

*Дмитрий Вадимович Любимов* – студент 5 курса кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
*lyubimoffdmitry@yandex.ru*

*Анна Евгеньевна Кром* – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),  
*yannakrom@yandex.ru*

*Dmitry V. Lyubimov* – 5th year student at the Music History Department of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
*lyubimoffdmitry@yandex.ru*

*Anna E. Krom* – musicologist, Doctor of Art History, professor of the Music History Department of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),  
*yannakrom@yandex.ru*

УДК 782.1

## «СЦЕНА БЕЗУМИЯ» В ОПЕРЕ: ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ

### “MAD SCENE” IN OPERA: DEFINITION ISSUES

#### *Аннотация*

Сцены оперного безумия (сумасшествия) в европейском музыкознании давно стали предметом научной рефлексии. Этому феномену посвящены десятки публикаций как музыковедов, так и учёных других специальностей (культурологов, философов, психиатров). Иная картина наблюдается в отечественном музыковедении, где тема оперного сумасшествия имеет статус «terra incognita». Особенностью зарубежных работ является ограниченная терминологическая база. Между тем, содержащиеся в них выводы не универсальны, а применимы к конкретным историческим эпохам и национальным традициям, в частности, к итальянским операм первой половины XIX века. Из-за сложности построения типологии безумия по «музыкальному признаку», учёные концентрируют внимание на изучении вербальных источников, то есть текстов либретто.

*Abstract*

Operatic mad scenes in European musicology have long been the subject of scientific reflection. Dozens of publications by both musicologists and scientists of other specialties (culturologists, philosophers, psychiatrists) are devoted to this phenomenon. A different picture is observed in Russian musicology, where the theme of opera madness qualified as *terra incognita*. A limited terminology base is a peculiarity of foreign works. Meanwhile, their conclusions are not universal, but are applicable to specific historical epochs and national traditions, in particular, to Italian operas of the first half of the 19<sup>th</sup> century. Due to the complexity of constructing a music-based typology of insanity, scientists focus on the study of verbal sources, namely, the texts of the libretto.

*Ключевые слова:* опера, сцена безумия, терминология, А. А. Гозенпуд, С. А. Виллиер, Д. Андерсон, Э. Шмиерер, Н. Мацумото, Э. Хузер, З. Дёринг

*Keywords:* opera, mad scene, terminology, A. A. Gozenpoud, S. A. Willier, J. Anderson, E. Schmierer, N. Matsumoto, E. Huser, S. Döhring

В музыковедении, как и в любой другой науке, выбор и обоснование терминологического аппарата являются краеугольным камнем, необходимым фундаментом, без которого трудно начать научное исследование. С другой стороны, именно проблема терминологии часто попадает в поле острых дискуссий. К числу обсуждаемых в искусствоведческом пространстве понятий относится определение «сцена безумия». Обратимся к дефинициям, представленным в современных разноязычных справочных изданиях:

- Русский «Оперный словарь» А. А. Гозенпуда. Несмотря на то, что в нём отсутствует отдельная статья, посвящённая «сцене безумия», обзорная характеристика термина приведена в описании оперы «Лючия ди Ламмермур»: «...ария безумной Лючии представляет собой виртуозный колоратурный номер, в котором голос певицы состязается с флейтой. Правда, в итальянской (и не только итальянской) опере сцены

безумия вообще чаще всего служили поводом для демонстрации вокальной техники. Много лет после Доницетти Мейербер в “Плоэрмельском празднике” повторил приём Доницетти в арии безумной Диноры. Именно виртуозная ария Лючии пользовалась наибольшей популярностью у слушателей» [1, с. 321].

- Английская оперная энциклопедия «The New Grove Dictionary of Opera». В ней дана развёрнутая статья С. А. Виллиера. Автор предлагает определять сцену безумия как оперную сцену, «в которой герой, обычно героиня-сопрано, проявляет черты психического расстройства (коллапса), например, в результате амнезии, галлюцинаций, иррационального поведения или лунатизма (сомнамбулизма). Сцена безумия, получившая особенное распространение в начале XIX века – символ постреволюционного обращения к ранее запретным темам, – является блестящим средством для демонстрации театральных и вокальных талантов певца. Традиционно эта сцена включала в себя сложное колоратурное письмо, и, как правило, сопровождалась участием духового инструмента, часто флейты или английского рожка. Сцена безумия в “Лючии ди Ламмермур” (1835) – классический пример» [18, с. 145]. Отметим, что Виллиер выходит за временные рамки первой половины XIX века и пытается дать более широкий взгляд на тему сумасшествия в опере. Он упоминает о том, что сцены безумия XVII–XVIII веков трактовались чаще в комическом плане, нежели трагическом; указывает на отсутствие, по его мнению, сцен такого рода в операх Дж. Верди и Р. Вагнера. На его взгляд, после 1875 года «сцена безумия» как драматургический театральный приём была исчерпана, однако в XX столетии вновь вернулась в образах одержимых или страдающих от паранойи Саломеи, Электры и Воццека. Отмечает автор и изобилие колоратур в сценах безумия таких опер XX века, как «Сон в летнюю

- ночь» Б. Бриттена, «Сумасшедшая» Дж. К. Менотти, «Огонь Мисс Хэвишем» Д. Арженто [18, с. 145–146].
- Американский словарь «The Complete Dictionary of Opera & Operetta» Д. Андерсона: «Сцена безумия – чрезвычайно популярный художественный приём в итальянской и французской романтической опере XIX века, дающий возможность продемонстрировать вокальные данные исполнителей. Самый известный пример – “Лючия ди Ламмермур”, но есть также прекрасные арии в “Анне Болейн”, “Пуританах” и “Гамлете” Тома. Эти сцены почти всегда созданы для сопрано, хотя Доницетти написал сцены безумия для тенора (“Мария Падилья”) и баритона (“Торквато Тассо” и “Безумный на острове Сан-Доминго”). Современные искусственные слушатели XX века склонны смеяться над условностями этих опер, однако следует помнить, что в начале XIX века безумие было широко распространено, скорее, как романтическое, нежели клиническое состояние ума» [5, с. 348].
  - Немецкая энциклопедия «Lexikon der Oper: Komponisten. Werke. Interpreten» под редакцией Э. Шмиерер: «Сцена безумия – сцена в музыкальной драме, изображающая безумие главной героини-протагонистки <...> Главные героини появляются в большой сцене безумия, представляющей собой законченный номер, музыкальные особенности которого принципиально не отличаются от других арий (эпизодов) оперы. Как правило, номер имеет форму “сцена и ария” и характеризуется богатой колоратурой» [17, с. 779].

Рассмотрев четыре определения, можно прийти к следующим выводам: внимание учёных сосредоточено исключительно на произведениях XIX века, преимущественно на женских персонажах; главным средством передачи состояния безумия названа колоратура (виртуозное пение), которую нередко дополняет солирующий духовой инструмент; музыкальная форма обозначена как «сцена и ария». К этой категории относятся оперы представителей

итальянского *bel canto* – «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур», «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти, «Пират», «Сомнамбула», «Пуритане» В. Беллини, а также произведения французских композиторов, в частности, «Северная звезда», «Динора, или Плоэрмельский праздник» Дж. Мейербера и «Гамлет» А. Тома.

К сожалению, в зарубежном музыкознании учёные обходят стороной вопросы терминологии. Не выходя за рамки приведённых определений, они сосредотачиваются, главным образом, на изучении отдельных опер мастеров *bel canto* и их последователей. Поскольку количество затрагиваемых ими примеров ограничено, в ряде работ последних десятилетий «тиражируются» одни и те же теоретические положения. Ограничимся несколькими примерами:

«Что роднит Беллини и Доницетти помимо глубокого понимания выразительных возможностей человеческого голоса, так это сильное чувство драмы в передаче безумных состояний, таких как потеря рассудка, галлюцинации, психические расстройства и другие проявления “*la pazzia*”. Именно благодаря соединению этих качеств рождались величайшие шедевры оперного искусства» [12, с. 131].

«Колоратурная “сцена безумия” была важной чертой некоторых опер XIX века. Способствующая проявлению таланта исполнителя, она требовала предельного сочетания вокальной виртуозности и драматической экспрессии» [15, с. 1].

«Беллини и Доницетти написали одни из самых захватывающих и сложных оперных сцен безумия для колоратурного сопрано» [7, с. 7].

«Участие вокалистки-сопрано всегда было отличительной чертой сцены безумия...» [14, с. 37]. «Одной из самых узнаваемых характеристик сцен безумия оставалась колоратура, вокальная техника, которая стала крайне сложной и специализированной, и почти исключительно женской...» [там же].

Большинство авторов рассматривает традиционный круг вопросов: сюжет и историю создания произведений, особенности музыкальной драматургии и

специфику формообразования конкретных сцен, отвечающих стандартам и условностям оперного театра XIX века. По поводу формы музыковед Зигарт Дёринг справедливо пишет, что подавляющее большинство сцен безумия романтической эпохи отвечают структуре *la solita forma* (с итал. – типовая, стандартная форма), схема которой выглядит следующим образом: речитатив-каватина-речитатив-кабалетта [8, с. 288–289]. Добавим, что при анализе музыки учёные часто отмечают выразительную роль «мотивов воспоминаний», то есть реминисценций (музыкальных тем, ранее звучавших в опере) и оркестрового сопровождения духового инструмента, как в случае с тембром флейты в сцене сумасшествия Лючии: «Флейта остаётся рядом с каждой трелью и пассажем, радостный спутник, её настоящая любовь. Это час безумной женщины: она ломается, она убивает, она творит, она бежит, она летит, она умирает» [6, с. 1].

Вернёмся к реминисценциям. В некоторых сценах безумия появляются темы любви, впервые представленные в увертюре или дуэте. Их функция – напоминание о прекрасных временах и мечтах героинь о счастье. Так в сцене сумасшествия Лючии в оркестре проводится основная тема её любовного дуэта с Эдгардо «*Verrando a te sull'aure*» («К тебе на крыльях ветра», 1 действие). Аналогичные примеры: «Анна Болейн» Доницетти (одна из основных тем увертюры, характеризующая Ричарда Перси, возлюбленного Анны), «Сомнамбула» Беллини (тема дуэта Эльвино и Амины с хором «*Prendi l'anel, ti dono*» – «Это кольцо дарю я», 1 действие), «Гамлет» Тома (тема дуэта Гамлета и Офелии «*Doute de la lumière*» – «Всё отрицать ты можешь: свет дневной и солнца лучи», 1 действие).

Наиболее часто в работах, связанных с темой оперного сумасшествия, рассматривается «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти. Это не случайно, учитывая её неослабевающую популярность в разных странах. Не будет преувеличением утверждать, что главной причиной успеха оперы стала знаменитая сцена безумия Лючии.

Таким образом, многие музыковеды вслед за Гозенпудом, Виллиером, Андерсоном, Шмирер понимают «сцену безумия» только как явление романтической оперы, неразрывно связанное с её атрибутами. Однако не все произведения XIX века, в которых встречается мотив сумасшествия, не говоря уже об операх XVII–XVIII и XX веков, подпадают под формулировку учёных (взять, к примеру, хотя бы развитую речитативную сцену безумия Мельника из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского).

Музыковед Н. Мацумото в докторской диссертации «Оперная сцена безумия: происхождение и ранний период развития до 1700 года» критикует попытку Виллиера ограничить понятие «сцены безумия» музыкальными характеристиками оперных персонажей XIX века как несоответствующую исторической традиции. Она пишет, что автор «не только избегает упоминания многочисленных примеров XVII и XVIII веков, но также игнорирует давние литературные и драматические традиции, из которых вырос феномен безумия в опере и на которые он впоследствии опирался при всём многообразии стилей, ситуаций и характеристик» [13, с. 9–10]. Это замечание можно отнести и к трём другим определениям.

Мацумото оспаривает широко распространённое мнение о том, что в истории музыкального театра случаев женского сумасшествия больше, нежели мужского. По статистике, основанной на изучении пятидесяти одной сцены безумия в итальянских операх XVII века, примеры мужского безумия преобладают (тридцать восемь) [там же, с. 388].

По объективным причинам, связанным с эволюцией оперного жанра, такие показатели, как колоратура, оркестровка, вокальная форма, не имеют существенного значения при определении сцены безумия. Мы убедились, что в первой половине XIX века колоратура являлась одним из ключевых выразительных средств. Однако, если обратиться к оперному творчеству итальянских композиторов этого периода, нетрудно заметить, что виртуозный вокальный стиль был широко распространён и использовался для выражения

самых разнообразных чувств и ситуаций (вспомним, например, арию Розины из оперы «Севильский цирюльник» Россини или каватину Нормы из одноименной оперы Беллини). Даже в опере «Лючия ди Ламмермур» Доницетти встречается достаточно эпизодов «орнаментального письма, которое не имеет отношения к безумию: партия Лючии изобилует мелизмами, и даже у Эдгардо и Энрико имеются колоратурные пассажи в дуэтах с ней» [16, с. 128].

Создание арий с эффектной и изящной оркестровкой, в которых певец и инструмент соревнуются в виртуозности, – типичная практика в опере. Отечественный музыковед Л. В. Кириллина отмечает: «Этот приём был излюбленным в итальянских операх эпохи барокко и сохранял свою актуальность на протяжении всего XVIII века и даже позже, в том числе вне Италии. <...> Примеры из опер XIX века: Глинка, “Руслан и Людмила”, арии Ратмира (с английским рожком), Гориславы (с фаготом), Людмилы (со скрипкой); Доницетти, “Лючия ди Ламмермур”, сцена безумия героини в финале оперы (в оригинале – со стеклянной гармоникой, заменяемой ныне на флейту)» [2, с. 227].

Среди вокальных форм, характерных для сцен безумия барочной оперы, Мацумото выделяет арию, речитатив, речитативный монолог и ариозо. Особое внимание учёный фокусирует на речитативе и ариозо, последнее из которых считает наиболее подходящей и эффектной формой для демонстрации безумия в произведениях XVII века [13, с. 279]. Дёринг указывает на то, что в структурном отношении *la solita forma* не является исключительной принадлежностью сцен безумия XIX столетия, а используется и в других сценических ситуациях (оперы Россини, Беллини и Доницетти) [8, с. 307]. В определении Э. Шмирер есть близкое по смыслу утверждение об отсутствии принципиальных отличий «сцены безумия» как законченного номера от других оперных арий (эпизодов) [17, с. 779].

Возвращаясь к определениям, заметим, что в трёх из них, за исключением английской оперной энциклопедии, нет чётко сформулированных признаков, на



основании которых можно было бы классифицировать того или иного персонажа как сумасшедшего. В связи с этим возникают внутренние противоречия. В статье Виллиера в числе характерных черт безумия указаны галлюцинации и лунатизм (сомнамбулизм). Между тем в опере Дж. Верди «Макбет» автор не усматривает сцен безумия (в то время как опера содержит сцену сомнамбулизма леди Макбет, где героиня страдает от галлюцинаций). Далее Виллиер вводит читателя в замешательство, отмечая, что в некоторых операх Верди герои всё же «испытывают беспокойство во время сновидений, видений и галлюцинаций. Макбет, например, видит призрак Банко; “Жанна д’ Арк” (1845); Франческо видит сон (“Разбойники”, 1847); Джизельда (“Ломбардцы”, 1843) поёт кабалетту, как бы “квази-безумная сцена”» [18, с. 145]. Подобные недоразумения порождают новые вопросы и свидетельствуют о необходимости уточнения понятийного аппарата.

В зарубежной и отечественной литературе встречаются работы психиатров и психотерапевтов, проявляющих интерес к оперным персонажам, страдающим психическими расстройствами. Авторы делают акцент на изучении сюжета и особенностей девиантного поведения героев, на основании чего выявляют причины помешательства и ставят различные диагнозы. К примеру, А. Эрфурт и П. Хофф диагностируют у Имоджены, героини оперы «Пират» Беллини, психоз, характеризующийся галлюцинациями: она видит раненного мужа Эрнесто, у которого пытается вымолить себе прощение; перед ней возникает эшафот, установленный для казни её возлюбленного Гуальтьеро; она замечает кровь и чувствует приближение своей скорой смерти [10, с. 312–313].

У Питера Граймса, главного героя одноименной оперы Б. Бриттена, невролог Г. Дура-Вила наблюдает симптомы шизоидного и диссоциального расстройства личности: отчуждённость, холодность в общении, раздражительность, агрессивность, неуважение к окружающему обществу и равнодушие при причинении вреда другим [9, с. 108].

Среди русскоязычных работ особый интерес вызывает книга врача-психиатра А. М. Терёхина «Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет» [4]. Автор касается в основном произведений XIX века, рассматривая такие национальные школы, как итальянская, французская, русская. Назовём некоторые из поставленных им диагнозов: реактивный параноид у Лючии («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), шизофрения у Мельника («Русалка» А. С. Даргомыжского), интоксикационный (гашишный) психоз у Солора («Баядерка» Л. Минкуса)<sup>1</sup>.

Взгляд практикующих врачей на истории болезней открывает музыковедам новые грани междисциплинарного подхода в изучении оперного репертуара. И всё же необходимо учитывать, что изображение безумных состояний в опере всегда подчиняется художественному замыслу. Напомним в этой связи приведённое ранее высказывание Дж. Андерсона о «романтической, а не клинической» трактовке безумия в операх XIX века [5, с. 348].

Как видим, эти и другие работы отличает изолированный подход к изучению сумасшествия на оперной сцене. Следует подчеркнуть, что в современной науке отсутствуют систематические исследования (даже на уровне докторских диссертаций), авторы которых пытались бы дать типологию музыкальной репрезентации сцен безумия. В рамках данной статьи эта задача не представляется выполнимой.

Ориентируясь на свой опыт и знание оперных произведений, мы считаем, что для сцен безумия композиторы разных веков ищут яркие, эмоционально воздействующие на слушателя средства выразительности (точно так же, как и для сцен любви, сцен убийства, суицида). Среди наиболее типичных приёмов, используемых в подобных сценах, назовём реминисценции, соло деревянных духовых, остинатное повторение мотива, необычные гармонии. На наш взгляд, подробная систематизация оперного сумасшествия исключительно по «музыкальному признаку» утопична и бессмысленна, поскольку в каждой

---

<sup>1</sup> Автором данной статьи написана рецензия на книгу А. М. Терёхина. См.: [3].

эпохе и национальной школе выделяются свои традиции и особенности, отражающиеся на уровне формы, гармонии, мелодии, оркестровки и т. п. В этом отношении мы поддерживаем мнение Мацумото о том, что «...категоризация сцен безумия с чисто музыкальной точки зрения фактически невозможна. Опыт показывает, что попытка классификации, основанная на композиционных приёмах, вскоре превращается в длинный, пёстрый список трактовок определённых слов или настроений конкретными композиторами, которые могут быть полезны для кодификации отдельных композиционных стилей, но, похоже, не дают общих музыкальных топосов, используемых в отношении представления “mad”» [13, с. 382].

Отметим, что в сценах сумасшествия всё-таки возможны как сюжетные, так и музыкально-языковые аналогии, в чём можно убедиться на примере сцен безумия Лючии, Эльвиры, Офелии, Марфы, Аниты, Любки. В других случаях сюжетные параллели не влекут за собой параллели музыкальные. Так, Лючию («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти) и Любку («Семён Котко» С. С. Прокофьева) объединяет лишь наличие общего сюжетного мотива (потеря возлюбленного), при этом стили произведений, композиторские техники и приёмы кардинально различаются.

В связи со сложностью построения музыкальной типологии музыковеды и учёные других специальностей разрабатывают иные подходы к методологии изучения оперного безумия (сумасшествия). Доктор философских наук Э. Хузер утверждает: «В современных исследованиях отнесение определённых сцен к этому явлению осуществляется по правилу “негласного консенсуса”, без уточнения того, что лежит в основе определения “сцены безумия”: один из параметров – текст, музыкальное или сценическое воплощение состояния героя, интерпретация зрителя и режиссёра, или все они вместе взятые?» [11, с. 5]. Объектом её исследования являются тексты оперных либретто сцен безумия. Следовательно, отправной точкой для Хузер становится слово, проявляющееся через речь персонажей, ремарки либреттиста и композитора.

Опираясь на анализ 172 опер, она насчитывает в них 193 сцены безумия. На основании текстов оперных либретто автор систематизирует симптомы и основные характеристики оперного сумасшествия; строит периодизацию; приводит статистику.

На основе текстов Дёринг и Хузер предлагают следующую классификацию причин оперного сумасшествия:

- любовные причины;
- чувства вины и муки совести;
- постороннее влияние (яд, колдовство).

Авторы сходятся во мнении: первый тип – безумие, вызванное любовными причинами, – является наиболее распространённым в опере [8, с. 285; 11, с. 121]. Интересно, что, по наблюдению Хузер, в произведениях XVIII века преобладают случаи мужского сумасшествия (вспомним многочисленные трактовки поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд») [11, с. 102]. В операх XIX века безумие почти всегда ассоциируется с образами женщин (Имоджене, Лючия, Эльвира, Анна Болейн, Линда, Офелия, Динора, Екатерина, Маргарита, Мелинда, Мария, Марфа, Анита). К этой же категории причин Хузер относит примеры, когда сумасшествие является следствием отношений между отцом и дочерью (например, «Агнесса» Ф. Паэра, «Мария Падилья» Г. Доницетти, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Лир» А. Раймана) [там же, с. 105–106].

На взгляд Дёринга, второй тип – помутнение рассудка как результат осознания вины и мук совести – встречается исключительно у мужчин: Ассур («Семирамида» Дж. Россини), Набукко (одноименная опера Дж. Верди), Борис («Борис Годунов» М. П. Мусоргского) [8, с. 286]. Считаем важным поделиться противоположным мнением американского критика Ирвинга Колодина, который пишет, что именно с женщины, леди Макбет («Макбет» Дж. Верди, 1847), начинается «отсчёт» музыкальных драм, «в которых герои одержимы чувствами вины, паранойи, галлюцинаций» [12, с. 150].

Согласно учёным, к третьему типу – безумию, возникающему от внешнего воздействия, – относятся примеры колдовства («Атис» Ж.-Б. Люлли, «Медея» М.-А. Шарпантье, «Идомей» А. Кампра) и отравления ядом («Тамерлан» Г. Ф. Генделя, «Мазаньелло, или немая из Портичи» Д. Обера, «Африканка» Дж. Мейербера). К ним же Хузер относит сцены с участием или упоминанием фурий (эриний, эвменид), что обусловлено господством античных сюжетов в операх XVII–XVIII веков [11, с. 107–114].

Из-за трудностей идентификации музыкальных топосов Мацумото разработала типологию текстовых и поведенческих клише с учётом функций персонажей в сюжете (главный герой, второстепенный герой, эпизодический герой) [13, с. 455]. Музыковед указывает на три ключевых приёма, связанных с изображением психически нездоровых персонажей в операх XVII века: призывы к мифологическим богам, монстрам, или животным; бредовые высказывания и ссылки на войну; смешение или подмена личности, то есть ситуации неузнавания (путаницы)<sup>2</sup>.

Думается, ответ на «загадку сфинкса» заключается в следующем. На протяжении истории оперного жанра интерпретация сцен безумия (сумасшествия) существенно менялась и получала свои смысловые акценты, сценическое и музыкальное воплощение в зависимости от времени создания, особенностей сюжета и стиля произведений, индивидуального почерка автора музыки или целой оперной школы. Эти и другие вопросы остаются по-прежнему актуальными и открытыми для новых научных исследований.

### *Литература*

1. Гозенпуд А. А. Оперный словарь. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2005. 631 с.
2. Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 388 с.

---

<sup>2</sup> Подробнее: [13, с. 262–277].

3. Любимов Д. В. Осторожно, сумасшествие! // Opera musicologica. 2021. Т. 13, № 4. С. 172–178.
4. Терёхин А. М. Сумасшествия в музыкальном театре: опера, балет. СПб.: Свет, 2020. 112 с.
5. Anderson J. The Complete Dictionary of Opera & Operetta. New York: Avenel, 1993. 348 p.
6. Biringer C. Illuminating the Infelice: Defiance and Transcendence in the 19th Century Operatic. An Honors Projects for the Macalester College Music Department, 2012. 102 p.
7. Christenson R. G. Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program Liberty University, 2017. 36 p.
8. Döhring S. Die Wahnsinnsszene // Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. Regensburg, 1976. S. 279–314.
9. Dura-Vila G., Bentley D. Opera and madness: Britten's Peter Grimes – a case study // Medical Humanities. 2009. Vol. 35. P. 106–109.
10. Erfurth A., Hoff P. Mad scenes in early 19th-century opera // Acta Psychiatr Scand. 2000. Vol. 102. P. 310–313.
11. Huser E. «Wahnsinn ergreift mich – ich rase!» Die Wahnsinnsszene im Operntext. Dissertation PhD. Freiburg, 2006. 240 s.
12. Kolodin I. The opera omnibus: four centuries of critical give and take. New York: E. P. Dutton, 1976. 336 p.
13. Matsumoto N. The operatic mad scene: its origins and early development up to C.1700. Dissertation PhD. London: University of London, 2005. 527 p.
14. Parr S. M. Coloratura and Technology in the Mid Nineteenth-Century // Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age / edited by Karen Henson. New York: Cambridge University Press, 2016. P. 37–48.
15. Pipes C. F. A Study of Six Selected Coloratura Soprano «Mad Scenes» in Nineteenth Century Opera. A Monograph Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in The School of Music. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1990. 125 p.
16. Smart M. A. The Silencing of Lucia // Cambridge Opera Journal. 1992. Vol. 4, no. 2. P. 119–141.
17. Wahnsinnsszene // Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe. 2 Bde. / hg. v. E. Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. Bd. 2. S. 779.
18. Willier S. A. Mad scene // The New Grove Dictionary of Opera / hg. v. S. Sadie. London, 1992. Bd. 3. P. 145–146.

### References

1. Gozenpud A. A. *Opernyj slovar'. Izd. 2-e, pererab. i dop.* [Opera Dictionary. Volume 2, updated and revised]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 631 p.

2. Kirillina L. V. *Teatral'noe prizvanie Georga Fridriha Gendelja* [The Theatrical Vocation of Georg Friederich Händel]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija", 2019. 388 p.
3. Ljubimov D. V. Ostorozhno, sumasshestvie! [Beware, Madness!]. *Opera musicologica*. 2021. Vol. 13, No. 4, pp. 172–178.
4. Terjohin A. M. *Sumasshestvija v muzykal'nom teatre: opera, balet* [Madness in Musical Theater: Opera, Ballet]. St. Petersburg: Svet, 2020. 112 p.
5. Anderson J. *The Complete Dictionary of Opera & Operetta*. New York: Avenel, 1993. 348 p.
6. Biringer C. *Illuminating the Infelice: Defiance and Transcendence in the 19th Century Operatic*. An Honors Projects for the Macalester College Music Department, 2012. 102 p.
7. Christenson R. G. *Expressions of Madness in Coloratura Mad Scenes of Bel Canto Operas*. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program Liberty University, 2017. 36 p.
8. Döhring S. Die Wahnsinnszene. *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. hg. v. Heinz Becker. Regensburg, 1976. S. 279–314.
9. Dura-Vila G., Bentley D. Opera and madness: Britten's Peter Grimes – a case study. *Medical Humanities*. 2009. Vol. 35. P. 106–109.
10. Erfurth A., Hoff P. Mad scenes in early 19th-century opera. *Acta Psychiatr Scand*. 2000. Vol. 102. P. 310–313.
11. Huser E. "Wahnsinn ergreift mich – ich rase!" *Die Wahnsinnszene im Operntext*. Dissertation PhD. Freiburg, 2006. 240 s.
12. Kolodin I. *The opera omnibus: four centuries of critical give and take*. New York: E. P. Dutton, 1976. 336 p.
13. Matsumoto N. *The operatic mad scene: its origins and early development up to C.1700*. Dissertation PhD. London: University of London, 2005. 527 p.
14. Parr S. M. Coloratura and Technology in the Mid Nineteenth-Century. *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*. Edited by Karen Henson. New York: Cambridge University Press, 2016. P. 37–48.
15. Pipes C. F. *A Study of Six Selected Coloratura Soprano "Mad Scenes" in Nineteenth Century Opera*. A Monograph Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in The School of Music. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1990. 125 p.
16. Smart M. A. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*. 1992. Vol. 4, no. 2. P. 119–141.
17. Wahnsinnszene. *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*. 2 Bde. Hg. v. E. Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. Bd. 2. S. 779.
18. Willier S. A. Mad scene. *The New Grove Dictionary of Opera*. Hg. v. S. Sadie. London, 1992. Bd. 3. P. 145–146.