BORYS GODUNOW

BORYS GODUNOW

MODEST MUSORGSKI

Premiera

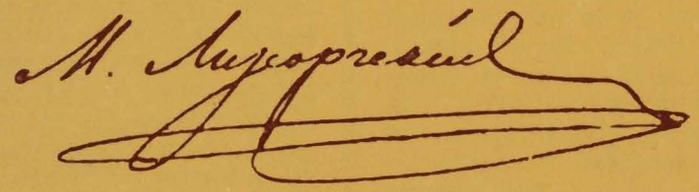
z okazji

50-lecia ZSRR

Modest Musorgski (1839—1881). Portret Ilji J. Riepina z roku 1881.

Przeszłość w teraźniejszości — oto moje zadanie.

(z listu do Władimira W. Stasowa, 16 VI 1872)



Żyłem „Borysem" i w „Borysie". W umyśle moim czas w „Borysie" przeżyty pozostawił ślad drogi, niezatarty.

(z listu do Władimira W. Stasowa, 15 VII 1872)

Bohdan Pociej

FANATYK MUZYCZNEJ PRAWDY

O MODEŚCIE MUSORGSKIM

1.

Najlepsze i najbardziej wstrząsające karty muzyki Modesta Musorgskiego owiane są tchnieniem śmierci, przesycone jej obecnością. — Myślę tu przede wszystkim o *Pieśniach i tańcach śmierci*, o scenie śmierci Borysa Godunowa, o scenie całopalenia z *Chowańszczyzny*. — Śmierć i brat śmierci — tragizm — są, począwszy od Schuberta, częstymi gośćmi w muzyce kompozytorów XIX stulecia. Sytuacja tragiczna, sytuacja skrajna, sytuacja ostateczna — znajduje się nierzadko u samego podłoża kształtowania muzyki, jest wprost modelem, wzorcem dla formy muzycznej w jej wewnętrznych perypetiach, w jej napięciach i konfliktach. Wszyscy wielcy twórcy muzyczni epoki romantyzmu — aż po Mahlera i Richarda Straussa i dalej jeszcze: aż po Arnolda Schönberga i Albana Berga — ulegają przemożnej sugestii spraw ostatecznych, poddają się — w mniejszym lub większym stopniu — złowieszczemu urokowi tajemnicy zaświatów. Z ich dzieł — z dzieł Schuberta, Berlioza, Verdiego, Brahmsa, Wagnera — z określonych miejsc w tych dziełach, emanuje tedy owa szczególna ekspresja grozy i smutku, strachu i żalu, którą nazwać wypada ekspresją śmierci.

Dwóch wszakże jest mistrzów największych wizji i efektu śmierci w muzyce.

To Richard Wagner i Modest Musorgski właśnie. Z tym, że ze skrajnie odmiennymi rodzajami wizji mamy tu do czynienia, a łączy je tylko wspólny przedmiot. U Wagnera — (a myślę tu głównie o *Zmierzchu bogów*) wstrząsający patos śmierci sięga wymiarów kosmicznych, jest to wizja gigantyczna, nadludzka w swej druzgocącej potędze.

U Musorgskiego śmierć ma siłę żywiołu (przypomnijmy sobie ową Śmierć jako Polnego Marszałka, przypomnijmy pijanego chłopa, którego śmierć porywa do upiornego trepaka w czasie zamieci śnieżnej...); wizja śmierci ma wyrazistość ludowych wierzeń, a w dramatach przydana jej zostaje oprawa cerkiewnej liturgii. I równocześnie ta wizja śmierci jest ludzka, arcyludzka: jest w niej strach, trwoga, rozdarcie, skrucha, samotność, opuszczenie.... Scena śmierci Borysa Godunowa jest na miarę dramatów Shakespeare'a. Tłem tej sceny są chóry cerkiewne i dzwon odmierzający ostatnie chwile władcy. Na tym tle toczy się przedśmiertny monolog: urywane słowa, frazy wydłużające się w śpiew pełen patetycznego bólu, wreszcie — wygasanie mowy. Genialny, jedyny w swoim rodzaju obraz muzyczny śmiertelnego udręczenia władzą, ciężarem władzy, jej fatalną, przytłaczającą siłą. Umierający władca — konający niewolnik własnego panowania. Władca tragiczny. Zapewne, nie każdy władca umierający jest postacią tragiczną, wszak tragizm, według znanej definicji, wiąże się z zagładą, unicestwieniem wartości; śmierć okrutnego tyrana nie jest tragiczna, jest nawet faktem radosnym: oznaczać może wyzwolenie. Lecz Borys Godunow nie jest tyranem, a przynajmniej nie tylko tyranem; choć nie jest również *dobrym carem* (tacy bowiem zdarzają się tylko w ludowych baśniach); władza zresztą nigdy nie jest *całkiem zła* ani *całkiem dobra*, władza zawsze jest ambiwalentna.

Borys jest władcą o pewnych dobrych intencjach, usiłującym zrealizować — również — pewne wartości; jest władcą skomplikowanym i przez to samo choćby — tragicznym. Ów tragizm kulminuje w scenie śmierci Borysa. W scenie tej widziałbym zarazem ośrodek, oś, centrum całej twórczości Musorgskiego, twórczości, mimo tylu akcentów pogodnych, w gruncie rzeczy posępnej, owianej, jak żadna inna twórczość muzyczna, tchnieniem śmierci.

W scenie śmierci cara Borysa muzyka nas jakby zamyka, otacza; jest coś bezwyjściowego w tej scenie — zrobionej tak prostymi środkami — coś z nieubłaganego fatalizmu śmierci. Jest tutaj coś metafizycznego, coś religijnego i coś realistycznego, przeraźliwie realnego zarazem. Taką scenę mógł stworzyć tylko ktoś, kto śmierć czuł niemal namacalnie, czuł niejako w sobie, nosił ją we własnym wnętrzu. Myślę, iż jest to widzenie i wyobrażenie śmierci głęboko, rdzennie rosyjskie (a równocześnie jakże bliskie ono Shakespeare'a!): przypomina się samobójstwo Kiryłowa z *Biesów* Dostojewskiego, *Śmierć Iwana Iljicza* Tołstoja; przypomina się słynny obraz Riepina przedstawiający cara Iwana z zamordowanym synem...

Ze wszystkich śmierci operowych ta jest może najbardziej poważna, najbardziej na serio, najbardziej dostojna. Ale też i ze zgoła nie operowym dramatem mamy tutaj do czynienia. Czymże jest to dzieło, w którym ześrodkowało się wszystko, co najlepsze w twórczości Modesta Musorgskiego?

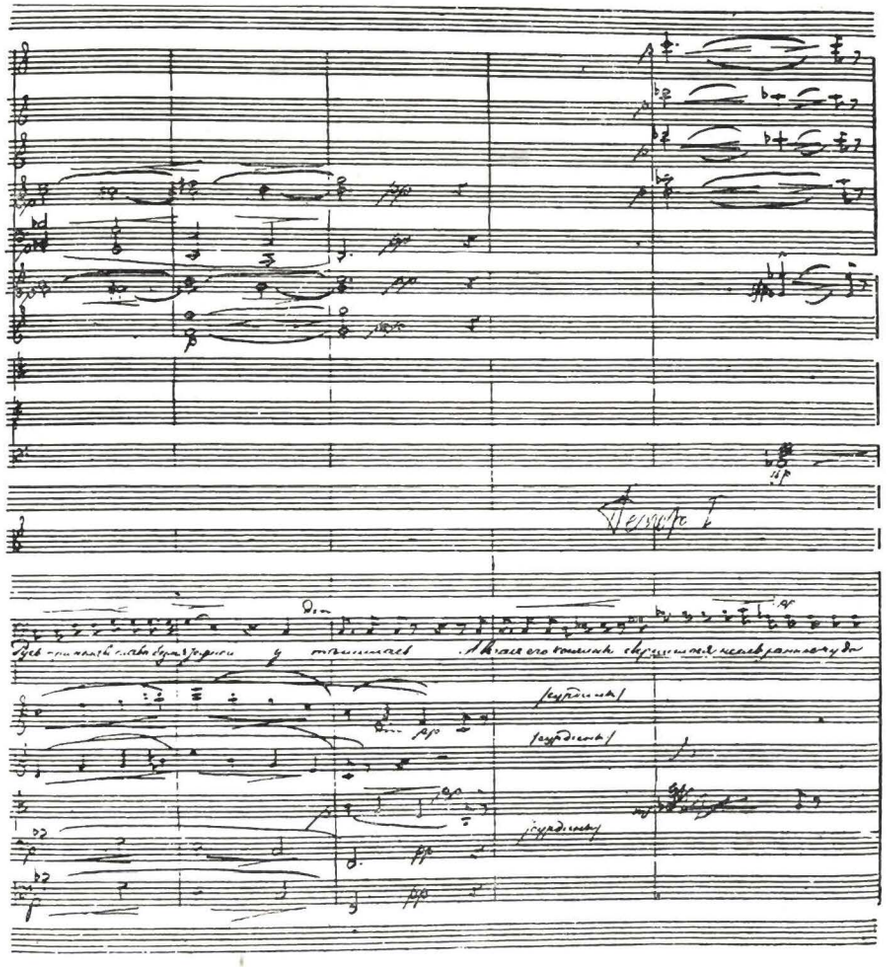
Najkrócej: muzycznym dramatem władzy. A ów dramat — w historii teatru operowego — jest równie samotny, jak samotny był jego twórca i jak samotny jest jego bohater (ukończona w ostatnich latach życia *Chowańszczyzna* — mimo licznych miejsc wspaniałych — nie dorównuje jednak *Borysowi* pod względem siły dramatyzmu). Podobnie samotnymi dziełami będą *Peleas i Melizanda* Debussy'ego i *Wozzeck* Albana Berga; jednakże osamotnienie *Borysa* jest jeszcze silniejsze i właściwie jedyne w swoim rodzaju. Dzieło to mianowicie przeciwstawia się całemu teatrowi operowemu XIX wieku, a w szczególności dwom największym potęgom, tytanom w dziejach opery: Verdiemu i Wagnerowi. *Borys Godunow*, którego ostateczna redakcja partytury ukończona została w roku 1872, pojawia się tutaj jako swego rodzaju *trzecia siła*. Naturalnie, trudno przeciwstawiać jeden samotny szczyt górski

rozległym, potężnym masywom. Niemniej, wartości, które wnosi swoim dziełem Musorgski, są tak odrębne, tak oryginalne, iż uprawniają nas do mówienia o współpartnerstwie i równorzędności.

Właśnie o d r ę b n o ś ć. Wraz z *Borysem* wkraczamy bowiem w świat i n n y, jakże różny od tego, do którego przyzwyczaiła nas tradycja teatru muzycznego (opery) Zachodu (podobnego wrażenia doznaje, być może, praktykujący katolik czy luteranin, skoro znajdzie się po raz pierwszy na nabożeństwie cerkiewnym). Pod względem muzycznym *Borys Godunow* przedstawia się jako zespolenie dialogów i pieśni chóralnych (ludowych i cerkiewnych), pieśni — arii i recytatywów solowych; prostych (ludowych) melodii i wyrafinowanych, a często wprost niezwykłych (paradoksalnych) harmonii.

To chyba właśnie przede wszystkim ów język harmoniczny — śmiały i świeży, przełamujący, jak gdyby lekceważący późnoromantyczne gęstości, nawarstwienia, komplikacje — tak zafrapował w swoim czasie Francuzów, a zwłaszcza Debussy'ego. Wszak wpływ muzyki Musorgskiego na kształtowanie się nowej muzyki francuskiej był przemożny, wprost magiczny, i porównywany być może jedynie do wpływu Dostojewskiego na nową francuską literaturę, na Prousta zwłaszcza.

Borys Godunow, fragment oryginału partytury.

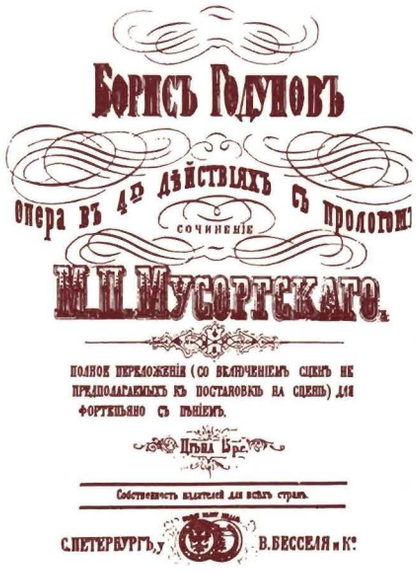


A przecież ów język harmoniczny, tak bogaty w nie zamierzone zapewne odkrycia, jest w założeniu kompozytora jedynie środkiem, podłożem dla pełnego przejawienia się historycznego dramatu. Dramatu ludowego i narodowego. Rosyjskością przeniknięty jest każdy najmniejszy element dzieła Musorgskiego. Tradycja narodowa wydaje się emanować z każdej frazy, każdego motywu i każdego współbrzmienia tej muzyki. Mimo to Musorgski posługuje się tu zasadniczo składnią muzyczną nie różniącą się — przynajmniej w swym rdzeniu — od muzycznego języka całej ówczesnej Europy. Będąc jednakże z wykształcenia Europejczykiem i w jakimś sensie spadkobiercą kultury Zachodu, jest Musorgski — jako twórca, jako indywidualność — kimś, kto się tej zachodniej kulturze przeciwstawia. Podobnie jak inni wielcy twórcy rosyjscy; podobnie jak Dostojewski i Tołstoj; podobnie jak Riepin.

2.

Modest Musorgski jest niewątpliwie najsilniejszą indywidualnością w całej muzyce rosyjskiej XIX wieku. Najsilniejszą i najbardziej odrębną. Jedyną. I to nie tylko w historii muzyki rosyjskiej. W historii muzyki powszechnej trudno by znaleźć zjawisko analogiczne.

Był związany z współczesnym sobie środowiskiem muzycznym Rosji. Należał do tzw. *Potężnej Gromadki* kompozytorów *noworosyjskich;* był uczniem i przyjacielem Bałakiriewa, przyjaźnił się z Dargomyżskim. Jakże jednak blednie dzisiaj muzyka tych wszystkich, starszych i młodszych kompozytorów (łącznie z Rimskim-Korsakowem), jakże gładka i banalna wydaje się ona w porównaniu z szorstką i posępną wspaniałością sztuki Musorgskiego! Jedynie Piotr Czajkowski — stojący zresztą na przeciwległym biegunie estetyki twórczej — może się równać, pod względem samej siły talentu, z Musorgskim.



Borys Godunow, karta tytułowa opracowania na głos i fortepian.

Muzyka ta — której trzon stanowi pieśń, śpiew — w swym zespoleniu, zrośnięciu nieomal słowa i dźwięku, sprawia często wrażenie jak gdyby wyoranej z ziemi, z gleby; i równocześnie wydobytej wprost z ludzkiego serca. Jest w niej sól ziemi i czuje się w niej tętno krwi. Jedyny to może przypadek muzyki tak mocno wkorzenionej w glebę, w podłoże, tak głęboko i tak bezpośrednio wyrażającej. Ten brak dystansu do tematu (czy do *treści)* u twórcy o nieco mniejszym talencie kończył by się prawdopodobnie katastrofą: ześlizgnięciem w trywialnie ilustracyjny naturalizm. Musorgskiego — podnosi i uskrzydla *barbarzyńska* siła jego geniuszu.

Zapewne, w sztuce tej sublimują się również i przetwarzają rozmaite perypetie życiowe twórcy. A życie Musorgskiego — jakże krótkie: żył niespełna 43 lata! — wypada chyba nazwać tragicznym, mimo iż nie ma w nim gigantycznych wstrząsów i rozdzierających katastrof. Jest za to — po względnie dostatnim i ustabilizowanym okresie wczesnej młodoś-

НА МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ

Въ Пятницу, 2-го Февраля

Въ пользу главнаго режиссера

КОНДРАТЬЕВА.

ВЪ 1-й РАЗЪ СЦЕНЫ ИЗЪ ОПЕРЫ:

БОРИСЪ ГОДУНОВЪ.

(По Пушкину и Карамзину). Музыка М. П. Мусоргскаго.
Декораціи: Корчма и уборная Мнишекъ Г. Андреева, по рисунку Г. Шишкова, садъ Г. Бочарова.
Новые костюмы мужскіе Г. Иванова, женскіе Г-жи Натали. Химическое освѣщеніе Г. Шишко.

Танцовать будутъ
ПОЛЬСКІЙ: Г. Кшесинскій и прочіе танцовщицы и танцовщики

Роль Самозванца въ 1-й разъ по выздоровленіи будетъ играть **Г. Коммиссаржевскій**.

1) Корчма на Литовской границѣ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Самозванецъ. (подъ именемъ Григорія)	Г-нъ Коммиссаржевскій
Варлаамъ) бродяги	Г-нъ Петровъ.
Мисаилъ) бродяги	Г-нъ Васильевъ 2.
Приставъ	Г-нъ Саріотти.
Хозяйка корчмы	Г-жа Леонова.

Пристава.

2) Уборная Марины Мнишекъ.

а) Женскій хоръ
б) Монологъ Марины
в) Сцена Марины съ іезуитомъ

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Марина Мнишекъ	Г-жа Платонова.
Рангони (тайный іезуитъ)	Г-нъ Палечекъ.

Свидомирскія дѣвушки.

3) Садъ. фонтанъ лунная ночь.

а) Монологъ Самозванца
б) Сцена Самозванца съ іезуитомъ.
в) Польскій
г) Сцена Марины съ Самозванцемъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Марина Мнишекъ	Г-жа Платонова
Самозванецъ	Г-нъ Коммиссаржевскій.
Рангони	Г-нъ Палечекъ.

Паны и панны.

Afisz zapowiadający prawykonanie trzech scen *Borysa Godunowa* na benefis reżysera Teatru Maryjskiego, barytona Kondratiewa, dnia 2 lutego 1873.

Modest Musorgski w roku 1875.

ci (Musorgski był wychowankiem szkoły oficerskiej) — pogłębiająca się codzienna bieda, alkoholizm, samotność, postępująca choroba i przebijająca się przez to wszystko uparta, acz bynajmniej nie systematyczna praca twórcza. Głęboko tragiczne jest natomiast przedwczesne spalenie się twórczej osobowości; unicestwienie na długo jeszcze prawdopodobnie przed wypełnieniem.

Lecz życie czysto osobiste u natur takich jak Musorgski stanowić może w nader ograniczonym tylko zakresie pożywkę, materiał dla ich sztuki (pod tym względem Musorgski stanowi przeciwieństwo Wagnera). Materiał (temat, *treść)* jest przede wszystkim i głównie n a z e w n ą t r z, dookoła, w człowieku, innym człowieku *(w tym drugim)*, w świecie. Do tego *na zewnątrz* winien się tedy zwrócić twórca całą swoją współczującą naturą. Winien wnikać możliwie najgłębiej w ludzką, arcyludzką rzeczywistość, która go otacza; winien się do niej dostroić, zespolić się z nią najściślej — aby tym

wierniej, tym sugestywniej ją wyrazić.

To jest właśnie ów wielokrotnie podkreślany r e a l i z m w estetyce twórczej Musorgskiego. Jego podłożem zaś jest realizm poznawczy wobec rzeczywistości: pełna akceptacja samoistnego istnienia świata. Sam Musorgski określa swoją *estetykę* w ten sposób — cytuję za monografią Henryka Swolkienia (Kraków, 1970): *Artystyczne odtwarzanie samego piękna w jego materialnym znaczeniu to wielka dziecinada, niemowlęce stadium sztuki. Najsubtelniejsze cechy natury człowieka i ludzkich mas, natrętne grzebanie w mało znanych dziedzinach i zdobywanie ich — oto prawdziwe powołanie artysty! Człowiek jest zwierzęciem społecznym i nie może być inny: zarówno w masach ludzkich, jak i w każdym człowieku, zawsze są bardzo subtelne, nieuchwytne cechy przez nikogo nie tknięte. Dostrzegać i badać je, czytając, obserwując, domyślając się, całym wnętrzem uczyć i karmić nimi ludzkość jak zdrowym, dotąd nieznanym pokarmem. Toż to dopiero zadanie!*

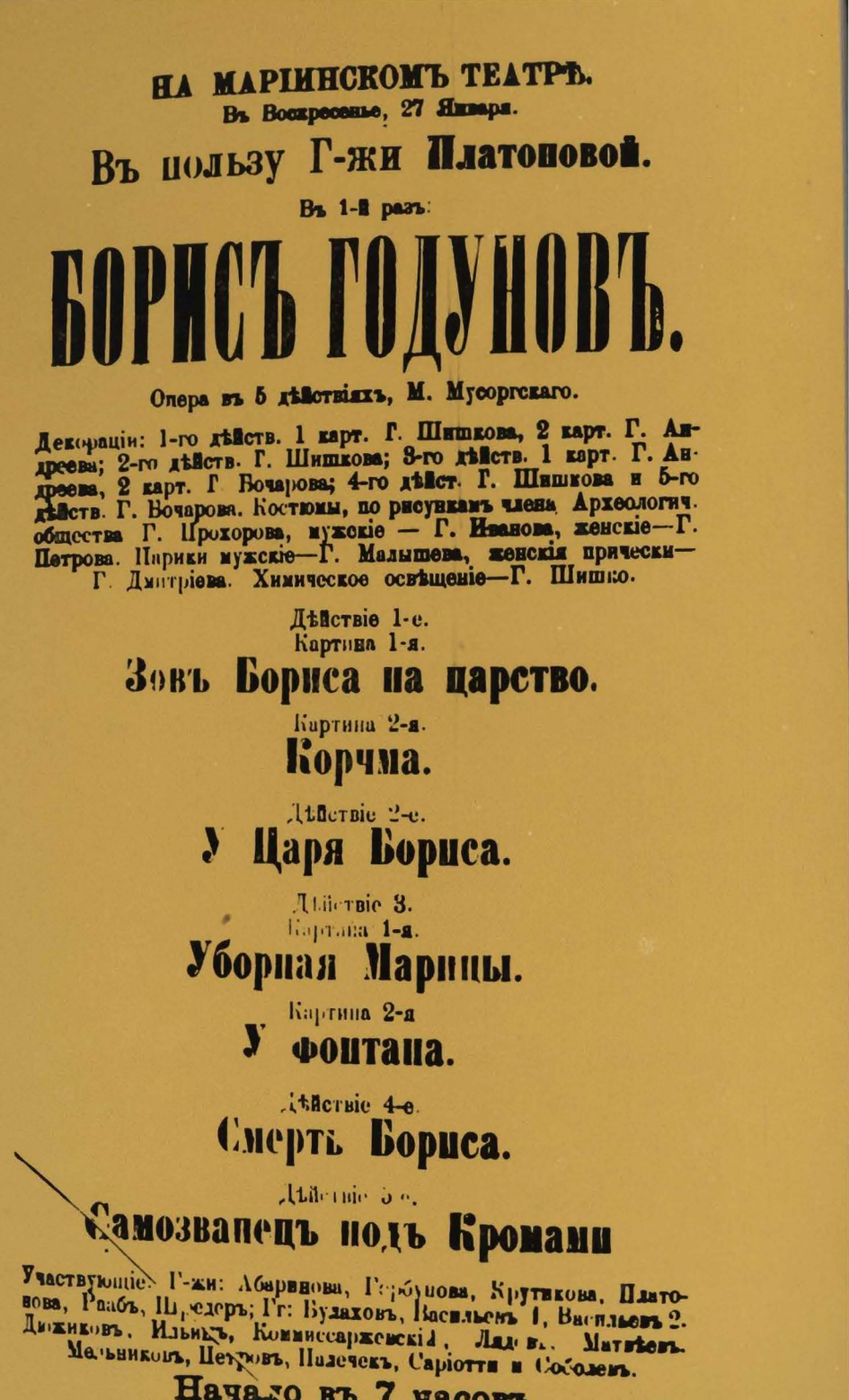
Przyjęcie takiej postawy, wynikającej z najgłębszego przekonania, wypływającej z samego rdzenia życiowego i twórczego temperamentu, okazało się wręcz błogosławione dla muzyki samej.

Wraz z owym realizmem otwierały się bowiem potężne, życiodajne źródła energi kształtującej muzyczną materię. Otwarta i współczująca postawa wobec ludzkiego świata równoznaczna była z pełną wolnością tworzenia. Świat, akceptowany przez twórcę, wyzwalał muzykę. Muzyka nasycała się sytuacjami z zewnątrz: formami ruchu, objawami uczuć — czułością, rozigraniem, sarkazmem, ironią, kpiną, humorem; smutkiem, grozą, tragizmem, bólem... Zapewne, to przejmowanie w siebie różnorodnych uczuć nie było w swej istocie dla muzyki czymś nowym — czyniła to na przykład intensywnie już w początkach stulecia; tym razem jednak dokonywało się to jakoś inaczej. I przydawało samej muzyce nowych barw i kształtów, blasku i świeżości. Przydawało ponadto czegoś z gruntu nowego — czegoś, co jest charakterystyczne właściwie tylko dla sztuki Musorgskiego — mianowicie szczególnie sugestywnego wrażenia prawdziwości, p r a w d y.

Bohdan Pociej

..Sztuka nie jest celem, lecz środkiem porozumienia się z ludźmi... Jeśliby zakazali wszystkiego, co napisałem, nie przestanę drążyć swego kamienia — do upadłego... Chciałbym, żeby moi bohaterowie odzywali się na scenie jak żywi ludzie... Muzyka moja musi być artystycznym odpowiednikiem ludzkiej mowy w jej najbardziej nawet nieuchwytnych odcieniach ....Wczoraj, gdy siedziałem na balkonie pod dachem z listowia, ucieszyła mnie żartobliwa piosenka przechodzących, świątecznie ustrojonych wieśniaków. Piosenkę śpiewano przy wtórze harmonii... Wszystko, co rosyjskie, wydaje mi się bliskie...

Modest Musorgski


НА МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.
Въ Воскресенье, 27 Января.
Въ пользу Г-жи Платоновой.
Въ 1-й разъ:
БОРИСЪ ГОДУНОВЪ.
Опера въ 5 дѣйствіяхъ, М. Мусоргскаго.
Декораціи: 1-го дѣйств. 1 карт. Г. Шишкова, 2 карт. Г. Андреева; 2-го дѣйств. Г. Шишкова; 3-го дѣйств. 1 карт. Г. Андреева, 2 карт. Г. Вочарова; 4-го дѣйст. Г. Шишкова и 5-го дѣйств. Г. Вочарова. Костюмы, по рисункамъ члена Археологич. общества Г. Прохорова, мужскіе — Г. Иванова, женскіе—Г. Петрова. Парики мужскіе—Г. Малышева, женскія прически—Г. Дмитріева. Химическое освѣщеніе—Г. Шишко.
Дѣйствіе 1-е.
Картина 1-я.
Зовъ Бориса на царство.
Картина 2-я.
Корчма.
Дѣйствіе 2-е.
У Царя Бориса.
Дѣйствіе 3.
Картина 1-я.
Уборная Марины.
Картина 2-я
У фонтана.
Дѣйствіе 4-е.
Смерть Бориса.
Дѣйствіе 5-е.
Самозванецъ подъ Кромами
Участвуютъ: Г-жи: Абаринова, Горбунова, Крутикова, Платонова, Рааб, Шредеръ; Гг: Булаховъ, Васильевъ 1, Васильевъ 2, Дижиковъ, Ильинъ, Коммиссаржевскій, Лодій, Матвѣевъ, Мальниковъ, Петровъ, Палечекъ, Сарiотти и Соболевъ.
Начало въ 7 часовъ.

Afisz prapremiery *Borysa Godunowa* w Teatrze Maryjskim w Petersburgu (27 stycznia 1874).

Sobór Wasyla Błażennego w Moskwie.

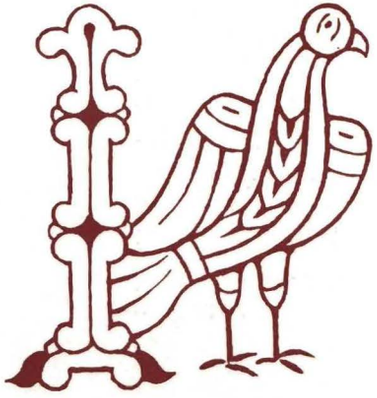
(...) Miliuszu, udało mi się wreszcie zobaczyć Jerycho. Opiszę panu moje wrażenia. Gdy tylko zbliżałem się do miasta, uderzyła mnie jego oryginalność: dzwonnice i kopuły cerkwi zdawały się tchnąć przeszłością. Czerwone Wrota zabawne, bardzo mi się podobały. Od nich aż do Kremla nic szczególnego. Ale za to Kreml, cudny Kreml! Zbliżałem się do niego ze wzrastającym we mnie jakimś nabożnym zachwytem. Plac Czerwony, na którym było tyle przesławnego zamętu, trochę od lewej strony, od gościnnego dworu — traci. Ale za to Wasyli Błażenny i mur kremlowski każą zapomnieć o tym braku — to święte, stare dzieje. Wasyli Błażenny tak przyjemnie i jednocześnie tak dziwnie na mnie podziałał, że wydawało mi się, iż za chwilę pojawią się bojarzy w długich szubach i wysokich czapach. Pod Spaską Bramą zdjąłem kapelusz — ten narodowy obyczaj bardzo mi się podobał. Nowy pałac nadzwyczajny, w nim najlepsza pałacowa komnata, w której sądzili, między innymi, Nikona (...). W soborze Archangielskim oglądałem z powagą grobowce (...). Wdrapywałem się na dzwonnicę Iwana Wielkiego, z której roztacza się wspaniały widok na Moskwę (...). Moskwa pozwoliła mi się przenieść myślą w inny świat — świat przeszłości (chociaż zbrukany, ale nie wiem czemu przyjemnie na mnie oddziałujący), i wywarła na mnie bardzo silne wrażenie· Wie pan co, byłem kosmopolitą, a teraz — jakbym się przeobraził...

Modest Musorgski

(Z listu do M. Bałakiriewa, 23 VI 1859)

Jan Krenz

MOJA DROGA DO „BORYSA GODUNOWA"



Borys Godunow Modesta Musorgskiego jest dziełem bez precedensu nie tylko w muzyce rosyjskiej XIX wieku, jest również zjawiskiem jednorazowym w historii opery w ogóle. Musorgski nie posiadał gruntownego wykształcenia muzycznego. Jego talent nie krępowany akademizmem, nie hamowany *dobrymi zasadami,* miał znamiona świeżości i odwagi, a w *Borysie* wzniósł się w rejony genialnego prekursorstwa i nowatorstwa, zapowiadając autentyczny modernizm XX wieku. Pod wieloma fragmentami tej wspaniałej partytury mogliby się podpisać późniejsi twórcy, jak Janaček, Debussy, Prokofjew czy nawet Bartók.

Musorgski posiadał wrodzony nerw sceniczny: każda nuta, motyw czy fraza lapidarnie i nieomylnie wyrażają nastrój, określają akcję i postacie dramatu. Tak ogromną sugestywnością muzyki odznaczają się nieliczne tylko opery: *Otello, Elektra, Wozzeck.*

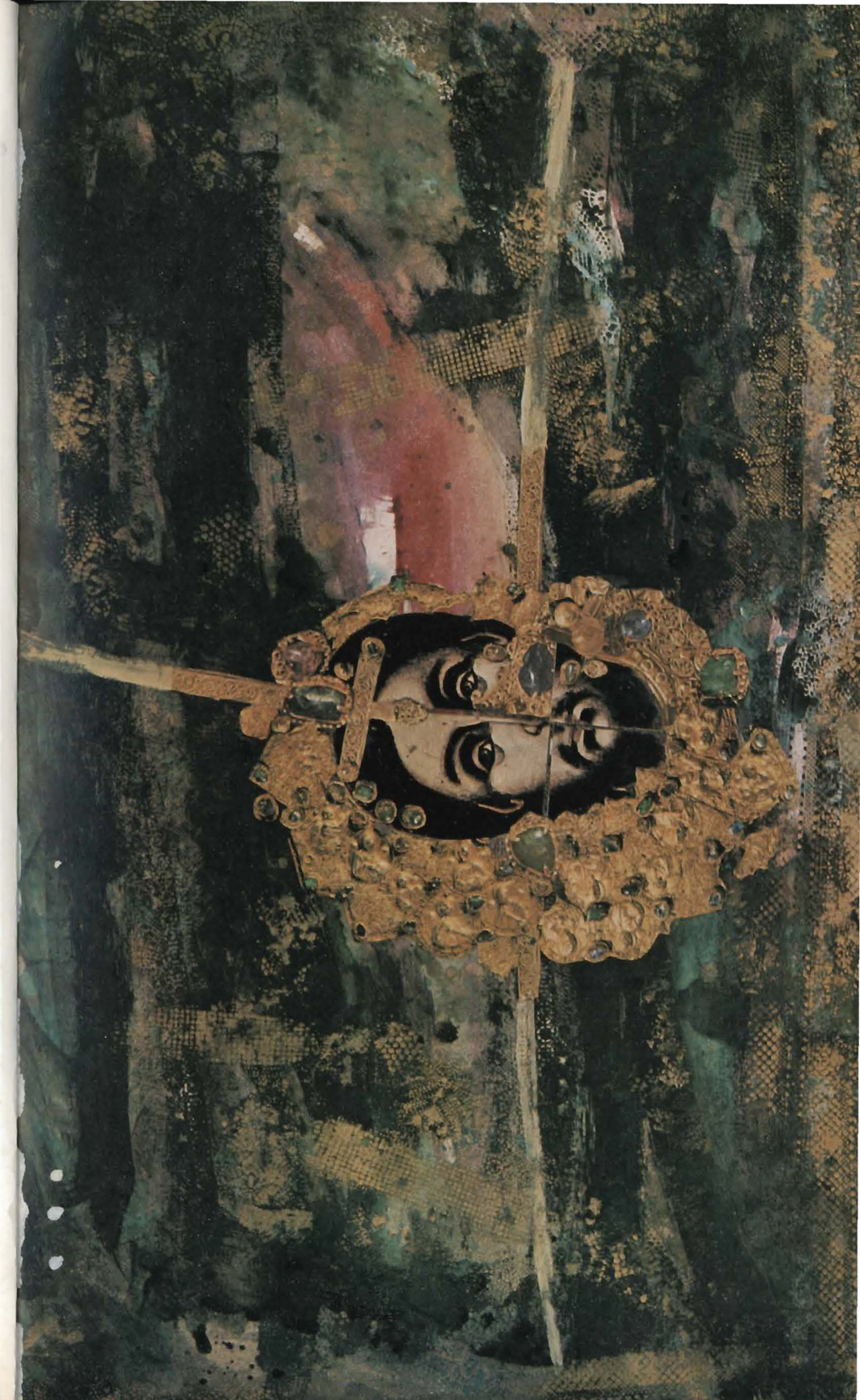
Zarówno fakty historyczne, jak i poemat Puszkinowski, który stał się kanwą libretta, skutecznie zapłodniły fantazję i talent kompozytora, duszy bogatej, głębokiej i po *dostojewsku* rozdartej. I tak powstała niby opera, niby obrazy historyczne, a raczej swoisty dramat muzyczny. Powstało dzieło stanowiące symbiozę wszystkich elementów; dzieło na wskroś rosyjskie charakterem, wielkością zaś i znaczeniem jak najbardziej światowe.

*
* *

Posiadamy trzy różne partytury *Borysa.* Jedna to wersja Rimskiego-Korsakowa, ta najbardziej znana, z którą jesteśmy tak osłuchani dzięki słynnym kreacjom od Szalapina do Giaurowa i Wiedernikowa, którą znamy z nagrań płytowych, wersja odbiegająca, niestety, od oryginału (około 85% zmian!) i wypaczająca w wielu miejscach idee kompozytora.

Dalej instrumentacja Dymitra Szostakowicza: wspaniała, bogata partytura, w tekście muzycznym wierna kompozytorowi, w charakterze orkiestracji miejscami zbyt może *szostakowiczowska,* niestety, nieprzydatna dla solistów śpiewających według wersji Korsakowa.

I wreszcie oryginał Musorgskiego, wydany w Londynie w roku 1928, zwany redakcją Lamma; partytura najprostsza. wzruszająca, której tre-



ścią muzyczną i instrumentacyjną jest to, co skomponował Musorgski — z dwiema redakcjami obrazu piątego, z uzupełnieniami proponującymi warianty i możliwości skrótów, partytura posiadająca wszystkie cechy stylu kompozytora-autodydakty wraz z jego niedoskonałościami warsztatu orkiestrowego.

* * *

Przed każdym, kto pragnie wnikliwie i z czystym sumieniem zrealizować *Borysa* na scenie operowej, staje problem nie lada jaki. Wystawić to dzieło, to coś więcej niż przygotować trudną partyturę. Pierwszy krok to podjęcie decyzji w kwestiach niełatwych a istotnych. Wersja Lamma wydaje się instrumentacyjnie zbyt skromna: szczególnie sceny zbiorowe, przede wszystkim *Koronacja* i obraz *Pod Kromami,* pozostawiają niedosyt dźwiękowy w stosunku do treści muzycznej. Niepełna przydatność tej wersji daje się odczuć w dużych teatrach operowych, przy inscenizacjach monumentalnych.

Propozycji Korsakowa — mimo iż był on muzykiem wybornym — nie można w całości i bez reszty brać pod uwagę, poznawszy oryginał wraz z jego urzekającymi śmiałościami i pełną paletą wyrazową od subtelności impresjonistycznych do chropowatości i zdrowego barbaryzmu, świadczącego o wizjonerstwie kompozytora. Ktoś trafnie powiedział, że Rimski-Korsakow niepotrzebnie uczesał rozczochranego Musorgskiego. A jednak, jeśli chcemy uwzględnić udział w przedstawieniach, choćby gościnny, znanych światowych Borysów, to prawie wszyscy oni śpiewają według wersji Korsakowa. I to jest chyba główny powód, że powszechnie nie przyjęła się tak znakomita instrumentacja Dymitra Szostakowicza. Zrozumiałe też stają się dwa fakty, tylko pozornie paradoksalne: że w Związku Radzieckim prawie wyłącznie gra się wersję Korsakowa (bo opera ta idzie bez przerwy od kilkudziesięciu lat i trudno młodym śpiewakom zerwać z tradycją przekazywaną im przez starszych kolegów, począwszy od wielkiego Szalapina, który stworzył wzorcową kreację w czasach, kiedy wysoko ceniono opracowanie Korsakowa) i że w NRD i NRF wersje Szostakowicza (ostatnio Berlin — Staatsoper) czy Lamma (Monachium) mają duże wzięcie, bo śpiewa się tam *Borysa* po niemiecku (swoisty nonsens!), a więc siłami własnymi, wolnymi od obciążeń tradycją Korsakowa.

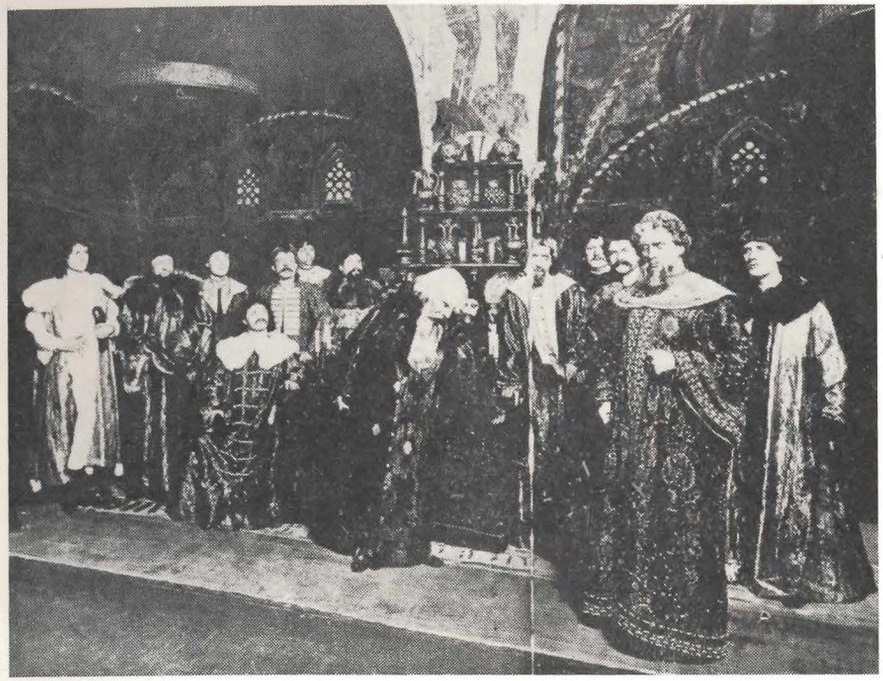
* * *

Nie na wyborze partytury kończy się problem inscenizacji, wybór ten raczej go zaczyna. *Borysa* — moim zdaniem — powinno się śpiewać tylko po rosyjsku. Każda opera zyskuje w oryginalnej wersji językowej. W przypadku naszym klimat muzyki, ludowe i cerkiewne chóry, postacie dramatu, charakter ich przeżyć, płynność frazy, nieporównywalna śpiewność języka rosyjskiego i duch całej opery, nie mówiąc już o zdarzeniach historycznych — przemawiają za wersją autentyczną, nietłumaczoną. Miałem koncepcję wystawienia dzieła po rosyjsku, z tym, że akt w Sandomierzu byłby śpiewany po polsku, i wtedy pod Kromami spotkałyby się trzy języki: rosyjski, polski oraz łacina (chór jezuitów), użyta przez Musorgskiego. Nawet Herbert von Karajan wystawił *Borysa* w Salzburgu (1965) po rosyjsku!

Poszedłem jednak na świadomy kompromis, znając tradycje opery w Polsce oraz licząc się z silnymi przyzwyczajeniami naszej publiczności, która płacąc za bilet chce mieć możność zrozumienia tekstu widowiska (choćby nie zawsze przebijał się on przez orkiestrę). Twierdzę, że jest to swoisty konserwatyzm, bo na przykład na balety chodzi się chętnie, chociaż treść — nierzadko zawiłą — poznać można jedynie z programów. Kończąc tę dygresję wyrażam głębokie przekonanie, że niedalekie są czasy, kiedy w Warszawie wykonywać się będzie *Peleasa* po francusku, *Borysa* po rosyjsku, Verdiego po włosku. I wtedy występy śpiewaków z zagranicy przestaną być czystym nonsensem!

Następny problem wiąże się z pytaniem: którą sceną kończyć operę — *Kromami* czy śmiercią Borysa. W dyskusji toczącej się na ten temat od wielu lat w ojczyźnie kompozytora szala nie chce przechylić się na żadną stronę. W Moskwie kończono kiedyś sceną śmierci Borysa, potem *Kromami*, ostatnio zaś wrócono do śmierci Borysa. A jak Musorgski? Jasno sprawy nie postawił. W pierwszej wersji *Kromy* w ogóle nie istniały; do-

J. Gołowin. Portret Fiodora Szalapina w roli Borysa Godunowa (1912).



Borys Godunow w Metropolitan Opera House w roku 1913.
Adam Didur (Borys), Angelo Bada (Szujski).

pisał je potem, jak i tzw. akt polski, rezygnując jednocześnie ze sceny na placu przed soborem. Kompozytor przeżył niemało kłopotów i załamań, bo ówcześni nie byli w stanie ocenić dzieła o tak rewolucyjnym charakterze. Teatr operowy w Petersburgu odrzucał dwukrotnie partyturę i przez kilka lat nie chciano dzieła wystawić (historia podobna do wiedeńskich perturbacji Schuberta w związku z jego *Wielką Symfonią C-dur*). W konkluzji rzec można, że Musorgski zostawił nam propozycję dramatu muzycznego w 10 obrazach, ujmujących całość historii Borysa i Samozwańca, wzbogaconej scenami z ludem, który stanowi nie tylko ważny element tła historycznego, lecz staje się współbohaterem opery.

*
* *

Rozwiązanie problemów: która wersja partytury, czy wszystkie sceny, czy opuszczenie pewnych obrazów (na rzecz zwartości, przebiegu akcji i lepszej formy dramaturgicznej spektaklu), jaka kolejność scen, jakie skróty wewnętrzne, która wersja językowa, jak potraktować postaci drugoplanowe (Rangoni, Bojar-zausznik etc.) oraz niezmiernie ważne decyzje dotyczące inscenizacji plastycznej, stylu scenografii, a także wielu drobniejszych, lecz nie mniej istotnych szczegółów — wszystko to rozstrzygać będzie o ostatecznym kształcie scenicznym dzieła, o którym Debussy powiedział: *Nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi.*

*
* *

Po dokładnym przestudiowaniu trzech partytur *Borysa,* po konsultacjach z ludźmi *siedzącymi* w temacie, po zebraniu doświadczeń z przedstawień oglądanych w różnych teatrach, jak również biorąc pod uwagę nasz Teatr Wielki i określone warunki inscenizacji, powziąłem decyzję. Pragnąłbym — wysiłkiem zbiorowym — realizować *Borysa* jak najbliższego oryginałowi. W przypadku dzieła Musorgskiego ideał ten umykać będzie zawsze, stanowiąc przysłowiowe *nieosiągalne.* Bo jeśli dać wszystkie obrazy (a chciałoby się!), spek-

takl nie zmieści się w czasie; jeżeli zamykać utwór sceną pod Kromami — pozbawia się widzów bezkonkurencyjnego efektu końcowego wzruszenia, jakim jest śmierć Borysa (który jest przecież protagonistą), a jeśli znów ulegniemy tej pokusie — zrezygnujemy świadomie z szerszego spojrzenia na dramat narodu i z siły *apokaliptycznego* zakończenia. Zaiste, jak rzadko kiedy aktualne jest tu przysłowie: *Jeszcze się taki nie urodził...*

Wybrałem osiem obrazów, które składają się na bardzo wyrazisty ciąg rozwojowy dramatu. Pierwotny schemat całości, złożony z prologu i czterech aktów zastąpiliśmy innym: prolog (scena z ludem), część I (Pimen, Koronacja Borysa), część II (Karczma, Obłąkanie Borysa), część III (Sandomierz, Śmierć Borysa), epilog (scena z ludem pod Kromami). Trzy wystąpienia Borysa, każde kończące akt, tworzą linię swoistego *diminuenda*, wątek ludu ukazuje różne oblicza zbiorowości, kształtuje dramaturgiczne *crescendo*, wtóruje zaś akcji Borysa innego rodzaju gradacja Dymitra Samozwańca, a całość oplatają sceny rodzajowe i historyczne. Nieliczne skróty wewnętrzne ograniczyłem do minimum. Oparłem się w zasadzie na partyturze Szostakowicza, z konieczności uzupełniając dwie sceny Borysa znaną i praktykowaną wśród solistów wersją Korsakowa, a w najbardziej kameralnym obrazie w celi Pimena uległem parturze oryginalnej, pragnąc być — przynajmniej tam, gdzie można — wiernym Musorgskiemu.

Jan Krenz

Wielka procesja. Sztych z XVII wieku.

Aleksander Puszkin

BORYS GODUNOW

(Fragment)

CAR BORYS. SZUJSKI.

Car

Słuchaj, książę:
Gdym się dowiedział, że chłopięcia tego...
Że chłopiec ten zakończył nagle życie...
Posłałem cię na śledztwo; a obecnie
Na krzyż, na imię Boga cię zaklinam,
Byś prawdę wyznał mi wedle sumienia:
Czyś poznał wtedy zabitego chłopca,
Czy to zamiana była? Odpowiadaj!

Szujski

Przysięgam ci...

Car

Nie, Szujski, nie przysięgaj,
Lecz powiedz: czy to był carewicz?

Szujski

Tak.

Car

Książę, zastanów się, przyrzekam łaskę,
Dawnego kłamstwa próżną dziś banicją
Nie skarzę. Ale jeśli ty w tej chwili
Mnie oszukujesz, to na głowę syna
Przysięgam, że cię spotka kaźń okrutna,
Kaźń tak okrutna, że car Iwan Groźny
W mogile się zatrzęsie z przerażenia.

Szujski

Nie kaźń mi straszna, straszna twa niełaska;
Czyż miałbym śmiałość ciebie okłamywać?
I czyżbym mógł oszukać się tak ślepo,
Aby nie poznać chłopca? Przez trzy dni
W soborze oglądałem jego trupa,
Odprowadzany tam przez cały Uglicz.

Trzynaście ciał leżało koło niego,
Które rozszarpał lud, i już na ciele
Rozkładu znaki się uwidoczniały,
Lecz lico carewicza było jasne,
Świeże, spokojne, jakby był uśpiony;
Głęboka rana się nie zasklepiła,
A rysy twarzy były niezmienione.
Nie, wasza miłość, Dymitr bez wątpienia
Śpi w grobie.

C a r

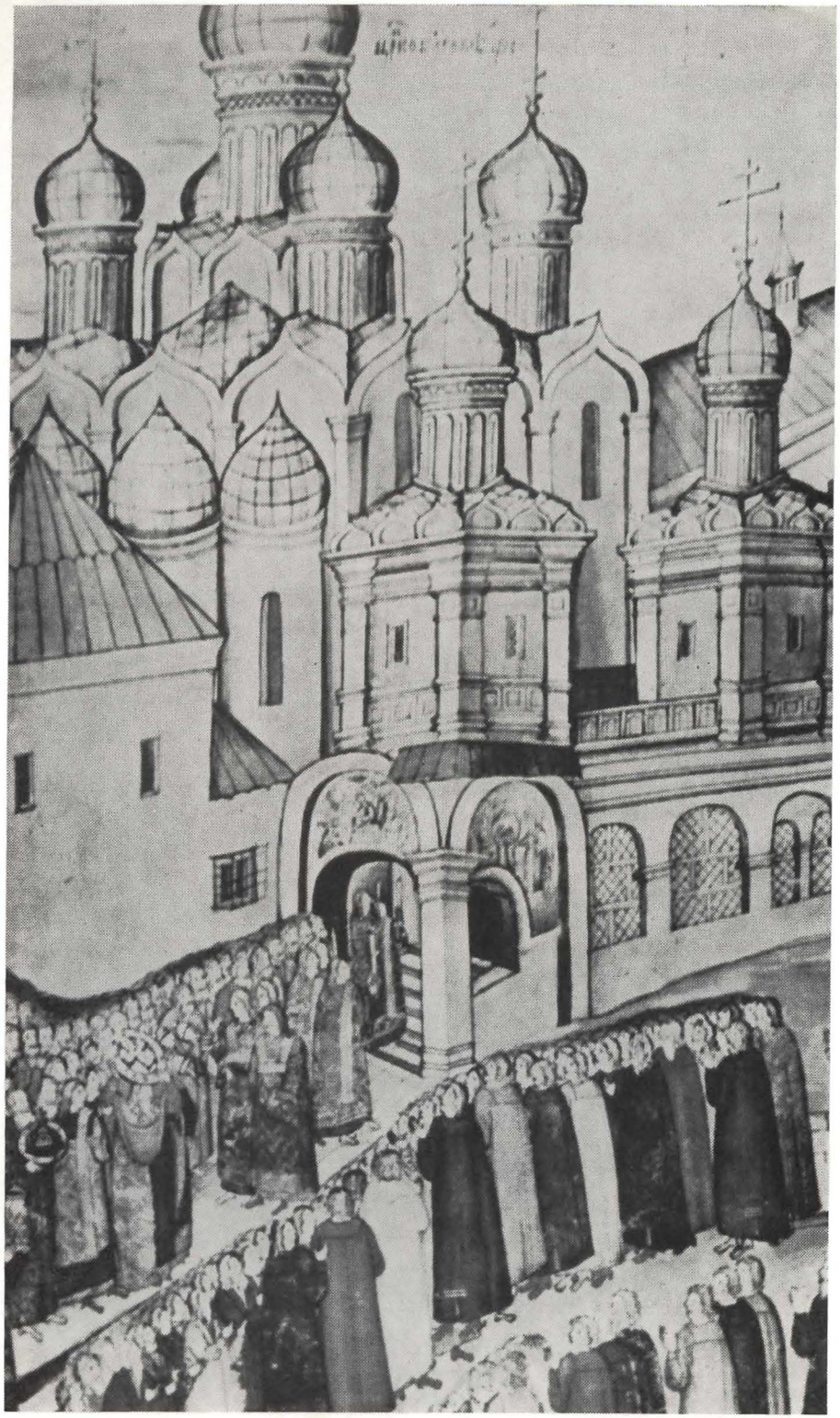
Dosyć. Możesz sobie iść.

(Szujski wychodzi)

Och, ciężko!... Niechaj trochę choć odetchnę!
Czułem, jak cała krew mi się do twarzy
Rzuciła i jak ciężko opadała...
Więc oto czemu przez trzynaście lat
Dzień w dzień zabite dziecię mi się śniło!
Tak, tak — to właśnie! Teraz zrozumiałem.
Lecz kimże jest ów groźny mój przeciwnik?
Kto przeciw mnie? Imię bez ciała, cień —
I czyż to cień purpurę zedrze ze mnie,
Czyż dźwięk pozbawi dzieci me dziedzictwa?
Szaleńcem jestem! Cóż mnie przeraziło?
Na widmo dmuchnąć starczy, a przepadnie.
Niech już tak będzie: nie okażę strachu —
Ale na wszystko oko mieć wypadnie...
Ach, jakże ciężki kołpak Monomachów!

Przełożył Seweryn Pollak

Borys Godunow w Teatrze Wielkim ZSRR w Moskwie. A. S. Pirogow (Borys), N. S. Chanajew (Szujski).



Julian Ursyn Niemcewicz

DZIEJE PANOWANIA ZYGMUNTA III

(Fragment tomu II)*

(...) Przecież wszystkie te okropne środki i ostrożności, nie ukoiły w Borysie srogiej winowajczego sumienia katuszy. Napróżno obłudny szerzył swe wyrzekania, wylewał łzy nad stratą zgładzonej przez siebie ofiary; odkrył, że okoliczności mordu świadomemi były ludowi. Ta myśl pomnażając wewnętrzne męki, zatarcia pamięci popełnionej zbrodni, spełnieniem nowych szukać mu kazała. Wiedział on, iż lud moskiewski w rozmowach tem niebezpieczniejszych, że przytłumionych, nie przestawał się nad mordem Dymitra użalać; by i mowę i uwagę mnóstwa w inną stronę odwrócić, rozkazał tajemnie w kilku miejscach stolicę moskiewską zapalić. Gdy wybuchnięty pożar wielu gmachów całe ulice w perzynę obrócił, sam car z dworem do obrony przybyły, rozmawiał z nieszczęśliwemi, ubolewał, cieszył, i hojnie datkami poniesione straty nagradzał. Hojność ta mogła ulżyć uszkodzonych straty, lecz nie zdołała ni zatrzeć pamięci występku, mniej jeszcze uśpić zgryzot sumienia. Ah! niktby nie dopuścił się zbrodni, gdyby wcześnie wiedział, jakie go katusze sumienia po spełnieniu jej czekają. Smutnem i nędznem odtąd było życie Borysa. Trwogi i podejrzenia ćmiły mu dnia światłość, męszały nocy spoczynek; skrwawione widmo Dymitra, jęki i narzekania jego, ścigały go wszędy. Złota blaszka na głowie wartaż jest tylu męczarni!

Wyd. K. J. Turowskiego, Kraków 1860.

*) W cytowanym fragmencie zachowano pisownię i interpunkcję oryginału.

Borys Godunow w Teatrze Wielkim ZSRR w Moskwie. Scena koronacji. A. S. Pirogow (Borys), N. S. Chanajew (Szujski).

Igor Bełza

Z DZIEJÓW „BORYSA GODUNOWA"

(FRAGMENT ARTYKUŁU)

Treść dramatu Puszkina *Borys Godunow* wybiega daleko poza wnikliwą psychologiczną analizę osobowości cara Borysa, ukazanej w całym bogactwie i wszystkich jej sprzecznościach. Jak już zauważył akademik E.W. Tarle w swej błyskotliwej pracy *Puszkin-historyk*, największy rosyjski poeta był równocześnie jednym z najznakomitszych historyków swojej epoki. Jego obszerna wiedza w dziedzinie historii przejawiła się nie tylko w utworach poświęconych buntowi Pugaczowa; w *Borysie Godunowie*, gdzie oglądamy wiele scen i obrazów życia rosyjskiego narodu w początkach XVII wieku, uwidoczniło się to jeszcze wyraźniej.

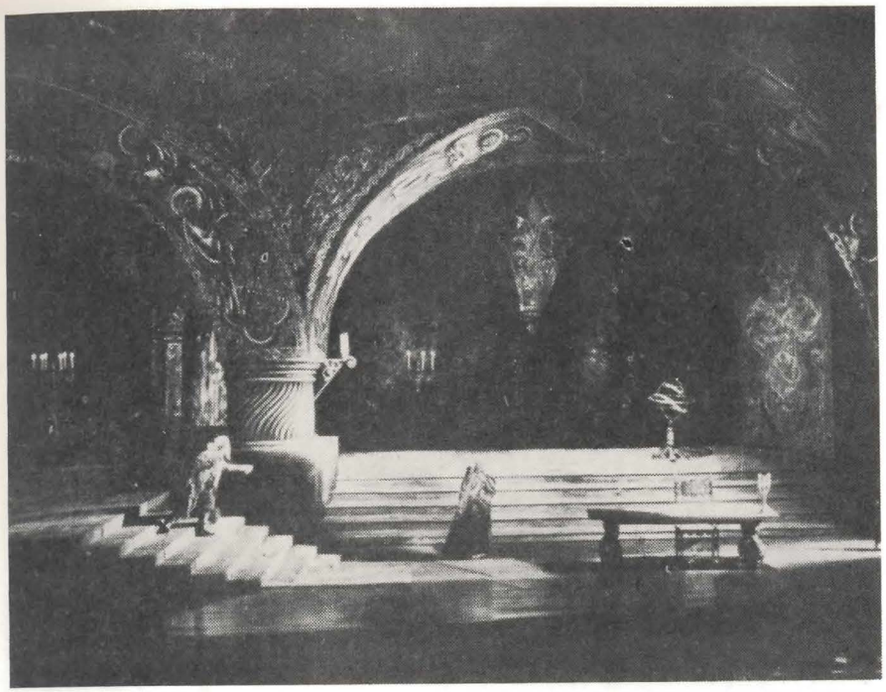
Właśnie owo głębokie wniknięcie w życie narodu zainteresowało najbardziej Musorgskiego. który, podobnie jak Puszkin, dążył *do odkrycia namiętności narodowych, do wolności publicznego osądu.* Tak sformułował Puszkin zadania tragedii rosyjskiej w roku 1830, podkreślając jednak, że nie należy tych słów rozumieć w sposób uproszczony, i ukazując, iż zasadniczy temat tragedii winien zawierać się w określeniu: *Człowiek i naród.* Określenie to przyjął i Musorgski zarówno w *Borysie Godunowie*, jak i w *Chowańszczyźnie.*

*
* *

Jak wiemy z rękopiśmiennego zapisu w tomie utworów Puszkina, podarowanym Musorgskiemu przez siostrę Glinki, *opera została zamierzona w jesieni 1868 roku, pracę zaczęto w październiku 1868 roku.* Dnia 4 listopada kompozytor ukończył pierwszą scenę prologu (przed Klasztorem Nowodziewiczym), 14 listopada — scenę drugą (plac Kremlowski), 5 grudnia — pierwszą scenę pierwszego aktu (w celi Pimena), latem następnego roku ukończona została cała opera, po czym Musorgski przystąpił natychmiast do instrumentacji i dnia 15 grudnia ukończył pierwszą redakcję partytury *Borysa Godunowa.* Terminy te świadczą o dużej fascynacji tematem utworu i napięciu twórczym, z jakim Musorgski pracował nad swoim dziełem.

Sądząc z zachowanych materiałów epistolarnych, jeszcze przed ukończeniem całego *Borysa* postępowe społeczeństwo rosyjskie wstrząśnięte było fragmentami dzieła, które kompozytor prezentował podczas spotkań z przyjaciółmi. Wnikliwa lektura do-

Borys Godunow w mediolańskiej La Scali (1955/56).



Borys Godunow w inscenizacji Herberta von Karajana. Salzburg 1965.

stępnych nam materiałów wskazuje, jak dalece mylny był (u niektórych autorów pokutuje jeszcze nadal) pogląd, jakoby Musorgski nie przeżywał wątpliwości twórczych. Niektórzy skłonni byli uważać go za zarozumiałego i zbyt pewnego siebie. W rzeczywistości autor *Borysa* był zupełnie inny. Podobnie jak wielu innych wielkich mistrzów, Musorgskich stale borykał się z dręczącymi go wątpliwościami i nawet po ukończeniu partytury nieraz powracał do pracy nad *Borysem Godunowem.*

Rękopis *Borysa Godunowa* kompozytor przedstawił dyrekcji teatrów imperatorskich w Petersburgu prawie w rok po ukończeniu pierwszej redakcji opery — dokładnie w październiku 1870 roku. Wcześniej jeszcze, latem tegoż roku, twórczość Musorgskiego zwróciła uwagę carskiej cenzury, która zabroniła wydania i wykonania jego pieśni pt. *Seminarzysta,* w związku z czym kompozytor zmuszony był wydać ją za granicą przy pomocy Nadieżdy Purgold, późniejszej żony Rimskiego-Korsakowa. Cztery miesiące przeleżała partytura *Borysa Godunowa* w dyrekcji Teatru Maryjskiego. Dnia 10 lutego 1871 przejrzano ją ostatecznie. Sześciu członków komitetu operowego głosowało przeciw wystawieniu, a tylko jeden był za przyjęciem *Borysa.* W ciągu tygodnia autor otrzymał oficjalne zawiadomienie, że *opera ta nie nadaje się do wystawienia na scenie rosyjskiego imperatorskiego teatru...*

Musorgski boleśnie odczuł ów osąd niekompetentnych carskich urzędników, jednak nie ustawał w pracy nad swoim wielkim dziełem, wierząc niezbicie, że wcześniej czy później *Borys Godunow* wejdzie na scenę. O niektórych etapach pracy nad nową redakcją opery dowiadujemy się z korespondencji kompozytora z przyjaciółmi. Wiemy na przykład, że w styczniu 1872 roku Musorgski ukończył instrumentację drugiego aktu *Borysa,* w lutym — drugiej jego sceny, zaś w marcu — trzeciej (przy fontannie w Sandomierzu). Biografowie kompozytora uważają słusznie, że w procesie jego dojrzewania twórczego niemałą rolę odegrała przyjaźń z Rimskim-Korsakowem, z którym w latach 1871—72, właśnie w okresie pracy nad nową redakcją *Borysa,* Musorgski zamieszkał we wspólnym pokoju.

Zakaz komitetu operowego pozostawał w mocy, lecz oddzielne fragmenty dzieła Musorgskiego przenikały zarówno na estradę, jak i na scenę operową. Tak więc 1 kwietnia 1872 roku zabrzmiał w Petersburgu po raz pierwszy znakomity polonez z drugiego obrazu trzeciego aktu *Borysa* pod dyrekcją przywódcy Potężnej Gromadki — Bałakiriewa.

W lipcu 1872 roku kompozytor ukończył nową redakcję opery i rozpoczął pracę nad *Chowańszczyzną,* zaś w październiku tegoż roku petersburska prasa podała do wiadomości, że dyrekcja cesarskiego teatru ponownie odrzuciła *Borysa Godunowa.* Prawdopodobnie urzędników petersburskich ogromnie niepokoiło pojawienie się na scenie cara-przestępcy.

Dnia 5 lutego 1873 roku pod kierownictwem Czecha Edwarda Naprawnika na scenie petersburskiego Teatru Maryjskiego wykonano trzy fragmenty *Borysa Godunowa.* Muzyka ta wywołała niekłamany zachwyt. Jej sukces przyczynił się prawdopodobnie do tego, że już w następnym miesiącu znana firma W. Wessel (która wydała w ciągu dziesięciu lat po raz pierwszy w Rosji wszystkie dzieła Chopina) zdecydowała się opublikować *Borysa Godunowa* w transkrypcji na głos i fortepian.

Musorgski pracował z ogromnym zapałem nad *Chowańszczyzną* i równocześnie przygotowywał wyciąg fortepianowy *Borysa* do druku. Dnia 4 stycznia 1874 roku nadeszła ostatnia korekta i przez kilka dni kompozytor miał w rękach pierwszy egzemplarz swojego utworu. W tych dniach zaczęły się już, dzięki uporowi postępowego odłamu społeczeństwa (szczególnie primadonny teatru Julii Płatonowej, pierwszej wykonawczyni roli Maryny), próby *Borysa Godunowa* w Maryjskim Teatrze w Petersburgu. Długo oczekiwana premiera odbyła się w tym samym miesiącu. Rimski-Korsakow w *Historii mojego życia muzycznego* napisał: *27 stycznia 1874 roku na scenie Maryjskiej został wystawiony* Borys Godunow, *i to z dużym powodzeniem. Wszyscy drżeliśmy z emocji...*

Sukces był rzeczywiście wielki: kompozytora, który spędził przed tym bezsenną noc, wędrując w tę i z powrotem po pokoju, wywoływano w sumie trzydzieści razy. W pierwszym sezonie *Borys* doczekał się dziesięciu przedstawień. Wystawiany był również w następnych latach, włącznie z sezonem 1881/82, kiedy kompozytora nie było już wśród żywych. Scena w celi Pimena była, zgodnie z życzeniem cenzury, opuszczana — nie tylko dlatego, że akcja jej rozgrywała się w

Borys Godunow na scenie Opery w Kolonii. Scena koronacji (1970).

klasztorze, lecz i dlatego, że Pimen w swym monologu wspominał o *grzechach* i *ciemnych sprawkach* wielkorządców Rosji. W związku z tym może warto przypomnieć, że Musorgski podobnie jak Pimen uważał się za uprawnionego w pełni do tworzenia owego *osądu historii*, o którym pisał jeszcze Puszkin. Podobny nastrój panował w balladzie *Śmierć-pułkownik* (Smiert'-połkowodiec) napisanej przez kompozytora w lecie 1877 roku a skierowanej przeciwko absolutnej władzy carów. Dźwięczała w niej z groźną siłą melodia *Z dymem pożarów...*

* * *

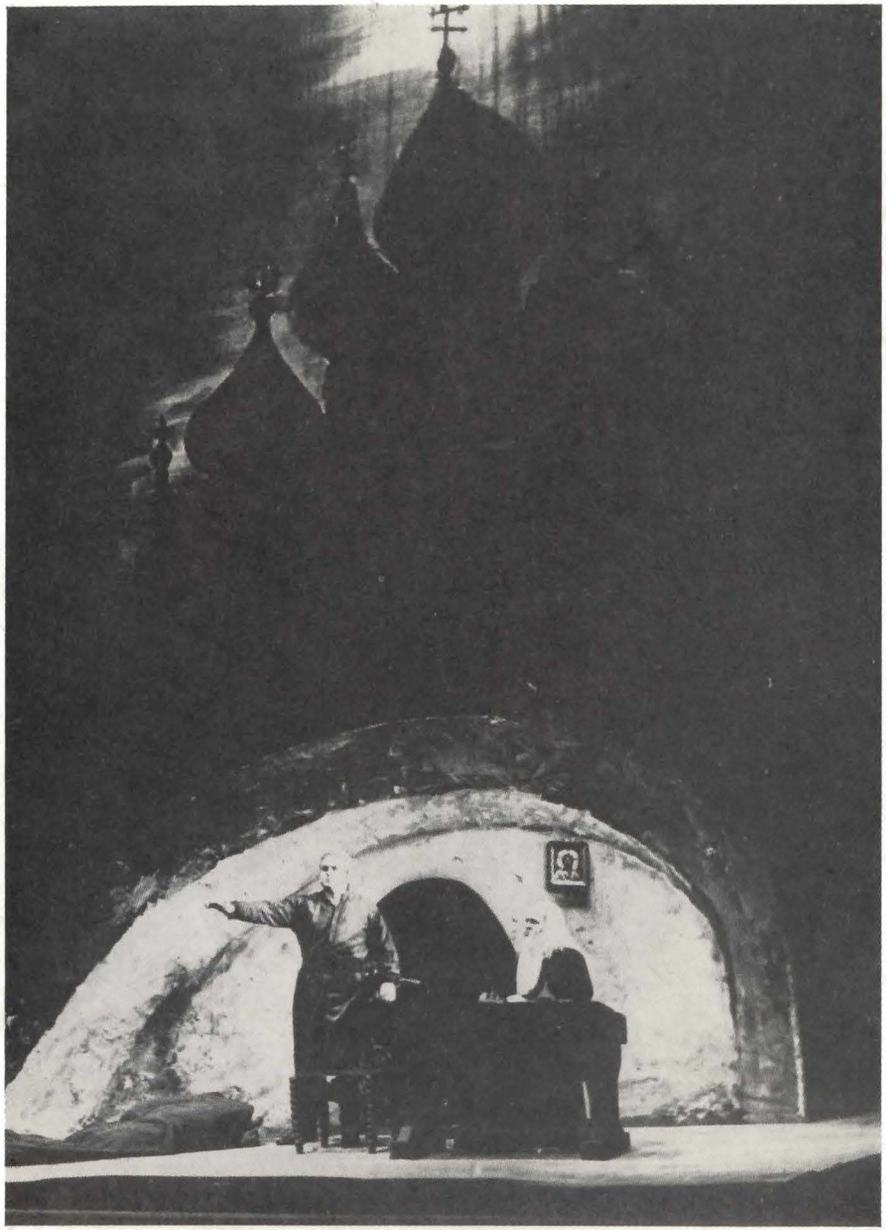
Dramat muzyczny Musorgskiego nieśmiertelność swoją zawdzięczał nie tylko kompozytorowi, lecz i dwom innym genialnym artystom rosyjskim: Rimskiemu-Korsakowowi, który opracował ostateczną redakcję partytury (nowe, przejrzane wydanie ukazało się w 1959 roku w Moskwie, ze wstępem autora powyższych uwag), oraz Szalapinowi, który stworzył niezapomnianą w swej tragicznej sile kreację Borysa Godunowa. To właśnie dzięki Szalapinowi aureola światowej sławy opromieniła imię Musorgskiego, którego geniusz ocenili zresztą już wcześniej Liszt i Debussy, zaznajomiwszy się z muzyką autora *Borysa Godunowa* podczas swoich pobytów w Rosji w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Igor Bełza

(przełożyła Stefania Golańska)

Borys Godunow w Berlinie. W roli Borysa Martti Talvela (1971).

Borys Godunow w Operze Narodowej w Sofii. Scena w celi Pimena. Ljubomir Bodurow (Dymitr), Nikolai Stoiłow (Pimen).



Stosownie do zarządzenia Waszej Ekscelencji przestudiowaliśmy partyturę **Borysa Godunowa,** rosyjskiej opery p. Musorgskiego. W przesłuchaniu udział wzięli pp.: Louis, Manjean, Naprawnik, Wojaczek, Kalmroth, Papkow, Boetz i ja sam. Zdecydowano jednomyślnie przeprowadzić głosowanie wśród siedmiu wyżej wymienionych osób. Rzucono sześć gałek czarnych i jedną białą. Mam honor zwrócić załączoną partyturę Waszej Ekscelencji.

J. Ferrero
10 lutego 1871

(Raport komisji opiniującej dzieło Musorgskiego, przesłany na ręce dyrektora Teatru Maryjskiego Giedieonowa)

Julia Fiodorowna Płatonowa, pierwsza sopranistka Teatru Maryjskiego w latach 1863—76, przejdzie do historii jako artystka, która dzięki zdecydowanej woli i energii doprowadziła do wystawienia na deskach tego teatru Borysa Godunowa *Musorgskiego.*

Henryk Swolkień
(*Musorgski*, PWM — 1970)

(...) Pomimo sukcesu benefisu Kondratiewa dyrekcja nie zdecydowała się na uchylenie zakazu wystawienia dzieła. Postanowiłam nie ustępować i doprowadzić do wystawienia *Borysa* za wszelką cenę, decydując się na wystąpienie do ostatecznych granic śmiałe. Latem 1873, gdy Giedieonow, dyrektor Teatrów Cesarskich, bawił w Paryżu i gdy wypłynęła sprawa odnowienia mego kontraktu, napisałam do niego, określając moje warunki, z których pierwszy przedstawiał się następująco: *Borys Godunow* na mój benefis albo do widzenia! Nie podpisuję i odchodzę. Nie otrzymałam odpowiedzi, byłam jednak pewna, że wypadnie ona po mojej myśli; wiedziałam dobrze, że dyrekcja nie może się beze mnie obyć. W połowie sierpnia Giedieonow wraca i pierwsze słowa, skierowane do spotykającego go na dworcu Łukaszewicza, brzmią: „Płatonowa żąda kategorycznie *Borysa* na swój benefis. Cóż mamy robić? Wie przecież, że nie mam prawa wprowadzić tej opery na scenę, skoro została odrzucona". Cóż mamy robić? To bardzo proste; zwołać komisję dla ponownego ocenienia *Borysa*... tylko pro forma. Zdecydują się, być może, wycofać swój sprzeciw. Zrobił tak, jak powiedziałam. Komisja zwołana na polecenie Giedieonowa podtrzymała swoje negatywne stanowisko. Dowiedziawszy się o tym, Giedieonow wzywa przewodniczącego — był nim kontrabasista Ferrero — i przyjmuje go w przedpokoju, blady z wściekłości: „Dlaczego odrzuciliście ponownie tę operę?" — „Ależ, Ekscelencjo, ponieważ absolutnie nic nie jest warta!" — „Jak to, nic niewarta!! Opowiadają mi o niej cuda." — „Za pozwoleniem, Ekscelencjo, jego przyjaciel Cui ostro krytykuje nas w dziennikach. Ostatnio przedwczoraj..." (i Ferrero pokazał artykuł Cui, wydobywszy go z kieszeni) — „Dobrze więc, nie chcę nic więcej słyszeć o waszej komisji! Dowiedzcie się: wystawiam *Borysa*, nie troszcząc się o waszą aprobatę!" — krzyknął Giedieonow, nie panując nad sobą. Tak więc tylko w granicach własnych kompetencji zarządził wystawienie opery. Cześć mu i sława za to nadużycie władzy, niespotykane w rocznikach dyrektorskich rządów.

Nazajutrz polecił mnie zawołać. Zły, zdenerwowany, zbliżył się do mnie i wyrzucił z siebie: „Widzi więc pani, do czego doszło! Ryzykuję teraz, że wypędzą mnie z posady przez panią i przez jej *Borysa*. Bóg jeden wie, co mogła pani znaleźć w nim pięknego. Ja tego nie rozumiem. Pomyśleć sobie, że wypada mi cierpieć za tych tam rzekomych nowatorów, chociaż nie wywołują najmniejszej mojej sympatii!" — „Jest to tym bardziej chwalebne, Ekscelencjo, że broni pan tak energicznie dzieła. w którym sam nie gustuje" — odpowiedziałam. Szczęście moje było niezmierne na myśl, że teraz wszystko już ułoży się jak najlepiej. Bynajmniej! Nowa przeszkoda wyrosła natychmiast w osobie N...[Naprawnika]. Przeżuwając w sobie wściekłość, a nie mając odwagi jej ujawnić, sztywny i nastroszony, oświadcza, że nie będzie miał teraz czasu na przeprowadzenie prób w dostatecznej ilości. Zdecydowaliśmy się wtedy na dodatkowe próby u mnie: prowadził je sam Musorgski, podczas gdy Giedieonow zobowiązał Pomazańskiego do przygotowania chóru. Zabraliśmy się wszyscy do pracy z zapałem, wkładając wiele serca w studiowanie muzyki tak nas zachwycającej. Pod koniec miesiąca poczuliśmy się już na siłach prosić N... o próby orkiestrowe. Wciąż jeszcze nastroszony, próbował grymasić, ale wziął się do roboty i wywiązał się z niej (trudno w to wątpić) z właściwą mu sumiennością (...)

Z listu Julii Płatonowej do Władimira W. Stasowa, 29 XI 1885

(...) W piątek u Purgoldów wykonywali *Borysa* — całego, oprócz ostatniego aktu. Cudo. Cóż za różnorodność! Jakie kontrasty! Jak wszystko teraz zaokrąglone i umotywowane. Mnie podobało się bardzo. Jako opera — *Borys*, zdaniem moim, mocniejszy od *Pskowianki*, chociaż i tej ostatniej nie brak czysto muzycznych piękności.

Aleksander Borodin
(*list do żony*, 12 XI 1871)

(...) Ubóstwiam to dzieło i jednocześnie nienawidzę go. Ubóstwiam za jego oryginalność, śmiałość, piękno; nienawidzę za jego niewykończenie, harmoniczne chropowatości i za jego występujące miejscami niedorzeczności muzyczne.

Mikołaj Rimski-Korsakow

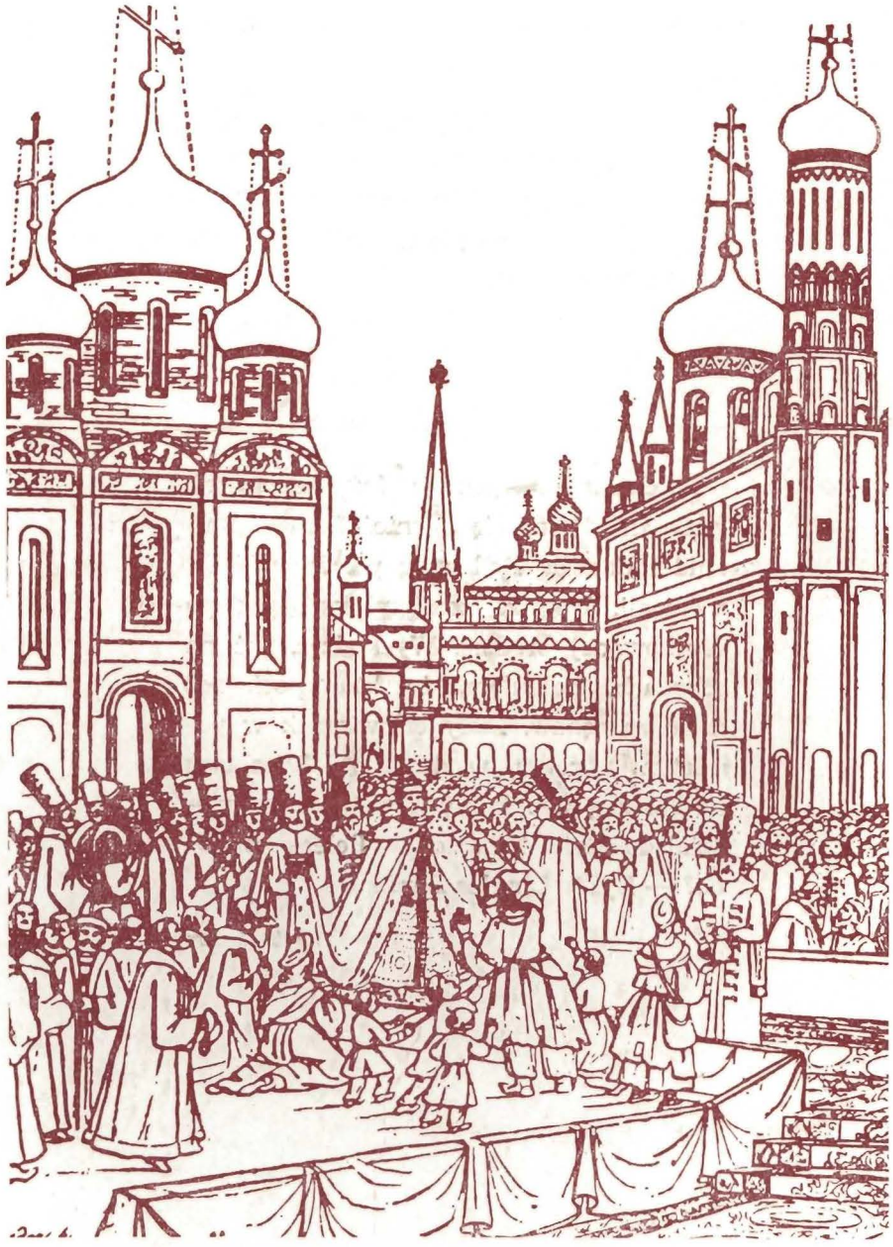
...Nikt dotychczas nie przemówił do nas, do tego, co w nas jest najlepsze, z taką tkliwością i serdecznością jak Musorgski.

...Musorgski jest jedyny i pozostanie nim zawsze — dzięki swej sztuce nie uznającej skostniałych reguł. Nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi.

Claude Debussy

Słuchałem *Borysa* w loży operowej, gdzie znajdowali się również Romain Rolland i Camille Bellaigue; pierwszy blady z emocji, drugi ze łzami spływającymi po ufryzowanej brodzie. Wychodząc, już na schodach, poczułem, że ktoś pociągnął mnie za rękaw. Mały człowieczek w pomiętym ubraniu, w dziwnym kapeluszu na czaszce, bez żadnych wstępów powiedział do mnie: *To dziadek* Peleasa, *prawda?* — Był to Charles Bordes...

Louis Laloy



Ilustracja do pierwszego wydania *Borysa Godunowa* Puszkina.

W *Borysie Godunowie* Musorgski zdołał dotrzeć do samej istoty ludowości. Obydwie partie — wokalna i instrumentalna — przenikają się nawzajem, pełna odkrywczości harmonika i wyrafinowana orkiestracja, a także znakomicie podkreślona deklamacyjna strona melodii przyczyniają się do uwypuklenia wyrazu dramatycznego. Wiele stronic tego dzieła wznosi się do wyżyn tragedii, dotąd jeszcze w muzyce rosyjskiej nie spotykanych. Z wielu kart partytury bije siła w odmalowywaniu życiowej prawdy.

Zarzut, jakoby Musorgski skaził dzieło Puszkina, nie wytrzymuje krytyki. Przeciwnie — Musorgski pojął znakomicie sens Puszkinowskiej tragedii i pogłębił go, komponując muzykę z pewnością w swej wartości równą poezji Puszkina. Nie brak opinii, że dopiero dokonana przez Musorgskiego przeróbka tekstu nadała tragedii pełny sens sceniczny.

...Niezwykle konsekwentnie wysunął Musorgski masy ludowe na plan pierwszy. Puszkin tego właściwego bohatera dramatu nie dopuszcza prawie do akcji; Musorgski wyprowadza go na scenę, pozwalając mu działać, ukazując wybuchy jego gniewu i nieskrępowanych namiętności. Scena pod Kromami, stworzona przez Musorgskiego zupełnie niezależnie od tragedii Puszkina, wywiera duże wrażenie...

Borysem Godunowem dał Musorgski dowód wszechstronności talentu. Sięgając w głąb duszy swych bohaterów, potrafił — i to czysto muzycznymi środkami — dać ich przeżyciom najtrafniejszy dramatyczny wyraz. Z pewnością operę tę postawić można w rzędzie największych arcydzieł muzyki operowej wszystkich czasów.

Henryk Swolkień

(Musorgski, PWM — 1970)

Aleksander Puszkin (1799—1837). Rzeźba Vitali Giovanni.

Nie wszystek umrę, nie! Duch w lutnię wklęty, przecie
Znikomy przetrwa proch, nie będzie w ziemi gnił,
I w sławę będę rósł, póki w podgwiezdnym świecie
Choć jeden pieśniarz będzie żył.

. . . . . .

I naród w sercu mnie po wieczny czas utwierdzi
Za to, żem lutnią w swój nielitościwy wiek
Wysławiać wolność śmiał i wzywał miłosierdzia,
I szlachetności uczuć strzegł.

Aleksander Puszkin — POMNIK
(Fragmenty)

Przełożył Julian Tuwim

René Śliwowski

ALEKSANDRA PUSZKINA „BORYS GODUNOW"

Z chronologicznego punktu widzenia akcja *Borysa Godunowa* jest nader ściśle określona: rozpoczyna ją Puszkin dniem 20 lutego 1598 roku. Historykowi data ta mówi wiele: to właśnie wtedy, mniej więcej w miesiąc po śmierci młodszego syna Iwana Groźnego, upośledzonego umysłowo Fiodora, wstępuje na tron rosyjski na lat siedem Borys Godunow, bojarzyn wywodzący się z oprycznikόw, czyli specjalnej gwardii carskiej, która — powołana do życia przez Iwana Groźnego w jego walce z bojarstwem — zapisała się w pamięci ludu rosyjskiego jako symbol terroryzujących kraj oprawców o władzy niemal nieograniczonej. Zresztą car Fiodor tylko nominalnie stał na czele przeżywającego głęboki kryzys polityczny państwa moskiewskiego, bowiem faktycznie rządy po śmierci Iwana Groźnego sprawowała Rada Regencyjna złożona z bojarów, wśród których rozgorzała walka o władzę, znana w historiografii jako pierwsza *smuta* (zamęt, zamieszki, rozruchy) *bojarska*.

W tej walce o władzę atutem Borysa Godunowa było małżeństwo jego siostry Ireny z carem Fiodorem. Ponieważ jednak nieuleczalna choroba ostatniego z Rurykowiczów nie rokowała nadziei na potomstwo, było sprawą oczywistą, że tron moskiewski przypadnie carewiczowi Dymitrowi, najmłodszemu synowi Iwana Groźnego i jego ostatniej (siódmej) żony. Godunow powoduje więc wydalenie w roku 1584 małego carewicza Dymitra wraz z matką i najbliższą rodziną do Uglicza, jednego z najstarszych miast na Powołżu. W połowie maja roku 1591 Uglicz stanie się areną bezwzględnie stłumionego powstania jego mieszkańców, wzburzonych tajemniczą śmiercią carewicza Dymitra, przypisywaną Godunowowi przez jego wrogów, a także przez ówczesnych kronikarzy moskiewskich, tudzież cudzoziemców. Sprawa ta po dziś dzień nie została definitywnie wyjaśniona. Tak czy inaczej, droga do korony stała teraz otworem i po zaciekłej walce ze swymi przeciwnikami Godunow zasiadł na tronie moskiewskim.

Panowanie Borysa Godunowa. uznanego zgodnie przez historyków za najinteligentniejszego polityka moskiewskiego XVI wieku, przyniosło państwu moskiewskiemu umocnienie jego południowych granic — dalsze podboje Syberii, upłynęło też pod znakiem ostrych zaburzeń wewnętrznych: rozruchów chłopskich, zwłaszcza w latach 1601—1603, latach koszmarnego, spowodowanego nieurodzajem i olbrzymimi nadużyciami administracji państwowej, głodu, na skutek którego zmarło 120 tysięcy ludzi.

W tym trudnym okresie pojawia się na widowni politycznej zagadkowa postać Dymitra Samozwańca. Jedni historycy poczytywali go za carewicza cudem ocalałego z rąk nasłanych przez Godunowa morderców, drudzy za zbiegłego do Polski mnicha Griszkę Otriepjewa, inni jeszcze za nieślubnego syna Stefana Batorego. Zaręczony z córką wojewody sandomierskiego Jerzego Mniszcha, Dymitr zyskał poparcie Zygmunta III a także nuncjusza papieskiego i wraz z armią polskich magnatów wkroczył w październiku 1604 roku do państwa moskiewskiego jako prawowity pretendent do tronu. Po nagłej śmierci zmarłego na apopleksję Godunowa zajął 20 czerwca 1605 roku Moskwę, gdzie koronowano go uroczyście na cara

Borys Godunow (ok. 1551—1605).

Dymitr Samozwaniec (zm. 1606).

Maryna Mniszchówna (ok. 1588—1614).

moskiewskiego. W maju 1606 roku poślubi Marynę Mniszech, zaś w kilka dni później zostanie zabity podczas powstania ludowego. Wypadki te — jak i dalsze dzieje polskiej interwencji — pozostają już poza dramatem Puszkina, który kończy się śmiercią Godunowa i obwołaniem nowego cara — Dymitra.

*
* *

Zafascynowany tą niespokojną w dziejach Rosji epoką, poeta zapragnął w dramatycznej formie dać wyraz zmaganiom władzy i ludu. Władzy dochodzącej do wytyczonego sobie celu poprzez zbrodnię i ludu skorego do buntu. Epoka ta dawała zaiste wdzięczny materiał do rozważań na temat relacji: lud — władza. Puszkin skorzysta z tych możliwości właśnie w *Borysie Godunowie,* powstałym — nie bez wpływu idei dekabrystowskich — w latach 1824—1825 podczas zesłania poety (do majątku matki Michajłowskoje, koło Pskowa) za krążące w odpisach wiersze o wymowie tyranoburczej. W druku zaś *Borys Godunow,* ten niedoścignięty w dziejach teatru rosyjskiego dramat historyczny, ukazał się w roku 1831.

Na nowy utwór Puszkina współcześni zareagowali dość gwałtownie:

— *Cóż to za paplanina?.. Nie wiadomo nawet, jak to określić... Ni to tragedia, ni to komedia, ni to — diabli wiedzą co!...*

— *Jeden nazywa to tragedią, drugi romansem dramatycznym, trzeci dramatem romansowym i tak dalej.*

— *To, mój panie, prawdziwe chińskie cienie. Akcja przeskakuje z Moskwy do Polski, z Polski do Moskwy, z celi do karczmy... Istnieje coś podobnego w dramatycznych utworach Szekspira, lecz nie tak jednak bezceremonialnie.*

— *To nie jest żaden dramat, ale kawałek historii podzielony gadaniną na drobne kawałki.*

Te pełne zacietrzewienia i świętego oburzenia wypowiedzi głośnych pisarzy i krytyków mogą nas dzisiaj dziwić, nas widzów anno domini 1972, których teatr przyzwyczaił już do tak wielkiej różnorodności form dramatycznych, iż odnosimy niekiedy wrażenie. że żadna forma nie obowiązuje. Puszkin zaś, najkonsekwentniej spośród ówczesnych dramatopisarzy realizujący zasady Szekspirowskiej tragedii charakterów ludzkich, miotanych wichrem historii — gdyż ona jest bohaterem głównym *Borysa Godunowa* — odwrócił się całkowicie od krępujących schematów klasycyzmu, jego koturnowości, od konwencjonalizmu dworskiej tragedii klasycystycznej.

Raziło więc współczesnego odbiorcę *Borysa Godunowa* już choćby naruszenie obowiązującej klasycystów jedności miejsca, akcja bowiem dramatu Puszkina, na co wtedy zwrócił był uwagę jeden z krytyków, rozgrywa się nie tylko w różnych miejscowościach i w róż-

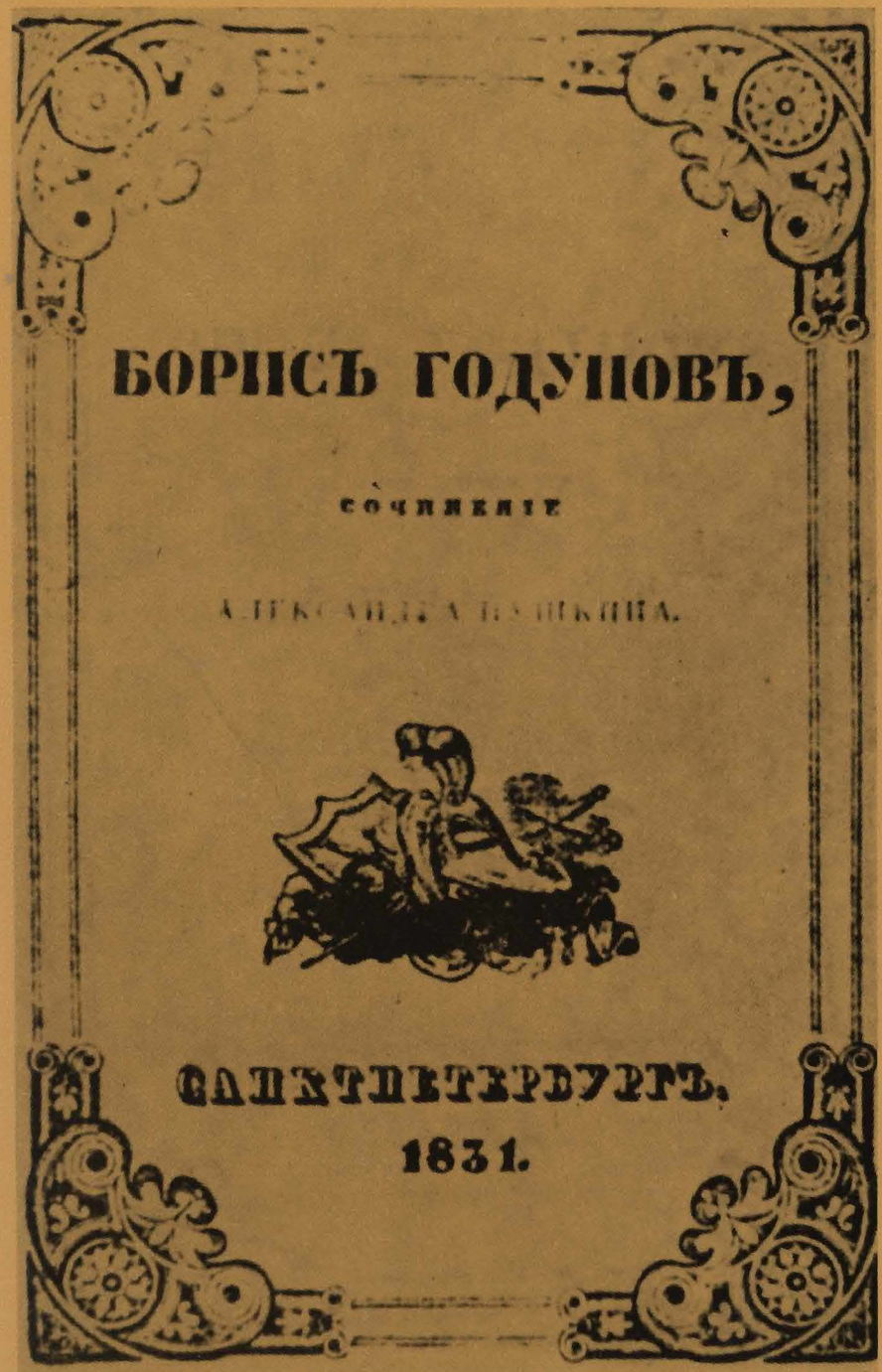
nych miejscach (komnaty Kremlowskie, place, karczmy, cela klasztorna), lecz w różnych krajach, a więc w Moskwie, na litewskiej granicy, w Krakowie, Samborze, Nowogrodzie Siewierskim, Siewsku. Czas akcji zaś, ograniczony u klasycystów do doby, obejmuje u Puszkina kilkanaście lat (okres panowania cara Borysa Godunowa, krótkie regnum jego szybko zgładzonego następcy, efemeryczne panowanie Dymitra Samozwańca).

Ale nie dość tych zuchwałości. Puszkin zdruzgotał i nie pisaną regułę tragedii klasycystycznej — *jedność stylu*, żądającą, by wszystkie postacie mówiły jednakowym, górnolotnym językiem. *Dramat porzucił język ogólnie zrozumiały i przybrał gwarę wyszukaną, modną i wyrafinowaną* — pisał Puszkin mając na myśli tragedię klasycystyczną. Bohaterowie zaś *Borysa Godunowa* mówią własnym, zinwidualizowanym językiem (a więc stylem) w zależności od zajmowanej pozycji w świecie, od okoliczności. Niektóre partie *Borysa Godunowa* napisane są przy tym w różnych językach. Tak oto bohaterowie sceny noszącej tytuł *Równina pod Nowogrodem Siewierskim* mówią po rosyjsku, po francusku i po niemiecku, co daje kapitalny, pełen zamierzonego komizmu efekt, którego nosicielem jest tu postać francuskiego kapitana Mergereta. (Nawiasem mówiąc, to dążenie do autentyzmu kolokwialnego narusza Puszkin w scenach polskich, gdzie Polacy mówią z Rosjanami nienaganną ruszczyzną markując jedynie obcy żywioł językowy akcentem, leksyką i zwrotami książkowymi.)

I tu dostrzegamy jeszcze jedno świętokradztwo, którego dopuścił się Puszkin. Odrzuciwszy bowiem jedność stylu, naruszył kanon jedności rodzajowej tragedii klasycystycznej, wprowadzając do *Borysa Godunowa* obok scen pełnych tragizmu obrazki z życia codziennego. Momenty komiczne przeplatają się więc ze scenami uroczystymi, język wznioosły z językiem codziennym, co skłoniło recenzenta ówczesnej tajnej policji, III Oddziału, który zajmował się podówczas także cenzurą teatralną, do poczynienia następującej uwagi: *Niektóre ustępy należy koniecznie skreślić. Tutaj trzeba dodać, że człowiek posiadający choć w najmniejszym stopniu poczucie smaku i taktu nie ośmieliłby się nigdy przedstawić publiczności wyrażeń, których nie wypada użyć nawet w żadnej przyzwoitej knajpie!* Woli recenzenta stało się zadość, jako że korespondowała ona w dodatku z opinią Mikołaja I, który również domagał się *odpowiedniego oczyszczenia* dramatu Puszkina. W pierwszej edycji *Borysa Godunowa* usunięto więc szereg scen (*Dziewicze Pole, Klasztor Nowodziewiczy*), wykreślono także urągające rzekomo *poczuciu smaku i taktu* obscenia słowne, wulgaryzmy, wszelkie przekleństwa, rodzime i obce, na co zresztą przystał, choć z żalem, sam autor.

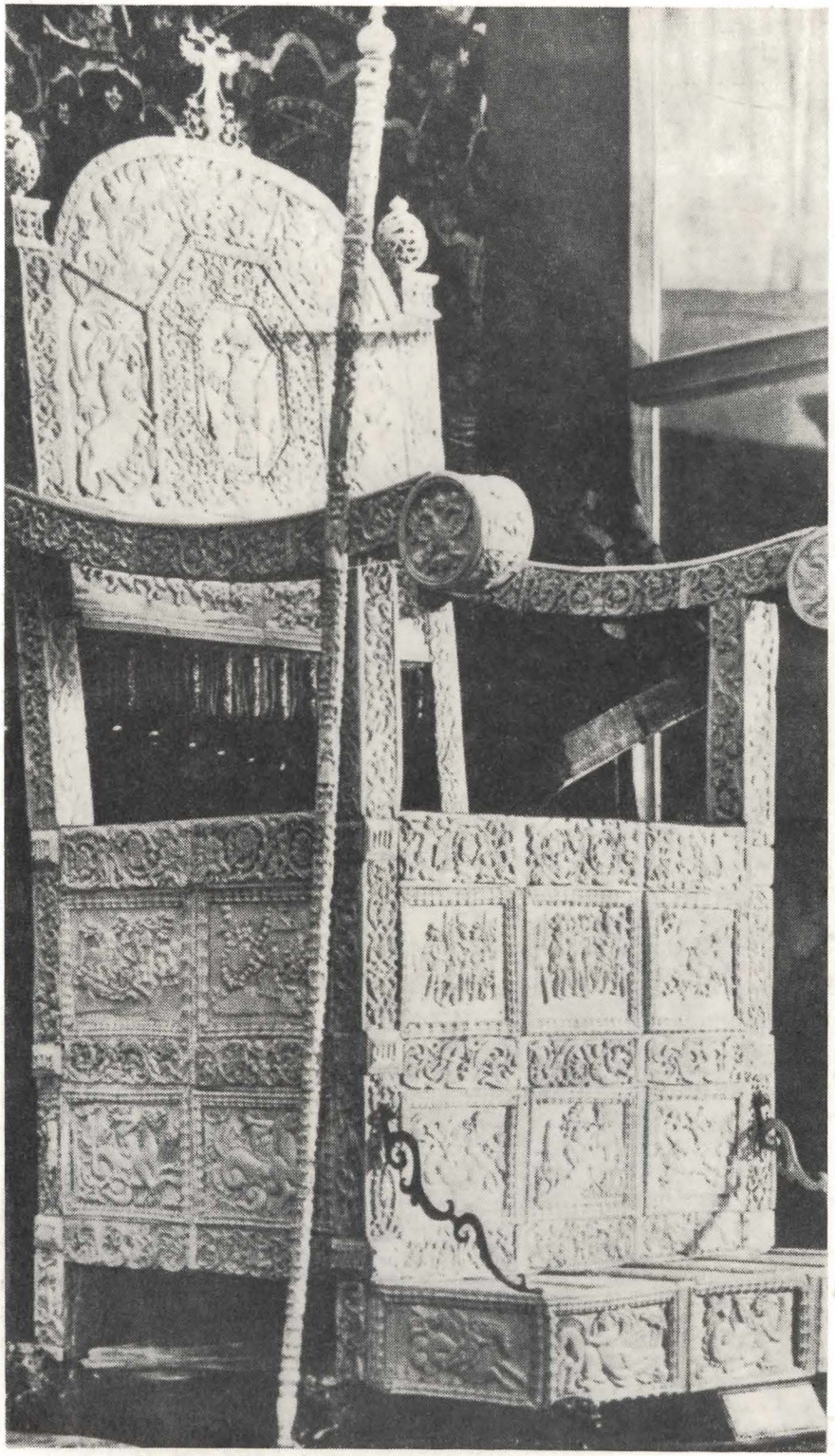
Skoro o zmianach tekstologicznych mowa, zwróćmy przy tej sposobności uwagę na finał *Borysa Godunowa*, kończący się uwagą autorską: *Lud trwa w milczeniu.* W wariancie rękopiśmiennym natomiast na zwrócone do ludu zawołanie Mosalskiego rozlegają się okrzyki: *Niech żyje car Dymitr Iwanowicz!* Badacze po dziś dzień głowią się nad genezą tych dwóch finałów, bądź co bądź istotnych, bo inaczej naświetlających problem roli *pospólstwa* czyli ludu, sprawę jego uczestnictwa w losach kraju, a więc i państwa. Nie wdając się szczegółowo w te zawiłe kwestie, stwierdźmy tylko, że w dziele Puszkina pełni ona funkcję nader ważną, jest kluczem otwierającym dostęp do jednej z podstawowych myśli ideowych utworu, a dotyczącej — jak się rzekło — relacji: władza-lud.

O nim to przecież — o ludzie — choć sam występuje w dramacie z rzadka, ciągle mowa. Słowo *lud*, wedle podliczeń historyków literatury odmieniane jest przez różne


БОРИСЪ ГОДУНОВЪ,

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1831.

Borys Godunow Aleksandra Puszkina, karta tytułowa.



Tron i berło Iwana Groźnego (kość słoniowa).

postacie około sześćdziesięciu razy, jest na ustach wszystkich: wszak to siła — choć niema i bierna z pozoru, którą trzeba trzymać w ryzach i z którą trzeba się liczyć, którą się pogardza i której się lęka zarazem.

U Puszkina lud to żywioł sceptyczny, ukrywający swe uczucia wobec władzy pod maską obłudy. Ukazał to autor w pominiętej nieprzypadkowo w pierwszym wydaniu *Borysa Godunowa* „scenie ludowej" — *Dziewicze Pole. Klasztor Nowodziewiczy:*

LUD *na kolanach; płacz i zawodzenie*

Panuj nam, ojcze! Zmiłuj się nad nami!
Bądź naszym ojcem, carem!

PIERWSZY *cicho*

Czemu płaczą?

DRUGI Skąd mamy wiedzieć? Bojarzy to wiedzą —
Nie nasza sprawa.

BABA *z dzieckiem*

Kiedy trzeba płakać,
Akurat ucichł! Dam ci ja! Gdzie Cygan?
Płaczże, szczeniaku!

Rzuca je na ziemię. Dziecko krzyczy.

No, ho!

PIERWSZY

Wszyscy płaczą —
Zapłaczmy, bracie!

DRUGI

Staram się jak mogę —
I nic.

PIERWSZY

Ja także. Może masz cebulę?
Potrzemy oczy.

DRUGI

Posmaruję śliną.
A co tam znowu?

PIERWSZY

Licho ich tam wie!*)

*) przekład Seweryna Pollaka

Te szczegóły wiele mówiące o zachowaniu się tłumu i nie harmonizujące bynajmniej z oficjalnym widzeniem ludu i jego odruchów psychospołecznych, nie są fikcją literacką, nie zostały przez poetę wymyślone. Zaczerpnął je Puszkin z *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja Karamzina, pisarza i historyka, czołowego przedstawiciela sentymentalizmu w Rosji. Zresztą nie tylko ten epizod ma wagę historycznego autentyku. Swą rozległą panoramę dziejów Rusi końca XVI i początku XVII wieku kreślił Puszkin dążąc do osiągnięcia maksymalnej historyczności, czego nie znała przecież tragedia klasyczna, w tym sensie powierzchowna i konwencjonalna. Aczkolwiek Puszkin nie wszystkie twierdzenia Karamzina przyjął dając własną wizję odtwarzanej epoki, oparł się w zasadzie na wersji wydarzeń zawartej w znakomitym dziele autora *Historii państwa rosyjskiego.* Nawet kolejność przedstawionych w *Borysie Godunowie* wypadków historycznych wziął od Karamzina, podobnie jak i tezę o zabójstwie carewicza Dymitra dokonanym z rozkazu Godunowa, co spotkało się z gwałtowną reakcją wielu krytyków, między innymi Bielińskiego.

Nie tylko zresztą samą *Historię...* Karamzina gruntownie przestudiował Puszkin pracując nad swym *Borysem Godunowem,* lecz także jej aparat naukowy, a więc tzw. *noty* zawierające streszczenia lub obszerne wyjątki ze źródeł, głównie starych kronik rosyjskich, do których zresztą poeta sięgał także, niezależnie od Karamzina. Zdarzało się niekiedy, że materiał owych *not* przeczył właściwemu tekstowi *Historii...* przedstawiając odmienną wersję wydarzeń od tej, którą przyjął historyk. I Puszkin niekiedy oddawał pierwszeństwo tym pierwszym. Nie puszczał jednak wodzy fantazji. Trzymał się wiernie przekazów źródłowych, nie chcąc w niczym przeinaczyć historii, którą wziął na swój warsztat. Tak więc

spośród występujących w jego sztuce bohaterów — z wyjątkiem postaci bezimiennych lub epizodycznych — dwie tylko są wytworem wyobraźni poetyckiej Puszkina: syn Andrzeja Kurbskiego (przeciwnika Iwana Groźnego, ideologa bojarstwa, który przeszedł w roku 1564 na stronę polską i napisał tu soczysty na niego pamflet) oraz przodek poety — Atanazy Matwiejewicz Puszkin. Wszyscy pozostali to postacie historyczne. Również warstwy fabularne i kompozycja utworu zgodne są z rozwojem wydarzeń historycznych, choć zarazem ujęte poetycko i twórczo rozwinięte.

W swej wierności Karamzinowi Puszkin powtórzy też szereg popełnionych przezeń pomyłek historycznych, na przykład przypisanie Borysowi Godunowowi zniesienia tzw. dnia świętego Jerzego, trwającego właściwie kilka dni w roku okresu, kiedy chłopi mieli prawo przechodzenia na służbę do innego pana, co uczynił był już wcześniej Iwan Groźny. Nieścisłości te zauważy jednak tylko specjalista.

Czytelnika i widza zaś niezmiennie urzeka głębia psychologiczna i prawda artystyczna tego największego rosyjskiego dramatu historycznego, harmonijnie łączącego w sobie wielkość zamysłu ze znakomitym kształtem scenicznym, wprowadzającego po raz pierwszy z takim rozmachem na scenę rosyjską problematykę walki o władzę w rodzącym się z chaosu organizmie państwowym, ukazującego zderzenie różnorodnych sił społecznych i politycznych, które napotykają w toczonej walce na instynktowny opór mas ludowych.

René Śliwowski

Aleksander Puszkin
BORYS GODUNOW
(Fragment)

KREML. DOM BORYSA. STRAŻ PRZED GANKIEM. W OKNIE TEODOR [FIODOR].

Żebrak

Dajcie jałmużnę w imię Chrystusa!

Straż

Idź precz, zabroniono rozmawiać z uwięzionymi.

Teodor

Idź, starcze, jestem biedniejszy od ciebie: tyś na swobodzie.

(Ksenia, okryta zasłoną, podchodzi także do okna)

Jeden z ludu

Brat i siostra — biedne dzieci, niczym ptaszyny w klatce.

Drugi

Jest kogo żałować! Przeklęte plemię!

Pierwszy

Ojciec był łotr, a dziecięta niewinne.

Drugi

Niedaleko pada jabłko od jabłoni.

Ksenia

Braciszku! Braciszku! Zdaje się, że do nas bojarzy idą.

Teodor

To Golicyn, Mosalski. Innych nie znam.

Ksenia

Ach, braciszku, serce zamiera.

(Golicyn, Mosalski, Mołczanow i Szerefedinow, za nimi trzech strzelców)

L u d

Rozstąpić się, rozstąpić: bojarzy idą.

(Bojarzy wchodzą do domu)

J e d e n z l u d u

Po co oni przyszli?

D r u g i

A pewno odbierać przysięgę od Teodora Godunowa.

T r z e c i

Rzeczywiście. Słyszysz, co za zgiełk w domu!... Na Boga!... Biją się!

L u d

Słyszycie? Wrzask! To głos kobiecy... Wejdźmy... Drzwi zamknięte — krzyki zmilkły — zgiełk trwa...

(Otwierają się drzwi. Na ganku zjawia się Mosalski)

M o s a l s k i

Ludu! Maria Godunowa i syn jej Teodor otruli się jadem. Widzieliśmy ich martwe zwłoki.
(Lud w przerażeniu milczy) Czemuż to milczycie? Wołajcie: Niech żyje car Dymitr Iwanowicz!

L u d *trwa w milczeniu*

Przełożył Seweryn Pollak

... Dramat *Borys Godunow* zawiera szczegóły, a nawet sceny wspaniałe. Szczególnie prolog wydaje mi się tak oryginalny i tak podniosły, że nie waham się uważać go za jedyny w swoim rodzaju i nie mogę się powstrzymać, aby mu nie poświęcić kilku słów...

Dramat ten, jak i wszystko, co Puszkin dotąd był ogłosił, nie daje wcale miary jego talentu. W czasie, o którym tu mówimy, przebiegł on był dopiero część tego zawodu, jaki wypełnić był zdolny; miał wtedy trzydziesty rok życia. Ci, co go wówczas znali, zauważyli w nim zmianę znaczną. Zamiast pożerać chciwie zagraniczne romanse i dzienniki... chętniej teraz wsłuchiwał się w opowiadania powieści ludowych, w pieśni narodowe i [czytał] dzieje swego kraju. Porzucał, jak się zdawało, dziedziny obce, wrastał w Rosję, puszczał korzenie w grunt rodzimy... Przechodził najwidoczniej przeobrażenie wewnętrzne. Jako człowiek, jako artysta, był niewątpliwie w toku przekształcania swej poprzedniej postawy albo raczej dochodzenia do postawy jemu właściwej. Przestał pisać poezje, ogłosił tylko kilka dzieł historycznych, które można uważać za rodzaj prac przygotowawczych. — Ale do czego się gotował?... Co się rozgrywało w jego duszy?... Spodziewałem się, że zjawi się on wkrótce na widowni jako człowiek nowy, w całej sile talentu, dojrzałego doświadczeniem, wzmocnionego przez długie ćwiczenie. Wszyscy, którzy go znali, podzielali me pragnienia. Jeden strzał pistoletowy zburzył te wszystkie nadzieje.

Kula, która ugodziła Puszkina, zadała cios straszliwy Rosji intelektualnej. Posiada ona i teraz pisarzów znamienitych: pozostał jej Żukowski, poeta pełen godności, wdzięku i uczucia; Kryłow, bajkopisarz pełen pomysłowości, niezrównany w wyrazistości słowa; książę Wiaziemski, który dowcipem błyszczałby nawet wśród Francuzów; nikt jednak nie zastąpi Puszkina. Nie jest to dane żadnemu krajowi wydać z siebie więcej niż jednego człowieka, który by łączył w tak wysokim stopniu najróżnorodniejsze uzdolnienia, zdające się raczej

wyłączać nawzajem. Puszkin, podziwiany przez czytelników za swój talent poetycki, zdumiewał słuchaczy żywością, subtelnością i przenikliwością swego umysłu. Obdarzony był pamięcią nadzwyczajną, zdolnością gruntownego sądu, smakiem delikatnym a wytwornym. Kiedy się go słyszało rozprawiającego o polityce zagranicznej lub wewnętrznej państwa, można by go było wziąć za człowieka osiwiałego wśród spraw publicznych i karmiącego się codzienną lekturą debat parlamentarnych. Narobił on sobie swymi docinkami i sarkazmami wielu nieprzyjaciół. Mścili się oni na nim oszczerstwami.

Znałem tego poetę rosyjskiego dość blisko i przez dość długi przeciąg czasu; postrzegałem w nim charakter nadto poddający się wrażeniom i czasami lekki, ale zawsze szczery, zacny i zdolny do otworzystości duszy. Jego wady zdawały się być w związku z okolicznościami, wśród których się wychował; a co było w nim dobrego, pochodziło z głębi jego serca. Umarł mając trzydzieści osiem lat.

ADAM MICKIEWICZ

Fragmenty wspomnienia pośmiertnego, opublikowanego w paryskim czasopiśmie Le Globe *dnia 25 maja 1837 roku i podpisanego* Przyjaciel Puszkina.

(Adam Mickiewicz — *Dzieła*, Wydanie Narodowe z r. 1950, t. V)

Aleksiej K. Tołstoj

KSIĄŻĘ SREBRNY

(Fragment rozdziału XXXVIII)

(...) Micheicz tejże nocy udał się do monasteru, a Srebrny, ledwie ukazała się zorza, poszedł pożegnać się z Godunowem.

Borys Fedorowicz wrócił już z jutrzni, której, według przyjętego zwyczaju, wysłuchał razem z carem.

Uprzejmość Borysa Godunowa, jego nie udane współczucie dla Srebrnego, przysługi, jakie kilkakrotnie mu wyświadczył, a co najgłówniejsza, iż w niczym nie był podobny do innych dworaków, mocno do niego pociągały Nikitę Romanowicza. Wyznał mu swoją miłość do Heleny.

— Wszystko to oddawna mi wiadome — rzekł, uśmiechając się, Godunow. — (...) Ty książę, niczego w sobie ukryć nie potrafisz. Wczoraj nabawiłeś mnie strachu, a przy tym i pogniewałem się na ciebie, kiedyś bez żadnej ogródki odpowiedział carowi, że nie chcesz wpisać się do opryczyny.

— A cóżem miał mu odpowiedzieć, Borysie Fedoryczu?

— Powinieneś był podziękować carowi i przyjąć jego łaskę.

— Ależ ty żartujesz, Borysie Fedoryczu, czy też prawdę mówisz? Jakżem miał za to dziękować carowi? A ty sam, czyś wpisał się w opryczynę?

— Oto, gdybyś postanowił powściągnąć swoją prawdomówność i choć dla oka wpisał się do opryczyny, czegobyśmy razem nie dokonali!

— Nieprzydatnym ja do tego, Borysie Fedorowiczu. Ileż to razy próbowałem zastosować się do cudzego charakteru, a nigdy mi się nie udawało. Zresztą, co o tym mówić? Sam wiesz, że car na moją prośbę przeznaczył mnie do strażniczego pułku.

— To nic nie znaczy, książę! Ty znów Tatarów pobijesz, car znów cię do siebie wezwie. Orężnym naturalnie już być nie możesz, ale jeśli się zgłosisz do opryczyny, to cię i wpi-

szą(...) Niech tylko krew zastygnie i łzy oschną, to będę jeszcze, jeżeli zechcesz, twoim drużbą.

— Dzięki ci, Borysie Fedoryczu, dzięki stokrotne. Aż mi na sumieniu ciąży, żeś tyle już dla mnie zrobił, a ja ci niczym odpłacić nie mogę. Gdyby trzeba było za ciebie iść na katusze, albo w walce życie poświęcić, tobym się i chwili nie namyślał. Ale do opryczyny mnie nie ciągnij, a i przy carze nie moje także miejsce.

— Więc mnie już, książę, nie obwiniasz, że nie idę prostą drogą, ale uboczną?

— Grzeszyłbym, gdybym cię obwiniał, Borysie Fedoryczu. Nie mówię już o sobie, ale innym ileś ty dobrego wyświadczył! Ot i z moją rebiatą byłoby źle, gdybyś im nie dopomógł. Nie daremnie też pozyskałeś miłość ludu. Wszyscy w tobie nadzieję pokładają, kraj cały zwraca na ciebie oczy.

Lekki rumieniec przebiegł po bladej twarzy Godunowa, a w oczach błysnęło zadowolenie.

— Z kolei i ja ci dziękuję, książę — rzekł. — O jedno cię tylko proszę: kiedy nie chcesz mi pomagać, to przynajmniej, gdy posłyszysz, że o mnie źle mówią, nie wierz tym gadaniom i powiedz potwarcom wszystko, co sądzisz o mnie.

— Już o to nie troszcz się, Borysie Fedoryczu. Ja nikomu nie pozwolę o tobie nawet źle pomyśleć, a cóż dopiero mówić. Moi rabusie już teraz modlą się do Boga za twoje zdrowie, a jak wrócą do rodziny, to i bliźnim swoim ciebie polecą. Daj Boże tylko, abyś wyszedł cało.

— Pan ochrania chodzących w sprawiedliwości — rzekł Godunow, skromnie spuszczając oczy. — A zresztą, wszystko w Jego świętej woli. Żegnaj mi, książę, do widzenia się w krótkim czasie, nie zapomnij, żeś obiecał wezwać mnie na swata.

Uściskali się jak przyjaciele i Nikicie Romanowiczowi jakoś weselej zrobiło się w sercu. Przywykł do myśli, że Godunow rzadko się myli w swoich zdaniach.

Przełożył Józef Pracki

Fiodor Szalapin w roli Borysa Godunowa (Opera w Paryżu).

W KRĘGU WSPOMNIEŃ O SZALAPINIE

Moja przygoda z Fiodorem Wielkim

Z okazji obecnej realizacji opery Borys Godunow *w Teatrze Wielkim przedstawicielka Redakcji Wydawnictw TW przeprowadziła krótką rozmowę ze znakomitą śpiewaczką* WANDĄ WERMIŃSKĄ, *która wielokrotnie występowała w tej operze z najsławniejszym wykonawcą roli Borysa — Fiodorem Szalapinem.*

Pamiętamy sukcesy, jakie Pani odnosiła w warszawskiej inscenizacji Borysa Godunowa *w roli Karczmarki, wiemy jednak także, że przedtem śpiewała Pani wiele razy również i partię Maryny Mniszchówny obok wielkiego Fiodora Szalapina. Czy zechciałaby Pani opowiedzieć naszym widzom i czytelnikom, choćby w paru zdaniach, o swojej współpracy z nim?*

Współpracę z Szalapinem wspominam do dziś z uczuciem rozrzewnienia i wdzięczności. Opowiem najpierw, jak do tego doszło. Jak to zwykle bywa, niemałą rolę odegrał tu przypadek. Jako dziewiętnastoletnia początkująca śpiewaczka wyjechałam wraz z pianistą Józefem Turczyńskim na koncerty do Budapesztu. Na jednym z koncertów był obecny Szalapin, który przyjechał, aby śpiewać partię Borysa w budapeszteńskiej Operze Królewskiej. Z jego inicjatywy zorganizowano przesłuchanie, w czasie którego miano dokonać wyboru śpiewaczki do partii Maryny Mniszchówny. Znałam tę partię, lecz nigdy nie śpiewałam jej na scenie. Ponieważ jednak zauważyłam, że Szalapin na koncercie gorąco mnie oklaskiwał, zdobyłam się na odwagę, stanęłam do przesłuchania i... wybór padł na mnie. Po moim duecie z Dymitrem Szalapin pocałował mnie w głowę i oznajmił: *Ty będziesz ze mną śpiewała.*

Gdy wyznałam mu szczerze, że nigdy partii Maryny nie śpiewałam na scenie, przyrzekł udzielić mi niezbędnych wskazówek i rad. Istotnie, przerobił ze mną gruntownie rolę Maryny i polecił pracowni krawieckiej, aby uszyto dla mnie piękny kostium. Zawojowałam go ostatecznie wykonując na próbie partię Karczmarki w tej samej operze. Wbiegłam na scenę tupocząc bosymi piętami i gryząc namiętnie *siemieczki.* Pamiętam, że śpiewałam też z wielką, niezrozumiałą wówczas dla mnie samej brawurą. Mistrz popatrzył, posłuchał i oświadczył z uznaniem: *Eto nastojaszczaja diewka* — była to, oczywiście, wielka pochwała.

Fiodor Szalapin w roli Borysa Godunowa (Moskwa 1911).

Tak więc, jak to zdarza się w pięknych bajkach, wielki Szalapin otworzył przede mną, młodą debiutantką, wrota do zaczarowanej krainy sceny operowej. Przez rok towarzyszyłam mu na gościnnych występach w Rumunii, Czechosłowacji, na Węgrzech, w Szwecji, Norwegii i Holandii, wykonując w *Borysie Godunowie* dwie partie — Maryny i Karczmarki.

Wspomniała pani o pracy nad rolą pod kierunkiem Szalapina. Może poprosimy jeszcze o parę słów na ten temat.

Były to wskazówki niezwykle cenne i skuteczne. Szalapin przywiązywał ogromną wagę do wykonania aktorskiego partii operowej. Pouczał mnie, że należy zawsze zaczynać od przestudiowania materiałów dotyczących epoki oraz podłoża historycznego, literackiego i muzycznego dzieła. Dopiero po przebyciu tego etapu można przystąpić do kształtowania postaci scenicznej i szukania właściwych środków artystycznego jej wyrazu.

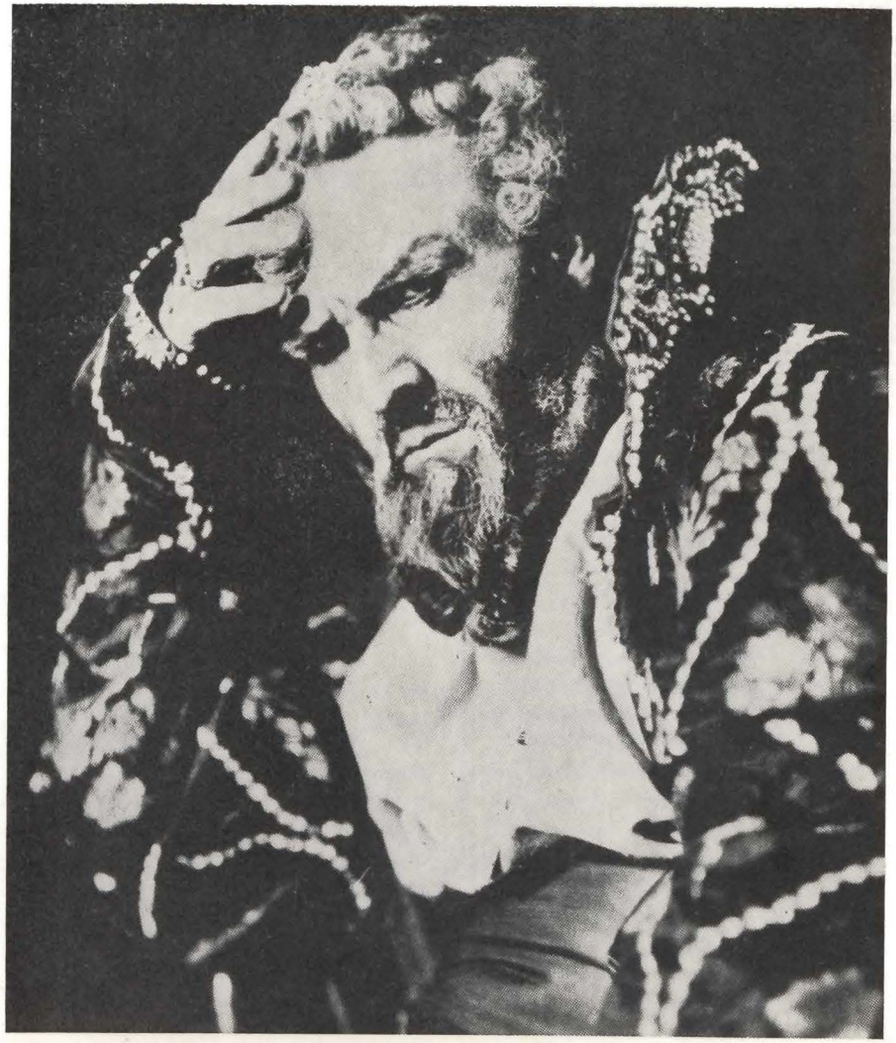
Jak wiadomo, w epoce wielkości i

sławy Szalapina śpiewacy operowi rzadko zwracali uwagę na interpretację aktorską — ceniło się przede wszystkim piękno głosu, muzykalność i wirtuozowskie wykonanie. Na tym tle uwagi i metody pracy Szalapina były wprost rewelacyjnie odkrywcze i pionierskie. Sztukę śpiewania Szalapin przyrównywał do malarstwa; mówił, że interpretacja wokalna powinna być plastyczna. jak gdyby trójwymiarowa, pobudzająca wyobraźnię widza i słuchacza.

W garderobie był zawsze sam, nikomu nie było wolno rozpraszać jego nastroju przed wyjściem na scenę. Mówił mi nieraz: *Zostawaj sama z muzyką, niechaj ci ona brzmi w uszach, w sercu i we krwi* — pamiętam dobrze te słowa. Za kulisami nigdy z nikim nie rozmawiał. Był skupiony, pochłonięty rolą bez reszty. Zadziwiał świat swoją sztuką śpiewaczą, legendarnym już aktorstwem, głębią i finezją interpretacji, bo istotnie... muzyka tętniła w jego sercu i we krwi.

Rozmowę przeprowadziła
Halina Popielowa

Fiodor Szalapin w roli Borysa Godunowa (Metropolitan Opera House, 1921).



Edward Wejsis

Śpiewałem z Szalapinem

Ilekroć Szalapin przyjeżdżał do nas na występy w *Borysie Godunowie*, kontakty jego z zespołem rozpoczynały się zawsze od spotkania z dyrygentem i wykonawcą roli Szujskiego.

Pamiętam, kiedy miałem z nim śpiewać po raz pierwszy, zaprosił dyrektora Sillicha i mnie do hotelu *Bristol*, gdzie zwykle się zatrzymywał. W miłej pogawędce przedstawiał nam swoje życzenia. Od dyrygenta wymagał żelaznego rytmu. Zdarzało się, że w czasie akcji, gdy orkiestra grała niezbyt rytmicznie, wytupywał rytm nogami lub nawet głośno liczył — *raz, dwa, trzy, cztery...* Potrafił nieraz — też w czasie akcji — zakląć głośno przez zęby — *Ot swołocz, ot durak!* Naturalnie taki *nierytmiczny* dyrygent nie mógł już później nawet marzyć o tym, żeby dyrygować w spektaklu, w którym śpiewał Szalapin.

Największa nawet irytacja nie mogła go jednak wytrącić z roli. Jeżeli kogoś rugał, czynił to nie Szalapin, lecz Borys Godunow, którym w dniu występu był już od samego rana i bardzo niechętnie rozmawiał na inne tematy. W ogóle w dniu przedstawienia unikał ludzi. A już na godzinę czy dwie przed występem nie było mowy o zamienieniu z nim prywatnie choć kilku słów.

Za to po przedstawieniu był to po prostu anioł, nie człowiek.

Jako wykonawca partii Szujskiego musiałem przy pierwszym spotkaniu opowiedzieć mu, jak pojmuję tę rolę, w jakim stosunku Szujski pozostaje do Borysa. Dopiero wtedy zaczął mi tłumaczyć scenę po scenie, zdanie po zdaniu, słowo po słowie, frazę po frazie...

W swego partnera potrafił wpoić całą chytrość i przebiegłość Szujskiego. W czasie przedstawienia promieniował swym wielkim talentem i oddziaływał niezwykle sugestywnie. Pamiętam, że grając wroga Borysa, z prawdziwą lubością patrzyłem na męczarnie nieszczęsnego ca-

ra, zwłaszcza w scenie opowiadania o śmierci małego Dymitra. Gdy zobaczyłem śmierć Borysa, triumf mój nie miał granic.

Wiem, że to brzmi nieskromnie, ale zgodnie z prawdą muszę wyznać, że Szalapin był z mojego Szujskiego bardzo zadowolony.

Ostatni występ wielkiego śpiewaka w Warszawie odbył się dnia 6 maja 1937 roku.

Gdy po przedstawieniu znaleźliśmy się wraz z Kazimierzem Junoszą-Stępowskim, z którym łączyła go przyjaźń, w *Oazie*, Szalapin był smutny i mówił, iż ma wrażenie, że to już ostatni jego występ w Warszawie, do której zawsze tak chętnie przyjeżdżał. Miał tu przecież tylu przyjaciół...

Zachowywał się, jakby przeczuwał rychłą śmierć, która też nastąpiła w kwietniu 1938 roku.

W czasie tego wieczoru w pewnym momencie jak gdyby do siebie powiedział: *Czy wielcy artyści powinni umierać?...*

Nad ranem rozstaliśmy się w nastroju raczej posępnym. Nie wiedzieliśmy, że były to ostatnie chwile spędzone z genialnym artystą Fiodorem Szalapinem.

Edward Wejsis

Friedrich Schiller

DYMITR

(Fragment)

SEJM WALNY W KRAKOWIE

M n i s z e c h

Król!

Wchodzi Król Zygmunt w towarzystwie Wielkiego Kanclerza Koronnego, Wielkiego Marszałka Koronnego i kilku Biskupów.

K r ó l *do Dymitra*

Drogi kniaziu, pozwól się uściskać!
Rzeczpospolita wreszcie ci oddaje
Dziś sprawiedliwość. W mym sercu jam dawno
Już to uczynił. Wzrusza mnie twój los,
Tak jak na pewno wzrusza wszystkich królów.

D y m i t r

Wszystkom zapomniał, wszystkiegom zabaczył,
Na twoim sercu nowo narodzony.

K r ó l

Nie lubię wielu słów, lecz jako władca
Rządzący ludem możniejszych wasalów
Niż sam — co mogę, to ci ofiaruję.
Byłeś tu świadkiem [niezbyt miłej] sceny,
Lecz niech twe serce źle Polski nie sądzi,
Choć nawą państwa miota nawałnica.

M n i s z e c h

Wśród burzy sternik kieruje okrętem
I w port bezpieczny go wiedzie.

K r ó l

Zerwany
Sejm — ale jakże łamać pokój z carem!
Wiem, masz przyjaciół. Lecz jeżeli szlachta
Na własną rękę zechce się uzbroić,
A Kozak szczęście postawi na kartę —
To ludzie wolni — trudno mi zabronić.

M n i s z e c h

Rokosz jest jeszcze pod bronią. Jeżeli
Zechcesz, o panie, wezbrany ten strumień,
Który się wzburzył przeciw twej potędze —
Runie na Moskwę.

K r ó l

Najpewniejszą broń
Zdobędziesz w Moskwie — a najtrwalszą tarczą
Będą dla ciebie serca twego ludu.
Tylko Ruś Rusów zwycięży. Jak dzisiaj

Przed naszym sejmem broniłeś swej sprawy,
Tak też przemawiaj do moskiewskich braci.
Zdobądź ich serca — a będziesz panował.
Tronu się obcą nie zdobywa bronią,
A i ludowi, który zna swą cenę,
Trudno wbrew woli narzucić monarchę.
Jak ci wiadomo — byłem królem Szwedów
I [tron objąłem bez rozlewu krwi —]
A jednak rychłom utracił koronę,
Bo lud mi nie był przychylny.

Zbliża się Maryna.

. . . . . .

Mniszech

Dostojny
Królu i panie. Oto do twych stóp
Kłoni się moja Maryna. Kniaź Dymitr
[Mej córce swoje ofiarował serce.]
Tyś mego domu pan i orędownik
I tylko z twojej królewskiej prawicy
Godzi się, aby otrzymała męża.

Maryna klęka przed Królem.

Król

Zgoda, kuzynie. Jeśli wola — z chęcią
Carewiczowi posłużę za ojca.

do Dymitra, któremu podaje dłoń Maryny.

Oto ci, synu, w pięknej zakładniczce
Daję boginię szczęścia. Oby Bogi
Zwoliły oczom, bym tę miłą parę
Rychło oglądał na tronie moskiewskim.

Maryna

[Dzięki ci, panie, za łaskę.] Twą sługą
Gdziekolwiek będę, zostanę na zawsze.

Król

Powstań, caryco! Miejsce u mych stóp
Nie jest dla ciebie, narzeczonej kniazia,
Ani dla córki mego wojewody.
Jesteś najmłodsza pośród swoich sióstr,
A jednak duch twój mknie szczęściu naprzeciw,
Cel wielkoduszny przyświeca twym dniom.

Dymitr

Bądź, wielki królu, świadkiem mej przysięgi.
Książę — w książęce ją składam dziś dłonie.
Przyjmuję rękę szlachetnej panienki
Jak cenny zastaw szczęścia — i przysięgam,
Że skoro tylko zdobędę tron ojców,
Ze czcią, królowej wielkiej przynależną,
Posadzę na nim moją narzeczoną.

Przełożył Włodzimierz Lewik

Józef Grubowski

„BORYS GODUNOW" NA POLSKIEJ SCENIE OPEROWEJ

Operę Musorgskiego *Borys Godunow* zrealizowały w Polsce trzy sceny operowe: Lwów (jedna inscenizacja), Warszawa (dwie inscenizacje) i Poznań (dwie inscenizacje). Trudności partytury sprawiają, że nie każdy zespół operowy może pokusić się o wystawienie tego wielkiego dzieła. Po za tym trzeba mieć dobrego wykonawcę roli tytułowej. Bez takiego protagonisty trudno wyobrazić sobie powodzenie tej opery.

Teatr Miejski we Lwowie, pozostający wówczas pod dyrekcją Ludwika Hellera, wystawił po raz pierwszy *Borysa Godunowa* dnia 12 października 1911 r. i zapowiedział tylko trzy przedstawienia tej opery. Wprowadzono ją jedynie dla wspaniałego wykonawcy roli tytułowej, znakomitego śpiewaka a zarazem świetnego aktora — Adama Didura.

Należy przypomnieć, że właśnie Didur śpiewał pierwsze przedstawienie *Borysa Godunowa* na scenie Metropolitan Opera House w Nowym Jorku (w której był solistą od roku 1908) dnia 19 marca 1913 roku.

Przedstawienie lwowskie przygotował od strony muzycznej Bronisław Wolfsthal, reżyserował Adam Okoński. Dano osiem obrazów, w których obok Didura wystąpiły panie: Ada Nekar (Maryna), J. Zacharska (Ksenia), Halina Sawicka (Fiodor), Amalia Kasprowiczowa (Karczmarka), Bluchenthalówna i Chełmska oraz panowie: Adam Dobosz (Dymitr), Sulikowski (Szujski), Jan Zoppoth (Warłaam), Miller (Misaił), Jeliński, Zygmunt Schmidt, Marceli Fedyczkowski i Władysław Paszkowski.

Niewiadomski zanotował również, że *publiczność nasza przyjęła sam utwór Musorgskiego obojętnie... Nie oceniono talentu kompozytora ani jego idei postępowej, nie zwrócono uwagi dostatecznie ani na jego intencje kolorystyczne, ani na nowoczesną śmiałość harmonii.*

Po wyjeździe Didura opery już

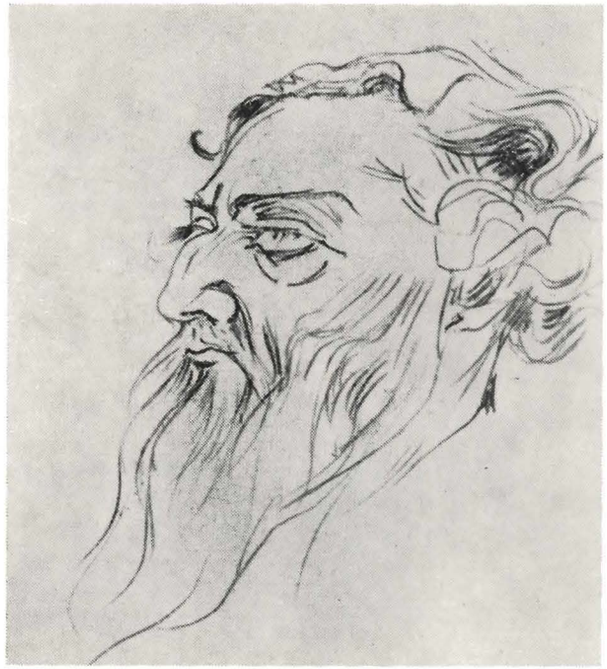
nie grano, dano ją dopiero latem 1912 roku w dniach 4, 6, i 30 lipca podczas gościnnych występów w Krakowie.

Piętnaście lat upłynęło nim wystawiono dzieło Musorgskiego w Warszawie.

Premiera *Borysa Godunowa* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie odbyła się dnia 3 marca 1926 roku w następującej obsadzie: Tadeusz Orda — Borys Godunow, Ignacy Dygas — Dymitr Samozwaniec, Halina Leska — Maryna Mniszech, Maryla Karwowska — Ksenia, Teodozja Skonieczna — Fiodor, Wanda Wermińska — Karczmarka, Maria Przygodzka — Niania, Aleksander Michałowski — Warłaam, Maurycy Janowski — Szujski, Zygmunt Mossoczy — Pimen, Piotr Szepietowski — Prystaw, Feliks Szczepański — Misaił, Stanisław Kowalski — Bojar.

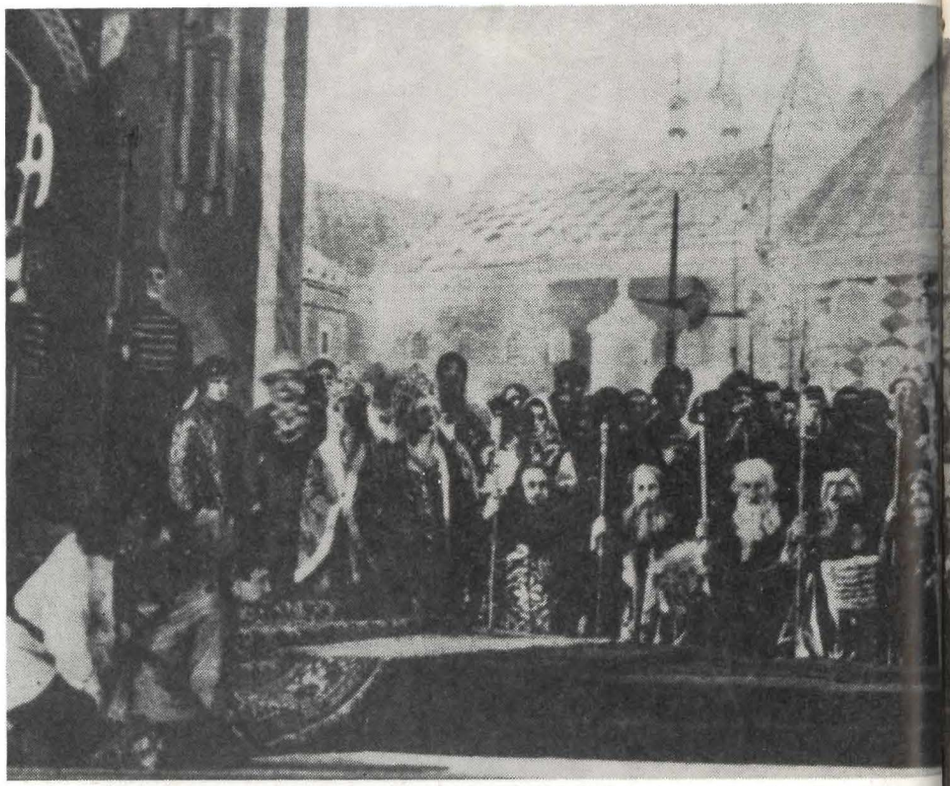
Dyrygował Adam Dołżycki, dekoracje i kostiumy projektował Wincenty Drabik, reżyserował Adolf Popławski. Ostatni, 66 spektakl dano dnia 6 maja 1937 r. z Szalapinem w roli tytułowej.

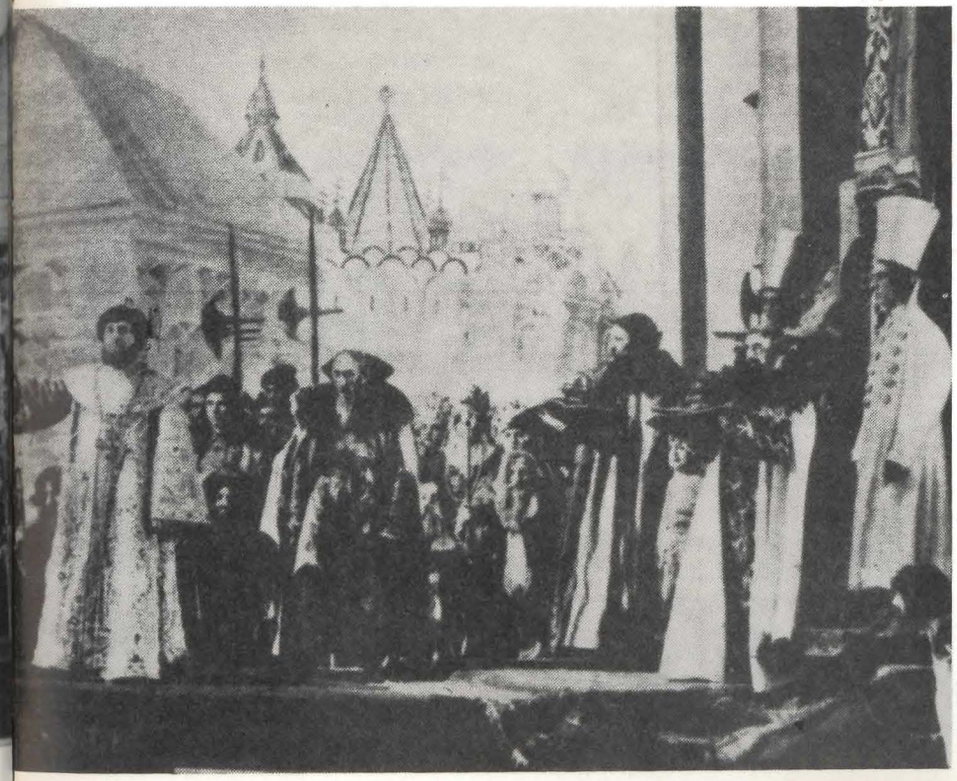
W okresie powojennym stolica przeżyła emocje artystyczne, kiedy to dnia 31 stycznia 1960 r. na scenie Opery Warszawskiej odbyła się premiera *Borysa Godunowa* w wersji instrumentalnej Mikołaja Rimskiego-Korsakowa pod dyrekcją Jerzego Semkowa, w reżyserii Aleksandra Bardiniego, w oprawie scenograficznej Teresy Roszkowskiej. Po raz pierwszy w Warszawie zrealizowano 9 obrazów (bez sceny w pokoju Maryny), co w warunkach małej stosunkowo sceny w *Romie* (maksymalna głębia 13 m) było nie-



Zygmunt Zaleski, rysunek z r. 1925

Borys Godunow w Teatrze Wielkim w Warszawie w roku 1926. Scena koronacji, Tadeusz Orda (Borys), Maurycy Janowski (Szujski).





Fiodor Szalapin z zespołem Teatru Wielkiego w Warszawie podczas występów gościnnych w *Borysie Godunowie*, rok 1936.

wątpliwym sukcesem realizatorów. Wśród wykonawców błyszczał piękny bas Bernarda Ładysza, który w roli Borysa zaprezentował się wówczas Warszawie po zdobyciu wielkiej nagrody na konkursie wokalnym w Vercelli oraz po sezonie artystycznym w Teatro Massimo w Palermo pod dyrekcją Tullio Serafina. W innych rolach wystąpili: Franciszek Arno — Dymitr, Michał Szopski — Szujski, Barbara Miszel — Maryna, Agnieszka Kossakowska — Ksenia, Anna Malewicz — Fiodor, Bożena Brun-Barańska — Karczmarka, Franciszka Denis-Słoniewska — Niania, Edward Pawlak — Warłaam, Kazimierz Walter — Pimen, Jan Glonek — Prystaw, Zenon Wójciak — Misaił, Zdzisław Nikodem — Jurodiwy.

Ostatni, 36 spektakl dano 15 lipca 1962 r., czyli w ostatnim dniu dyrekcji Jerzego Semkowa, który pożegnał się tym przedstawieniem z publicznością warszawską.

A oto lista dyrygentów i głównych wykonawców przedstawień *Borysa Godunowa* na cenie Teatru Wielkiego w Warszawie z podaniem daty pierwszego występu i ilości przedstawień:

Dyrygenci:

Adam Dołżycki — 3 III 1926 r.	51	razy
Egizio Massini — 16 I 1927 r.	2	,,
Walerian Bierdiajew — 4 XI 1930 r.	3	,,
Milan Zuna — 21 V 1932 r.	3	,,
Jerzy Sillich — 31 III 1933 r.	7	,,
Jerzy Semkow — 31 I 1960 r.	36	,,

Wykonawcy roli Borysa Godunowa:

Tadeusz Orda-Zaleski — 3 III 1926 r.	24	,,
Aleksander Michałowski — 12 III 1926 r.	20	,,
Adam Didur — 8 VI 1926 r.	3	,,
Zygmunt Zaleski — 10 XII 1926 r.	6	,,
G. Jereniew — 12 IV 1927 r.	1	,,
Jerzy Folescu — 6 XII 1928 r.	1	,,
Włodzimierz Kaczmar — 5 VI 1929 r.	4	,,
Fiodor Szalapin — 27 IV 1930 r.	5	,,
Roman Wraga — 3 III 1933 r.	2	,,
Bernard Ładysz — 31 I 1960 r.	21	,,
Henryk Łukaszek — 4 VI 1960 r.	2	,,
Jerzy Kulesza — 17 XII 1960 r.	4	,,
Edmund Kossowski — 26 II 1961 r.	5	,,
Borys Gmyria — 7 V 1961 r.	2	,,
Mirosław Cangalovič — 4 VI 1961 r.	2	,,

Wykonawcy roli Dymitra Samozwańca:

Ignacy Dygas — 3 III 1926 r.	50	,,
Adam Dobosz — 18 IV 1926 r.	13	,,
Mieczysław Salecki — 3 XII 1936 r.	3	,,
Franciszek Arno — 31 I 1960 r.	30	,,
Ryszard Małożewski — 25 VI 1960 r.	6	,,

Wykonawcy roli Pimena:

Zygmunt Mossoczy — 3 III 1926 r.	61	,,
Edward Bender — 28 XI 1936 r.	5	,,
Kazimierz Walter — 31 I 1960 r.	34	,,
Kazimierz Poreda — 5 III 1961 r.	2	,,

Wykonawcy roli Szujskiego:

Maurycy Janowski — 3 III 1926 r.	56	,,
Janusz Popławski — 21 V 1932 r.	3	,,
Edward Wejsis — 3 III 1933 r.	7	,,
Michał Szopski — 31 I 1960 r.	30	,,
Ryszard Małożewski — 4 XII 1960 r.	1	,,
Jerzy Granowski — 5 III 1961 r.	5	,,

Wykonawczynie roli Maryny Mniszchówny:

Halina Leska — 3 III 1926 r.	45	,,
Laura Kochańska — 17 IX 1926 r.	5	,,
Maria Rońska — 26 X 1929 r.	5	,,
Wanda Roessler — 21 V 1932 r.	3	,,
Janina Godlewska — 3 III 1933 r.	3	,,
Janina Hupertowa — 28 XI 1936 r.	5	,,
Barbara Miszel — 31 I 1960 r.	16	,,
Krystyna Kostal — 4 VI 1960 r.	3	,,
Krystyna Szczepańska — 5 XI 1960 r.	17	,,

Wykonawczynie roli Karczmarki:

Wanda Wermińska — 3 III 1926 r.	31	,,
Izabella Szereszewska — 11 IX 1928 r.	12	,,
Helena Jaroszówna 12 III 1926 r.	12	,,
Zofia Terenkoczy — 21 V 1932 r.	5	,,
Ada Lenczewska — 18 I 1934 r.	1	,,
Franciszka Platówna — 28 IX 1936 r.	5	,,
Bożena Brun-Barańska — 31 I 1960 r.	35	,,
Franciszka Denis-Słoniewska — 14 IV 1960 r.	1	raz

W rok po Warszawie, dnia 23 marca 1927 r., wystawił *Borysa Godunowa* Teatr Wielki w Poznaniu w reżyserii Karola Urbanowicza (równocześnie wykonawcy roli tytułowej, a w okresie późniejszym również i roli Warłaama), w dekoracjach Stanisława Jarockiego, pod dyrekcją Zygmunta Wojciechowskiego. Dodać należy, że zarówno w Warszawie, jak i w Poznaniu, inscenizowano tylko sześć obrazów (koronacja, cela klasztorna, karczma, komnata, Sandomierz i Duma).

W maju 1927 r. Poznań przeżył potężny wstrząs artystyczny, gdy w roli Borysa wystąpił Zygmunt Zaleski. O występach tego znakomitego artysty Lucjan Kamieński pisał:

Maryla Karwowska w roli Kseni. Teatr Wielki w Warszawie, 1926.

Borys Godunow na scenie poznańskiej w roku 1950.
Od lewej: Zofia Chwoyka-Charłampowicz (Fiodor), Edmund Kossowski (Borys), Radzisław Peter (Szujski).

Ucho mówi: śpiewak najwyższej klasy, bas najpotężniejszego formatu, lecz najpotężniej opanowany, mieszczący w sobie całą paletę barw od najsilniejszych do najdelikatniejszych odcieni. Oko mówi: aktor jakiego bodaj scena operowa jeszcze nie widziała, mistrz nad mistrze, którego sztuka staje się naturą. Lecz to wszystko nie to. U Zaleskiego nie należy mówić ni o śpiewaku, ni o aktorze, lecz o największym twórcy postaci muzyczno-dramatycznej, jakiego pomyśleć można... Był carem Borysem Godunowem. Nie śpiewakiem wykonującym dramatyczne recitatiwy Musorgskiego (a śpiewał je genialnie), nie aktorem operującym pozą i gestem (a grał niesłychanie), ale człowiekiem wielkim, dostojnego kalibru, którego szlachetna natura ulega tragicznej walce z własnym sumieniem. Efekt był przygniatający. I gadać się o tym nie chce. Res magna.

O wielkiej sztuce Zygmunta Zaleskiego (rodzonego brata Tadeusza Ordy) Zygmunt Latoszewski pisał w recenzji *Kuriera Poznańskiego: Od pierwszego pojawienia się na scenie narzucała się z nieznaną zupełnie siłą ta potężna indywidualność artystyczna ...i aż do chwili, kiedy wyniosły ten car, jak rażony gromem, zwalił się u stóp tronu, wyobraźnia widza trzymana była na uwięzi, wręcz przytłoczona siłą ekspresji tego artysty... Śpiewa Zaleski najlepszą szkołą włoską i panuje nad nią z tym mistrzostwem, które jest dostępne tak niewielu.*

Jest on jeszcze z tych, co potrafią wszystko wyrazić w śpiewie, których środki wyrazu są niewyczerpane, którzy w głosie i grozę mają i całą skalę liryzmu, którzy potęgą brzmienia imponują i szeptem śpiewać umieją.

Od pierwszego, w roku 1927, do ostatniego w okresie międzywojennym przedstawienia *Borysa Godunowa*, granego dnia 7 grudnia 1935 r. z Zaleskim w roli tytułowej, dano w Poznaniu 31 spektakli tej opery.

Po wojnie, dnia 9 maja 1950 r. Poznań wystawił *Borysa Godunowa*

Bernard Ładysz w roli Borysa Godunowa. Opera Warszawska, 1960.

po raz drugi, pod znakomitą dyrekcją Waleriana Bierdiajewa. Tym razem pokazano dzieło Musorgskiego w dziewięciu obrazach. Reżyserował ponownie Karol Urbanowicz.

Przedstawienie to cieszyło się ogromnym powodzeniem i do końca dyrekcji Bierdiajewa w Poznaniu, tj. do dnia 30 września 1954 r. było grane 62 razy.Oprócz tego dano 3 przedstawienia tej opery podczas gościnnych występów Zespołu w Moskwie: dnia 26 i 29 grudnia 1952 r. oraz dnia 2 stycznia 1953 r. Opera ta stała się również wielkim sukcesem solistów: Edmunda Kossowskiego w roli Borysa (około 45 przedstawień), Wacława Domieniec-kiego w roli Dymitra (51 przedstawień), Radzisława Petera w roli Szujskiego (64 przedstawienia) i Aleksandra Klonowskiego w roli Jurodiwego (ok. 25 przedstawień).

Należy również dla ścisłości odnotować trzy powojenne realizacje tej opery: w Gdańsku (10 listopada 1970 r., kierownictwo muzyczne — Jerzy Procner, reżyseria — Jan Maciejowski, scenografia — Stanisław Bąkowski), w Krakowie (11 maja 1971 r., kierownictwo muzyczne — Roman Mackiewicz, reżyseria — Bolesław Jankowski, dekoracje — Xymena Zaniewska, kostiumy — Krystyna Zachwatowicz, choreografia — Jacek Heczko), we Wrocławiu (11 marca 1972 r. kierownictwo muzyczne — Andrzej Rozmarynowicz, reżyseria — Bolesław Jankowski, scenografia — Teresa Roszkowska, choreografia — Henryk Sawicki).

Józef Grubowski

SŁAWNI WYKONAWCY ROLI BORYSA GODUNOWA

Ezio Pinza.

Boris Christow.

Cesare Siepi.

George London.

Nicola Rossi Lemeni.

Iwan Pietrow.

Tiit Kuuzik.

Nicolas Guzélev.

Nicolai Giaurow

MODEST MUSORGSKI

BORYS GODUNOW

DRAMAT MUZYCZNY W OŚMIU OBRAZACH

Wersja oryginalna
w instrumentacji DYMITRA SZOSTAKOWICZA
W monologu i scenie śmierci Borysa
zachowano redakcję MIKOŁAJA RIMSKIEGO-KORSAKOWA

Libretto: MODEST MUSORGSKI
według dramatu ALEKSANDRA PUSZKINA i „Historii państwa rosyjskiego" NIKOŁAJA M. KARAMZINA
Przekład libretta: JOANNA KULMOWA

Kierownictwo muzyczne: JAN KRENZ
Reżyseria: JAN ŚWIDERSKI
Scenografia: ANDRZEJ MAJEWSKI
Kierownictwo chóru Teatru Wielkiego: HENRYK WOJNAROWSKI
Kierownictwo chóru męskiego „Harfa": JERZY KOŁACZKOWSKI
Kierownictwo chóru żeńskiego i dziecięcego CZA ZHP: WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI
Przygotowanie połączonych chórów: ALEKSANDER CHAZANOW
Choreografia: LEON WÓJCIKOWSKI
Współpraca reżyserska: JÓZEF GRUBOWSKI

Osoby

Borys Godunow	— WŁODZIMIERZ DENYSENKO, EDMUND KOSSOWSKI, JERZY KULESZA, BERNARD ŁADYSZ
Fiodor	— URSZULA BORZDYŃSKA, ANNA VRANOVA (gość.), ***
Ksenia	— BARBARA NIEMAN, JANINA RUŚKIEWICZ, URSZULA TRAWIŃSKA-MOROZ
Niania	— WANDA BARGIEŁOWSKA-KUTKOWSKA, KRYSTYNA SZOSTEK-RADKOWA, IRENA ŚLIFARSKA
Kniaź Wasilij Iwanowicz Szujski	— ZDZISŁAW NIKODEM (gościnnie), BOGDAN PAPROCKI, KAZIMIERZ PUSTELAK, LESŁAW WACŁAWIK
Andriej Szczełkałow	— FELIKS GAŁECKI, ZDZISŁAW KLIMEK, JÓZEF WOJTAN
Pimen, mnich — kronikarz	— EDMUND KOSSOWSKI, LEONARD MRÓZ, JERZY OSTAPIUK
Grigorij, później Dymitr Samozwaniec	— WACŁAW DOMIENIECKI, BOGDAN PAPROCKI, ROMAN WĘGRZYN
Maryna Mniszchówna	— POLA LIPIŃSKA, HANNA RUMOWSKA-MACHNIKOWSKA, KRYSTYNA SZOSTEK-RADKOWA
Rangoni	— FELIKS GAŁECKI, ROBERT MŁYNARSKI, JÓZEF WOJTAN
Warłaam	— MAREK DĄBROWSKI, BERNARD ŁADYSZ, LEONARD MRÓZ, JERZY OSTAPIUK
Misaił	— KAZIMIERZ DŁUHA, BOGDAN PAPROCKI, JÓZEF SOJKA (gościnnie)
Karczmarka	— WANDA BARGIEŁOWSKA-KUTKOWSKA, KRYSTYNA SZOSTEK-RADKOWA, IRENA ŚLIFARSKA
Nikołka, „nawiedzony"	— KAZIMIERZ DŁUHA, KAZIMIERZ PUSTELAK, JÓZEF SOJKA (gościnnie)
Prystawi	— MAREK DĄBROWSKI, EDWARD PAWLAK, WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI
Bojar — zausznik	— JAN GÓRALSKI, LESŁAW PAWLUK
Bojar Chruszczow	— JAN GÓRALSKI, LESŁAW PAWLUK
Jezuici	— EUGENIUSZ BANASZCZYK, MAREK DĄBROWSKI, FELIKS GAŁECKI, WŁADYSŁAW JUREK, ROBERT MŁYNARSKI, ZBIGNIEW NOWICKI, WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI, JÓZEF WOJTAN
Mitiucha	— WŁADYSŁAW JUREK, EDWARD PAWLAK, WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI
Wieśniak	— JAN GÓRALSKI, JÓZEF SOJKA (gościnnie)
Wieśniaczka I	— JANINA RUŚKIEWICZ, MARIA ŻMIGRODZKA
Wieśniaczka II	— DANUTA HUK, BARBARA ŁAWCEWICZ

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO
Chór męski Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa"
Chór żeński i dziecięcy Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP
Statyści

Premiera dnia 30 grudnia 1972 roku

Program ilustrują projekty dekoracji ANDRZEJA MAJEWSKIEGO.

Reprodukcje wielobarwne wykonał JERZY WENDOŁOWSKI.

Streszczenie libretta napisał STANISŁAW KALISZEWSKI. Przekładu na język francuski dokonał JAN KRAUSE.

Cytaty dotyczące opery *Borys Godunow*, wypowiedzi Musorgskiego oraz fragmenty listów zaczerpnięto z książki HENRYKA SWOLKIENIA pt. *Musorgski*, PWM 1970.

Zdjęcia archiwalne ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie, z archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie oraz ze zbiorów Józefa Grubowskiego. Pozostałe materiały ilustracyjne pochodzą ze zbiorów Biblioteki ASP w Warszawie oraz z następujących wydawnictw: *La Scala 1946/66* — Wyd. Milano 1966, Ernst Krause *Die grossen Opernbühnen Europas* — Edition Leipzig 1966, *Le Grandi Voci* — Roma 1964, *The Golden Horseshoe* — The Viking Press, New York 1965, *Histoire de Moscou et de Moscovites* — Paris, Editions du Pont Royal 1963, *Bolszoj Tieatr ZSRR* 1958.

Reprodukcje zdjęć wykonał KAZIMIERZ CZAPIŃSKI

Redakcja
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Wydanie I

Warszawska Drukarnia Akcydensowa, Z-1, W-wa, ul. Nowowiejska 3a.
Zam. 4848/72. 12000. A-44

BORYS GODUNOW

Obraz pierwszy

Na dziedziniec Klasztoru Nowodziewiczego pod Moskwą spędzono tłum ludu. Wygrażając batem, prystaw nakazuje ludowi, ażeby błagał na kolanach bojara Borysa Godunowa o przyjęcie ofiarowanej mu carskiej korony. Tron carski opustoszał bowiem po śmierci cara Fiodora, którego jedyny brat i następca, małoletni Dymitr, zmarł w tajemniczych okolicznościach. Jednak Borys Godunow zamknął się w klasztorze i pozostaje głuchy na prośby bojarskiej Dumy oraz wielkiego patriarchy.

W drzwiach klasztoru ukazuje się diak Szczełkałow. Mówi o bezbrzeżnym smutku, jaki ogarnął całą Rosję, i wzywa lud, aby błagał Boga o zmianę decyzji Borysa. Z daleka słychać pienia nadciągającego orszaku „świętych starców", ślepców i kalek. W pełnym mistycznego nastroju śpiewie wzywają oni naród do modłów i pokuty.

Obraz drugi

Cela w Czudowskim Klasztorze. Noc. Przy nikłym świetle lampki oliwnej sędziwy mnich Pimen pisze ostatni rozdział swojej księgi, kroniki dziejów Rosji. W kącie celi śpi młody diak Grigorij, który budzi się po chwili. Dręczyły go dziwne sny. Zapytuje Pimena, ile lat miałby teraz zamordowany carewicz Dymitr. Dowiaduje się, że dziś byłby on jego rówieśnikiem.

W umyśle Grigorija rodzi się zuchwały plan: ogłosi się uratowanym carewiczem i podejmie walkę o tron. Rozlega się dzwon na jutrznię. Pimen odchodzi. W mrocznej celi Grigorij rzuca wyzwanie Borysowi: nie ujdzie mu bezkarnie zabójstwo Dymitra.

Obraz trzeci

Plac Kremlowski w Moskwie. Potężnie rozbrzmiewają cerkiewne dzwony. Kniaź Wasilij Szujski obwieszcza ludowi, że Borys został obwołany carem. Lud na kolanach oczekuje ukazania się nowego władcy. Z Uspieńskiego soboru, gdzie odbyła się koronacja, sunie wspaniały pochód bojarów i duchowieństwa, w końcu pojawia się we wrotach sam car Borys Godunow. Lud wznosi okrzyki na jego cześć. Ale dusza Borysa jest pełna niepokoju i złych przeczuć. Wszystkich — bojarów i nędzarzy — car zaprasza na ucztę, po czym udaje się do Archangielskiego soboru, aby przy grobach dawnych władców Moskwy złożyć hołd swoim poprzednikom.

Obraz czwarty

Karczma nad litewską granicą. Wesołą pieśń karczmarki przerywa wejście trójki włóczęgów. Dwóch z nich, Warłaam i Misaił, to mnisi zbiegli przed laty z klasztoru. Trzecim jest przebrany w chłopski strój Grigorij. Włóczędzy proszą karczmarkę o wino, Warłaam śpiewa pieśń o zdobyciu Kazania. Gdy Warłaam i Misaił uraczywszy się winem zaczynają drzemać, Grigorij wypytuje karczmarkę o najkrótszą drogę na Litwę. Izbę ogarnia senny nastrój. Nagle wpadają do karczmy prystawi, carscy strażnicy. Przerażeni włóczędzy, wyrwani ze snu, zapewniają ich, że są ubogimi mnichami, którzy chodzą po siołach i zbierają datki na monaster. Prystaw daje Warłaamowi do przeczytania carski ukaz, na mocy którego strażnicy mają pojmać zbiegłego z klasztoru odszczepieńca Griszkę Otriepjewa. Warłaam jednak zapomniał czytać, wyręcza go więc Grigorij. Czytając ukaz, Grigorij tak zmienia jego treść, iż podany w nim rysopis dokładnie zgadza się z wyglądem Warłaama. Prystawi rzucają się na Warłaama, ale ten odtrąca ich, wyrywa Griszce pismo i sam z trudem je odczytuje. Podstęp wychodzi na jaw, zbieg zostaje rozpoznany. Korzystając z zamieszania Grigorij ucieka przez okno.

Obraz piąty

Komnaty carskie na Kremlu. Córka Borysa Ksenia opłakuje zmarłego narzeczonego, duńskiego księcia. Stara piastunka usiłuje ją rozweselić. W zabawie bierze również udział syn Borysa Fiodor. Wchodzi car, który rozmawia z dziećmi z ojcowską czułością i łaskawością. Pociesza Ksenię, Fiodora chwali za jego chęć do nauki i zapowiada, że kiedyś, może niezadługo, obejmie on po ojcu carski tron.

Borys pogrąża się w zadumie. Dręczą go troski. Posiada wprawdzie nieograniczoną władzę, ale dusza jego nie może zaznać szczęścia i spokoju. Głód i choroby nękają kraj. Lud uważa Borysa za sprawcę nieszczęść i przeklina go. W bezsenne noce jawi się carowi skrwawiona postać zamordowanego Dymitra i błaga o litość.

Wchodzi bojar, zausznik Borysa. Melduje on przybycie kniazia Szujskiego, jednocześnie podszeptuje carowi, iż Szujski uczestniczy w tajnych spiskach przeciwko niemu. Gdy wchodzi kniaź, Borys obsypuje go obelgami. Ale przebiegły dworak, podstępny, nieprzejednany wróg Borysa, zdaje się nie słyszeć obraźliwych słów cara. Z obłudną uniżonością i udanym przejęciem oznajmia, że na Litwie pojawił się Samozwaniec, popierany przez króla polskiego, polskich magnatów i papieża. Uzurpator występuje pod imieniem zmarłego Dymitra. Imię to wywiera na Borysie wstrząsające wrażenie. Czyżby carewicz Dymitr żył naprawdę? Szujski na rozkaz Borysa opowiada, iż widział na własne oczy w Ugliczu zwłoki Dymitra. Opowiadanie to, pełne perfidii i okrucieństwa, jest dla Borysa moralną torturą. Car gwałtownie przerywa Szujskiemu i każe mu opuścić komnatę.

Zostaje teraz sam. Wydaje mu się, że w kącie komnaty znów widzi zbliżającą się ku niemu postać Dymitra. Car, przed chwilą jeszcze potężny władca, w obłędnej trwodze odpędza okropne przywidzenie. Usiłuje ukryć się, wreszcie pada bezsilny na kolana i błaga Boga o zmiłowanie.

Obraz szósty

Akcja przenosi się do Polski. Jesteśmy w Sandomierzu, w magnackiej posiadłości wojewody Mniszcha. Księżycowa noc. W parku przy fontannie Grigorij, teraz już Dymitr Samozwaniec, snuje marzenia o swojej miłości do Maryny, córki wojewody. O północy wyznaczyła mu tutaj spotkanie. Rozmyślania Dymitra przerywa wejście jezuity Rangoniego, który oznajmia Samozwańcowi, że przybywa z polecenia Maryny, aby go raz jeszcze zapewnić o jej gorącym i wiernym uczuciu.

Rozlegają się dźwięki poloneza i przez ogród przesuwa się wspaniały korowód magnatów. Dymitr, ukrywszy się, za namową Rangoniego, wśród drzew, widzi w pierwszej parze piękną i wyniosłą Marynę. Goście wznoszą puchary za pomyślność rodu Mniszchów i zwycięski pochód na Moskwę.

Ogród pustoszeje. Maryna zostaje sama. Dymitr wita ją słowami miłości i tęsknoty. Ale ukochana oczekuje od niego nie miłosnych wyznań. Pragnie wiedzieć, kiedy wreszcie Dymitr zostanie carem. Na jego czułe zaklęcia odpowiada słowami pełnymi ironii i wzgardy. Zraniony w swojej dumie Samozwaniec wybucha gniewem. Zapowiada, że kiedy zasiądzie na carskim tronie, będzie śmiać się tylko z „głupiej szlachcianki". Groźba ta otrzeźwia Marynę. Ambitna wojewodzianka zapewnia teraz Dymitra o swojej miłości, która każe jej pragnąć dla niego wielkości i sławy. Samozwaniec ulega czarowi kłamanego uczucia Maryny. Pełne szczęścia wyznania miłosne kończą ich duet.

Zza drzew obserwuje tę scenę Rangoni. To on kazał Marynie zdobyć serce Samozwańca, aby wiara katolicka zatriumfowała w Moskwie. Teraz jest już pewny zwycięstwa.

Obraz siódmy

Na Kremlu zebrała się Duma bojarska. Wydaje ona wyrok śmierci na Samozwańca. Wśród zebranych nie ma Szujskiego. Gdy wreszcie pojawia się, opowiada bojarom o straszliwych przywidzeniach dręczących Borysa. Po chwili przybywa sam car. Zmęczony, z półprzytomnym wzrokiem, odpędza od siebie prześladujące go widmo. Jednak słowa Szujskiego przywra-

cają mu świadomość. Zwraca się do bojarów z prośbą o radę i pomoc w tej ciężkiej godzinie. Szujski prosi monarchę, aby zechciał wysłuchać starego mnicha. który pragnie mu zwierzyć wielką tajemnicę. Wchodzi Pimen. Jego opowiadanie o zmarłym carewiczu, którego grób zasłynął cudami, brzmi jak wyrok na cara-zabójcę.

Borys poleca bojarom odejść. Każe sprowadzić swojego syna Fiodora i żegna się z nim przed śmiercią. Poucza go, jak ma rządzić, kiedy obejmie po nim tron. Słychać przeciągłe uderzenie dzwonu śmierci. To mnisi odprawiają modły żałobne za zabitego Dimitra. Z pogrzebowym śpiewem wkracza procesja mnichów. Borys słabnie i wskazując na syna jako przyszłego cara umiera.

Obraz ósmy

Polana leśna pod Kromami. Na horyzoncie czerwone łuny pożarów. Zbrojne powstanie ludu. Tłum szydzi z pojmanego bojara Chruszczowa, carskiego wojewody. Otoczony gromadą drażniących się z nim chłopców wbiega na polanę „nawiedzony" Nikołka. Warłaam i Misaił wypominają krzywdy wyrządzone ludowi przez Borysa i wzywają do poparcia prawowitego cara Dymitra. Pojawiają się wysłannicy Dymitra — jezuici. Ich łacińskie śpiewy wywołują wybuch gniewu wśród tłumu, który chce ich powiesić. Ale oto rozlega się melodia zwiastująca zbliżanie się wojsk Samozwańca. Za chwilę ukazuje się on sam. Tłum wita go jako uratowanego przez Boga carewicza. Samozwaniec uwalnia bojara Chruszczowa i wzywa lud, aby szedł wraz z nim na Moskwę.

Na opustoszałej polanie rozbrzmiewa teraz żałosna skarga Nikołki, zapowiadająca nowe nieszczęścia dla Rosji i nowe cierpienia dla oszukiwanego ludu.

S. K.

BORIS GODOUNOV

RÉSUMÉ

Premier tableau

Un peuple nombreux a été rassemblé dans la cour du monastère de Novodevitchi, près de Moscou. La menaçant du fouet, le chef des gardes ordonne à la foule de supplier à genoux le boyard Boris Godounov d'accepter de ceindre la couronne impériale. Le trône a en effet été laissé vacant par la mort du tsar Fiodor. dont l'unique frère et héritier, le petit Dimitri, a péri dans des circonstances tragiques. Mais Boris Godounov s'est enfermé dans le monastère et reste sourd aux supplications de l'Assemblée des boyards et à celles du patriarche.

A la porte du monastère apparaît le psalmiste Chtchelkalov. Il parle de la tristesse infinie qui a saisi la Russie toute entière, et enjoint le peuple de supplier Dieu qu'il fasse revenir Boris sur sa décision. On entend au loin le chant d'un cortège qui s'avance, celui des vieillards vénérables, des aveugles et des infirmes. Par un chant tout empli de mysticisme ils invitent le pays à la pière et à la pénitence.

Deuxième tableau

Une celule du monastère de Tchoudov, la nuit. A la faible lueur d'une lampe à huile le vieux moine Pimène écrit le dernier chapitre de sa chronique de l'histoire de la Russie. Dans un coin de la cellule dort le jeune diacre Grigori. Bientôt il s'éveille. Des rêves étranges ont agité son sommeil. Il demande à Pimène quel âge aurait à ce jour le tsarevitch Dimitri, qui fut assassiné. Apprenant qu'il aurait exactement le même âge que lui, Grigori conçoit un plan audacieux: déclarer être le tsarevitch qu'on croyait mort et entreprendre la lutte pour le trône. On entend sonner matines. Pimène sort. Dans la pénombre de la cellule, Grigori jette à Boris ce défi: le meurtre de Dimitri ne restera pas impuni.

Troisième tableau

La place du Kremlin, à Moscou. Les cloches des églises sonnent à toute volée. Le prince Vassili Chouïsky annonce au peuple que Boris a été désigné comme tsar. Le peuple à genoux attend l'apparition du nouveau monarque. Sortant de la cathédrale de la Dormition, où s'est déroulé le couronnement, les boyards et le clergé s'avancent en un imposant cortège. Enfin apparaît sous le porche le tsar lui-même, Boris Godounov, acclamé par le peuple. Mais l'âme de Boris est emplie d'inquiétude et de funestes pressentiments. Tous — boyards et mendiants — sont conviés par le tsar à prendre part au

festin, tandis que lui-même se rend à la cathédrale de l'Archange Saint Michel pour, sur la tombe des anciens monarques de Moscou, rendre hommage à ses prédécesseurs.

Quatrième tableau

Une auberge à la frontière lituanienne. Le chant joyeux de la tenancière est interrompu par l'entrée de trois vagabonds. Deux d'entre eux, Varlaam et Missaïl sont des moines qui ont fui depuis bien longtemps leur monastère. Le troisième est Grigori déguisé en paysan. Les vagabonds demandent du vin à l'aubergiste. Varlaam entonne un chant qui décrit la prise de Kazan. Quand Varlaam et Missaïl, qui ont fait largement honneur au vin, commencent à somnoler, Grigori demande à l'aubergiste de lui indiquer la route la plus courte pour la Lituanie. L'auberge toute entière s'enfonce de plus en plus dans le sommeil. Tout à coup surgissent les gardes du tsar. Tirés brutalement de leur sommeil, les vagabonds, effrayés, proclament n'être que de pauvres moines qui parcourent les villages et recueillent des dons pour leur monastère. Le désir de le rançonner pousse un garde à s'intéresser à Varlaam. Il lui donne à lire un décret du tsar, qui donne pouvoir aux gardes d'arrêter le renégat Grigori Otriepiev, enfui de son monastère. Mais Varlaam, qui ne sait plus guère lire, passe l'oukaze à Grigori. Grigori le lit, mais en en modifiant l'énoncé de telle sorte que la description du fuyard corresponde au physique de Varlaam. Les gardes se précipitent sur Varlaam, mais celui-ci les repousse, arrache à Grigori la lettre et se met à la déchiffrer lui-même. La ruse est déjouée, le fuyard reconnu. Cependant, profitant de la confusion, Grigori disparaît par une fenêtre.

Cinquième tableau

Les appartements du tsar au Kremlin. La fille de Boris, Ksenia, pleure la mort de son fiancé, un prince danois. Sa vieille nourrice s'efforce de la distraire. Le fils de Boris, Fiodor, prend part aux jeux qu'elle organise. Le tsar entre alors, et il se met à parler aux enfants avec une doucer toute paternelle. Il console Ksenia, félicite Fiodor pour son enthousiasme à apprendre, et lui prédit qu'un jour, peut-être proche, il succèdera à son père sur le trône.

Boris se plonge dans la réflexion. Des soucis le tourmentent. Il possède certes un pouvoir illimité, mais son âme ne peut trouver le bonheur ni l'apaisement. Famines et épidémies ravagent le pays. Le peuple tient Boris pour responsable de ses malheurs et le maudit. Dans ses nuits d'insomnie, le tsar voit apparaître la silhouette ensanglantée de Dimitri assassiné qui implore pitié.

Entre un boyard, confident de Boris. Il annonce l'arrivée du prince Vassili Chouïsky et, à voix basse, laisse entendre au tsar que Chouïsky trempe dans des complots dirigés contre sa personne. Quand le prince fait son entrée, Boris l'abreuve d'injures. Mais Chouïsky, courtisan rusé et retors fait semblant de ne pas entendre les insultes du tsar. Avec obséquiosité, et feignant l'inquiétude, il annonce l'apparition en Lituanie d'un Faux-Dimitri qui bénéficie du soutien du roi de Pologne, de la noblesse polonaise et du pape. L'usurpateur prétend être le défunt Dimitri. Au son de ce nom, Boris semble pris d'une terrible émotion. Le tsarévitch Dimitri serait-il vraiment encore en vie? A la demande du tsar, Chouïsky raconte comme il a vu de ses propres yeux la dépouille de Dimitri, à Ouglitch. Ce récit, plein de perfidie et de cruauté, est pour Boris une torture morale. Le tsar interrompt brutalement Chouïsky et lui ordonne de quitter la pièce.

Il reste seul. Il lui semble voir à nouveau s'avancer vers lui, venant d'un coin de la salle, la silhouette de Dimitri. Le tsar, qui il y a encore un instant avait l'aspect d'un monarque imposant, est la proie d'une horrible angoisse, il tente de chasser l'atroce vision. Il veut se cacher, et finit par tomber à genoux, suppliant Dieu qu'il ait pitié de lui.

Sixième tableau

L'action se déroule à présent en Pologne, à Sandomir, dans le domaine du voïevode Mniszech. La lune brille. Dans le parc, près d'une fontaine, Grigori, qui est devenu le Faux-Dimitri, rêve de son amour pour Marina, la fille du voïevode. Elle lui a donné rendez-vous à minuit. Les réflexions de Dimitri sont interrompues par l'entrée du jésuite Rangoni, qui se présente comme l'envoyé de Marina, et lui déclare être chargé de l'assurer de son amour et de sa fidélité.

Aux sons d'une polonaise, un magnifique cortège de nobles traverse alors le jardin. Dimitri qui, sur le conseil de Rangoni, s'est caché dans un bosquet, voit s'avancer, en tête du cortège, au bras d'un cavalier, la belle et fière Marina. Les invités boivent à la santé des Mniszech et au succès de la marche sur Moscou.

Le jardin se vide. Marina reste seule. Dimitri apparaît alors, et lui parle d'amour. Mais elle attend de lui autre chose que des déclarations. Elle veut savoir quand enfin il sera tsar. Elle répond à ses tendres supplications avec ironie et mépris. Blessé dans son orgueil, le Faux-Dimitri laisse éclater sa colère. Une fois tsar, il rira bien de cette pauvre Polonaise de toute petite noblesse!

Alertée par cette menace, Marina reprend son sang-froid. L'ambitieuse fille du voïevode assure maintenant Dimitri de son amour, qui seul lui ordonne de vouloir pour lui la grandeur et la gloire. Dimitri succombe à la séduction de l'hypocrite Marina. Le duo s'achève par des declarations d'amour, dans une atmosphère de bonheur parfait.

Dissimulé derrière les arbres, Rangoni observe la scène. C'est lui qui a chargé Marina de conquérir le coeur de Dimitri, pour permettre le triomphe à Moscou de la foi catholique. Désormais il est sûr de la victoire.

Septième tableau

L'assemblée des boyards s'est réunie au Kremlin. Elle prononce la condamnation à mort du Faux-Dimitri. Chouïsky est absent de l'assemblée. Quand il apparaît enfin, c'est pour faire part aux boyards des terribles visions qui tourmentent Boris. Bientôt survient le tsar lui-même. En proie à une grande fatigue, le regard à demi-conscient, il cherche à écarter de lui le fantôme qui le persécute. Mais les paroles de Chouïsky lui rendent sa lucidité. Il se tourne vers les boyards et leur demande conseil et assistance en cette heure difficile. Chouïsky prie le monarque de bien vouloir en-

tendre un vieux moine qui veut lui révéler un grand secret. Pimène entre, et ce qu'il dit du tsarévitch défunt, sur la tombe duquel se succèdent les miracles, résonne comme une condamnation du tsar assassin.

Boris demande aux boyards de sortir. Il ordonne qu'on lui amène son fils Fiodor, et lui fait ses derniers adieux. Il lui enseigne comment il devra gouverner après sa mort. On entend sans cesse sonner le glas. Ce sont les moines qui célèbrent un office à la mémoire du défunt Dimitri. Le cortège des moines s'avance, chantant un cantique funèbre. Boris défaille, et désignant son fils comme son successeur sur le trône, il expire.

Huitième tableau

Une clairière dans la forêt. A l'horizon, les lueurs d'un incendie. La foule tourne en dérision le boyard Khrouchtchov, voïevode du tsar, qu'on vient d'arrêter. Entouré d'une nuée de jeunes garçons qui lui cherchent querelle, le possédé Nikolka pénètre dans la clairière. Varlaam et Missaïl dénoncent les injustices que Boris a fait subir au peuple et l'enjoignent de soutenir le tsar légitime Dimitri. Apparaissent des envoyés de Dimitri — des jésuites. Leurs chants latins suscitent la colère de la foule qui veut les pendre. Mais une musique retentit: elle annonce l'arrivée des armées du Faux-Dimitri. Bientôt il apparaît lui-même. La foule acclame en lui le tsarévitch miraculeusement sauvé par Dieu. Le Faux-Dimitri fait libérer le boyard Khrouchtchov et appelle le peuple à marcher avec lui sur Moscou.

Dans la clairière à présent déserte se répand la douloureuse lamentation de Nikolka, qui prédit de nouveaux malheurs à la Russie, et au peuple trompé, de nouvelles souffrances.

S. K.