

УДК 78.03+782.1

Т. Каплун

**ОБРАЗ МАРФЫ-РАСКОЛЬНИЦЫ  
В ОПЕРЕ «ХОВАНЩИНА» М. П. МУСОРГСКОГО**

*В статье рассмотрены духовные истоки образа Марфы в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского, идущие от старообрядческой традиции русской православной истории. Также выявлены основные черты главной героини оперы, связанные со средой старообрядцев и сформированные дуалистическим характером древнерусской культуры.*

**Ключевые слова:** женский оперный образ, староверы, русская опера, психологизм, древнерусские истоки, двоеверие.

... и теперь, и вчера, и недели тому назад, и завтра все дума —  
... сказать людям новое слово дружбы и любви.

*Из письма М. Мусоргского*

М. Мусоргский был, по словам академика Д. С. Лихачева, «величайший и не раскрытый еще мыслитель, в частности, исторической мысли» [9, с. 257]. Погружаясь в события далеких времен, М. Мусоргский никогда не был бесстрастным летописцем, а всюду оказывался соучастником событий, которые неотвратимо влияли на жизнь людей, приносили им неисчислимые бедствия, вызывали душевную смуту. М. Мусоргский остро сопереживает, страдает **всем** своим героям. Аспект *исторический* неотделим у него от *психологического*. Н. А. Римский-Корсаков, характеризуя М. Мусоргского как «художника-антропоцентриста», утверждал в связи с этим: «Народность Мусоргского — в глубоко русской, жизненно-правдивой психологии народной души» [4, с. 627].

М. Мусоргский не *изображает* историческую действительность, а *воплощает* ее, погружаясь сам и погружая слушателя в эпоху, события, характеры. Это порождает новый вид художественного (музыкального) времени — живой хронотоп. Этим и объясняется не просто восприятие музыкального образа композитора, но и переживание, вчувствование, погружение в мир героев Мусоргского. Это объясняет феномен восприятия музыки Мусоргского, при котором и происходит прямое переживание жизни «как она есть», той боли композитора, которая пронизывает жизненное и жизненно-творческое пространство как самого Мастера, так и слушателей его творений, способных так же, как он, *прожить* события музыкального произведения.

Подобный способ жизни характерен для дореформенного древнерусского религиозного сознания, — это то состояние души, которое В. В. Медушевский обозначает как *praesentio* — «присутствие, непосредственное воздействие, сила» в противовес послереформенному, петровско-европейскому *gerpraesentio* — «наглядное представление, изображение», т. е. «семиотическое воспроизведение жизни в искусстве в наглядно представляемых формах, ... воссоздание внешних обстоятельств и внутренних переживаний» [10, с. 14–15].

М. Мусоргский и Ф. Достоевский по силе и глубине *психологического анализа* в культуре XIX века не знают себе равных (Мусоргский по меткому определению Б. Асафьева — «великий «психовед»-музыкант» [3, с. 194]). Их сближает глубина понимания душевно-духовной природы человека, осознание сложности, уникальности ее сущности, а также небывалая по напряженности и страстности, оттого и мучительная для художников и для читателя-слушателя, *сострадательность* как способность с помощью энергии любви понять страдания другого человека, и горячее, животворное *сочувствие*. Предельная сила чувств, доходящих до крайности, характерная для героев Мусоргского и Достоевского, нередко приводит их к трагическому исходу. Таковы Дмитрий Карамазов и Настасья Филипповна у Достоевского, Досифей и Марфа у Мусоргского.

Особого разговора в этом отношении заслуживает образ Марфы-раскольницы, представленный в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского, чему и посвящена данная статья. При этом в работе делается акцент на нравственно-духовных истоках одного из самых ярких женских образов в русской, да, пожалуй, и во всей европейской оперной литературе второй половины XIX века.

Недаром в названии статьи рядом с именем главной героини оперы Мусоргского присутствует и определение «раскольница», поскольку именно в нем, на наш взгляд, следует искать те моральные устои, из которых героиня черпает свои недоужинные силы в той тяжелой ситуации, которая складывается в ее жизни.

Итак, что есть раскол (иными словами, явление старообрядчества) для главной героини «Хованщины» и самого композитора, чьей любимой героиней, по его собственным словам, является Марфа?

Старообрядческое движение, возникшее в связи с церковно-реформаторской деятельностью патриарха Никона и царя Алексея Михайловича в 60–70-х гг. XVII в., отстаивает дореформенные древнерусские духовные идеалы и основы существования. А фундаментом

християнської Русі, в свою череду, являється Свята Русь, в якій на рівні всього народу *святість* є *ідеал і норма* життя, — це ідеальна Русь ікон, летописей, сказань, церковного співу і духовних стихів.

В «Хованщині» головними поборниками ідеї Святої Русі були старообрядці во главі з Досифеєм, словами якого виражена ключова ідея всієї опери: «Свята Русь, її же іщем». Жіночим втіленням цієї могутньої духовної сили являється образ Марфи, чим духовним наставником являється Досифей. Втілюючи один полюс російського самосвідомості в його переломний момент — 80-х рр. XVII в. — Досифей, Марфа і інші розкольників протистоять новому міросозерцанню в лиці Петра Першого, з його очевидною для всіх неприязню до Русі дореформеної, «странної, дикої і непонятної» для просвіщеного європейця.

Центральний конфлікт опери заключений в протиставленні *двох вказаних принципіально різних типів міросозерцання*, з їх полярністю, практично, во всіх сферах життя, а головне, з їх протилежними представленнями про ключових духовних цілях і цінностях — Свята Русь старообрядців з її обострено духовно орієнтованими цінностями і Історическа Русь новообрядців, для яких значимим являлось нинішнє, земне, самоутверджуючеся (аллюзія ізвечного спору іосифлян і ніловців!).

Розглядаючи істини образу Марфи і знаючи про існуванні реального прототипа данної героїні (про чим мовити далі), вяснімо, каково в принципі було відношення до жінок в старообрядчеській общині.

Изучення літератури і побутової життя старообрядців другої половини XVII—XVIII в. показало, що «жіночка в ній займала більш значиме місце, чим в православном соціумі» [16, с. 3–4] і «еще от першої чверті XVIII віка існує вельми характерне висловлення: що в расколі — «що чоловік, то віра, що баба, то устав» (варіант — «що двір, то учитель, що баба, то типик») [14, с. 333].

Ярким прикладом вповне вираженої значимості жіночого початку в старообрядчестві стала ситуація в найбільшій старообрядчеській центрі в початку XVIII в. — Керженці, який був об'являв жаркими спорами відносно єретических писем протопопа Аввакума і сходки відбувалися при участі старих і навіть в їх кельях. В останній чверті XVIII в., «когда взволнованная Москва готувалась до знаменитому перемазанському собору, керженські жіночки обите-

ли выразили свое общее требование в нарочном туда послании» [14, с. 334].

В начале XVIII в. великий авторитет того времени — знаменитый ветковский поп Феодосий, отправляя послание на Керженец по поводу «нововведений» известного диакона Александра, обращается не только к «отцам» и «братиям», но и к «честнаго собора иночествующим матерям», перечисляя главнейших даже по имени. Известен также факт о том, что перекрестили беглого попа в полном иерейском облачении «с бабьего совета» [14, с. 334].

По мнению В. В. Андреева, до принятия христианства на Руси между двумя полами существовало равноправие, и именно эта традиционная социальная свобода женщин сохраняется старообрядцами благодаря чистоте и аутентичности их старинной веры [1, с. 251–253].

В четвертой главе «Темные и светлые стороны раскола» книги А. С. Пругавина «Раскол и сектантство в русской народной жизни» (М., 1905) на основе этнографических материалов убедительно доказывалось, что одним из положительных явлений старообрядчества является его семейный быт. Говоря о положении женщин в беспоповских согласиях, автор отмечал, что статус женщин и мужчин не только в семейной, но и в общественной жизни одинаков: «Муж и жена совершенно равноправные лица. И тот, и другой имеют одинаковое право и в собраниях, и в жизни. На собраниях женщины являются в тех же ролях, как и мужчины, т. е. поют псалмы и песни, говорят проповеди, импровизируют молитвы, комментируют и уясняют смысл священнаго писания. Дома они не только хозяйки, но и вообще полновластные лица. Короче, в семье фактически существует полнейшая равноправность между всеми» [13, с. 87].

Советский историк В. Г. Карцов, исследуя семейный уклад поповских и беспоповских согласий, приходит к выводу, что старообрядка имела большую свободу, чем официально православная женщина, и женская свобода касалась не только религиозной, но и хозяйственной жизни, в том числе в сфере торговли [7, с. 10]. Анализируя положение женщины в старообрядческом сообществе, исследовательница старообрядческих традиций Е. С. Данилко пришла к выводу, что женщина «всегда занимала достаточно высокий статус в конфессиональной общине» [5, с. 118].

Объяснение указанного высокого статуса женщины-старообрядки связано с тем, что она играла значительную роль в сохранении старой веры, традиции и культуры религиозной группы [16, с. 19]. Тот

факт, что она могла отправлять важные функции и в религиозной и в общественной сфере, представлялось необычным для традиционно-российского сознания.

Многочисленные этнографические материалы свидетельствуют, что старообрядки могли участвовать, с одной стороны, в самой церковной службе, а с другой стороны, занимались церковным обучением и обучением детей грамоте. Женщины могли отправлять функции псаломщицы, певшей во время богослужения, келейницы, которая, живя в ските, занималась чтением, рукоделием и обучением детей, уставщицы — благочестивой и грамотной мирянки, хорошо разбирающейся в церковном уставе, знающей знаменное пение и во время службы руководящей чтением и пением на клиросах [15, с. 286].

Далее следует упомянуть о женщинах, отправляющих разные религиозные функции под руководством наставника в крестьянских избах, принадлежащих мужчинам. Кроме этого, нельзя не вспомнить о монастырских старообрядках, которые также играли важную роль в религиозной жизни старообрядческого сообщества [17, с. 64].

«В семейной жизни и православная женщина [имеется в виду представительница никонианской традиции. — Т. К.] и старообрядка являлись хранительницами культуры, религии, традиции, домашнего очага» [16, с. 20], что характерно для всех традиционных обществ. Но при этом старообрядка, будучи наряду с мужчиной хранительницей также старой веры, выполняла ряд религиозных функций вне домашней жизни — она «не только участвовала в церковной службе и занималась религиозным обучением детей, но и могла стать наставником, т. е. духовным руководителем общества и отправлять разные религиозные требы, в том числе исповедь, крещение, похороны и т. д.» [17, с. 64].

Невозможные для женщины-никонианки функции общественного служения становятся для женщины-старообрядки вполне обычным и распространенным явлением. Причем в среде безбрачных беспоповцев процент женщин, приобщенных к религиозному служению, был значительно выше, чем у брачных старообрядцев беспоповского согласия, где важнейшей задачей женщины было рождение и воспитание детей. Старообрядки, отправляющие в общине религиозные функции, вне зависимости от причин выполнения данной роли имели высокий общественный статус в ранние периоды старообрядческой истории.

Таким образом, как показывают многочисленные документальные материалы эпохи раскола, роль женщины в старообрядческом

обществе по различным историческим и психологическим причинам всегда была высока и во многом определяла атмосферу духовной жизни в русском обществе как в первоначальные периоды истории староверов, так и в последующие времена.

М. Мусоргский, как и все кучкисты, стремился максимально точно выразить все исторические особенности эпохи, к которой он обращался в своих операх. Особо внимательно он изучал исторические материалы, связанные с эпохой раннего раскольниковского движения, и о значимости женщин в жизни ранних старообрядческих общин он был, скорее всего, осведомлен. В своих письмах композитор указывает на реальный прототип Марфы — боярыню княгиню Сицкую. В письме В. В. Стасову от 6 августа 1873 г. Мусоргский пишет: «Нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую), бежавшую «сверху», т. е. из теремов от духоты ладанов и пуховиков, поведем мы ее, сердечную quasi-стрельчиху-раскольницу — в посестрии Марфу, к князю Голицыну гадать про судьбу. Голицын мало знал «верхний двор», да и не был вхож к царице Наталье, мог не видать юную бабу Сицкую» [11, с. 133]. Недаром же князь Иван Хованский (первый из Рюриковичей по родословным книгам!) приветствует Марфу как знакомую.

Исторические источники указывают, что князья Сицкие были выходцы из Литовской Руси и ведут свой род от князя Семена Федоровича, представителя второй ветви ярославских князей, писавшихся по общему прозванию удела моложскими князьями. Он получил в собственность окрестности течения реки Сити, впадающей в Мологу, и по месту своего владения прозывался Сицким (фамилия эта писалась в документах по-разному: Ситцкой, Ситской, Сицкой). Князь Василий Андреевич Сицкой, боярин Ивана Грозного (1568), пал в бою в Ливонии под стенами Вендена (1577). «Князья Сицкие были выходцы из Литовской Руси, и дед князя Георгия был вместе с Шуйским кормленным князем новгородским, т. е. жившим на жалованье (кормлении) Великого Новгорода за обязанность, в случае внешней войны, предводительствовать новгородскими дружинами. Кормленных князей в Новгороде было много, и все они с падением вечeveго правления перешли на службу в Москву» [18].

Не менее известна и женская часть рода Сицких: так, урожденная Сицкая, княгиня Анна Романовна, была родной сестрой любимой первой супруги Ивана Грозного царицы Анастасии Романовны и состояла при ней верховой боярыней [12]. Также в общих сводных списках приезжих боярынь, которые в течении XVII столетия, у трех

цариц, пользовались правом приезда в Золотую палату дворца в дни годовых больших праздников, к столам особых торжественных случаев, семейных (свадьба, родины, крестины) и церковных (поставление святителей), почетное место, наряду с Романовыми, Морозовыми и др., занимали и княгини Сицкие (подробнее см.: [6]).

В приведенном выше фрагменте из письма композитора мы видим не только имя реального прототипа героини, но и его сочувственное определение сути душевной кручины Марфы («сердечную») — ее невозможную, неизлечимую, но мучительно-вечную любовь («любовное пламенение», по определению Б. Асафьева [3, с. 216]) к явно недостойному такой любви Андрею Хованскому. В жизни Марфы-раскольницы, как и в подвиге боярыни-инокини Морозовой, ее сестры и ее келейницы, выразились некоторые парадигмальные свойства славянской женщины, и даже шире — славянской культуры, особо остро выявляемые в экстремальных состояниях страдания и сострадания. Это свойство нести до конца свой крест, мучительно, с душевным стоном, напрямую связано с идеей мученичества — главной идеей Святой Руси («Кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот не достоин Меня» — Мф 10, 38), которая заключена в принятии выпавших на долю неизбежных страданий, в смирении пред ними и в готовности перенести все до конца, «ради Господа». Это она и пытается выразить Сусанне, иссохшей от злобы, сердечной глухоты и внешней, фарисейской наставительности: «Если б ты когда понять могла зазною сердца наболевшего, ... много-много бы грехов простилося тебе...» (см. клави́р оперы «Хованщина» (ред. П. Ламма. Л. : Музыка, 1976). — С. 412). У Марфы пламя души и пламя ее любви (уже надземной, надчеловеческой) сильнее, чем костер, на который она взошла вместе со своим возлюбленным.

Подобная воспламенность души, в которой соединяется пламя любви к мужчине и пламя веры, объясняется отчасти и эсхатологическим состоянием старообрядческой общины, характерным для последней трети XVII столетия. Тогда казалось, что наступают последние времена, вот он — Антихрист (в лице Петра Первого), когда спасет только мученическая смерть в огне. Для Марфы, уже обожженной в трагическом огне неразделенной любви, очищающий огонь есть единственное спасение, в который она шагнет со своим возлюбленным...

Роль Досифея как духовника Марфы — в том, чтобы направить ее к сознательному и терпеливому несению скорби, именно как *вну-*

*тренного креста*. Он дважды повторяет ей (во 2-м и 3-м действиях оперы): «Терпи, голубушка, люби, как ты любила...», причем во второй раз дополнение к этой фразе — «и славы венцем покроется имя твое» — имеет особый оттенок: словно речь идет не только о будущем действенном мученичестве, но и о придании мученического статуса внутреннему страданию [8, с. 167].

В «Хованщине» Марфа наделена не только бесконечной любовью, но и особым сокровенным знанием, благодаря которому видит будущее и может пророчествовать — всегда правдиво, даже зная о возможных последствиях своих пророчеств. И данная способность проникать, созерцать и раскрывать другим некие скрытые, «потусторонние», «нечеловеческие» информационные пласты также может быть отнесена к типологической черте старообрядческой духовно-народной традиции, наследованной ею от древнерусской культуры.

Культурный феномен старообрядчества проявляется в сохранении древнерусской традиции на различных уровнях — от религиозно-мировоззренческого и обрядового до бытового (это и особенности богослужебной практики, книжность, иконография, различные стороны семейно-бытового уклада, различные формы традиционного фольклора и т. д.). В этом отношении Марфа также правдиво воплощена Мусоргским в музыке оперы.

Особо отмечу при этом, что к пророчествам героини совершенно серьезно относятся все герои, сталкивавшиеся с Марфой, — и духовник девушки Досифей, и ее бывший жених Андрей Хованский, и возлюбленный царевны Софьи князь Голицын. Марфа получает свои сведения о будущем в совершенно сознательном состоянии, — как жрица, как волхв, что вызывает соответствующую реакцию:

— Умолкни, ведьма (см. клави́р оперы «Хованщина» (ред. П. Ламма, Л. : Музыка, 1976). — С. 102).

— Колдовкой обзову тебя, а стрельцы чернокнижницей добавят; на костре сгоришь ты всенародно, — в бессильной ярости вернуть Эмму, кидает обвинения Марфе Андрей Хованский (там же. — С. 332–333).

Таким образом, Марфа соединяет в себе два начала Руси: дохристианскую, с ее веданием «сил потайных», и христианскую «раскольническую», с ее «огненной вестью». Такое двомирное, двоеверное соединение миров, свойственное Марфе, придает данному уникальному в европейской оперной музыке образу особую, небывалую глубину и жизненность.



Музыкальное воплощение столь сложного в оперной музыке образа также удивительно. В вокальной партии героини композитор достиг величайшего синтеза речевой выразительности с подлинным мелодизмом благодаря сплаву в ней разнообразных интонаций — крестьянской лирической песенности и крестьянского говора, духовного стиха, знаменного распева, — это было то идеальное воплощение «осмысленной (оправданной) мелодии», к которой так был устремлен композитор. Называя слово и живую речь «интонационной базой» музыкального языка М. Мусоргского, Б. Асафьев писал: «Музыку Мусоргского надо петь, непременно петь, по-русски распевно, и по-русски же «говорком», но чтобы ощущение пения не пропадало» [2, с. 155].

Именно в вокальной партии главной героини «Хованщины» композитор сумел добиться искомого им высшего синтеза слова и мелодии, в полной мере выразившего психологическое состояние оперного образа. «Мелодия Марфы, в сцене любовного «дуэта»-отпевания любимого человека, ... самостоятельно выражает свойственное творчеству Мусоргского непосредственное воплощение душевной жизни. Здесь... мелодия оживотворяет «слово», подчиняя последнее своей структуре, причем гармоническое сопровождение доведено почти до полной неподвижности» [3, с. 204].

Через всю партию Марфы проходит своего рода лейткомплекс, который условно обозначим как «мученическая любовь», основанный на фригийском тетраорде и тонической квинте с заполняющей ее четвертой и относительно устойчивой второй ступенью (фразы: 1-го — «Так, княже...» и 2-го ариозо Марфы — «Страшная пытка любовь моя»), а также тритоновые обороты (2 ариозо Марфы).

Духовная связь героини с духовником Досифеем показана Мусоргским и на интонационном уровне — с интонационным комплексом «мученической любви» Марфы связан и ряд номеров Досифея, утешающего и поддерживающего героиню в ее «неизбывной любви», такой страдальческой по своей сути (1-е ариозо Досифея — «...и гибели душевной», опирающееся на фригийский оборот, «и ноет грудь...» — тритоновые обороты).

Значимость достижений М. Мусоргского в выражении незаурядного, многозначного, сложнейшего внутреннего мира Марфы столь велика, что способы музыкального (интонационного, метро-ритмического, гармонического, драматургического и пр.) воплощения вышеуказанных свойств главной героини оперы «Хованщина» требуют отдельного рассмотрения.

Практически Марфа стала единственным воплощенным в музыке Мусоргского полнокровным, многогранным женским образом, отразив «благоговейное тяготение к женственному» композитора [3, с. 217]. И лучше сказать о любви, чем сам композитор, кажется, и невозможно: «Тот, кто испытал любовь во всей ее свободе и силе, тот *жил...*» (цит. по: [3, с. 220]).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев В. В. Раскол и его значение в народной русской истории: исторический очерк / В. В. Андреев. — М. : Типография Хана, 1870. — 412 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. Т. III. — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — 384 с.
3. Асафьев Б. М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества / Б. Асафьев // Б. Асафьев. Симфонические этюды. — Л. : Музыка, 1970. — С. 194–221.
4. Головинский Г. Л. Модест Петрович Мусоргский / Г. Л. Головинский, М. Д. Сабина. — М. : Музыка, 1998. — 736 с. : нот., ил.
5. Данилко Е. С. Старообрядчество на Южном Урале: очерки истории и традиционной культуры / Е. С. Данилко. — Уфа : Гиглем, 2002. — 219 с.
6. Забелин И. Г. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях / И. Г. Забелин ; [отв. ред. О. А. Платонов]. — М. : Институт русской цивилизации, 2014. — 704 с.
7. Карцов В. Г. Религиозный раскол как форма антифеодального протеста в истории России / В. Г. Карцов. — Калинин, 1971. — 140 с.
8. Лазорцева (Татаринцева) Е. А. «Хованщина» М. П. Мусоргского: грани образа Святой Руси / Е. А. Лазорцева (Татаринцева) // Рождественские образовательные чтения в Красноярске : [сборник материалов] / Красноярская епархия Русской Православной Церкви и др. ; ред. Г. Персианов. Вып. 9 : Русская православная церковь и будущее России. — Красноярск : Епарх. отдел религ. образ. и катехизации, 2008. — С. 158–171.
9. Лихачев Д. С. Крещение Руси и государство Русь / Д. С. Лихачев // Новый мир. — 1988. — № 6. — С. 249–258.
10. Медушевский В. В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. В. Медушевский // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 5–18.
11. Мусоргский М. П. Письма / М. П. Мусоргский. — М. : Музыка, 1981. — 359 с. : портр., нот.
12. Половцов. Большая биографическая энциклопедия. 2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/113450](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/113450)

13. Пругавин А. С. Раскол и сектантство в русской народной жизни / А. С. Пругавин. — М.: Тип. И. Д. Сытина, 1905. — 94 с.
14. Смирнов П. С. Значение женщины в истории русского старообрядческого раскола / П. С. Смирнов // Христианское чтение. — 1902. — № 3. — С. 326–350.
15. Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря. — М.: Церковь, 1996. — 316 с.
16. Тикас Ч. О. Женщина в беспоповском старообрядческом сообществе во второй половине XIX — начале XX веков (по материалам Санкт-Петербургской, Новгородской, Вологодской и Олонецкой губерний) / Ч. О. Тикас : автореф. дис. ... канд. ист. наук : Специальность 07.00.07. — Этнография, этнология и антропология. — СПб., 2011. — 27 с.
17. Тикас Ч. О. О степени самостоятельности женщины в старообрядческом обществе (по материалам Новгородской губернии XIX в.) / Ч. О. Тикас // Вестник СПбГУ. Сер. 2. — 2011. — Вып. 2. — С. 60–66.
18. Ярославцева С. И. Князь с реки Сити [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.plam.ru/hist/devjat\\_vekov\\_yuga\\_moskvy\\_mezhdu\\_filjami\\_i\\_bratcevom/p16.php](http://www.plam.ru/hist/devjat_vekov_yuga_moskvy_mezhdu_filjami_i_bratcevom/p16.php)

**Каплун Т. Образ Марфи-розкольніці в опері «Хованщина» М. П. Мусоргського.** У статті розглянуті духовні витоки образу Марфи з опери «Хованщина» М. П. Мусоргського, що йдуть від старообрядницької традиції російської православної історії. Також виявлені основні риси головної героїні опери, пов'язані з середовищем старообрядців і сформовані дуалістичним характером давньоруської культури.

Ключові слова: жіночий оперний образ, старовіри, російська опера, психологізм, давньоруські витоки.

**Kaplan T. The image of Martha-raskolnitsy opera «Khovanshchina» M. Mussorgsky.** The article deals with the spiritual origins of the image of Martha «Khovanshchina» M. Mussorgsky's coming from Russian Orthodox Old Believers tradition history. Also identified the main features of the protagonist of the opera, associated with the environment of the Old Believers tradition history. Also identified the main features of the protagonist of the opera, associated with the environment of the Old Believers and formed dualistic character of ancient Russian culture.

Keywords: female operatic way, the Old Believers, Russian opera, psychology, ancient Russian background

