Крепостной балет и его роль в развитии русской профессиональной хореографии

Во второй половине XVIII века было широкое распространение крепостного балета. Если в 1785 году екатерининская «Грамота городам» в значительной степени оживила быт провинциальных городов, вплоть до появления в них публичных театров, то «Жалованная грамота дворянству», опубликованная в том же году, окончательно узаконила положение дворянства как господствующего класса в государстве. Облеченные неограниченными правами в отношении своих крепостных, непомерно богатевшие представители дворянской верхушки всячески стремились превратить свои поместья в маленькие государства в государстве. В связи с этим родился характерный для России институт крепостного театра. В последней четверти XVIII века целый ряд русских вельмож уже располагал собственными балетными труппами и балетными школами. Наиболее серьезно и профессионально поставленными были крепостные балетные труппы у Шереметева, Потемкина, Зорича, Апраксина и Головкиной. В конце XVIII века, после смерти владельцев, часть крепостных балетных, в том числе 40 артистов Зорича, Потемкина и Головкиной была выкуплена или передана в казну; ими укомплектовали балетные коллективы императорских театров. Остальные крепостные артисты, за исключением труппы Шереметева, были отпущены на оброк и составили основное ядро провинциальных балетных коллективов. Сведения о крепостных балетных театрах крайне скудны. Наибольшее количество данных сохранилось о труппе Шереметева, выступавшей в усадьбах Кусково и Останкино. Во главе ее стояли крупные столичные балетмейстеры. Педагоги в школу отбирались из числа лучших артистов придворного театра. Балетный репертуар был самостоятельным и не копировал дворцовый. Спектакли поражали роскошью и великолепием. У помещиков более ограниченного достатка постановка театрального дела была значительно скромнее, но и они принимали все меры к повышению квалификации своих артистов для того, чтобы щеголять друг перед другом их искусством. Не будучи в состоянии содержать собственные школы, они отправляли крепостных на учебу в Петербургское балетное училище, в школу театра Меддокса, а иногда и за границу. Порой такой исполнитель возвращался на родину увенчанный европейской славой и попадал в условия рабского состояния, где к мукам физическим прибавлялись нравственные страдания. Но вместе с тем подневольный и обычно унизительный институт крепостного театра оказал очень большое влияние на развитие театра в целом и русской национальной школы в балете. Кадры крепостного балета, комплектовавшиеся непосредственно из среды широких слоев крестьянства, вносили в зарубежный сценический танец русские особенности исполнения и тем самым последовательно выковывали свое самостоятельное искусство танца. Кроме того, крепостной балет знакомил с балетным искусством отдаленные уголки России. История не сохранила сведений о многочисленных деятелях русского крепостного балета. Любовавшиеся их искусством дворяне считали, как правило, ниже своего достоинства интересоваться их судьбой, а тем более упоминать о них в своих записках и воспоминаниях. Почти единственным именем, которое дошло до нас от того времени, является имя первой танцовщицы шереметевского балета Татьяны Васильевны Шлыковой, по сцене Гранатовой (1773-1863). Шереметев ввел правило давать своим балетным артистам сценические фамилии, производя их от названий драгоценных камней.

Роль крепостных балетов в развитии русской профессиональной хореографии:

1. Сохранял традиции народного танцевального искусства. Свободная театрализация народной пляски.
2. Дали возможность проявлению национальной самобытности крепостных артистов ( характер, стиль).
3. Слияние с профессиональными театрами оказало влияние на развитие профессиональной отечественной хореографии. Танец обогатился народным характером.