

ТЕАТРАЛЬНО-БАЛЕТНІ ВІЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ЙОГО ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Ретельне і тривале дослідження життєвого шляху і творчого доробку Тараса Шевченка вченими мистецтвознавцями все ж таки не вичерпало усіх маловивчених й до кінця не з'ясованих аспектів, пов'язаних з його діяльністю. Серед таких, зокрема, питання формування творчої особистості Т. Шевченка, його залучення до мистецького середовища, набуття художнього досвіду та вироблення естетичних пріоритетів. Час становлення Шевченка-митця – це час його так званого першого петербурзького періоду, коли він знайомиться з театральним життям столиці, стає учасником різноманітних мистецьких подій, входить до кола артистичної богемі. У статті досліджуються інтенції і впливи, яких зазнавав молодий Шевченко, перебуваючи в петербурзькому мистецькому середовищі, і які цілком виразно позначилися на його поетичній творчості.

Ключові слова: поет, художник, балет, творче бачення.

Длительное и тщательное изучение жизненного пути и творческого наследия Тараса Шевченко учеными-искусствоведами все же не исчерпало всех малоизученных и до конца не проясненных аспектов, связанных с его деятельностью. Среди таковых, в частности, вопросы формирования творческой личности Т. Шевченко, его вхождение в артистическую среду, приобретение художественного опыта и выработка эстетических приоритетов. Время становления Шевченко-художника – это время так называемого первого петербургского периода, когда он непосредственно знакомится с театральной жизнью столицы, становится участником разнообразных художественных событий, входит в круг артистической богемы. В статье исследуются интенции и влияния, которые испытывал молодой Шевченко, возвращаясь в петербургской художественной среде, и которые определенным образом сказались на его поэтическом творчестве.

Ключевые слова: поэт, художник, балет, творческое видение.

A lasting and thorough study of the life and artistic career of Taras Shevchenko by scholars of art has not exhausted yet all under-researched and not fully clarified aspects of his activity. Among these in particular are issues related to the formation of Shevchenko's creative personality, his entrance into the artistic community, acquiring of creative professional experience and working out of aesthetic priorities.

The time of Shevchenko becoming an artist is the time of the so called first Petersburg period when he directly gets to know the theatrical life of the capital, begins to participate in various artistic events and enters the high circles of art life. The article also explores intentions and influences which young Shevchenko was feeling at the time when he was mingling with the Petersburg art community and which had a definite impact on his poetic career.

Key words: poet, artist, ballet, creative vision.

Фантазійність і візіонерство, наявність особливої інфернально-казкової реальності, в якій існують істоти, що вільно переходять із світу дійсного в світ ірреальний, як відомо, є однією з найприкметніших рис ейдосу європейського Романтизму середини XIX ст. Одним із найпоказовіших у цьому сенсі є мистецьке мислення німець-

кого романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана, герої творів якого різними способами мандрують із однієї реальності в іншу, потрапляють у казку, переходять у потойбіччя, панують над світом уві сні. Відтак якщо здатність до подібних фантастичних переміщень, ірраціонального способу існування до певного моменту була прерогативою

лише казкових створінь, то у Гофмана вона стає важливою характеристикою людей цілком цивільних, але безперечно творчих. Сни та марення є їхнім цілком природним станом, що дає їм додаткові художні імпульси і спонукає до виняткової сублімації творчого потенціалу.

Згідно з усталеними стереотипами таке «розширення реальності» романтичного героя в мистецтві XIX ст. відбулося завдяки потужному впливові фольклору на професійне мистецтво, звідки в тогочасний текст культури перекочувала традиція зображення людини в моменти її вільного літання та перекидання на інших істот. Незаперечність цього впливу примушує, однак, простежити шлях проникнення фантазійного фольклорного потоку в міську субкультуру першої половини XIX ст., в середовищі якої формувалася і творчо реалізувалася більшість митців-романтиків – художників, музикантів, поетів.

Крім того, головним потенційним споживачем їхніх мистецьких творів були жителі міст, самим способом свого буття відсторонені від безпосереднього засвоєння вербальної фольклорної традиції, що не дає підстав покладатися на її автоматичне входження у тогочасну міську субкультуру. Швидше за все, як для пересічного споживача мистецтва, так і для творця, існував шлях переходу творчих моделей, притаманних фольклорній культурі у професійне мистецтво й культуру міста загалом.

На наше переконання, одним із інструментів перетікання творчих моделей із одного середовища в інше у XIX столітті стає синтетичне за своєю природою і наймасовіше за кількістю відвідувачів мистецтво театру. Власне у першій чверті XIX століття, театральне мистецтво по всій Європі, що до певного моменту розвивалося двома відокремленими потоками – елітарним (придворним, офіційним) і народним (майданним, ярмарковим, фольклорним), оформлюється як суспільно цілісне явище. Саме воно на той час є справжньою масовою розвагою жителів європейських міст, і при цьому його драматургічно-сюжетною основою відтепер виступає не класична драма, а вільний у часі й просторі фольклорний текст. Зрештою, чи не найкращим свідченням цього постає багатогранна творчість вищезгаданого Е. Т. А. Гофмана, прозаїка, композитора, режисера, декоратора, який у виставах керованого ним театру у Бамберзі намагався втілити основні доміанти романтичного світобачення.

Визначальну роль у розвитку особливого фантазійного типу мислення митців і публіки від 30-х рр. XIX століття починає відігравати театр

і в Росії, чие професійне зростання відбувалося під значним іноземним впливом: французьким у сфері акторського мистецтва і німецько-італійським у сфері сценографічно-декораційній. Величні розкішні театральні споруди Санкт-Петербурга і Москви, збудовані у першій половині позаминулого століття, де суспільна ієрархія визначалася суто архітектурними засобами – поділ на крісла, ложі, балкони, стають доступними для представників практично усіх верств населення. У такому багатоярусному приміщенні, навіть за умов наявності спеціальних VIP-лож, театр перетворюється на масове мистецтво, що спонукає постановників відмовлятися від дидактичності елітарного спектаклю й прямувати в бік розважального, легкого для сприйняття видовища, зокрема балету.

Чи не найбільшу послугу в справі демократизації сценічного мистецтва, яке відтепер отримало відмінну від ярмаркової, респектабельну форму, якраз і відіграв фольклор, чий сюжет і типи героїв активно засвоювалися театром романтизму. Однак безпосереднє творче втілення цих ідей вимагало від сценічного мистецтва напрацювання власних систем художніх засобів та прийомів, чому великою мірою сприяли художники-декоратори й так звані керівники театральних машин. Саме завдяки їм театр став місцем, де про диво не йшлося, а воно творилося буквально на очах.

Ця можливість театру «здійснювати дива» зробила його по-справжньому захоплюючим для публіки, а найпопулярнішим театральним жанром першої половини XIX століття, відповідно, стає так звана «чарівна вистава». Найпривабливішою складовою «чарівної вистави» для глядача були фантастичні польоти і провали під сцену дійових осіб, штучно створені місячні доріжки, усіякі освітлювальні ефекти, складні химерні декораційні нагромадження.

Для творчої реалізації подібних сценічних новацій на початку XIX ст. до Росії запрошуються провідні європейські майстри театрального декоративного мистецтва Готтардо Гонзага, Антоніо Каноппі, Андреас Роллер. І саме тоді, коли російська сцена завдяки художникам перетворюється на розкішне постановочне видовище з великою кількістю спецефектів, театр входить у повсякденне життя одного із тисяч мешканців Санкт-Петербурга – молодого художника Тараса Шевченка.

Як відомо, 14 травня 1836 року художник-декоратор, цеховий майстер Василь Ширяєв, чий підмайстром був художник-початківець Шевченко, уклав з дирекцією імператорських театрів контракт на виконання живописних та малярних

робіт. Завдяки цьому збігові обставин Шевченко чи не вперше потрапляє до справжньої величної театральної споруди: спочатку до Великого петербурзького театру, а потім до Александринського й Михайлівського театрів. З середини 1836 року він разом із іншими учнями Ширяєва виконує усілякі живописні роботи, що дає йому нагоду заприятелювати з машиністом-театрмейстером Великого театру Петром Карташовим, який під час його ремонту відав будівельними матеріалами¹.

Що означає потоваришувати з майстром декоративного цеху Великого театру певною мірою можна уявити зі слів любителя сценічного мистецтва російського письменника Дмитра Григоровича, особисто знайомого з Шевченком, з яким він одночасно навчався в Академії мистецтв. Пристрасне захоплення театром спонукало Григоровича до пошуків приватних знайомств за кулісами, зокрема в декоративному цеху. «Хтось навчив мене звернутися до Роллера, старшого декоратора і машиніста Большого театру, попросити його давати мені уроки декоративного живопису і цим способом, можливо, мати нагоду потрапити за куліси, – згадує Д. Григорович. <...> Мені сказали, що зал, де пишуться декорації, знаходиться під кроквами театрального даху. Піднімаючись безкінечними темними сходами, я повинен був кілька разів зупинитися; у мене перехоплювало дух від сміливості мого походу. Я опинився нарешті під кроквами, у великому світлому просторі, підлога якого була встелена полотнами різної величини. <...> Звідкись лунали звуки оркестру і час від часу чувся спів. Зробивши кілька кроків убік, я наблизився до низенької решітки, що відокремлювала декоративну залу від темної безодні, завішаної декораціями з мотузками, що перехрещувалися у різні боки, і навісними переходами. <...> Бажання моє потрапити на сцену здійснилося швидше й легше, ніж я очікував. Коли Роллер пішов, інший декоратор, Шеньян, попрямував до решітки і відкрив біля неї маленькі двері, готуючись увійти в них. «Невже тут є інший хід?» – перепитав я. «Так, хід на сцену, мені треба там переговорити з деким...» – «Візьміть мене з собою!» – вихопилось у мене»².

Можливо, через ці ж маленькі двері декоративної зали вперше потрапив за лаштунки й молодий художник Тарас Шевченко, після чого його безпосереднє знайомство з секретами створення театральної ілюзії переросло в пристрасне захоплення сценічним мистецтвом. Адже переконливість та дієвість театральної магії, як зазначалося вище, на той час великою мірою залежала від декоративних винаходів і технічних прилаштувань, що були

здобутком художників сцени, зокрема згаданих Д. Григоровичем А. Роллера та Ф. Х. Шеньяна.

Роки активного відвідування вистав петербурзьких театрів Тарасом Шевченком припадають на час розквіту діяльності відомого декоратора Андреаса Роллера, який прибув до Росії 1834 року і спочатку працював старшим машиністом, а потім декоратором в імператорському театрі. На думку дослідників, блискуча петербурзька кар'єра Роллера була зовсім не випадковою. «Його обдаровання пишного прикрашателя сцени та майстерного її трансформатора, його схильність до екзотичної краси якнайкраще пасували романтизму російського театру 1830–1840-х років з його тяжінням до мішурної розкоші, парадності вистав»³. Насправді, «від художників вимагали не стільки правдоподібності, скільки пишної ошатності та розкоші декорацій. Майстерне улаштування ефектного освітлення, місячної ночі, пожежі, бурі, дивовижних перетворень, машинерії цінувалося вище, ніж тонкий смак. Це цілком відповідало спектаклям, насиченим неймовірними пригодами, таємничістю, надзвичайними пристрастями, фатальними подіями і характерами, участю самої стихії в долях героїв»⁴.

Справді, Андреас Роллер насамперед був винахідником театральної механіки, здатних створювати сценічну ілюзію фантастичного казкового світу, що найбільшою мірою виявилось у його роботі над балетними спектаклями, зокрема такими непересічними зразками балетного романтизму, як «Жизель», «Наяда і рибалка», «Фауст», «Корсар». Його тяжіння до розкішної грандіозної вистави якнайкраще імпонувало постановочним принципам балетмейстера імператорського театру Антуана Тіюса, для вистав якого Роллер здійснив оформлення балетів «Кесар в Єгипті» (1834), «Повстання в Сералі» (1835). А після приїзду до Росії славнозвісної Марії Тальйоні та її батька італійського балетмейстера Філіпа Тальйоні Андреас Роллер почав співпрацювати з ними, придумуючи ефектні сценічні трюки, що стали обов'язковою окрасою тальйонівських вистав.

Перші петербурзькі спектаклі Марії Тальйоні, чийм виступам Тарас Шевченко присвячує кілька сторінок повісті «Художник», були одним із найбільших його ранніх театральної вражень. Власне з цього приводу Петро Рулін припускає, що «почав Шевченко відвідувати театр ще перебуваючи останні місяці у В. Ширяєва і що разом з усіма пережив він незабаром щире захоплення танками Тальйоні, втягся слідом у одвідування театру, що розгорнув перед ним нечуваний ще

й досі казковий світ, що в ньому все не нагадувало про суворе, дійсне життя»⁵.

Втім, аби потрапити на виступи культової танцівниці європейського романтичного балету Марії Тальйоні, яка вперше з'явилася на петербурзькій сцені в партії Сильфіди 6 вересня 1837 року, треба було мати неабиякі зв'язки в театральному світі або вміти проходити крізь «двері Роллера». Адже, як пишуть дослідники, «Тальйоні приїхала до Петербурга, овіяна світовою славою, звикла до поклоніння та обожнення. Завчасно організована преса, прихильне ставлення царя створили їй небувало в Росії рекламу. Все це сприяло надзвичайному успіхові дебютантки у петербурзького глядача. Квитки на вистави за участю Тальйоні можна було придбати лише за умови особливих знайомств і зв'язків»⁶. Найімовірніше, завдяки своїм приватним знайомствам у декоративному цеху, Шевченко і стає свідком саме перших триумфальних виступів Тальйоні в Петербурзі.

Під впливом вражень від балетних вистав Шевченко перетворюється на завзятого театромана, для якого сценічна творчість протягом усього наступного життя стає надзвичайно важливою як в особистому, так і в суспільно-естетичному сенсі. Разом з тим світ романтичного балету Марії Тальйоні, гадаємо, був не лише естетичним щепленням театру емоційному юнакові, а й потужним імпульсом для формування його власних поетичних моделей.

Як відомо, танець Марії Тальйоні є взірцевим з точки зору театрального романтизму. «...Ми бачили її в Сильфіді і в Баядерці, – писав з цього приводу рецензент. – У першому балеті вона для кохання опускається з хмар на землю; у другій опері вона за любов переноситься з землі в хмари <...> Роль Сильфіди привабливіша, роль Баядерки складніша. В Сильфіді машиніст допомагає танцівниці, в Баядерці вона повною мірою покладається на власні сили і в окремих сценах стає актрисою. В Сильфіді Тальйоні примушує вірити чарівним казкам про повітряних літаючих істот, у Баядерці вона показує земну жінку у всій своїй принадності»⁷. Отже, тальйонівські шедеври балетного романтизму подавалися у винятковому сценографічному рішенні, а завдяки винайденим спеціальним сценічним машинам Роллера, який для її виступів у балеті «Вихованка Амура» змайстрував чудові фантастичні декорації, створювалась виняткова атмосфера чарівності.

Захоплення танцювальним мистецтвом Марії Тальйоні, враження від якого підсилювалися фантастичними польотами, Шевченко, передав своє-

му наставнику живописцеві Карлу Брюллову. Принаймні у повісті «Художник», змальовуючи своє петербурзьке життя першого року знайомства з Брюлловим, Тарас Шевченко представляє російського художника як свого старшого товариша, якого саме він наблизив до балету, оскільки той після умовлянь таки пішов подивитися виступи Тальйоні. Описуючи епізод, як вони, діставши квитки, разом йдуть дивитися балет «Гітана», прем'єра якого відбулася в листопаді 1838 року, Шевченко наче навмисно стискає час, пропускаючи момент власного таємного проникнення в театр ще 1837 року. Таким чином, у «Художнику» Шевченко змішує і змішує події особистого життя, представляючи себе на сторінках повісті водночас і безправним кріпаком 1837 року, і учнем й товаришем Брюллова, з яким вони вже за рік разом ходитимуть до театру і «бразничатимуть».

Як оповідає автор повісті «Художник», до сучасного балету Карл Брюллов «був майже байдужим, і якщо говорив він інколи про балет, то не інакше, як про цукрову іграшку»⁸, але запальний танець Тальйоні, який Шевченко помилково називає качучою, так захопив Брюллова, що той почав вигукувати «Да саро!»⁹. Разом з тим слід зазначити, що серед особистих знайомих Брюллова була балерина імператорської сцени Катерина Телешова – цивільна дружина його друга кіннозаводчика Афанасія Шишмарьова.

Знаменита петербурзька красуня і світська левіця Катерина Телешова, як і Тальйоні, вправно оволоділа технікою «польотного танцю». Вона дебютувала на імператорській сцені 1823 року і стала найкращою виконавицею характерних ролей у балетах Карла Дідло. «Телешова була, втім, не стільки танцівниця, скільки мімічна актриса. За свідченням сучасників, вона була неповторною в ролях чуттєвих «пейзанок». <...> Телешова була жінкою рідкісної краси, яку зберегла до поважного віку»¹⁰. Її граціозні «літання над сценою» у балеті «Руслан і Людмила, або Пovalення Чорномора, злого чарівника» Шольца справляли неймовірне враження, відтворене Олександром Грибоедовим у поетичних рядках, присвячених їй:

... И вдруг – как ветр её полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснёт, исчезнет, воздух вьёт
Стопою, свыше окрыленной...

Дім Шишмарьова був відкритий для товариських зустрічей, і Карл Брюллов не раз бував там, про що свідчить написаний ним 1839 року «Портрет сестер Шишмарьових». У літературі трапляється навіть твердження, що Катерина Те-

лешова позувала Брюллому для картини «Італійка біля фонтана» (точна назва акварелі «Перерване побачення»)¹¹. Втім, це викликає сумніви, оскільки час створення полотна 1827 рік – коли Брюллов мандрує Італією, а Катерина Телешова з успіхом виступає на Санкт-Петербурзькій сцені.

Однак важливо зазначити, що саме з цієї картини «Перерване побачення», котра зберігалася у приватній колекції графині Ферзен, приблизно у 1839–1840 рр. Тарас Шевченко зробив дві копії. На превеликий жаль, точних відомостей, за яких обставин Тарас Шевченко копіював акварель свого вчителя, немає, але зрозуміло, що робив він це в період тісного особистого спілкування з Карлом Брюлловим, який підтримував знайомство з Катериною Телешовою через свого приятеля Афанасія Шишмарьова, господаря гостинного дому, на вечірки до якого художник, можливо, брав свого молодшого товариша Шевченка.

Отже, наприкінці 1830-х – на початку 1840-х рр. танець і танцівниці тією чи іншою мірою були спільним інтересом Брюллового і Шевченка, а романтичний балет спонукав їх до творчості. Стосовно Шевченка це великою мірою виявилось в особливих драматургічних конструкціях його поетичних творів, що наче повторювали окремі балетні схеми, в які впліталися реалії життя.

Однією з таких реалій, пов'язаних саме з балетом, можна вважати історію з відвідуванням виступу Тальйоні, яка, зі слів Шевченка, завершилась вельми драматично. Після того, як опустилася завіса, вони з Брюлловим попрямували за куліси. «І, Боже, що ми там побачили! Літаюча, легка як зефір, чарівниця лежала в вольтерівських кріслах з відкритим ротом і роздутими, як у арабської коняки, ніздрями, а по обличчю, як мутні струмки навесні, текли змішані з потом білила і рум'яна. “Огідно!” – промовив Карл Великий і кинувся навтьоки»¹².

Різка зміна оптики фактично призвела до естетичної катастрофи: митцеві відкрилося те, чого він не повинен був бачити, – справжню, неприкрашену жорстоку реальність, жінку, виснажену тяжкою фізичною працею, позбавлену будь-якої таємничості та казкової загадковості. Так в одну мить зникла балетна ілюзія, якою насолоджувалися поет і художник, а життя постало в своїх справдешніх обрисах. Про свою реакцію на несподіване відкриття спіднього боку витонченого мистецтва Т. Шевченко не пише. Але швидше за все, якщо вона і була так само драматичною, то згодом ця емоція сублімувалася в особливу художню форму. Прикладом цього, на нашу думку, є написана 1844 року в Пе-

тербурзі Шевченкова поема «Сон», що має у підзаголовку жанрове визначення комедія.

Як відомо, головним композиційним прийомом цього твору є сон, що огортає героя після того, як той п'яний попідтинню повертається до дому. Зазначимо, що сон є також основним композиційним прийомом тальйонівського балету «Сильфіда», який починається з того, що головний герой засинає у кріслі біля каміна і бачить чарівне видіння. Надалі у сні прекрасне створіння Сильфіда, танцюючи, вчить Джеймса злітати над землею, враження чого створюється завдяки великим парним стрибкам. Але на світанку видіння розсіюється, Сильфіда зникає, герой отямлюється і повертається до дійсності, де його наречена вже виходить заміж за іншого.

Сон, як рама для оповіді та переходу в стан літаючої істоти, – це істотні функціональні збіги між сном у романтичному балеті і сном у Шевченковій поемі. Але важкий хмільний сон у Шевченка надає героєві виняткової здатності не лише літати над світом, а й бачити те, чого не бачать інші. Тому, відповідно, функції польоту у «Сні» Шевченка та романтичному балеті, як і в більшості фольклорних і псевдофольклорних текстів, дещо відмінні. Зазвичай польоти над землею подавалися як засіб швидкісного переміщення, миттєвого потрапляння з одного куточка землі в інший (килим-літак, комарик у «Казці про царя Салтана» і т. і.), спосіб загальної обсервації подій, тоді як у Шевченка літання – це споглядання дійсності в деталях і подробицях. Відтак польоти у сні Тараса Шевченка є, передовсім, зміною оптики, коли згори відкривається повна панорама реальності, котра при наближенні постає відверто жахливою.

Зрозуміло, що за часів Шевченка у нього не було можливості піднятися на літальному апараті над землею, й оптику польоту він міг отримати лише з висоти вежі чи колосників над сценою. Разом з тим, згори людські фігурки здаються зовсім маленькими, рис обличчя не видно, їхні контури розмиті. А у поемі «Сон» все навпаки: деталі укрупнюються і видно, як «латану свитину з каліки знімають; розпинають вдову за подушне; єдиного сина, єдину дитину, єдину надію! в військ оддають!». Отже, політ у Шевченковій поемі дає можливість побачити все зблизька, ніби в сучасній комп'ютерній програмі Google Earth. А загалом такий спосіб створення загальної картини можна охарактеризувати як зворотну перспективу, притаманну середньовічному живописові, з принципами якої Шевченко-художник був, безперечно, обізнаний.

Водночас це бачення зблизька цілком відповідає ефектові, що виник після відвідування Тальйоні за кулісами – відкриття бридкого. Таким чином, виняткове мистецьке враження, що його справляє поема «Сон», виникає завдяки поєднанню двох художніх прийомів, змонтованих за принципом зворотної перспективи: першого, інспірованого естетикою театрального романтизму з його абсолютизацією чудес і фантастики, та другого, обумовленого філософією Романтизму з її глибоко індивідуальним світобаченням. І в цьому сенсі Шевченків «Сон» можна вважати унікальним театральним твором, де характерна для романтизму естетизація прийомів фольклору в кінцевому випадку спрацьовує на вироблення глибоко особистісного поетичного способу висловлювання митця.

Було б неправильно стверджувати, що тільки балетне мистецтво Тальйоні з її чарівними польотами зумовило появу певних художніх моделей і засобів у Шевченковій поетичній творчості першого петербурзького періоду. Не можна, зокрема, не згадати про його захоплення оперою «Руслан і Людмила» М. Глінки, окремі фрагменти якої вперше прозвучали на музичному вечорі в квартирі О. Струговщикова, де були присутні брати Брюллови і Тарас Шевченко. Як вказують дослідники, над сценографією до опери «Руслан і Людмила» також працював Карл Брюллов, який консультував Андреаса Роллера і розробив власні ескізи костюмів та декорацій, до цього часу так і не знайдені. Втім спектакль, у підготовці якого безпосередню участь брав

Михайло Глінка, не принесла авторові творчого задоволення, хоча Шевченкові ця вистава, де було чимало чарівних перельотів і дивовижних перетворень, вміло улаштованих Роллером, дуже подобалася. Зрештою, романтична опера стала наступним театральним захопленням Тараса Шевченка, який виношував проект власного оперного лібрето про Мазепу¹³, плани написання якого у життя так і не втілилися.

¹ Жур П. Шевченковский Петербург / Петр Жур. – Л. : Лениздат, 1964. – С. 26–27.

² Григорович Д. Литературные воспоминания / Д. Григорович. – М. : Художественная литература, 1987. – С. 55–56.

³ Сыркина Ф., Костина Е. Русское театрально-декорационное искусство / Ф. Сыркина, Е. Костина. – М. : Искусство, 1978. – С. 57.

⁴ Там само. – С. 58.

⁵ Рудін П. Шевченко і театр // Рудін П. На шляхах революційного театру / Петро Рудін. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 170.

⁶ Бахрушин Ю. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1973. – С. 91.

⁷ Цит за: Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М. : Искусство, 1982. – С. 143.

⁸ Шевченко Т. Художник // Шевченко Т. Твори. У 3 т. – К., 1963. – Т. 2. – С. 446.

⁹ Там само. – С. 449.

¹⁰ Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. – СПб., 1886. – С. 190.

¹¹ Там само. – С. 191.

¹² Шевченко Т. Художник. – С. 449.

¹³ Богданова Н. Альбом М. Д. Селецької і автограф Т. Г. Шевченка // За сто літ. – К., 1927. – Кн. 1. – С. 18–19.