

# МУЖСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В СМЕНЕ БАЛЕТНЫХ ЭПОХ

**Елена Горшунова**

Аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств

ул. Щорса (ул. Коновальца), 36, г. Киев

эл. адрес: elena\_ballerina@ukr.net

Статья представлена 12.03.2020, рецензирована 12.03.2020, принята к публикации 30.04.2020

## **Вступление**

Биограф Людовика XIV Ф. Боссан утверждает, что существуют непрямые, но достаточно красноречивые доказательства выдающихся хореографических способностей «короля солнца». Людовик XIV танцевал перед зрителем на протяжении 20 лет, то есть начиная с 1658 по 1660 гг., когда его можно было увидеть на сцене среди самых выдающихся и виртуозных танцовщиков того времени – не только дворян, но все чаще профессионалов, которых еще не называли танцовщиками – этуالياми, а более скромно именовали «метрами танца» – Бошана, Вертпре, д'Оливе, Рейналя, Дезера, Люлли. В определенном смысле их можно считать предвестниками великих артистов XX столетия – Нижинского, Лифаря и Бежара.

## **Превращение искусства танца в исполнительскую школу**

«Балет, каким мы его знаем, родился из соединения профессиональной акробатики и аристократической изысканности придворных»<sup>1</sup>, – писал английский критик Арнольд Хаскелл в книге «Балет: гид ценителя». Это обстоятельство имеет непосредственное отношение и к Жюлю Перро (1810-1892), который начинал свою артистическую карьеру акробатом в итальянском цирке, и только потом, в 1820 г., начал учебу у одного из самых выдающихся классиков французского балета Огюста Вестриса – феноменального представителя предыдущего поколения (кстати, образ самого Вестриса воспроизвел в своей одноименной хореографической миниатюре Леонид Якобсон).

---

<sup>1</sup> Haskell 1938, 132.

У Перро был необычайный баллон (способность зависать над сценой в прыжке). И потому его сравнивали с новой фавориткой романтического балета Марией Тальони, в результате чего артист получил звание «воздушного Пьеро» (Perrot L'aerien).

Таким образом, очевидно, что в эпоху романтического балета, когда ведущее место на сцене беспрекословно заняли балерины благодаря пуантовой технике и воздушной манере элеваций, не все танцовщики классического балета отодвинулись на второй план. Танцуя соло или выступая в качестве партнеров в дуэте, они продолжали завораживать собственной силой и чувственностью, чем и выделялся и превозносился мужской танец.

Одобрительный отзыв о танцовщике Жюле Перро оставил также писатель и тонкий ценитель романтического балета (преимущественно его танцовщиц) Теофиль Готье, увидевший выступление артиста в балете «Зингаро» (1840). Ж. Перро напомнил ему юношу с картины Рафаэля. Также поразила Готье «тихая ловкость танцовщика и его идеальный ритм»<sup>2</sup>.

Мощная маскулинность, загнанная в жесткие классические рамки, по мнению Л. Джейкобс, наиболее захватывает даже тех, кто никоим образом не является знатоком балета. Исследовательница приводит пример, когда игрока команды «Питтсбург Стилерс» Лин Суона, который выделялся необычайной для футболиста изысканностью прыжков, в 1980-е гг. называли «Барышниковым в бутсах». Такое сравнение с величайшим артистом, который осуществил в 1974 г. дерзкий побег из СССР на Запад, в действительности являло собой констатацию факта, что «классический танец признавался частью культурного мейнстрима»<sup>3</sup>.

Описывая качества совершенного мужского танца, Л. Джейкобс выдвигает на первый план приоритеты чистоты и выразительности стиля, красоты силуэта и технической уверенности. Но при этом вспоминает «животный, точнее тигриный» магнетизм как часть арсенала танцовщика, без которого «мужской танец не вызывает восхищение, а остается объектом холодного наблюдения»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Gautie 1980,14

<sup>3</sup> Джейкобс 2019, 221.

<sup>4</sup> Джейкобс 2019, 223.

Здесь уместно вспомнить высказывание французской писательницы Ф. Саган о Р. Нурееве как о «звере, осиявшем печатью гения»<sup>5</sup> или реплику выдающегося современника Нуреева, танцовщика и балетмейстера В. Васильева: «*Нуреев всех удивил своим животным магнетизмом и эмоциональным погружением в танец. В нем жили колоссальная сила и динамизм*»<sup>6</sup>. Продолжая эту мысль, можно сделать предположение, что та биоэнергетическая вспышка, которая возникает в творческом процессе исполнителей (наблюдатели называют ее по-разному), в действительности вызывается эмоциональным состоянием, которое требует активного движения. В свою очередь, это движение, жест или позиция тела питается первичным ощущением и реакцией на раздражители и не обязательно требует вербального высказывания. Лучше других чувственных сфер эти процессы объясняются в процессе наблюдения за маленькими детьми или животными как наиболее непосредственными объектами естественного поведения живых существ. Такая непосредственность свойственна и большим артистам, способным донести до зрителя эмоциональное содержание движений танца, даже «скованного» определенными канонами академизма.

Несомненно, что в XX в. первым и, возможно, до сих пор непревзойденным в истории мирового балета стал легендарный танцовщик В. Нижинский (1889-1950). Невзирая на то, что на сцене Нижинский выступал только с 1907 по 1917 год, а танец его не был зафиксирован на киноплёнке, исполнительский уровень артиста и танцовщика остался в легендах и воспоминаниях как пример чрезвычайной одаренности и кардинальных изменений балетной эстетики новой эпохи.

«Ни один другой танцовщик не придал балетному искусству такого ускорения в начале XX в., ни один не стал таким сильным нервным импульсом, который коснулся всех нервных окончаний балета»<sup>7</sup>. Существенно, что одной из наиболее поражающих сольных композиций, созданных Нижинским для себя и небольшой группы танцовщиц, стал танец «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси, воссоздававший одно из самых древних божеств в римской мифологии – Фавна, изображение которого было похоже на мужчину с козлиными рогами и копытами.

---

<sup>5</sup> <https://r-nureyev.livejournal.com/65248.html>.

<sup>6</sup> [https://locals.md/2015/7-tsitat-znamenitostey-o-rudolfe-nurieve/\(17.11.2019\)](https://locals.md/2015/7-tsitat-znamenitostey-o-rudolfe-nurieve/(17.11.2019)).

<sup>7</sup> Джейкобс 2019, 228.

Установленный Нижинским исполнительский уровень длительное время не был превзойден. Зрители до сих пор рассчитывают увидеть в мужчине – танцовщике власть над аудиторией, пророческую образность и глубинный символизм. И хотя, как замечает Л. Джейкобс, «хорошие танцоры были в любую эпоху, и опытный балетоман найдет, за что любить и скромного классического артиста, и взрывного виртуоза, и юного романтического героя – танцовщика «аристократа», – широкая зрительская аудитория желает большего»<sup>8</sup>. И таким кумиром стал через несколько десятилетий Рудольф Нуреев (1938-1993).

Невзирая на некоторое несовершенство технического рисунка (Р. Нуреев начал учиться танцу поздно), он вызывающе выплескивал на зрителей свою маскулинную энергию и стал культурным идолом 1960-х годов, когда в моде были рок, фотоколлаж, поклонение суперзвездам и откровенная сексуальность. Все, что видели у него зрители в публичной жизни, словно бы автоматически переносилось на сценических героев и вносило коррективы в динамику и рисунок танца.

Л. Джейкобс объясняет, почему внимание балетоманов в мире более приковано было к мужчинам – звездам балета, которые бежали из советского государства, а женщины (например Н. Макарова) оставались в тени этих сенсационных событий. Дело в том, что артисты – мужчины из другого социума «привлекали публику, даже далекую от балета, эффектными прыжками и турами – акробатикой классицизма, который воспринимается намного легче тонкой эстетики танца балерины на пуантах»<sup>9</sup>.

Здесь уместно вспомнить из истории танца примеры ансамблей мужчин-исполнителей, которые выполняли совершенно различные функции: от Теда Шоуна, создавшего в 1930-е-1940-е годы в США мужскую труппу профессионалов «Ted Shawn and His Men Dancers» до современного ансамбля «Трокадерос» из Монте-Карло с его подчеркнутыми пародийными имитациями женского классического танца.

Бывший танцовщик балетной труппы Б. Эйфмана Валерий Михайловский (кстати, выпускник Киевского хореографического училища) в результате предпочел карьере ведущего танцовщика создание собственного мужского ансамбля. В. Михайловский объясняет это вовсе не тем, что его артисты собираются выиграть соревнование у женщин в

---

<sup>8</sup> Джейкобс 2019, 230.

<sup>9</sup> Джейкобс 2019, 236.

технике классического танца: «На самом деле мы никому ничего доказывать не собираемся, потому что, каким бы мужчина ни был, он никогда, исполняя женскую роль, не сделает это лучше, чем женщина. ...Делаю я это для того, чтобы создать веселое комическое отделение. Однако для меня важно добиваться приемлемого для мужчины профессионального уровня, чтобы это было не по – варварски относительно хореографии»<sup>10</sup>.

Культурное соперничество звезд оперы и балета, очевидно, было стимулом для создания, вслед за проектом 1990 г. «Три тенора» (П. Доминго, Х. Каррерас, Л. Паваротти), аналогичного ансамбля «Короли танца» (2006), продюсером которого был С. Данилян. В 2006 году программа триумфально прошла в Калифорнии и Нью-Йорке, а в 2007 году стала гвоздем балетного сезона в Москве, Петербурге, Перми, Киеве, странах Балтии. «Набрасывая» в процессе выступления хореографические портреты лучших танцовщиков мира, автор замысла придумал действие, прославляющее мужской танец. Им были «коронованы», к примеру, ведущие танцовщики Большого театра Иван Васильев и Дэвид Холберг (родом из США), Марсело Гомес (Бразилия), солист АБТ, Гийом Котэ (Национальный балет Канады) и выходцы с Украины, а ныне петербуржцы Леонид Сарафанов (Михайловский театр) с Денисом Матвиенко (Мариинка). Профессиональный рецензент отмечал, что, «во-первых, шестеро танцовщиков не столько соперничают, сколько делают общее дело. И все при этом воодушевлены, виртуозны, неподдельно обаятельны и абсолютно индивидуальны»<sup>11</sup>.

Выявлять эту индивидуальность были призваны семеро хореографов, тоже из разных стран. То есть в отличие от обычных гала, это – спектакль, а не концерт: его части связаны единым замыслом. И по утверждению критика, финальный общий номер окончательно выводит нас из хореографических дебрей и возвращает к поэзии и силе мужского танца. Все его элементы становятся здесь не просто визитками популярных артистов, а гранями классического танца. К тому же проект, как видим, подчеркнута интернационален. В нем принимали участие, кроме уже упомянутых, такие танцовщики, как Николай Цискаридзе (Россия), Фридман Фогель (Германия), Херман Корнехо (Аргенти-

---

<sup>10</sup> Чепалов 2012, 39.

<sup>11</sup> Скляревская 2011.

на), Десмонд Ричардсон (США). Позднее собственные международные проекты предложил еще один украинский танцовщик, солист Ковент Гарден Иван Путров.

В отличие от них, танцовщики созданного в первом десятилетии XXI века мужского ансамбля «Forceful Feelings» – исключительно армянского происхождения. Потомственные танцовщики, воспитанники Ереванского хореографического училища. Сегодня они премьеры и солисты известных балетных театров Западной Европы. Многочисленные балетные конкурсы, в которых приняли участие и получили призы эти артисты, уже позади. Теперь это сложившиеся творческие личности, которые работали и работают с выдающимися балетмейстерами – Уильямом Форсайтом, Матсом Эком, Иржи Килианом, Джоном Ноймайером, Хейнсом Шпёрли. В 2005 г. Арсен Меграбян предложил своим товарищам объединиться в гастрольную труппу «Forceful Feelings». Первое выступление состоялось в 2006 году на сцене Ереванского театра оперы и балета. С тех пор труппа неоднократно выступала в Германии, а в августе 2011 года – на фестивале в Удине (Италия).

В 2008 году в Германии издан фотоальбом-книга Томаса Кирхграбера «Aesthetic fighters. Tigran Mikayelyan and the Power of Armenian Dancers», посвященная труппе «Forceful Feelings» (на немецком и английском языках).

Как писала в 2011 году одна из ведущих специалистов в области хореографического искусства Назеник Саргсян, «в репертуаре «Forceful Feelings» доминируют постановки Арсена Меграбяна. Он создает свои хореографические опусы в стилях неоклассики, с ее строго выверенными линиями, и модерне, с присущими последнему причудливыми изгибами движений, а также сочетает оба стиля. Исполняются также па-де-де из классических балетов (с участием приглашенных танцовщиц) и постановки Хейнса Шпёрли и Иржи Бубеничека. Прекрасен подбор музыки – И.С. Бах, К.Ф. Бах, А. Вивальди, Ф. Шопен, Б. Марлей. Большая часть номеров, представленных труппой, – это мужские соло и ансамбли (от дуэта до квинтета), которые исполняют только члены труппы. Они то соревнуются в виртуозности, то гармонично и синхронно сливаются в своеобразных хореографических медитациях»<sup>12</sup>. Назеник Саргсян удалось выяснить у большинства участников коллектива, как

---

<sup>12</sup> Саргсян 2011, 14.

сочетается классическая школа танца, которую они получили в Ереване, с творческими требованиями ведущих балетмейстеров Европы.

К примеру, Арман Григорян в 2000-2001 г. танцевал в израильской труппе Берты Ямпольской, а с 2002 г. – в цюрихском балете, где он работал со своими соотечественниками Ваге Мартиросяном, Артуром Бабаджаняном, Арсеном Меграбяном (в 1998–2000 гг. обучался в Гамбургской балетной школе у Джона Ноймайера, танцевал в его труппе до Цюриха). Армянские исполнители технически и художественно очень прочно вписались в обширный репертуар Цюрихского театра, где фигурируют, в первую очередь, старые классические балеты, такие как «Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро», а также танцевали в оригинальных постановках Хейнса Шпёрли. В его творческом активе больше двухсот балетов, не только классических. Но основой его постановок всегда является классика. Он всегда находился в поисках талантливых танцовщиков нового стиля, чтобы и самому не стоять на месте и постоянно создавать новое.

К таким работам Хейнса Шпёрли относится балет «Песнь о земле», «Гольдберг – вариации» на музыку И.С. Баха, постановка «Ветер в пустоте» на музыку сонат для виолончели И.С. Баха. В каждой из сонат – три части, и каждая соответствует какому-то первоэлементу – земле, воде, огню. Но нет четвертого элемента – ветра. Отсюда и название постановки. В целом Хейнсу Шпёрли более свойственны абстрагированные балеты. Он не вводит конкретных сюжетных линий и не акцентирует пантомимные элементы. Смысл, заложенный в его постановках, достаточно сложный, неоднозначный. Поэтому он иногда разъясняет, а иногда дает возможность самому понять идею и дополнить его замысел. Артур Бабаджанян начал обучение танцу в Ереване, но хореографическое образование получил в Швейцарии. Он также подтверждает индивидуальный подход Хейнса Шпёрли к каждому исполнителю и его метод освоения всего сценического пространства и способов его заполнения своим танцем. Ваге Мартиросян сравнивает балетмейстерский стиль Шпёрли с другими балетмейстерами, такими как Иржи Килиан. В работе с исполнителями Килиан немногословен и мало что показывает, но всегда передает тот глубокий смысл, который вкладывает в постановку. Он требует очень большой отдачи не только в смысле техники, но и глубокого осмысления своего образа. Тиграна Микаеляна со Швейцарией связывает участие в одном из наиболее престижных кон-

курсов балета – «Prix de Lausanne». Этим он обязан подготовке под руководством заслуженного деятеля искусств Армении Армена Григоряна. Получив стипендию как лауреат конкурса в Лозанне, молодой артист продолжил образование в Швейцарской балетной школе под руководством Хейнса Шпёрли, с 1998 г. вошел в труппу Цюрихского балета, а затем был приглашен в Баварский государственный балет, где с 2007 г. является одним из четырех ведущих солистов.

В большой мюнхенской труппе (65 человек) работают артисты более чем тридцати национальностей. Здесь, как и в Цюрихе, много танцуют классику – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель», «Дон Кихот». Помимо этого, на афише постановки Форсайта («Артефакт»), «Жизель» и «Апартаменты» («Дом») Матса Эка, «Большая fuga» и «Танго» Ханса ван Манена. Особенно дорог для Микаеляна балет «Иллюзии как Лебединое озеро» на музыку П. Чайковского, где он исполнил роль Людвига II (Баварского). В нем армянскому артисту посчастливилось работать с Джоном Ноймайером, который спустя 30 лет после премьеры перенес его на мюнхенскую сцену. Если для немцев Людвиг II – культовая фигура, один из наиболее почитаемых в Германии королей, то и для немецкого балета Ноймайер сегодня является одним из культовых балетмейстеров интеллектуального направления. В процессе репетиции он все, даже мельчайшие детали передает словами, и эти слова легко воплотить в танце. Но так же часто прибегает к пантомиме, и в смысле усиления выразительности средствами пантомимы – работает со всеми исполнителями, чтобы буквально каждый участник спектакля был полностью погружен в действие. «Ноймайер способствует не только выявлению наличного потенциала танцовщиков – актеров, но и их творческому росту»<sup>13</sup>, – отмечает Н. Саргсян, подводя общий итог общения с армянскими артистами, которые работают сегодня с балетмейстерами европейского уровня – Д. Ноймайером, Х. Шпёрли, И. Килианом. Танцовщики из Армении сумели при этом не только сохранить основы классической техники, усвоенные ими за годы работы в Ереване, но и развить свои творческие способности до международного уровня, влиться в круг европейской хореографической элиты и в то же время поддержать престиж мужского ис-

---

<sup>13</sup> Саргсян 2011, 15.



полнительства, которое с каждым новым сезоном вызывает все больший зрительский интерес.

### **Заключение**

Эволюция мужского танца в балете начиналась с эпохи Людовика XIV, когда первым танцовщиком в государстве был сам король. Искусство танца, зародившееся на балах постепенно превращалось в профессиональную исполнительскую школу со стойкими, долголетними традициями. При этом на сцене происходило соперничество мужчин-исполнителей и балерин, что имело как социокультурные, так и гендерные причины. Если эпоха романтического балета выдвинула женщину как символ балетного искусства, то уже в начале XX века в Европе и Америке существовали многочисленные примеры интереса зрителей к проявлениям на сцене маскулинности как основной черте исполнительского почерка танцовщика (группа Т. Шоуна, В. Нижинский, позднее Р. Нуреев, М. Барышников и др.). Возникли танцевальные шоу мужчин-танцовщиков, исполняющих женскую балетную классику (труппы «Трокадерос», В. Михайловского), а также зрелища, подобные оперному дивертисменту «Три тенора» («Короли танца» продюсера С. Даниляна), проекты выпускников Киевского хореографического училища (Д. Матвиенко, И. Пуртов и др.). Творческим своеобразием и красотой маскулинных форм отличался мужской ансамбль классических танцовщиков из Армении «Forceful Feelings». Очевидно, что во всех подобных проектах преобладают индивидуальные, а не ансамблевые качества танцовщиков разных школ, что служит доказательством возрождения мужского танца в мировом масштабе и рождению его новых зрелищных форм.

### **Литература**

- Боссан Ф. 2002, Людовик XIV, Москва, «Аграф», 230 с.
- Джейкобс 2019, Небесные создания: как смотреть и понимать балет, Москва, АСТ, 221 с.
- «Неумирающий лебедь» Валерия Михайловского: интервью взял А.Чепалов, Танец в Украине и мире, 2012, № 1 (3), с. 39.
- Саргсян Н. «Forceful Feelings»: красота силы и чувств. «Великолепная пятерка» из Армении покоряет Европу, Танец в Украине и мире, 2011, № 2, с. 14-15.
- Скляревская И. Хореографы оказались «голыми», но «Короли танца» остались королями//[https://www.fontanka.ru/2011/10/12/012/\(19.11.2019\)](https://www.fontanka.ru/2011/10/12/012/(19.11.2019)).
- Haskell A. 1938, «Ballet: A Complete Guide to Appreciation. Harmondsworth, Middlesex, UK: Penguin Books Limited, p. 132.

Gautie T. 1980, The Romantic Ballet as seen by Theophile Gautie, 1837-1848. Translation by Cyril W. Beaumont. NY: Books for Libraries, 385 p.

<https://r-nureyev.livejournal.com/65248.html> (19.11.2019).

<https://locals.md/2015/7-tsitat-znamenitostey-o-rudolfe-nurieve/>(9.11.2019).

## ԱՐԱԿԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ՊԱՐԸ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՆԵՐԻ ՓՈՓՈԽՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔՈՒՄ

Ելենա Գորշունովա (Ուկրաինա, Կիև)

Բալետում տղամարդկանց պարի առաջընթացը սկսվում է Լյուդովիկոս XIV-ի ժամանակաշրջանից, երբ պետության առաջատար պարողը եղել է ինքը՝ Թագավոր-արևը: Պարարվեստը, ծնված պարահանդեսներում, հետզհետե վերածվում էր մասնագիտական, կայուն, բազմամյա ավանդույթներով հարուստ կատարողական դպրոցի: Տղամարդ կատարողների և բալետի պարուհիների բեմական մրցակցության սոցիոմշակութային և գեղերային պատճառները, հանդիսատեսի հետաքրքրության բազմաթիվ օրինակները բեմում պարողի առնականության դրսևորման՝ որպես նրա կատարողական ձեռագրի հիմնական արտահայտության նկատմամբ ավելի ուշ շրջանում դարձան կանանց բալետային կլասիկան կատարող տղամարդ պարողների պարային շրունների ձևավորման հիմք: Այդպես էին նաև «Երեք տենորների» օպերային նախագծի նմանողությամբ ստեղծված (պրոդյուսեր Ս. Դանիլյանի «Պարի թագավորները») բեմական ելույթների ծագման պատճառները: Այդ տիպի շրուններին հատուկ է անհատական և ոչ թե որոշակի պարային դպրոցի անսամբլային հնարքների որակական հատկանիշների գերադասումը:

**Բանալի բառեր՝** բալետ, առնականություն, շրու, անսամբլ, պարող, պարուհի, առաջընթաց:

## МУЖСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В СМЕНЕ БАЛЕТНЫХ ЭПОХ

Елена Горшунова (Украина, Киев)

Эволюция мужского танца в балете начинается с эпохи Людовика XIV, когда первым танцовщиком в государстве был сам Король-солнце. Искусство танца, зародившееся на балах, постепенно превращалось в профессиональную исполнительскую школу со стойкими традициями. Социокультурные и гендерные причины соперничества

на сцене мужчин-исполнителей и балерин как символа балетного искусства, многочисленные примеры интереса зрителей к проявлениям на сцене маскулинности как основной черты исполнительского почерка танцовщика в более поздний период послужили предпосылкой для танцевальных шоу мужчин-танцовщиков, исполняющих женскую балетную классику, а также зрелищ, подобных оперному проекту «Три тенора» («Короли танца» продюсера С. Даниляна). В шоу подобного типа преобладают индивидуальные, а не ансамблевые качества танцовщиков определенной школы.

**Ключевые слова** – балет, маскулинность, шоу, ансамбль, танцовщик, балерина, индивидуальность.

## MALE ACADEMIC DANCE IN THE COURSE OF BALLET ERAS

Elena Gorshunova (Ukraine, Kiev)

The evolution of male dance in ballet began with the era of Louis XIV when the king himself was the first dancer in the state. The art of dance, which originated at balls, gradually turned into a professional performing school with persistent, long-standing traditions. At the same time, there was a rivalry between male performers and ballerinas on stage, which has both socio-cultural and gender reasons. If the era of romantic ballet put forward a woman as a symbol of ballet art, then already in the early twentieth century in Europe and America there were numerous examples of spectators' interest in manifestations of masculinity on the stage. It had become as the main feature of the dancer's performing style (group by T. Shawn, V. Nizhinskiy, later R. Nureyev, M. Baryshnikov, etc.). Dancing shows of male dancers had arisen, that performed female ballet classics ("Trocaderos" troupe, V. Mikhailovskiy), as well as spectacles like the opera divertissement "Three Tenors" ("Kings of Dance", producer S. Danilyan), projects from graduates of the Kyiv Choreographic School (D. Matvienko, I. Putrov and others). The men's ensemble of classical dancers from Armenia "Forceful Feelings" was distinguished by its creative originality and beauty of masculine forms. Obviously, in all such projects, individual qualities prevail than ensemble qualities of dancers from different schools, which serves as evidence of the revival of male dance on a global scale and the birth of its new spectacular forms.

**Key words** – ballet, masculinity, show, ensemble, dancer, ballerina, individuality.