

УДК 378:792.8

П. А. Силкин

ОТКРЫВАЯ ЗАНОВО: АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Казалось бы, творчество прославленного педагога (будь то танцевальная карьера, балетмейстерская и педагогическая деятельность) освещено достаточно емко. Уже в 1950 г. В. М. Богданов-Березовский выпустил монографию «А. Я. Ваганова». В сборнике «Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы» (1958) опубликованы ее личные воспоминания, воспоминания учениц и коллег по искусству. Там же представлены многочисленные статьи Вагановой по вопросам педагогики балета, хореографического образования. 1981 г. ознаменовался выходом книги Г. Д. Кремшевской «Агриппина Яковлевна Ваганова». 1989-й — изданием книги В. М. Красовской «Агриппина Яковлевна Ваганова» (серия «Жизнь в искусстве»). Однако сегодня приходится признать: в воспоминаниях коллег и учениц не так уж много пристального аналитического внимания к сути метода преподавания Агриппины Яковлевны. Весьма значительный интерес в этом аспекте представляет для нас работа Л. Д. Блок «Урок Вагановой», но и она «не дала детального разбора ни отдельных движений, ни учебных комбинаций, а передала атмосферу творческой “лаборатории”» [1, с. 108]. Таким образом, в освоении наследия Вагановой есть еще лакуны, которые необходимо восполнить.

В первую очередь это касается педагогического метода создателя **системы** преподавания классического танца. И тем более закономерно, что наш интерес привлекла папка № 10371/345, хранящаяся в отделе «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Всего материалы личного фонда А. Я. Вагановой насчитывают 730 единиц хранения, а предметом нашего внимания стали 6 рукописных листов (т. е. двенадцать страниц текста, написанного самой А. Я. Вагановой). В рукописи не проставлены даты работы над ней, но, судя по содержанию записей, они относятся к периоду создания учебника «Основы классического танца» (о чем свидетельствуют несколько фрагментов черновика, вошедшие в первое издание пособия).

При жизни Вагановой были опубликованы три издания учебника (1934, 1939, 1948 гг.) с последовательными дополнениями и изменениями по части формулировок и изложения материала. Поэтому представляется целесообразным упомянуть здесь и о двух рукописных страницах (с пометкой «звездочками» и надписью «к стр. 14»), хранящихся в Музее истории отечественного хореографического образования (АРБ). Нами было установлено, что эта рукопись содержит дополнение к странице 14 второй публикации «Основ классического танца» (1948): «*Ко всему вышеизложенному следует добавить...*» [2, с. 17]. В черновике: «*Ко всему выше сказанному...*». Затем Ваганова цитирует знаменитые слова А. С. Пушкина, посвященные А. Истоминой, отмечая, что «написанные красиво» поэтические строки трудно перевести на танцевальный язык.

* * *

Рукопись из архивного фонда содержит семь частей, каждая из них озаглавлена: «Основной метод преподавания»; «Sautes. Прыжки»; «Главное учение о ногах»; «Plies»; «Руки»; «О постановке корпуса»; «Несколько слов об элевации»; «Исполнение». Отметим, что из указанных названий в учебнике «Основы классического танца» отдельными разделами представлены «Pliés», «Прыжки», «Руки», как наиболее трудные элементы классического танца.

В этой публикации мы представляем вниманию читателя ранее неизвестные черновые записи А. Я. Вагановой¹, относящиеся к периоду ее работы над учебником «Основы классического танца». Их фрагменты вошли в текст первого же издания книги. Однако в той же рукописи есть целый ряд страниц, которые не были использованы Вагановой, и, таким образом, до сих пор не вошли в научный и практический обиход. Объективная ценность ранее не знакомых балетоведам и педагогам черновиков заключается и в том, что хотя бы отчасти они дают возможность заглянуть в творческую лабораторию первого профессора хореографии. Не говоря уже о том, что высказанные на этих страницах идеи остаются актуальными и в наше время².

Лист 1. Основной метод преподавания [3].

Теперь я перейду к освещению основного метода преподавания классического танца, разработанного нами, т. е. методической комиссией.

По первому году обучения классическому танцу методическая комиссия постановила:

1. Ставить ученика-цу лицом к станку (держась 2-мя руками за станок), дабы приучить правильно держать фигуру.

2. Заканчивая движение, ставить ногу в 5-ю позицию назад (кроме *rond de jambe par terre* и *en l'air*) где невольно приходится, заканчивая движение, поставить ногу вперед на 5-ю позицию, когда движение *en dedans*.

3. При упражнении *battements tendus* продвигающаяся нога, начиная движение с пятки, должна быть вытянутой и, достигнув предельной точки, вытянутыми пальцами и подъемом, таким же путем возвратится обратно.

4. *Ronds de jambe par terre*. Сделав движение с первой позиции проведя ногу вперед против 1-й позиции (тем же способом, как делается *batt. Tendu*), провести ее через вторую назад против 1-й поз. И через 1-ю поз. Провести с вытянутыми коленями, поставив пятку на пол.

5. При положении *sur le cou de pied* след ноги с вытянутым подъемом и опущенными пальцами носком обхватывает щиколотку.

6. При упражнении *battements frappés* следует акцентировать (от положения ноги *sur le cou de pied* вытянутым носком в пол на 2-ю поз. Или обратно к ноге (*sur le cou de pied*).

¹ Архивные материалы расшифровал и подготовил к печати П. А. Силкин.

² Текст записей Вагановой выделен курсивом и публикуется с сохранением орфографии и пунктуации.

Лист 2

7. При упражнении *battements fondus* колено не поднимать и ногу не вынимать. При том же упражнении на 45° и 90° нога вынимается (т. е. колено поднимается).

8. *Rond de jambe en l'air* начинать движение подняв ногу на 2-ю поз. На 45° , сгибая в колене доводить носком до икры не заводя ногу с той или другой стороны бездействующей ноги. Описывать круг ногой овальной формы нижней частью ноги. Тазобедренный сустав остается в неподвижном состоянии

9. *Grands battemens simples* на 90° следует руководствоваться принципом *battement tendu*.

10. *Battement développé* с вытянутыми пальцами нога поднимается до колена и открывается в требуемом направлении, сохраняя колено и пятку в выворотном положении.

11. *Port de bras* (одной рукой) в приготовительном положении ладонь должна быть во внутрь (т. е. для правой руки ладонь влево и наоборот). Поднимающаяся рука в 1-ю поз. должна иметь форму полукруга по отношению к корпусу, при чем кисть руки находится на уровне локтя, пальцы сгруппированы. Заканчивая *port de bras*, рука отводится в сторону (на 2-ю позицию).

12. Положение руки над головой 3-я позиция. В 3-й позиции кисть руки должна быть видна глазами, не поднимая головы.

Идеи «Основного метода преподавания» нашли свое место в соответствующих разделах учебника. Например: пп. 3, 6, 7, 9 подробно изложены в разделе «Батманы» (*battements, fondus, frappes, développés, grands battements*); пп. 4, 8 — представлены в «Круговращение ног» (*Rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air*); пп. 11, 12 раскрыты в разделе «Руки». Изложение п. 5 рукописи вынесено в сноску, где объясняется положение работающей стопы на щиколотке опорной ноги.

Лист 3 Sautés. Прыжки

13. Перед развитием прыжка следует руководствоваться следующим:

а) Перед началом прыжка должно быть сделано *plié*. Если считать, что главным фактором подачи силы при отделении фигуры пола служит ступня, то необходимо при выработке какого-то бы ни было прыжка, обращать сугубое внимание на *plié*, т. е. не отделяя пяток от пола.

б) в момент прыжка следует ноги держать напряженно вытянутыми в коленях, подъеме, пальцах (если прыжок делается 2-мя ногами, если прыжок делается на одну ногу, то принцип отделения от пола сохраняется указанный в § а, другая нога принимает требуемое положение позу).

в) После прыжка в момент соприкосновения с полом, ноги должны коснуться пола сначала носком, затем плавно, перейдя на пятку, опуститься на *plié*, не отделяя пяток от пола.

г) Заканчивая прыжок после *plié* вытянуть колени.

Фрагмент черновика «Прыжки» полностью вошел в текст учебника с незначительными отличиями: в самом начале соответствующего раздела говорится, что прыжки «крайне разнообразны по виду» и «делятся на две основные группы. В первой группе — воздушные... < ... >. Во второй группе — движения < ... > не устремлены вверх, они, как ползучие растения, стелются по земле» [2, с. 101].

Лист 4

В течении дальнейших лет обучения, упомянутые элементарные pas, постепенно усложняются. Вводятся упражнения для рук и ног, а также корпуса совместно с головой. Затем развитие пальцев для женского отделения, подготовка корпуса и рук для туров на полу и в воздухе для мужского отделения. На пятом и шестом году обучения мы стремимся к приобретению устойчивости (aplomb) или равновесие в более сложных pas (для последнего пример grand battement balacée), а также к развитию грации, требуются быстрота движений, повороты корпуса (туры). В старших двух классах требуется изучение сложных отдельных движений и их комбинаций: большие заноски, большие прыжки, двойные туры как на полу, так и в воздухе. В этих классах углубляется и развивается техническое образование и артистизм.

Содержание четвертого листа рукописи отражено в параграфе учебника «Построение урока», где получило более краткую, сжатую форму. После перечисления порядка изучения движений экзерсиса, Ваганова подчеркнула: «Все эти *на* могут комбинироваться и усложняться в зависимости от класса, подхода педагога и метода, которого он придерживается для развития связок» [5, с. 32]. Добавим, что в издании 1939 г. и эта формулировка претерпела изменение: «Все эти *на* могут комбинироваться и усложняться в зависимости от класса, подхода педагога и метода, применяемого в данном училище» (Курсив наш — П.С.).

Лист 5. Главное учение о ногах

Главное учение о ногах должно сводиться к тому, чтобы не были связаны мышцы тазовых костей (бедра), тогда колени разворачиваются свободно наружу (en dehors) у некоторых по сложению (костей) имеется это движение наружу, другим этого приходится добиваться или по своему сложению имеют положение колен во внутрь (en dedans). Разумный и настойчивый экзерсис может принести здесь пользу для исправления природных недостатков. Нужно укреплять ступню (пальцы, подъем) для развития быстроты, силы и элевации. (Для развития шага можно предложить взять за пятку и растягивать на палке).

Вынимание ноги (développés) должно производиться легко, мягко и элегантно. При développés, когда принимают участие руки и корпус и даже голова, движение ноги должно быть согласовано с положением этих частей тела (épaulement).

Вполне очевидно, что данный фрагмент написан под впечатлением от книги о методе Э. Чеккетти³ (о знакомстве с этим изданием свидетельствует сноска

³ Beaumont C. W., Idzikowski S. A. Manuel of theory and practice of classical theatrical Dancing (Methode Cecchetti). London, 1922.

в учебнике Вагановой [см.: 5, с. 22]). Глава о теоретических принципах театрального танца этой книги содержит параграф № 3 «Study of the legs» («обучение ног»).

Для примера сравним несколько фрагментов.

У Бомонта⁴: «In the management of your legs, your chief concern must be to acquire a facility of turning them well outwards. Therefore your hips must be free so that your thighs move with ease and your knees turn well outwards» [6, p. 21]. У Вагановой: «Главное учение о ногах должно сводиться к тому, чтобы не были связаны мускулы тазовых костей (бедра), тогда колени развертываются свободно наружу (*en dehors*)...».

Бомонт⁵: «Pay great attention to your insteps. Do not let them relax either in strength or elasticity» [6, p. 21]. Ваганова: «Нужно укреплять ступню (пальцы, подъем) для развития быстроты, силы и элевации».

«Учение о ногах» не получило более расширенного или углубленного описания в учебнике. По нашему мнению, автор сконцентрировала свое внимание на чисто технической интерпретации именно движений классического танца.

Pliés⁶

Pliés должно быть во всех танцевальных движениях, оно встречается во всех *pas*. Ему нужно выделять особое внимание при исполнении экзерсиса. Если у учащегося окажется недостаточным *plié*, это можно до известной степени исправить, т. е. выработать *plié*. Помочь этому должен преподаватель, сумев подойти, нужно изучить тщательно *demi plié* и уже доведя до совершенства, приступить к изучению полного *plié*. Если у танцующего нет *plié* исполнение сухо, резко и не пластично. Чрезвычайно важно научить приседать полностью или наполовину (*grand* и *demi plié*), сгибая колени в плоскость пальцев, на параллельной с ними линии, т. е. соблюдая выворотность, также соблюдая и сверху ноги, от бедра. Перед каждым прыжком делается *plié* иначе полет затруднен, но и по окончании прыжка нужно новое заключение — *plié*.

Тезис о *plié* в учебнике представлен более подробно: изложен полный порядок освоения данного элемента классического танца, включая работу рук. Ваганова выделила это движение как одно из важнейших при обучении танцовщиков. Уже в разделе «Построение урока» было сделано отступление, объясняющее необходимость начинать экзерсис с этого *pas*. Особо отмечено: полезно начинать делать *plié* с I позиции, а не со II, как было принято в старой французской школе:

⁴ «В управлении вашими ногами основная ваша забота должна быть направлена на овладение легкостью вращения их хорошо наружу. Поэтому ваши тазовые кости должны быть свободны, так что ваши бедра двигаются с легкостью и ваши колени разворачиваются хорошо наружу» — здесь и далее цитируется в переводе П. А. Силкина.

⁵ «Обращайте величайшее внимание на ваши стопы. Не давайте им расслабляться ни в силе или гибкости».

⁶ Продолжение Листа 5.

«То, что плиэ (*plié* — П. С.) начинают проходить в порядке позиций, то есть с I позиции, — вовсе не случайная и глупая традиция. Хотя и раздавались голоса, предлагающие начинать со II позиции, но я к ним присоединиться не могу. Плиэ на II позиции легче проделать, делая его *кое-как*. Но выучить *правильному* плиэ на I позиции легче» [5, с. 31]. Затем, в разделе «Основные понятия» (параграф «Приседание. *Plié*») дана исчерпывающая характеристика исполнения движения, которое учительница Вагановой — Е. О. Вазем — ставила во главу угла танцевального образования.

Лист 6. Руки

Греки говорили о мудрых руках, таким образом признавая, что бывают и глупые — не выразительные, немые — ничего не говорящие.

Вообще греки умели слушать речь человеческого тела, умели увлекаться им с неподдельным восторгом и, конечно, умели ценить. Руки должны взмахиваться как крылья вверх и вниз, закругляться над головой и т. д., красиво уравнивать положения и позы (Волинский)

*Движения рук приобретают полную свободу только тогда, когда они поставлены правильно, т. е. необходимое знание *port de bras* (Блазис)*

Port de bras — это наиболее трудная часть танца, которая требует большой работы и заботы. Умение управлять руками обнаруживает хорошую школу. Особенно трудно приходится тем, кому природа не дала красивых рук, им нужно особенно следить за руками и обдуманно управляя ими, можно добиться красоты движения.

*Приходилось заниматься с ученицами с прекрасными от природы руками, но не знание *port de bras* не давало им свободы движений и только когда они его выучивали — то начинали справляться.*

Лист 7

*Нужно чтобы руки с подготовительного движения были закруглены так, чтобы точка локтей была бы невидима, иначе они образуют углы и тем отнимает очертание мягкое, которое они должны представлять. Сгиб руки должен быть, на уровне ладони, поддерживая ее и не слишком сгибая, иначе будет кисть сломлена. (Добавить надо: что наблюдается сейчас чрезмерное вытягивание кистей рук, что дает напряженную, некрасивую линию.) Ладони нужно поддерживать, а пальцы соединяться в красивой группировке. Не следует допускать оттягивания большого пальца. Плечи держать опущенными и неподвижными. Нужно, чтобы позиции рук и *port de bras* показывались непринужденно. Каждое движение рук (позы) нужно совершать через первую позицию. Этот принцип должен проводиться в танце как на полу, так и в танцах воздушных. Утверждены у нас основные 3 позиции, положение это оспаривается 5-й 7-й поз., но в таком случае их можно довести до очень большого количества. Нужно заметить, что в *arabesque's*х позиции рук уклоняются от общего правила, здесь предоставляется вкусу танцующего наиболее красиво их поставить.*

Тезисы, изложенные на листах 6 и 7, получили весьма углубленное и расширенное описание в IV главе «Основ классического танца». Как видно из страниц черновика, Ваганова опиралась на высказывания А. Волынского [4] и К. Блазиса [7].

Лист 8. О постановке корпуса

У палки корпус должен держаться прямо на ноге во время экзерсиса, чтобы в любой момент можно было опустить руку, которой держишься за палку, не потеряв равновесия, что послужит залогом для экзерсиса на середине зала. При чем ступня ноги, стоящей на полу, не опиралась бы на большой палец, а вес тела распространялся бы равномерно по все ее плоскости. Необходимо приобретать aplomb для устойчивости — очень важный в танцах.

Как уже упоминалось выше — корпус нужно держать прямо во время исполнения экзерсиса, исключая attitudes 'ов, где его можно перегнуть, в arabesq' ах, где нужно держать несколько наклонно, в pas jeté, где его придется бросить вперед, назад или в сторону, одним словом, следуя позе.

Корпус играет большую роль в танцах, умение его держать во всех положениях, в достаточной мере с достоинством, есть большое украшение рисунка танца. Суметь придать корпусу грацию, т. е. гибкость, свободу, сохраняя красоту рисунка танца.

Все время корпус не должен болтаться (зачеркнуто, написано сверху шататься — П. С.), но должен быть согласован с движением рук и ног. Если прыжок производится толчками корпуса, поднимаются плечи, в противовес ногами, ослабляется спина, чтобы облегчить исполнение, и на лице видна вся трудность движения — то исполнение производит впечатление отнюдь не классическое (как его надо понимать), а гротесковое.

Тезисы этого фрагмента черновика представлены в разделах учебника: «Общие понятия», «Позы классического танца». В первом из них, в подпункте «Устойчивость. Aplomb», говорится о том, что «приобрести aplomb — вопрос совершенно центрального значения для всякого танцовщика», особо отмечено положение «ступни ноги» на полу, которая «не должна опираться на большой палец». Здесь же речь идет о спине, которая играет в апломбе колоссальную роль [5, с. 48].

Во втором из указанных нами разделов нашли отражение особые положения корпуса в позах attitudes (croisée; effacée) и arabesques, и pas jetés, обозначенные пунктиром в черновике [5, с. 84–89].

Лист 9

Необходимо согласовывать движения ног с корпусом, головой с руками. При исполнении движений между всеми частями тела должна быть ясная гармония. В мельчайших движениях и позициях должен быть соблюден художественный вкус. Чтобы проверить свои движения нужно мысленно зафотографировать каждый переход движения и благодаря этому легче будет выравнивать движения. Нужно чтобы танцующий в любой момент мог служить моделью художнику или скульптору.

Нужно во всех позах соблюдать *épaulement* (не стоять прямо, плечо выдвинуть) голова принимает также неперенное участие, без *épaulement* все позы могут показаться безцветными, бледными. При первоначальном обучении допускается обучение *face*, дабы не слишком обременять сложным требованием.

Вертикальная вставка на полях справа: мы украшаем наши танцы всевозможными позами наиболее законодательные из них *croisé* и *effacé*; а также *arabesqu'и*.

Attitudes и *arabesques'и* и все танцы нужно оживлять внутренним чувством, чтобы они не были мертвыми.

Слово *arabesque* перешло с востока от арабов и мавров. *Arabesque* в танцах напоминает сплетение тех линий, которые наблюдаются на их барельефах (в *attitud'ах* нога в колене согнута, в *arabesqu'ах* вытянута).

Классические формы линий надо брать с древних классических статуй, они должны служить образцом как надо держать правильно тело, руки и голову, дабы не исказить движений. Можно до бесконечности умножить *pas*, *attitudes*, *arabesques* хотя бы даже изменением положения руки. (У нас приняты 4 основных положения *arabesqu'ов*).

Фрагмент свидетельствует о том, что Агриппина Яковлевна была знакома с трактатом К. Блазиса [7]. Высказанные ею мысли во многом совпадают с идеями классика хореографии, и по части следования классическим образцам: «линии надо брать с древних классических статуй», и в объяснении происхождения позы *arabesque*, и в том, что «танцующий в любой момент мог служить моделью художнику или скульптору».

Лист 10. Несколько слов об элевации

Волынский справедливо говорит: элевация состоит из 2-х частей. Элевация в собственном смысле слова идет взлет, человек, отрываясь от земли, делает высокий прыжок по воздуху, но такой прыжок бывает бессодержательный гимнастически-акробатичным.

Какой-нибудь акробат может перепрыгнуть через 10 человек, поставленных в шеренгу, изумляя ловкостью, но признать за ним элевацию нельзя, это механический фокус, обусловленный хорошо дрессированными мышцами. Чтобы была элевация, необходимо присоединить баллон (под баллоном подразумевается способность человека сохранить в воздухе позу и положение, свойственные ему на земле). Человек как бы замирает в воздухе.

Элевация развивается целым рядом движений (прыжков), как-то: для развития прыжков оканчивающихся на две ноги служит *changement de pied*, для развития прыжка движением вперед, назад, в сторону (трамплинного типа) служит *pas ballonné*.

Эти подготовительные *pas* для большой элевации необходимо проделывать с большим упорством и вниманием на 3–4 году обучения и проходить их в большом количестве.

В книгу вошел лист 10 черновика, где речь идет о двух видах элевации: гимнастически-акробатической и танцевальной. В последней должен присутствовать *ballonné*, т. е. «способность человека сохранять в воздухе позу и положение, свойственное ему на земле» [2, с. 102]. Напомним, что эти слова написаны под впечатлением труда А. Волынского «Книга ликований» [см.: 5, с. 32]. Автор учебника подробно изложила порядок развития элевации, отметив, что следует особое внимание уделять *ballonné* и проявлять упорство в изучении прыжка, наиболее способствующего развитию этого качества.

Лист 11. Исполнение

Исполнение производящее на зрителя впечатление зависит от вкуса артиста и чем он талантливее тем тоньше он сумеет подойти к этому.

Когда танцующему удастся соединить блестящее знание ремесла с умом и выразительностью, ему по праву принадлежит звание художника (из Новерра).

Осмысленное выражение более необходимо для лица, нежели красота (из Новерра).

Вертикальная вставка на полях слева: *Так, например, лица, которые воодушевляясь чувством, не будучи правильными, производят впечатление более выигрышное, но не выразительное и (неразборчиво).*

*В танцевальных *pas* в момент сильный (выразительный) надо употреблять силу и энергию, но нельзя злоупотреблять излишним напряжением, чтобы исполнение не было жестким и напряженным. Нужно, чтобы движение больших *pas* делалось бы широко, мягко, уверенно с достоинством и точностью, чтобы заканчивалось *pas* с апломбом (устойчиво, уверенно).*

*Исполняя *pas terre-a-terre*, надо пользоваться пружинистостью, *soi de pied*, от этого исполнение выигрышает, пальцы держать вытянутыми, чтобы придать движению блеск.*

*При исполнении движений связанных с элевацией нужно развивать мужественную силу в контраст этому *pas terre-a-terre* требует проворности, быстроты движения ног, к этому указанным, в особенности относятся разного рода *entrechat* и *brisés*, где ноги должны быть скрещены, отчетливы и ясны в движении.*

Исполнение должно быть легкое не вымученное.

Лист 12

Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь, и когда они обретают непринужденный облик, который скрывает усилия, обнаруживая только легкость (НOVERP)

Нельзя также не согласиться с Новерром, что задача артиста, в особенности балетного, правдивой выразительностью жеста и лица передать зрителю свои эмоции, заставить его переживать вместе с ним.

У маленьких детей все очаровывает, все пленит, их позы, их жесты полны изящества, их очертания восхитительны, но ...ребенок подрастает, начинает

формироваться в девушку или юношу, грубеет и понемногу очарование исчезает. Опытным специалистам уже в этот период становится ясным, что из данного учащегося не вырабатается балетного артиста.

Листы 11 и 12 содержат весьма важные для исполнительского мастерства танцовщиков идеи. Ваганова трижды упоминает здесь имя Ж.-Ж. Новерра без указания источника почерпнутой информации [8]. Наброски этих страниц не вошли в учебное пособие. Очевидно, что это произошло по уже высказанной нами причине: автором книги было отдано предпочтение чисто технической составляющей движений классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Силкин П. А. Русская школа классического танца. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2012. 138 с.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.-М.: Искусство, 1948. 208 с.
3. Ваганова А. Я. [Б. н.]// Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. N. 10371/345. [12 л.].
4. Волынский А. Книга ликований. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 327 с.
5. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 192 с.
6. Beaumont C. W., Idzikowski S. A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Methode Ceccetti). New York: Dover Publications INC, 1975. 217 p.
7. Классики хореографии / Отв. Ред. Е. И. Чесноков. Л.-М.: Искусство, 1937. 360 с.
8. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Л.: Academia, 1927. 316 с.