniu.

AKT CZWARTY.

Obraz 1. Bojarowie odprawiają zaoczny sąd nad samozwańczym Dymitrem. Radzą nad rodzajem kary, która ma go spotkać, gdy dostanie się w ich ręce. Wchodzi car Borys. Jest duchowo złamany. Ma wciąż

przed oczyma wizję zamordowanego dziecka. Obłęd jest w jego słowach. Kniaź Szujski bacznie mu się przygląda. Car opanował się. Pragnie rozpocząć obrady. Kniaź Szujski prosi o posłuchanie dla starego mnicha, który ma dla cara ważne wiadomości. Wchodzi Pimen. Wpatrując się przenikliwie w cara, rozpoczyna starzec opowieść; jest to opowieść o mordzie w Ugliczu. Car wzdryga się. Jest głęboko wstrząśnięty. Zręcznie potęguje Pimen napięcie i przerażenie Borysa. Opowiada o ukazaniu się cudotwórcy, którym jest zamordowany carewicz Dymitr. Dziko brzmi okrzyk cara. Domaga się szaty pokutnej i wzywa do siebie swojego syna. Wprowadzają chłopca. Borys szeptem wypowiada mu swoją ostatnią wolę. Z poza sceny dobiegają słowa pieśni chóru cerkiewnego. Szalony Borys nakazuje przerwać śpiewy, gdyż dopatruje się w nich oskarżenia przeciwko sobie. Ostatkiem sił wskazując na swojego syna, woła: Oto wasz car! i pada martwy u stóp tronu.

Obraz 2. W nocy w lesie przeciągają tłumy chłopów. Krzywdzeni przez długie wieki, pałają żądzą zemsty na tych, którzy uciskają i gnębią lud. Jakiś obłąkany przybłęda śpiewa tęskną piosenkę. Nadchodzi Warłaam i Missaił, ich pełna nienawiści pieśń przeciwko carowi Borysowi potęguje wzburzenie tłumu. Łapią i chcą powiesić dwóch jezuitów, którzy śpiewają łacińską pieśń na cześć fałszywego Dymitra. W tej chwili zjawia się Dymitr Samozwaniec, który właśnie rusza do Moskwy, by zasiąść na tronie carów. W oddali słychać dzwony bijące na alarm, trąby grają, łuna bucha ku niebu. Obłąkany przybłęda śpiewa smętną pieśń o biednym, głodującym ludzie — — —

„Model"
SZKOTKI · DREWNIACZKI ·
Eleganckie obuwie
WŁ: J. SKOWROŃSKA
POZNAŃ · M. ROKOSSOWSKIEGO 57 · TEL. 63-02 ·

ZYGMUNT LIEBIG
SKLEP INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH
I WARSZTATY REPERACYJNE
PŁYTY GRAMOFONOWE
POZNAŃ, UL. KRASZEWSKIEGO 9 b
TEL. 517-96

FOTOPRACE
i ARTYKUŁY FOTOGRAFICZNE
MIECZYSŁAW GÓRZYŃSKI
Poznań, ulica Niegolewskich 6 – Telefon 77-65

CENTRALA MASZYN i przyborów biurowych
WŁAŚC.: CZ. FILIPIAK

NAPRAWA maszyn do pisania
liczenia - powielaczy
i kas rejestracyjnych
Przeróbka maszyn
do pisania na układ polski
Kupno Sprzedaż
Poznań św. Marcin 32 Tel. 8819
Konto czekowe: Bank Gosp. Kraj. 1342

POLECA

DYPL. **OPTYK – FOTO**

J. SALWIŃSKI - POZNAŃ, PÓŁWIEJSKA 1

SZKŁA SFERYCZNE i CYLINDRYCZNE

W DUŻYM WYBORZE

RÓWNIEŻ DOSTARCZA DLA UBEZPIECZALNI SPOŁECZNEJ

J. Jagsz

MAGAZYN FUTER i PRACOWNIA KUŚNIERSKA

POZNAŃ, AL. MARCINKOWSKIEGO 21

TELEFON 39-18 (naprzeciw Narod. Banku Polskiego)

MAGAZYN MEBLI

E. MATYKLASIŃSKI I SKA

MEBLE WSZELKIEGO RODZAJU

Poznań, ul. Wrocławska 25a – Telefon 4855

MASZYNY BIUROWE

NAPRAWIA

ASTRA

właśc.: Kazimierz Konieczny

CZŁONEK POMOCN. SPÓŁDZ. MECHANIKÓW

POZNAŃ, GAJOWA 4, TEL. 527-53

PRZY OGRODZIE ZOOLOGICZNYM

Państw. Pozn. Zakł. Graficzne Okr. Poł. Oddz. Poznań, Wybickiego 6 (Papierodruk)

2091 / K-1-17189

PAŃSTWOWA OPERA im. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

DYREKTOR: PROF. WALERIAN BIERDIAJEW
WICEDYREKTOR: MGR WŁODZIMIERZ GLOBISZ

MODEST MUSORGSKI

„BORYS GODUNOW"

OPERA W 4 AKTACH (9 OBRAZACH)

Instrumentacja: N. Rimskij-Korsakow. Libretto według kroniki dramatycznej „Borys Godunow" Aleksandra Puszkina i źródeł historycznych Karamzina

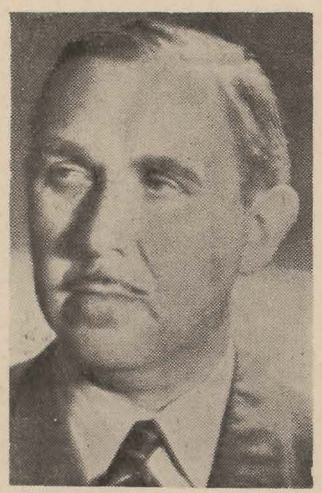
Pomysły inscenizacyjne: Józef F. Munclingr z Narodowego Teatru w Pradze (Národní divadlo)

KAROL URBANOWICZ

OSOBY:

Borys	Edmund Kossowski Cezary Kowalski Antoni Majak (gościnnie)
Fiedor	Z. Chwoyka-Charłampowicz Ada Pichlówna
Ksenia	Dorota Seremak Jadwiga Musielewska
Niania	M. Janowska-Kopczyńska Mary Didur-Załuska
Kniaź Szujski	Radzisław Peter Józef Prząda
Szczełkałow	Marian Woźniczko Jerzy Sergiusz Adamczewski (Władysław Chomiak)
Pimen	Igor Mikulin (Józef Machalla)
Dymitr Samozwaniec	Wacław Domieniecki Franciszek Arno
Maryna Mniszech	Antonina Kawecka Felicja Kurowiak
Warłaam	Witold Szpingier Karol Urbanowicz
Missaił	Józef Katin Józef Sendecki
Karczmarka	Emma Szabrańska Felicja Kurowiak
Rangoni	Cezary Kowalski Zygmunt Mariański
Jurodiwyj	Aleksander Klonowski Adam Łukasik
Pristaw Nikiticz	Zygmunt Mariański Witold Szpingier
Chruszczew Bojar	Juliusz Bieńkowski
Czerniakowski	Władysław Chomiak
Łowicki	Bogdan Seremak
Mitiucha	Antoni Farulewski
Wieśniak	Andrzej Chomentkowski
Baba I-sza	Katarzyna Wesołkówna
Baba II-ga	Wanda Broniewska

Balet: P. Dobiecki, W. Gruca, E. Kowalczyk, B. Mikołajczak, R. Radek, W. Werner



ZYGMUNT SZPINGIER

REŻYSERIA:
KAROL URBANOWICZ

KIEROWNICTWO MUZYCZNE: DYR. PROF. WALERIAN BIERDIAJEW
DYRYGENT: BOLESŁAW LEWANDOWSKI

DEKORACJE i KOSTIUMY:
ZYGMUNT SZPINGIER

CHOREOGRAFIA:
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

KIEROWNIK CHÓRU:
WIKTOR BUCHWALD

ASYSTENT REŻYSERA:
MAKSYMILIAN STATKIEWICZ

ORKIESTRA I CHÓR OPERY POZNAŃSKIEJ PRZY WSPÓŁUDZIALE CHÓRU ZZK „HASŁO"