



ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2016

Художественные стратегии классической
и новой литературы: жанр, автор, текст

**Материалы XXI международной
научной конференции**

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2016

**Художественные стратегии классической
и новой литературы: жанр, автор, текст**

Материалы XXI международной научной конференции

Под общей редакцией профессора В. Н. Скворцова

Санкт-Петербург
2016

ББК 83.3
УДК 821.09

Редакционная коллегия: Т. В. Мальцева (отв. ред.),
С. А. Петрова,
М. В. Ягодкина.

Пушкинские чтения-2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XXI междунар. науч. конф. / под общ. ред. В. Н. Скворцова; отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015. – 408 с.
ISBN 978-5-8290-1571-8

В сборник включены материалы XXI международной научной конференции «Пушкинские чтения», посвященной классической и современной литературе. В статьях рассматриваются проблемы жанровых стратегий классической и новой литературы, традиции в изображении героя и обстоятельств, арсенал поэтических средств литературы, личность автора в творчестве и критике, вопросы стиливых, речевых, языковых аспектов текста.

Сборник адресован студентам, аспирантам, преподавателям филологических факультетов вузов.

ISBN 978-5-8290-1571-8

© Ленинградский государственный
университет (ЛГУ)
имени А.С. Пушкина, 2016

<i>Севастьянова В.С.</i> Изучение архетипических структур в языковых и ментальных картинах мира романтического и символистского дискурсов	126
<i>Королева В.В.</i> Преломление романтической традиции в создании образа двойника в «Рассказе №2» А. Белого	132
<i>Слободяков С.Л.</i> «Что если буду я как Бог?», или Парадоксы талиона в мирах Серебряного века	140
<i>Четваев А.А.</i> «Живые» камни в поэзии Н. Гумилева: анимизм и ананизис	144
<i>Ягжина Ю.Е.</i> Мотив золота в повести Л.Ф. Зурова «Иван-да-марья»	156
<i>Меркель Е.В.</i> Антропоморфные образы творчества в поэзии Анны Ахматовой	162
<i>Кошкина О.Ю.</i> «Маленькие книжечки» Александра Зайцева: ритмическое противостояние поэтических строк миру линий	168
<i>Лукинова А.Р.</i> Природа как литературный герой (К. Г. Паустовский и А. А. Фет)	175
<i>Маишкова Д.А.</i> Художественная характерология героев-сирот В.П. Крапивина (на материале романа-трилогии «Голубятня на желтой поляне»)	183
<i>Белоглазова Е.А.</i> Специфика изображения образа главной героини в романе Ю. Вознесенской «Путь Кассандры» и повести К. Вольф «Кассандра»	189
<i>Петрова С.А.</i> «Горе от ума» в творчестве В.Р. Цоя	194
<i>Коновалов С.М.</i> Наследие творчества Джонатана Свифта и Генри Филдинга в романах Джонатана Коу	197

РАЗДЕЛ 4. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

<i>Рожкова Т.И.</i> «Один Сумароков и один Дмитревский»: к истории национального сценического искусства	204
<i>Салова С.А.</i> Пасторальная версия фавулы о разлучённых влюблённых и её трансформация в повестях Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» и «Наталья, боярская дочь»	211
<i>Акимова Т.И.</i> Авторские стратегии Екатерины II в переписке с Вольтером	220
<i>Саррина М.Я.</i> О «ненужном человеке» Ал. Григорьева	227
<i>Вязовская В.В.</i> Автобиографизм ономастического пространства романа Н.С. Лескова «Некуда»	234
<i>Ипатов С.А.</i> «Пушкин, Лермонтов и Некрасов»: надгробная речь Ф.М. Достоевского о Н.А. Некрасове и полемика в некрологической литературе	238
<i>Громова А.В.</i> Мифообраз поля в прозе Л.Ф. Зурова	255

РАЗДЕЛ 4. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Рожкова Т.И.

«Один Сумароков и один Дмитриевский»: к истории национального сценического искусства

В статье предлагается по-новому посмотреть на театральную деятельность А.П. Сумарокова, на его роль в становлении профессионального мастерства национальных актеров. Центральным сюжетом статьи являются отношения драматурга с лучшим исполнителем его трагедий И.А. Дмитриевским.

The article contains a fresh view on Sumarokov's theatrical activity and his permanent role in national actors' skills formation. The main point of the article is relationship of the playwright and Dmitrievskiy who was his best actor of the tragedies.

Ключевые слова: А.П. Сумароков, И.А. Дмитриевский, репутация, театральный классицизм, декламация, сценическое искусство.

Key words: Sumarokov A.P., Dmitrievskiy I.A., reputation, theatrical classicism, declamation, theatrics.

Юбилейная дата в биографии знаменитого русского актера Ивана Афанасьевича Дмитриевского, пришедшая на вторую половину XIX века, вызвала в среде театралов потребность «собрать сведения» по истории русского театра. В журналах появляются публикации А.Н. Сиротинина, статьи «дотошного библиографа» М.Н. Лонгинова. Поставив своей задачей «определить место и заслуги каждого артиста в деле постепенного совершенствования искусства», А.Н. Сиротинин обратил внимание на то, что в памяти зрителей «имена таких первоклассных знаменитостей русской сцены как Померанцев, Шушерин, Плавильщиков, Тропольская, Крутицкий, даже Дмитриевский и Яковлев, не больше как звук, с которым не соединяется никакого определенного представления» [1, с. 371].

Тема становления в России сценического искусства настолько обширна и значима в каждом своем аспекте, что, несмотря на ряд фундаментальных и интереснейших работ В. Всеволодского-Гернгросса, Л.М. Стариковой, по-прежнему остается немало вопросов, связанных с начальным этапом формирования театральной традиции. Исследователи нашего времени вновь задаются вопросом: как играли Волков, Дмитриевский, Тропольская. «Описаны лишь отдельные детали, поразившие современников», – пишет по этому поводу О.В. Бубнова [2]. Мастерство игры актеров национального театра, на первый взгляд, достаточно косвенно связано с деятельностью А.П. Сумарокова. Настолько косвенно, что члены «Общества любителей сценического искусства», основанного в октябре 1879 года, взвизывая за проведение юбилейных торжеств в честь И.А. Дмитриевского, портрет драматурга разместили «около сцены», в ряду других знаменитых современников и театральных видов времени [9]. Вместе с тем И.А. Дмитриевского называли «произведением» великого драматурга. В его лице видели преемни-

ка, взявшегося после смерти А.П. Сумарокова поддержать «честь российского театра» [10, с. 44]. О влиянии А.П. Сумарокова на становление национальной школы игры рассуждал Н.И. Гнедич в кругу московских театралов: «... не актеры образуют писателей, но писатели актеров. Без Сумарокова и Княжнина мы не имели бы Дмитревского и его последователей: Шушерины, Плавильщикова, Яковлева ...» [5, с. 422].

Отношения А.П. Сумарокова и первых русских актеров Л.Н. Майков назвал «дружбой», подчеркивая, что она зародилась тогда, когда «знакомство с комедиантами» считалось «унизительным для порядочного человека» [7, с. 314]. Замеченная Л.Н. Майковым подробность значима для оценки личных качеств драматурга. Вместе с тем, объективности ради, надо понимать, что важнейшим смыслом равного и дружественного диалога драматурга и актеров был их общий успех в деле «установления российского театра». И дворянин Сумароков, и сын дьякона Афанасия Филиппова Иван Дмитревский оказались у истоков нового дела, «проекта» неопробованного, требующего согласованного и доверительного диалога с обеих сторон.

В декабре 1756 года А.П. Сумароков назначен руководителем Российского театра, и назначение было явным знаком «признания его заслуг как драматурга». Вместе с тем, автор оказался завязан на решение целого комплекса организационных проблем: отсутствие помещения, «театрального платья», собственных музыкантов, не отлажена обшая организация представлений. «Трудности по театру» лишали его возможности заниматься творчеством. «Я не антрепренер, – пишет он И.И. Шувалову после двух лет «несносных беспокойств», – дворянин и офицер, и стихотворец сверх того» [16, письмо от 9 января 1758, с. 73]. В круг непрременных «дел» вошли репетиции, где проходила подготовка спектакля с актерами, разрабатывались приемы переложения драматургического текста на сценический язык. В ходе репетиций авторская поэтическая декламация должна была обогатиться артистической игрой: мимикой, жестом, интонацией. Свое первое драматическое произведение трагедию «Хорев» Сумароков издал еще в 1747 году. Ее читали, декламировали наизусть, прежде чем появилась возможность организовать представление на сцене 8 февраля 1750 года. Естественно думать, что одическая декламационная традиция легла в основу сценической речи актеров. Известно, что Алексей Семенович Яковлев обратил на себя внимание И.А. Дмитревского тем, что умело декламировал стихи и трагические монологи. Вспоминая московский театр последних лет XVIII века, М.Н. Макаров писал: «Тут стихи читались с точною выказкою цезуры, с одическим бомбастом...» [6, с. 577].

За месяц до своего назначения А.П. Сумароков хлопотал по поводу присылки актеров из кадетского корпуса. Любопытные факты по истории первой труппы приводит Л.М. Старикова. Для определения в комедианты из кадетского корпуса прибыло одиннадцать человек. По найденным ею архивным материалам, Иван Дмитревский проходил в списке певчих «при оном корпусе»; Григорий Волков – в списке ярославских комедиантов. Уже на начальном этапе А.П. Сумароков проявляет несговорчивость в подборе актеров: из присланных певчих троих принять отказался. Претенденты «в комедианты» обратились к императрице с челобитной, и просьба была удовлетворена [13, с. 83–84]. По «Исповедным росписям» церкви при кадетском корпусе, Ивану Афанасьевичу

Дмитревскому было в то время двадцать лет [13, с. 84]. В феврале 1757 года прошли первые постановки сочинений драматурга. По письмам А.П. Сумарокова к И.И. Шувалову, до начала 1758 года Сумароков надеялся на успех своего нового дела. Он «всегда почти на театре», о своем состоянии в день представления: «...Я только о том и думаю» [16, письмо без даты, 1758, с. 72]. За хлопотами не заметил, что появились первые недовольные: «несносно-де терпеть от Сумарокова» [16, письмо без даты, 1758, с. 72]. «А я так счастлив был по сей день, – признается он И.И. Шувалову, – что не только на меня жаловаться кто причину имел, но ниже я ни на кого» [16, письмо без даты, 1758, с. 72].

После первых представлений трагедий «Семира», «Синав и Трувор» актер И.А. Дмитревский и со стороны автора, и со стороны зрителей получил репутацию лучшего исполнителя сумароковских сочинений. Возможно, именно тогда были написаны «Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитревскому». Они и сегодня передают восторг и личную благодарность драматурга за исполнение главной роли.

... koliko я смущался,
Когда в тебе Синав несчастный унывал,
Я все его беды своими называл,
Твоею страстию встревожен восхищался,
И купно я с тобой любил и уповал [17, с. 185].

И только в последний строках послания Сумароков начинает говорить от лица всех зрителей:

... мы остались иступленны!
Мы в мысли все тебе готовили венец... [17, с. 185].

Среди которых была Елизавета Петровна; «смотрела из своей ложи за решеткой, а их императорское высочество в своей ложе» [13, с. 83]. Дмитревского на сцене видел и описал впечатления от его игры Н. Струйский:

Забудется ли то, когда я нечто зрел:
Я, видючи тебя в Хореве, каменел.
А видучи тебя в Синаве; разрывался!
В Семире дух во мне к Геройству устремлялся!
Я мыслил так тогда, коль где играешь ты,
Я не актера зрю, но бытия черты [15, с. 3].

В отсутствии на российской сцене актрис И.А. Дмитревский брал на себя исполнение женских ролей; известно, что в 1752 году в ярославской труппе Волкова он играл Оснельду в трагедии «Хорев».

Для понимания разных сторон в отношениях драматурга и актера значима следующая подробность. После того, как 13 июня 1761 года А.П. Сумароков получает «почетное увольнение», у него появляется желание отправиться в Европу «для смотрения театров». Нарботав собственный, достаточно неоднозначный опыт, бывший директор заинтересовался организацией театрального дела в европейских странах. В поездке он предполагал составить описание итальянских, парижских театров к «пользе России» [16, письмо от 3 мая 1764, с. 97]. Для Екатерины Великой он обосновывает свою просьбу следующим образом: «потребно чужих земель сравнение со своим отечеством» [16, там же, с. 95]. Планы А.П. Сумарокова не сбылись. В то время как И.А. Дмитревский особым распоряжением императрицы отправляется в Европу совершенствоваться в актерском искусстве. Всего в заграничных поездках актер был дважды: с октября 1765 года по октябрь 1766-го; и с октября 1767-го по май 1768 года.

Мы не знаем, что повлияло на решение кураторов театрального дела, но актер И.А. Дмитриевский обладал исключительными чертами характера. «Умный, вежливый и тонкий придворный», – говорил о нем его современник и совсем не поклонник отставной суфлер Василий Алексеевич Булов. В.А. Булов недолюбливал Дмитриевского и в разговорах с театралом С.П. Жихаревым «осмелился восстать с критикою»: «Славу будто бы приобрел он оттого, что императрица изволила его жаловать, что он был муж просвещенный и образованный путешественниками и что в то время другого никого не было»; и еще: «... пресходным актером никогда не был и быть им не мог, потому что не имел не сильных чувств, ни звучного органа, ни чистого произношения; читал стихи и даже прозу нарасспев и, за недостатком физических средств, гонялся кетати и некстати за какими-то эффектами» [5, с. 38]. И хотя С.П. Жихарев, на первых порах, не согласился с суждениями «деда», после встречи с актером у поэта Г.Р. Державина записал в дневнике: «У него манеры старинного придворного: такая же вежливость и он также изъясняется отборными выражениями»; и еще: «Походил более на старого царедворца, чем на старого актера» [5, с. 305]. Еще раз С.П. Жихарев смог убедиться в обоснованности высказывания отставного суфлера, когда прочел ему свою драму: «Я обомлел от удивления, слыша от Дмитриевского такие неопределенные похвалы вместе с такими ясными намеками на негодность моей трагедии и вспомнил слова дедушки. Господи боже мой! Да из чего же было все это пустословие?» [5, с. 307].

Писатель А.П. Сумароков сдерживать эмоции не умел и легко заводил недоброжелателей. 1765 год в итоге оказался для него неудачным по ряду причин: по высочайшему распоряжению были уничтожены тиражи «Оды» королю Станиславу-Августу Понятовскому и басни против чиновника Я.П. Шаховского. Неудовольствие Екатерины II выразилось в словах: «Мы имеем дело с горячий головой, которая начинает терять смысл, если уж не потеряла его» [14]. В дневник С.П. Жихарев включил разговоры старых актеров, характеризующие игру Дмитриевского. А они считали, что «московского театра актер Иван Калиграф играл роль Димитрия Самозванца лучше всех известных актеров», и не понимали, «почему эту роль почитают триумфом Дмитриевского, который, по их мнению, был в ней просто слаб; для этой роли у него не доставало ни органа, ни груди; и как он ни старался сохранить себя для пятого акта, но никогда не в состоянии был закончить пьесу без потери голоса и истощения сил» [5, с. 545].

Нужно обратить внимание на тот факт, что драматург посвятил актера в планы своего несостоявшегося путешествия. Он дает ему особое «наставление», в значимости которого для театрального искусства был убежден. Думается, он просил Дмитриевского особо присмотреться к специфике французской сценической речи. В письме к императрице Сумароков следующим образом уточняет содержание своего «наставления»: «... язык французский с нашим в декламации, как снег с огнем, или хотя немного и поменьше» [16, письмо от 24 июля 1769, с. 124]. Как постановщик своих пьес он, по всей вероятности, столкнулся с необходимостью разработки русской школы декламации. Ему хотелось дополнить свои впечатления и наблюдений. Позднее на одну из специфических сторон сценической речи актеров французской школы обратил внимание С.Т. Аксаков. На его взгляд, французских актеров отличала «чрезмерная напевность», а русское подражание ей определило как сильные, так и слабые стороны в игре акте-

ров: «...я весьма далек от того, чтоб согласиться на распевание трагедии, как то делали в Петербурге французские актеры и сама Жорж. Сие неумеренное распевание всегда вводилось славными артистами; их таланты, огонь, чувства одушевляли напев и делали его привлекательным, а подражатели их, как и всегда бывает, подумали, что в нем то и заключается вся тайна искусства. Впрочем, на французском языке, который не весьма благозвучен, напев может употребляться в большей степени, нежели в нашем» [1, с. 317]. Обратим внимание, что в чрезвычайной напевности упрекали И.А. Дмитревского отставной суфлер В.А. Булов.

А.П. Сумароков интерпретирует свое участие в работе с исполнителями театральных сочинений как «созидание актеров»: «...актеров надобно созидать; ибо один Сумароков и один Дмитревский к совершенству театра еще недостаточны, а из актеров остальные ничего не значат. Стало быть, надо созидать и авторов, и актеров» [16, письмо от 24 июля 1769, с. 124]. В Петербурге, а позднее в Москве, А.П. Сумароков работал над актерской сценической речью, что и проговаривает в письмах. Находясь в непростых отношениях с актрисой Елизаветой Ивановой, он, тем не менее, подчеркивает ее способности к декламации: «столько в своем поведении испорчена, сколько она ко декламации способности имеет» [16, письмо от 24 июля 1769, с. 125]. Высказывая обиды на графа П.С. Салтыкова, жалуется, что тот грозил «приказывать» актерам, «как им декламировать» [16, письмо от 28 января 1770, с. 127].

Некоторые подробности пребывания И.А. Дмитревского в Париже нам известны из того же дневника С.П. Жихарева. Любитель театра, попав в Петербург, искал знакомства с И.А. Дмитревским, дорожил общением с ним и аккуратно записывал разговоры: «Старик неисчерпаем в своих рассказах о французском театре и о многих театральных знаменитостях прежнего времени» [5, с. 515]. В рекомендательных письмах, сопровождающих поездку Дмитревского, содержалась просьба обучить приехавшего актера, а потому каждый, с кем общался Дмитревский, вынужден был высказаться по проблемам актерского образования. Лучшие актеры Французской Комедии не менее Сумарокова были озабочены проблемами сценического искусства. Актриса И. Клерон была захвачена идеями «преобразования сцены и театральных костюмов», жаловалась на то, что вынуждена взять на себя театральное образование. Своим единомышленником назвала А.Л. Лекена, игру которого Дмитревский впоследствии «изучал прилежно». Кстати заметить, что А.Л. Лекен вошел в историю французского театра как реформатор сценической игры и театрального костюма. Актриса Мари Дюмениль предложила Дмитревскому наблюдать за своей работой в театре. Дмитревский изучал ее в ролях Меропы, Клитемнестры, Семирамиды и Рогуны. Отмечал мастерство ее мимики и жестов.

В Париже он был участником состязания в искусстве декламации «настоящих трагических божеств»: между актрисой И. Клерон и Д. Гарриком. Дневниковые записи не могут содержать аналитического описания декламационных приемов французской актерской школы, но они передают восприятие Дмитревского: «...Как эти люди без всяких подобий к театральной иллюзии могли производить такое невероятное впечатление на своих слушателей» [5, с. 329]. Гаррик продеklamировал сцену с привидением из Гамлета, никто из присутствующих не знал английского, но «он навел на них ужас одною своею мимикою» [5, с. 329]. Под конец вечера Клерон «пожелала», чтобы Дмитревский

продекламировал что-нибудь из русской трагедии. «Я решительно отказался, — рассказывал Дмитревский, — потому что чувствовал свое бессилие, и только по неотступной ее просьбе дать ей некоторое понятие о звуках и гармонии русского языка прочитал куплеты Сумарокова: «Время проходит, время летит» и проч.» [5, с. 329]. Речь идет о стихотворении А.П. Сумарокова «Часы» или «На суету человека» (1759). Безусловно, выбор не был случаен и еще раз дает возможность говорить о большой совместной работе драматурга и актера в области декламации.

Из разговоров, переданных С.П. Жихаревым, видно, что петербургских актеров занимали проблемы преемственности своего искусства. Записки сохранили рассуждения Лароша по поводу актерского образования времени. По его мнению, среди великих английских и французских мастеров сцены не многие «приняли бы на себя труд образовывать других подобных им великих актеров»: «Лежен не имел учеников, Гаррик был скуп на советы», «Бризер не оставил после себя даже и преданий и тайну патетической игры своей унес с собою в могилу. Мамзель Дюмениль играла по одному вдохновению, без правил, следовательно, и не могла оставить по себе ни правил, ни учеников. Офрен, окончивший театральное свое поприще на петербургской придворной сцене, давал советы только Деглиньи, наследовавшему его дикцию и занявшему на той же сцене его амплуа» [5, с. 466]. Все дальнейшие рассуждения Лароша не выходят за границы приведенных примеров и свидетельствуют, насколько остро стояла проблема актерского образования. Во многом актерам приходилось образовываться самим: «...Нет сцены, на которой бы молодые таланты имели случай подготовить себя прилежным упражнением в искусстве. И, сверх того, нет особенных преподавателей декламации и репетиторов, которые могли бы развить природные способности. Наши актеры большую часть самоучки и поступают прямо на большую сцену петербургского или московского театров для занятия главных ролей» [5, с. 515].

По возвращению из Парижа «сценическая мастеритость» Дмитревского была в зените: он «выказывал» публике «плоды своего изучения западноевропейских образцов сценического искусства» [12, с. 434]. Приехав на гастроли в Москву летом 1770 года, он «столько наделал шуму, что во всем городе только и разговоров, что о нем». Он одинаково замечательно играл и в трагедиях Сумарокова, и в слезных драмах Бомарше: в «Семире» — «всех зрителей пленил», в «слезной драме» «Евгения» «с таким искусством представил роль, что зрители просили повторить представление «еще три раза» [8, с. 55–57]. В то время как А.П. Сумароков едва остался жив, пытаясь в кругу московских театралов противостоять успеху нового типа драмы. На фоне славы Дмитревского «почтенному автору» оставалось только напоминать о своем участии в становлении таланта ведущего актера русской сцены.

Появление в репертуарных планах русского театра XVIII века «слезной драмы» вело к «необычайному перелому и в слоге, и в искусстве драматическом» (С. Глинка). Процесс вытеснения классицистической трагедии сопровождался отказом от прежнего набора актерского исполнительского искусства. «Исчерпанность театральности» (А.Чепуров) сумароковского времени мы как раз и наблюдаем в негативных зрительских оценках. Прежние приемы актерской игры, поддерживающие одическую декламацию, быстро устаревали. Слово «де-

кламация» начинает приобретать негативный оттенок. С ней связывали неестественность речи, в числе признаков которой были: мерное, певучее проговаривание текста, сопровождающееся чрезмерной жестикуляцией и мимикой. Если Н. Струйский, «смотритель» XVIII века, наблюдая за игрой актеров, «каменел», «разрывался» от охватывающего волнения и восторга, то публика нового времени желала отдохнуть «после помянутых искусственных произведений, в которых герои, героини и наперсники выкрикивали сумароковскими стихами роли свои» [3, с. 37].

В полемику вокруг драматургии А.П. Сумарокова оказались включены вопросы техники актерской игры, традиции сценической декламации. Оценочные высказывания, связанные с восприятием исполнительского искусства прежних актеров, отзывались на репутации драматурга. Уходящая манера актерской игры напрямую связывалась с его деятельностью. К чести И.А. Дмитриевского важно заметить, что в похвальном слове, «читанном в Императорской Российской Академии», актер остался «верным другом», «жалостным и добрым человеком» (А.П. Сумароков) и постарался передать свое понимание сложной натуры драматурга: «Не знаящие внутренних добрых качеств Сумарокова, неправильно почитали вспыльчивость его злобою, буйством или даже бешенством: она была в нем больше добродетель, нежели порок; она приносит ему честь, ибо он всегда основывал ее на любви к человечеству, на самой истине, коих он был непоколебимый поборник» [4, с. 31].

Список литературы

1. Аксаков С.Т. Собр. соч. В 3 т. М.: Худож. литература, 1986. Т. 3. 511 с.
2. Бубнова О.В. От Локателли к Медоку, от Медока – к «Дому Щепкина» // Наше наследие – История. Культура. Искусство: электронный научный журнал. [Эл. ресурс]: <http://www.nasledie-rus.ru>.
3. Губерти Н.В. Материалы для русской библиографии. СПб., 1881. Т. 2. 692 с.
4. Дмитриевский И.А. Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову. СПб., 1807.
5. Жихарев С.П. Записки современника. М.: Захаров, 2004. 560 с. (Серия «Биографии и мемуары»).
6. Макаров М.Н. Московский театр в последние годы прошлого и в начале текущего столетия // Литературная газета. 1840. № 25.
7. Майков Л.Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. 432 с.
8. Новиков Н.И. Пустомеля, сатирический журнал. 1770. Изд. А. Афанасьева. М., 1858.
9. Полуторалековой юбилей Дмитриевского // Исторический вестник. 1884. Т. 16. № 4. С. 233–235.
10. Санкт-Петербургский вестник. 1778. Т. 1 (январь). С. 39–49.
11. Сиротинин А.Н. Татьяна Михайловна Троепольская // Русский архив. 1887. Кн. 3. Вып. 11. С. 424–437.
12. Сиротинин А.Н. Артистическая семья. К истории русского театра // Русский архив. 1887. Кн. 2. Вып. 7/8. С. 371–610.
13. Старикова Л.М. Театр в России XVIII века: опыт документального исследования. М., 1997. 152 с.
14. Степанов В.П. Сумароков А.П. // Словарь русских писателей XVIII века. [Эл. ресурс]: <http://lib.pushkinskiydom.ru/>
15. Струйский Н. Письмо к г. Дмитриевскому о российском театре нынешнего состояния. Рузавка, 1794.
16. Сумароков А.П. Письма. Публикации В.П. Степанова // Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. С. 68–224.
17. Сумароков А.П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1953. Б.П. М.с.