

EUROPA ORIENTALIS 7 (1988)

CONTRIBUTI ITALIANI AL X CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI SLAVISTI (SOFIA, 1988)

РУССКИЕ СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕДЕЛКИ ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО (КОН. XVIII В.)

СТЕФАНО ГАРДЗОНИО

Изучение поэтических жанров, рассчитанных на музыку (опер и канцат), несмотря на значительный вклад литературоведов и музыковедов (Берков, Гозенпуд, Всеволодский-Гернгросс, Рабинович и др.) до сих пор нуждается в тщательном анализе оригинальных и переводных текстов. Здесь остается пока нерешенной существенная проблема соотношения русской национальной музыкальной поэзии с западными образцами.

Правда, некоторые ученые уже давно отмечали прямое влияние на зарождение русской комической оперы французской *opéra comique* и *comédie mêlée d'ariettes*, однако большинство стремилось выявить прежде всего самобытный характер русской оперы и ее тесную связь с народными традициями; при этом роль иностранных моделей или недооценивалась, или полностью игнорировалась.¹

Нам кажется, что в данной проблематике была упущена из виду роль итальянских оперных моделей, представляемых в

¹ О разных точках зрения на проблему влияния западных образцов на русскую оперу см. Гуковский 1947: 284-295, Берков 1950: 23 и 1977: 181, Кукушкина 1982: 163, Mooser 1954: 547. Новая попытка определить связи русской комической оперы с ее западными образцами дана у Карлинского 1985: 116.

России как по-итальянски, так и в переводе. Настоящее сообщение имеет целью привести некоторые интересные материалы именно о последних.

Проникновение итальянского музыкального театра в Россию прошло через несколько этапов, на которых его роль в истории русской национальной музыкальной и поэтической культуры качественно возрастала (о распространении итальянской музыки и оперы в России 18-го в. см. Mooser 1955а). Не считая первых переделок и подражаний петровского времени (см. Гозенпуд 1959: 17), весь процесс утверждения итальянских поэтико-музыкальных образцов можно свести к следующим fazam.

Первая фаза — это появление итальянских музыкальных интермедий в комедийном репертуаре итальянских театральных трупп при Анне Иоанновне. Для истории русской литературы эта фаза интересна тем, что Тредиаковский, преводя итальянские либретто прозой, арии старался передать стихами, накапливая таким образом ценный материал для создания русской легкой поэзии. Кроме того, не следует забывать, что данные переводы обогатили традицию народно-театральной поэзии.²

Вторая фаза (1740-70 гг.) самая долгая и менее однородная. Это неровный процесс утверждения итальянского придворного театра посредством итальянских поэтов на службе при русском дворе (Бонеки, Кольтеллини) или знаменитых опер-буфф и опер-серии славнейших итальянских либреттистов (прежде всего Метастазио и Гольдони). В этот период итальянская музыкальная поэзия несомненно повлияла, хотя бы и поверхностно, на развитие русской национальной поэзии и не только в зарождающейся опере (опер-серия Сумарокова и комические оперы 1770-х гг.), но и в жанрах легкой поэзии и стихов на случай.³

² Достаточно вспомнить известный сборник Тихонова, содержащий 11 интермедий. См. *Ранняя русская драмматургия* 1976: 809.

³ Переводы выполнены сначала силлабическим стихом, потом силлаботоническим. Среди лучших стоит упомянуть переводы из Метастазио Меркульева (1742), силлаботонические переводы Сумарокова из Бонеки (1744), перевод Баркова *Мир героев* из Ладзарони (1762), а также некоторые переводы из Метастазио конца 1750-начала 60-х годов.

В следующем десятилетии, в 1780-е гг., ярко выраженное стремление к созданию русского национального оперного театра (Княжнин, Матинский, Николев) дало повод для нового и более серьезного интереса к итальянской опере. Именно эта третья фаза и является предметом нашего выступления. Она и есть фаза склонения на русские нравы иноземных опер, именно в этот период русские переводы итальянских музыкальных текстов становятся частью русской литературы, потому что они уже не просто сопровождают итальянский текст, а сами становятся текстом исполняемым.

Изучение музыкально-поэтических текстов из-за синкетической природы этого жанра представляет собой некоторые трудности методологического порядка, решение которых не входит, однако, в наши задачи. Поэтому в настоящей работе мы ограничимся лишь литературнословесным аспектом анализируемых текстов. Мы остановимся на стихотворных переводах Дмитревского, Крылова, Левшина и некоторых анонимных поэтов-переводчиков.⁴

Все эти переводы, выполненные в 1780-90 гг., принадлежат главным образом к жанру комической оперы, главенствующему в русской национальной опере того времени в результате соприкосновения французской *opéra comique* с существующими народными театральными традициями. Эти переводы делались чаще всего для исполнения на русском языке, и переводчики, принимавшие непосредственное участие в постановке данных пьес, выбирали из зарубежных текстов именно те, которые пришли бы больше всего по вкусу русской публике и двору.

Русские либреттисты занимались не только комической оперой, но и созданием нового образца мелодрамы после устарения жанра оперы-сериа. К такимисканиям относится повидимому единственный стихотворный перевод с итальянского, который не вписывается в рамки комической оперы. Это анонимный перевод либретто Кальцабиджи *Орфей* (1782), с которого мы и начнем наш разбор.

⁴ Полный перечень переводов и переделок с итальянского см. в следующих библиографических указателях: Ельницкая 1977: 435-473; Mooser 1955b; Garzoni 1984. Названия и библиографические данные об анализируемых в данной статье переводах даются в ходе изложения.

Диалогическая часть произведения, т.е. речитатив, передана вольным ямбом *пиндарического стиля*. Переводчик следует примеру Попова и Княжнина. Проблема передачи речитатива весьма существенна. Как известно, в комической опере он заменился прозой, но сохранился в мелодраме на классический сюжет Княжнина (*Орфей*, *Андромеда* и *Персей* и т.д.).⁵ Интересно отметить, что Княжнин, вероятно под воздействием итальянских моделей, где речитатив строится на семисложниках и эндекасиллабах, в своих пьесах охотно применял эквиметрический пятистопный и трехстопный ямб (Гаспаров 1984: 63). А рассматриваемый перевод, наоборот, содержит меньшую долю пятистопных строк, т.е., следует не линии Княжнина, а традиционному вольному ямбу. Но в ариях и хорах перевод отражает стремление к передаче метрического строения итальянского подлинника. Это обстоятельство говорит о высококачественной его разработанности. В начале 2-го действия, например, переводчик точно воспроизводит эффектные дактилические окончания первого хора. Это знаменитый хор *Chi mai dell'Erebo*:

Кто жив к нам шествуя
Из света солнечна
Во бездны страшныя
Тенара мрачного
Проникнуть мог?
Да все чудовища
Предстанут адские,
И да раскается
Объятый ужасом
Коль смертный он
(Орфей 1782: 13).

⁵ По поводу комической оперы Попова *Анюта*, где речитатив передан вольным ямбом, Гозенпуд пишет: “Неясным представляется вопрос о музыкально-драматическом построении произведения. В отличие от последующих русских комических опер 18-го в., в Анюте нет прозаического диалога, весь текст-стихотворный. Пелись ли эти речитативы-неизвестно” (1959: 126). В дальнейшем в комической опере утвердилась форма, аналогичная французской *comédie mêlée d'ariettes*, однако, стихотворный речитатив остался в других музыкальных жанрах. Гинзбург пишет по поводу мелодрамы Княжнина *Орфей* (1781): “В отличие от позднейшей, мелодрама 18-го в. представляла собой пьесу, “текст которой декламируется с постоянным сопровождением музыки” (1941: 106).

Стремление к точному ритмическому переложению приводит к вольному переводу текста. Все мифологические имена исчезают, а дактилическое белое окончание сохраняется. Это вызвано необходимостью соблюсти ритмико-музыкальное строение оперы и свидетельствует о том, что перевод был предназначен к исполнению, хотя данных на этот счет не обнаружено (Об исполнении оперы Глюка в Санкт-Петербурге в 1782 г. см. Mooser 1955a: v.2, 331—332). Главным достижением переводчика оказывается, таким образом, обогащение ритмико-метрического арсенала, т.к. с лексико-композиционной точки зрения он повторяет известные шаблонные формы русской книжной песни, в частности, песен Попова, которые приобрели особую популярность и вошли в музыкальный быт в 1770-е гг. (о Попове и значении его песен см. Гусев 1966: 132-137).

О важности этого перевода свидетельствует его близость оригинальной пьесе Княжнина *Орфей* (1781). Появление обоих произведений было продиктовано необходимостью в национальной музыкальной драме, где способы выражения чувств и идеалов выходили бы за узкие рамки классицистической трагедии, минуя низкие формы комической оперы.⁶ С этой точки зрения перевод *Орфея и Евридики* предшествует романтической опере начала 19-го в., он близок к традициям мелодрам державинской линии. Все это говорит о том, что переводчик должен был принадлежать к поэтам-реформаторам. Вполне возможно, что им был сам Попов — переводчик многочисленных либретто с иностранных языков,⁷ или Дмитревский, центральная фигура среди переводчиков итальянских либретто, к которому мы и переходим, чтобы дать обзор остальных переведенных с итальянского либретто, принадлежащих жанру комической оперы.

⁶ Асеев (1977: 413) пишет о драме Княжнина: "Идейный пафос Орфея, его драматические и сценические особенности, стремление раскрыть духовный мир героя, готового вступить в трагическую борьбу с судьбой, позволяют видеть в этой пьесе черты рождающейся поэтики романтического театра". О значении этой мелодрамы Княжнина и особенно о музыке, сочиненной на этот текст в 1791-92 гг. Фоминым см. Рабинович 1948: 100 и сл.

⁷ Попов перевел, например, переделку Дм. Петроселлини из Бомарше *Севильский цирюльник* или *Бесполезная предосторожность* опера комическая, СПб. 1782.

Дмитревский⁸ переводил с итальянского и до 1780-х гг., однако, эти ранние переводы не предназначались к исполнению и были почти исключительно прозаическими.

Постепенное стремление склонить на русские нравы итальянские либретто для исполнения на русском языке привело к коренным преобразованиям структуры пьес: от изменений в сюжете до отмены стихотворного речитатива в пользу прозаических диалогов, что и означало переход от перевода к подражанию и переделке. В то же время разнообразие и богатство формального строения итальянских либретто вынуждало Дмитревского применять новонайденные формы выражения. Целый ряд его переводов явно показывает присутствие такой двойной тенденции, начиная с перевода интермедии Дж. Федерико *Служанка госпожа* (1781) и до оригинальных переделок *Редкая вещь* (1792) из Да Понте и *Трубочист князь* (1795) из Фоппы. Кроме них известны следующие стихотворные переводы Дмитревского с итальянского: *Добрая девка* (1782), переложение оперы-буфф Гольдони, и *Диянино древо* (1792), либретто Да Понте.⁹

Можно почти с уверенностью утверждать, что все указанные переводы были предназначены для исполнения на русском языке. Это значит, что на стихотворные решения переводов оказывали прямое влияние и традиции русской национальной оперы, хотя при этом не прекращалось воздействие и итальянских оригиналлов, чтобы выдержать музыкальную ритмику. Дмитревский стремится соблюсти эквиметричность, не отступая от жанровых соотношений использованных размеров, и в то же время старается усложнить свои переводы. Очень любопытна передача дуэта в *Служанке госпоже* сонетом, а также внедрение строфической формы АААБ/ВВВб. Эта тенденция к изысканно-усложненному строению арий и дуэтов соотносится с образцами русской комической оперы дворянского толка, в то время как комические

⁸ О Дмитревском, деятеле театра и литераторе, см. Всеволодский - Гернгресс 1945 и 1960.

⁹ В данной статье анализируются следующие стихотворные переводы Дмитревского итальянских либретто: *Служанка госпожа*. Интермедия в двух действиях, СПб. 1781; *Добрая девка*. Комическая опера в трех действиях, Москва 1782; *Редкая вещь*. Опера комическая, СПб. 1792; *Диянино древо или торжествующая любовь*. Комическая опера, СПб. 1792; *Трубочист князь и князь трубочист*. Комическая опера в одном действие, СПб. 1795.

оперы в народном духе (Аблесимов, Матинский) тяготеют к формам фольклорной поэзии, к вольной рифмовке, к повторяющему ассоцансу. Тексты Княжнина и Николева, наоборот, строятся более упорядоченно и имеют очень сложные структурно-композиционные формы.¹⁰

Тексты переведенных Дмитревским арий и хоров интересны тем, что они по тематике, композиции и лексике тесно связаны с некоторыми формами русской книжной лирики. Так, в переделке из Гольдони *Добрая девка* большинство арий тяготеет к форме любовной песни и повторяет обороты и лексические сочетания песенной традиции. Предпочтение парной рифмовки и некоторая словесная архаичность раскрывают связь переводов Дмитревского (впрочем, это характерно для большей части оперной поэзии, еще недостаточно изученной) с рукописной традицией силлабической поэзии, с кантами и любовной лирикой самого Тредиаковского. Но использование в то же самое время полиметрических форм — смешанные двусложники и трехсложники, размеры с переменной анакрузой — говорит о назревшей необходимости освободиться от канонических форм книжной классицистической поэзии и внедрить неклассические стихотворные формы. Именно в использовании полиметрии, в тенденции к неклассическим формам (дольник, тактовик, акцентный стих) выражалось прежде всего экспериментаторство русской оперной поэзии, и в этом отношении переводы Дмитревского богаче даже самых известных национальных пьес. Полиметрия в его ариях, дуэтах, хорах и раздробленность отдельных метрических звеньев позволяют трактовать размеры текстов, как неклассические.

Перевод двух либретто из Да Понте, *Диянино древо* и *Редкая вещь*, представляет собой новый этап в освоении итальянской музыкальной поэзии. Оба перевода были напечатаны в типографии *И. Крылов с товарищи*, что говорит об их значении на поэтической арене эпохи, а также об эстетической направленности.¹¹ Важно отметить, что они появились в

¹⁰ К сожалению, пока не существует комплексного описания метрического репертуара русской музыкальной поэзии. Что касается метрики переведенных с итальянского либретто, см. Гардзонио (в печати).

¹¹ О роли Крылова в истории русского театра см. Серман 1975 а также Гордин М. - Гордин Я. 1983.

период, следующий за утверждением таких поэтов, как Державин и Львов, которые расширили жанровый диапазон музыкальной поэзии, внеся в нее новые поэтические завоевания конца века.

Переводы Дмитревского порой восстанавливают речитатив (иногда называемый речитатив с музыкой), сохраняя при этом прозаические отрывки. Этот компромисс возник очевидно в результате попытки сблизить комическую оперу с мелодрамой; *Диянино древо* — это комическая опера на мифологический сюжет. Сохранение речитатива рядом с прозой наблюдалось и раньше в театре Княжнина, более других стремившегося сохранить хотя бы отчасти некоторые черты итальянского театра.¹²

Как уже отмечалось, речитатив передавался обычно вольным ямбом *пиндарического стиля*, а у Дмитревского наряду с вольным ямбом в речитативе впервые встречается вольный хорей. Это свидетельствует повидимому о стремлении ограничить музыкально-диалогические тексты комической оперы от вольного ямба *пиндарического стиля* мелодрамы и песнопения. Кроме использования речитатива рядом с прозой, эти переводы из Да Понте интересны также разнообразием жанровых соотношений арий, хоров и дуэтов с формами русской поэзии. Так лирические отрывки связаны с жанрами лирической поэзии, в частности, с пасторальными стихами, любовными песенками и гимнами.

Соотношение оперы *Диянино древо* с жанром кантаты на мифологический сюжет очевидно. Она связана с высокоразвитой музыкальной традицией, вершиной которой будет *Обитель Добраны* (1808) Державина. Отдельные арии и песенки могут считаться замечательными примерами антологической поэзии. О их популярности свидетельствует факт распространения их в песенниках. Например, ария *Сердце все...* была перепечатана в *Самом новейшем песельнике* (Москва 1799).¹³

Употребление трехсложников и коротких двусложников, характерное для музыкальной поэзии, расширяется и говорит

¹² Такая же тенденция наблюдается и у Крылова в опере *Илья-Богатырь*.

¹³ О большом интересе к опере Да Понте свидетельствует и перевод Карабанова 1812. Об успехе оперы Да Понте в России в начале 19-го в. говорит Жихарев 1955: 18.

о стремлении к разнообразному затруднению метрического репертуара. Внедрение вольного амфибрахия и сложных смешанных форм восходит по всей видимости к анакреонтике.¹⁴

Большой успех в России оперы *Редкая вещь* Гозенпуд объясняет тем фактом, что

Дмитревский... обогатил образы основных героев бытовыми красками (Гозенпуд 1959: 176).

Переводчик действительно создал переделку в духе лучших образцов русской комической оперы.

Последний перевод Дмитревского, *Трубочист князь* (1795), углубляет уже намеченные тенденции. С одной стороны, он усиливает сатирические черты текста в духе русской национальной оперы, с другой демонстрирует еще большую изысканность и легкость в разработке ритмических ресурсов коротких размеров. Широко используя и здесь строфу АААб, он сочетает ее с разными размерами и создает завершенные лирические отрывки с разнообразными интонационными чертами. Вот редкое для 18-го в. использование трехстопного анапеста в песне:

Щастлив тот, кто любви не знает,
В тяжких узах ее не стенаст;
Лишь веселье и щастье вкушаst
Жизнь в блаженстве спокойно ведет.

Но кто носит в душе уязвленной
Стрелы страсти с мученьем смещенной,
Тщетно ищет тот жизнь блаженной
Страсть ему лишь отраву дает.
(*Трубочист князь* 1795: 19-20)

Некоторая архаичность лексики, синтаксического распределения единиц, многочисленные прозаизмы удаляют Дмитревского от новой утверждающейся сентименталистической школы и сближают с поэзией второстепенных членов будущей *Беседы* и некоторыми поэтами-радищевцами.

¹⁴ См. об этом Вишневский 1969: 207-217.

Некоторые ученые приписывают Дмитревскому и перевод из Маццолы *Училище ревнивых* (СПб. 1786),¹⁵ характеризующийся сложнейшей стихотворной структурой. Интереснее всего странная форма смешанных двустопных дактилей и ямбов, передающая ритм итальянских 5-сложников. Песенный материал очень разнообразен и глубоко разработан. В нем варьируются обычные темы любовной и романской лирики.

Среди других переводов особый интерес представляет собой комическая опера *Крестьянин маркиз* (СПб. 1795). Этот вольный перевод из П. Кьяри приписывается Левшину, и все печатные источники подтверждают эту атрибуцию.¹⁶ Однако, на основе ритмико-стилистического анализа текста и его сравнения с переводами Дмитревского могут возникнуть некоторые сомнения. В самом деле, широкое использование тех же самых ритмико-композиционных шаблонов (см. вышеуказанное ААБ) и некоторые удивительные совпадения наводят на мысль о близости переводов, если не о тождестве переводчика. Вот одно из разительных совпадений:

Сбирайтесь смехи
Игры, утехи,
Нам без помехи
Жизнь сладку дать.
(*Крестьянин маркиз* 1795: 77)

Любовь лишь утехи,
Забавы и смехи,
Вкусить без помехи
Дает лишь одна.
(*Диянино древо* 1792: 69)

Большой интерес представляет собой также другой перевод из Да Понте, а именно: *Арии из комической оперы Диянино древо*. Перевел И. С., СПб. 1791. Это издание не только подтверждает широкое распространение оперы Да Понте в России, но и говорит об усвоении ее арий русской песенной традицией. Проблема авторства перевода еще не решена. Скорее всего за инициалами И. С. скрывается И. Я. Соколов, род-

¹⁵ См. Всеволодский-Гергресс 1960: 300–301.

¹⁶ Об атрибуции перевода Левшину см. данные в *Сводном каталоге книги* 1964, т. 2 № 3394.

ственник Дмитревского и автор известной комедии *Судейские именины* (см. Берков 1977: 217–222).

Арии, переведенные И. С., отличаются очень высокой стиховой культурой и вписываются в русло зарождающегося русского романса. Особое предпочтение хореических размеров, (И. С. дает примеры вольного и 5-стопного хорея), сочетается с весьма сложным строфическим строением. Стилистические и лексические особенности перевода связывают его с традицией легкой поэзии, со стихотворной сказкой, от Богдановича до сентименталистов, и с литературной стилизованной песней, подражающей античным и французским моделям. В то время, как язык Дмитревского связан с традициями русского музыкального театра, поэзия И. С. предпочитает стилистические решения книжной поэзии, сказочной поэмы, стихотворной новеллы, перенесенные на музыкальную интонацию хореического размера. Дмитревский тяготеет к комедии, а И. С. к стилизации.

Среди остальных переводов итальянских либретто стоит упомянуть анонимный перевод *Излишнее любопытство вредно* (Опера буффа, СПб. 1781), написанный безрифменным стихом и примыкающий к демократической тенденции русской поэзии в период ослабления классицистических традиций. Интересно, что арии перевода связаны с разными жанрами русской поэзии, приближаются то к народной песне, то к сатирической сказке, то к мещанской лирике. Разговорные интонации и прозаизмы сближают его с русской комедией и сатирической поэзией.

С этой точки зрения ему аналогичен перевод Розанова из Гольдони *Аптекарь* (1789), в котором разговорно-фарсовый тон подтвержден прозаической лексикой и вольнорифмованным строением большей части текста.

Остановимся теперь на незавершенном переводе Крылова *Сонный порошок или похищенная крестьянка* (конец 1790-х гг.) с итальянского оригинала Дж. Феррари. Он не был издан, и дошедший до нас текст (писарская копия конца 18-го в.) не вполне удовлетворителен для разбора.¹⁷ Этот текст доказы-

¹⁷ Опера в переводе Крылова была представлена в Москве в 1798 г. См. Гордин М.—Гордин Я. 1983: 100. Текст перевода, впервые напечатанный Калашом в 1905, был переиздан в Крылове 1946, т. 2. : 687–744.

вает, что перевод-переделка Крылова гораздо ближе традициям русской национальной комической оперы, чем все остальные либретто. В нем нет стремления к обновлению форм, а простонародный характер выбранных метрических форм (от 4-стопного хорея до смешанных двусложных форм, стремящихся к неравносложному стиху), разговорные интонации и лексика говорят о значительной переработке текста *на русские нравы*. Гозенпуд писал об этом переводе, что он

ставил своей задачей придать пьесе большую бытовую определенность и социальную конкретность. В оригиналe нет и тени сатиры, обличения (Гозенпуд 1959: 179).

Поэтому не покажется странным, как близок зачастую Крылов к русской народной песне. Этот перевод подтверждает его глубокий интерес к итальянской опере-буфф, который наряду с приемами ярмарочного театра явился существенным элементом его ранней драматургии и вообще воззрений на театр (см. Kołakowski 1968).

Рассмотренные нами переводы доказывают, что распространение итальянских оперных текстов оказалось значительным литературным явлением в истории русской поэзии 18-го в. Это может быть подтверждено дальнейшими исследованиями, включающими и проблему соотношения либретто с музыкой и их исполнения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аптекарь

1789 Аптекарь. Комическая опера в трех действиях. Москва 1789.

Асеев Б. Н.

1977 Русский драматический театр от его истоков до конца 18-го в. Москва 1977.

Берков П. Н.

1950 Русская комедия и комическая опера 18-го в. (вступ. статья). Москва 1950.

1977 История русской комедии 18-го в. Ленинград 1977.

Вишневский В. К.

1969 Становление трехсложных размеров в русской поэзии. — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. Москва 1969.

- Всеволодский-Гернгросс В.
1945 И. А. Дмитревский. Москва-Ленинград 1945.
1960 Русский театр второй половины 18-го в. Москва 1960.
- Гаспаров М. Л.
1984 Очерк истории русского стиха. Москва 1984.
- Гинзбург С. .
1941 Русский музыкальный театр (1700-1835). Ленинград-Москва
1941.
- Гуковский Г. А.
1947 Комическая опера. — В кн.: История русской литературы, т. 4.
Москва-Ленинград 1947.
- Гозенпуд А. А.
1959 Музыкальный театр в России (от истоков до Глинки). Ленинград
1959.
- Гордин М. - Гордин Я.
1983 Театр Ивана Крылова. Ленинград 1983.
- Гусев В.
1966 Михайло Попов — поэт-песенник. — В кн.: Роль и значение
литературы 18-го в. в истории русской культуры. Москва-
Ленинград 1966.
- Диянино древо*
1792 Диянино древо или торжествующая любовь. Комическая опера,
СПб 1792.
- Ельницкая Т. М.
1977 Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы 1750-
1800. — В кн.: История русского драматического театра, т. I.
Москва 1977.
- Жихарев С. П.
1955 Записки современника. Москва-Ленинград 1955.
- Garzonio S.
1984 La poesia italiana in Russia. Firenze 1984.
1988 Стих русских поэтических переводов итальянских оперных
либретто 18-го в. (в печати).
- Излишнее любопытство вредно*
1781 Излишнее любопытство вредно. Опера буффа. СПб 1781.
- Карабанов П. М.
1812 К Диане. В опере, называемой *Диянино древо*, 1812.
- Karlinskij
1985 Russian drama from its beginnings to the Age of Pushkin. Berkeley-
Los Angeles-London 1985.
- Kołakowski T.
1968 Dramaturgia Iwana Krylowa. Wrocław 1968.

Крестьянин маркиз

1795 Крестьянин-маркиз. Комическая опера в двух действиях. СПб.
1795.

Крылов И. А.

1946 Сочинения, т. 2. Москва 1946.

Кукушкина Е. Д.

1982 Комическая опера 18-го в. — В книге: История русской драматургии 17-го первой половины 19-го в. Ленинград 1982.

Mooser R. A.

1954 L'opéra-comique français en Russie au XVIII siècle. Genève 1954.

1955a Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, v. 1–3. Genève 1955.

1955b Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIII siècle. Genève 1955.

Орфей

1782 Орфей и Евридика. Действие театральное с музыкою. СПб. 1782.

Рабинович Л. С.

1948 Русская опера до Глинки. Москва 1948.

Ранняя русская драматургия

1976 Ранняя русская драматургия 17-го первой половины 18-го в., т. V. Москва 1976.

Сводный каталог книги

1964 Сводный каталог Русской книги 18-го в. Москва 1964, т. 2 № 3394.

Серман И. С.

1975 И. А. Крылов. Проблемы творчества. Ленинград 1975.

Трубочист князь

1795 Трубочист князь и князь трубочист. Комическая опера в одном действии. СПб. 1795.

Училище ревнивых

1786 Училище ревнивых. Опера, СПб. 1786.