

УДК 7.094

DOI:10.17223/22220836/23/7

Е.В. Маликов

**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К БАЛЕТУ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»,
ИЛИ ПОЧЕМУ ЗИГФРИД ДОЛЖЕН УМЕРЕТЬ
В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ЛАНДШАФТЕ
УКАЗАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

В статье, посвященной самому известному в мире балетному произведению, затрагивается проблема опоры его сюжетных составляющих на некоторые кордебалетные построения и решается задача его фабульной интерпретации в мифопоэтических терминах. Автором выявляется морфология балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро» и предлагается, как нужно прочитывать его в рамках той реальности, которую принято называть мифопоэтической. Опираясь на греческую мифологию и пользуясь методами герменевтики, автор выявляет изоморфные данному балету сюжеты в области волшебной сказки и показывает, как через них прояснить темные места наиболее известной сказочно-балетной романтической истории.

Ключевые слова: ритуал, танец, балет, миф, герменевтика, сказка.

Ни у кого не вызовет протеста предположение о том, что балет Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» является самым популярным в мире. Даже если формально это не так, фактом массового сознания является уверенность в том, что данное произведение балетного искусства – главное в мире. Как по числу показов, так и по числу хореографических версий, среди которых можно выделить и карнавализованный балаган Матса Эка, и гоморомантическую драму Мэтью Боурна. Однако не эти крайности будут интересовать нас, а то общее, что присутствует во всех сценических порождениях истории несчастной любви Принца и Птицы, что проявляется в каждой трактовке «Лебединого озера», начиная от первых шагов спектакля.

Необходимо отметить, что привычная, «казенная» версия балета вовсе не является изначальной – она в основном следует постановке Марининского театра 1895 г. Однако впервые балет был поставлен в Москве, в Большом театре, еще в 1877 г. (сценарий В.П. Бегичева, и В.Ф. Гельцера), и там со сцены рассказывалась история [1. С. 73–77], совсем не похожая на ту, к которой мы привыкли. Например, в ней не было и намека на «проклятие озера»; напротив, озеро, созданное из слез бабушки Одетты, скрывало и спасало Одетту от злых чар мачехи (а вовсе не от козней Ротбарта). Сам фон Ротбарт, по первоначальному замыслу, был не более чем гостем на балу, а его дочь, Одиллия, всего лишь оказалась сильно похожей на Одетту. Никакой мистики, но образ Ротбарта становится никак внутренне не связанным с событиями, едва не случайным в балете.

Появляется другое либретто. Из него исчезает мачеха, озеро становится не убежищем, но узилищем, а лебединый облик – не спасительной маскировкой, но заклятием. Все это, как мы увидим дальше, прекрасно ложится в канву, привычную мифологизированному сознанию, воспитанному на волшеб-

ной сказке, одна из которых (русская) повлияла на романтическую легенду (немецкую) о лебедях.

Первое движение в сторону мифа было сделано в 1895 г., и оно оказалось самым радикальным. В дальнейшем «казенная» версия развивала мифологические нотки, спрятанные в либретто классического балета Льва Иванова и Мариуса Петипа.

Интересно, что и этот балет не был «застывшим» и в нем присутствовала двойственность интонаций. С самого начала мариинское «Лебединое озеро» существовало на сцене в двух версиях: «несчастной» и «счастливой». При этом казалось несомненным, что дух музыки Чайковского настраивает на трагедию, однако балет с бесконечной музыкальной грустью в конце вдруг оказывался способным нести позитивное начало. Тот вид начала, который знаменует финал трагедии – когда за разделением следует возрождение на более высоком уровне. То есть как грустный конец любви (остатки романтического мироощущения немецкой сказки), так и счастливый финал отношений сосуществовали и были потенциально равнозначны. В музыке печаль, но и *happу end* не лишен основания.

Попробуем разобрать балет, имя в виду оба либретто, общим в которых является любовная история. Поскольку само либретто дрейфует в пространство мифопоэтических отношений, о любви следует поговорить *ab ovo*. т.е. с древнегреческих представлений, положенных в фундамент всей европейской культуры.

Что говорят древние греки о богине любви? «Афродита и лебедь – две формы богини, зооморфная и антропоморфная» [2. С. 32]. К этому следует добавить почти исторический факт рождения Афродиты из пены морской – факт появления богини любви на границе двух стихий, где, подчеркнем, если не исторически, то иконографически неизменно обитает лебедь. Ведь лебедь не летит – он плывет. И в этом качестве является центральной фигурой ритуала, подразумевающего жертвоприношение ради создания космоса.

Впрочем, сексуальную составляющую скользкой по водной глади птицы тоже не стоит упускать из виду. Когда ритуал «истончается», ему на смену приходит культ; культ опирается на миф в том смысле, в котором последний является литературным произведением, а не жизнью [2, 3, 4]. Как бы то ни было, символика *водоплавающей птицы* хорошо прослеживается на примере Пенелопы, верной супруги Одиссея [3. С. 26]. Пенелопа не только «паучиха», которая прядет и тклет в ожидании мужа, она – утка-нырок – связанный с пеной морской сексуальный объект и основа мира одновременно.

Однако указания на двойственность Одетты/Одиллии мало. Вся история отношений героев «Лебединого озера» построена на взаимодействии двух пар, где к указанной женской добавляется мужская – Зигфрид/Ротбарт. Настоящее искусство требует симметрии в немалой степени и потому, что в мире она отсутствует, но картину божественных идей обязана украшать.

Итак, довольно давно, хотя и не сразу, было установлено, что Одетта и Одиллия – одно и то же лицо. Никого не удивит теперь, что ее роль отдается одной балерине... а ведь так было не всегда. Не каждый был способен додуматься и до того, что Ротбарт – двойник Зигфрида, для этого Юрию Григоровичу пришлось вводить фигуру Злого Гения, который прямо копирует

пластику принца. Это было ново, но закономерно для постижения смысла балета [5]. Того смысла, который примыкал к мифу и опирался на русскую сказку, известную всем с раннего детства. Сказку, изоморфную «Лебединому озеру», повествующую о земном браке и смерти, о священном браке и жертвоприношении, о возрождении.

Параллелей хватает. Что означает взлет водоплавающей птицы? Смерть и возрождение. Отделение духа от тела. Но это соответствует и символике «раздевания»: снятие одежд – метафора смерти. Но в раздевании есть и ощутимый эротический момент: даже «Царевна-лягушка» снимает свою кожу только ночью. Интересна данная царевна еще и потому, что она, подобно утке и лебедю, существо двух стихий. Более того: лягушка – земноводное, живущее на границе воды и суши. Пограничное состояние ее соответствует пограничному положению водоплавающей птицы. Однако птица существует на границе вода – воздух. Кажется, разница принципиальная (земля и воздух – разные элементы, стихии с уникальными свойствами), но вряд ли в данном случае это различие таково, что перечеркивает сходство.

Отметим присутствие существ, принадлежащих одновременно двум стихиям, в рассматриваемых произведениях искусства. Отметим также, что сказка о Царевне-лягушке взята нами не для «красного словца», а для того, чтобы показать на примере параллельных мест глубинную общность символики, лежащей в основе рассказа о белом и черном лебедь, легенды, принятой в качестве либретто балета «Лебединое озеро». И обратим внимание на то, что для полноценного разбора параллельных мест русской сказки и хорошо обработанной немецкой легенды (базы для балетной романтической истории) нам необходимо вспомнить о древнейшей символике близнецов, чьи «фигуры известны в мифопоэтических представлениях многих народов; у греков они изжили себя только с приходом эпохи классики. Такими близнецами наполнены мифы» [2. С. 13]. Про птиц мы с определенностью можем сказать меньше, но в символике взмывания вверх мы можем быть вполне уверены. Как и в трактовке птиц, опускающих голову под воду, – ведь и те и другие не находятся в пограничном состоянии. Трудности с птицами возникают при их скольжении по поверхности воды, т.е. в момент их существования, диалектически включающего все присущие птицам свойства.

В рассматриваемом балете затронута проблема отнюдь не сексуальная. Или, если угодно, она сексуальна в том смысле, в каком плодородие вообще соотносится с сексуальностью. Важнее другое. Проблема мировая. Космическая. Разделение свойств и новое их воссоединение – вот основа произведений искусства, содержащих в себе весь мир не только статически (его пространственную картину), но и в его временных границах, в развитии. Мир от самого возникновения до неизбежной гибели – вот предмет изображения и забот искусства, имеющего основой ритуал. В то же время «частные свойства», присущие разделенной природе, выявляются довольно легко.

Возьмем вновь «Лебединое озеро» и подойдем к нему не с начала, а с конца. Но не с того конца, где Одиллия и Зигфрид уничтожают Ротбарта и Одиллия возвращает себе человеческий облик, а с того, где финальная картина предлагает нам мертвого Зигфрида и улетающую Одиллию, окончательно в образе птицы устремляющуюся в воздушную стихию.

Тогда все становится просто. И, что немаловажно, правильно с точки зрения ритуала.

Взлету лебедя соответствует жизнь. Водная стихия, стихия хаоса и смерти остается опустевшей. Вернее, ее покидает Одетта, «дневная» птица; озеро (вода) становится домом «ночной» ипостаси женщины-богини, в нашем случае Одиллии.

Пара близнецов (Одетта – Одиллия) разделяется окончательно к финалу балета. Одетта становится летящей Афродитой, любовью. Одиллия... Вот с нею не все так просто. Ибо она приобретает черты и свойства как владычицы подземного царства Персефоны, так и богини-матери Деметры.

Разделение, как мы отмечали, акт космогонический. Согласно представлениям древних греков этому акту соответствует появление пары близнецов супруг-сын и, соответственно, пары невеста-мать. В хаотическом состоянии пары нераздельны. Для космического брака они должны быть разъединены. Для зачатия новой жизни – соединены вновь.

Ведь, согласно мифологии, мать рождает сына для того, чтобы он убил отца, вступил в брачные отношения с женщиной-супругой (космическим близнецом матери) и продолжил таким образом цепь рождений-смертей.

Если эту же мифологическую канву изложить другими словами, то получится, что разделение несет смерть рожденному сыну. Ибо он одновременно и убиваемый отец предыдущего поколения, и производящий бог нового поколения, в качестве которого он должен вернуться в первостихию хаоса, чтобы совершить оплодотворение, которое вновь приведет к разделению и смерти, в общем, продолжит цепь бесконечных возрождений, неиссякаемой жизни.

В «Лебедином озере» есть единственный герой-мужчина – принц Зигфрид. Он и «дневной» «рождающийся сын», и свой собственный «умирающий» «ночной» двойник, злой гений Ротбарт. Это логичный вывод из мифа: только последний закрепляет за Ротбартом его законное, «космическое», место, лишает его положение случайности. Даже если в первоначальном сценарии рассматривать фон Ротбарта в качестве трикстера, то необходимо искать, *кого* он пародирует.

То есть близнец необходим не только Зигфриду, но и Ротбарту!

Однако почему умирает Зигфрид, а не Ротбарт?

Поскольку оканчивается «Лебединое озеро» торжеством небесного статуса водоплавающей птицы, полетом Одетты, окончательно расставшейся со своим «ночным двойником» – Одиллией, Зигфрид в балете просто *обязан* умереть. Но это не есть «окончательная смерть», ибо есть в коллизии балета одна тонкость, позволяющая отметить зеркальность ситуации взаимоотношений мужчин отношениям женщин. Зигфрид, в отличие от разделяющейся Одетты-Одиллии, сливается в финале со своим космогоническим близнецом Ротбартом. Ибо до того был разделен. Значит, его смерть условна. Она – факт биографии его частного *bios'a*, тогда как дионисийская бесконечность *zoe* лишь подчеркивается схождением Зигфрида в царство Аида и Персефоны, где, если вспомнить, появился на свет (хотя какой свет может быть в обители ночи?) и сам Дионис [6].

Дионисийскому культу соответствовал в истории не только жертвенный ритуал. Данный культ имел и оргиастическую составляющую, кроме хорошо

описанных расширяющих сознание (опьяняющих) мотивов включающую мотивы тайные, связанные с (обязательно) плодоносной сексуальной деятельностью человечества.

Поэтому, обходя вниманием тему вскармливания, отсутствующую в балете, нам не обойти стороной эротику «Лебединого озера», которая есть, даже если предельно ограничить фантазию и остаться в рамках чистой романтической элегии.

Взлетающая Одетта – это раздевающаяся Одиллия. Используя старую балетную шутку, можно сказать, что раздетая Одетта – это готовая к оплодотворению Одиллия. В общем, когда будет «одетая раздетая», все сохранится в порядке, жизнь не прервется.

Так что Зигфрид остается с Одиллией. Об этом говорит и космогоническая логика, и музыка П.И. Чайковского (согласно ей Зигфрид скорее мертв, чем жив, и это расстраивает композитора, ощущающего трагическую невозможность обретения счастья в «отвлеченной» любви). То, что этот финал противоречит романтическим настроениям некоторых хореографов, не дает все же последним право уродовать течение ритуального по внутренней структуре произведения «хэппи эндом» в духе мексиканских «мыльных опер». Желание таких хореографов соединить Зигфрида и Одетту говорит о непонимании ими смысла балета, который вряд ли может иметь иное толкование при том, что в качестве *невесты* в нем фигурирует *водоплавающая птица*. Присутствие данной птицы ритуализирует действие, вводя в обязательном порядке *жертвоприношение* – смерть как экстремальную, высшую точку ритуала.

Сложно сказать, думал ли о космогонии Чайковский, когда писал музыку «Лебединого озера». Но он был гением, а оным свойственно быть медиумами и артикулировать то, что думают боги.

Неожиданно, но в полной мере почувствовали глубину сюжета «Лебединого озера» не европейцы, но китайцы. Предложенный ими вариант акробатического балета на музыку русского композитора, показанный Москве в 2007 г., оперировал не водоплавающими птицами, а лягушками. Земноводными. Которые, как мы предположили, суть аналогичны по функциям лебедям и уткам-ныркам.

Вот мы и подошли к русской сказке, которая во многом могла определить направление развития балета «Лебединое озеро». Речь, напомним, пойдет о сказке «Царевна-лягушка».

Какова «дневная» ипостась ее героини? Она – женская, антропоморфная, это облик Афродиты (очеловеченный образ *богини-птицы* греков), именно так она «выходит в свет», т.е. является гостям на пиры. Является цельной, без какого-либо присутствия свойств лягушки.

«Ночная» ипостась, невидимая, по свойствам, напротив, связана с лягушачьей оболочкой неразрывно. Ведь именно «шкурка» создает двойственность, делает из девицы богиню, живущую на границе двух стихий, существующую в *зоне сумерек*, повелевающую животным миром, рекрутирующую оттуда своих слуг. Повелевать этим царством можно, конечно, не только в земноводном образе, образе неразделенного хаоса, однако только сам факт этой двуипостасности дает требуемое повелительное право.

Но для того чтобы совершился брак между Иваном-царевичем и Царевной-лягушкой, последней необходимо *полное разделение* ипостасей. Иными словами – разделение души и плоти. Нужен акт смерти и возрождения, необходимо отделение дневной формы от ночной. И Царевна-лягушка легко «раздевается», отдавая Ивану-царевичу дневное Я, Я порождающее, жизнетворное. При этом «акт зачатия» происходит в стихии хаоса – ночи. Но этот акт еще незаконный, это – «добрачная связь». Однако он обладает смыслом предсказания, промыслительными свойствами. Поэтому данный этап космогенеза остается незаконченным, неплодотворным: для полноценного оплодотворения потребуется кое-что еще кроме «раздетой лягушки», а именно: полное слияние «дневной» Василисы (публичная жизнь сказки) с «ночной» (интимная жизнь Ивана-царевича). Зачатие мира происходит в хаосе. Царстве неразьединенностей, химерических существ, в водном царстве или в подземном мире хтонических чудовищ.

«День» и «ночь» Царевны-лягушки сливаются в подземном царстве мертвых, точно так же сливается Зигфрид с Ротбартом, чтобы остаться в ночной, подводной стихии для зачатия там от Одиллии нового мира, нового поколения богов, героев, людей.

Возвращаясь к Царевне-лягушке, можно констатировать, что кожа земноводной твари всецело принадлежит ночи, тогда как дневное воплощение царевны – Василиса Премудрая (или вообще Елена Прекрасная, что роднит *нашу* царевну с *троянской* царевной) – дневное существо. Заметим, кстати, что, подобно принцессе Одетте, наша лягушка – царевна, т.е. дочь царя, тоже принцесса.

А как же наличие иной стихии (земли вместо воздуха) в русской сказке? Куда уходит Царевна-лягушка после сожжения ее кожи? Туда же, куда улетает Одетта: в царство духов, теней.

Что происходит в «Лебедином озере» в финале? Трагедия? С космогонической точки зрения – ничуть! Да, Одетта расстается с Зигфридом, не вочеловечивается, но она улетает духом в «жизнь вечную» (*zoe*), для достижения которой необходимо сначала умереть. А Зигфрид вовсе не гибнет окончательно, он, хотя умирает, идет за птицей; идет, чтобы соединиться в браке, и идет не «куда-то вообще», а в воду, чтобы встретиться там ее же, Одетту, но в образе Одиллии, образе космичном, законном, правильном для того состояния космогенеза, в котором оказался мир к финалу балета (тогда как соединение с Одиллией во втором акте балета было еще преждевременным, как и само появление «черного лебедя» было тогда еще незаконным, хотя и провиденциальным).

Параллельно сюжету «Лебединого озера» действие развивается в символическом пространстве «Царевны-лягушки». Иван сжигает лягушачью шкурку, фиксируя этим актом полное разделение хаоса. Разделение всегда смертельное, ибо само и есть смерть, жертвоприношение ради будущей жизни. Василиса уходит в Кощеево царство, а что это как не царство Аида, царство мертвых? За нею направляется Иван-царевич, чтобы в преисподней окончательно соединиться в (космически) законном браке со своею невестой, «ночной» Василисой, соединив ее уже неразрывно с Василисой «дневной», сбрасывавшей еще недавно ради него еженощно лягушачью кожу.

В «Лебедином озере» сливаются близнецы-мужчины, порождающий мир там – женский. Инициатором космогонического действия выступает не Ротбарт – именно Одиллия. Ротбарт – ее «хаотический» и «доисторический» супруг, подлежащий ликвидации. Поэтому так настойчива Одиллия в инициации Зигфрида.

В русской сказке «Царевна-лягушка» соединяются «сестры», а мир имеет фаллоцентрическую основу, жизнотворящей и одновременно оформляющей силой обладает в русском мире только мужчина. Вот и вся разница, не очень, кстати, и принципиальная. Ведь и в греческой традиции мир был временами то «женским», то «мужским»; об этом много сказано при анализе греческой мифологии и греческого искусства [2, 3].

Анализ балета «Лебединое озеро» возможен как в терминах «главного смысла», так и в подробностях «второстепенных смыслов», т.е., вооружившись герменевтическими методами и опираясь на древнегреческую мифологию, можно определить, как в пространственных формах подкрепляется основная символическая составляющая балета, какой смысл несут сценические построения, какие движения усиливают прагматику (связь между знаком и адресатом, в нашем случае – зрителем) высказывания, семантика которого может быть выявлена через дискурс, посредством которого формируется высказывание [7], что, впрочем, выходит за рамки данной статьи.

Из всех существующих сценических порождений рассматриваемого произведения П.И. Чайковского мы коснемся лишь версий Льва Иванова – Мариуса Петипа и Рудольфа Нуреева. Дополнительно мы отметим важный для нашего исследования балет В.П. Бурмейстера, но не будем на нем останавливаться специально, поскольку «Лебединое озеро» этого хореографа в нужном нам ключе блестяще разобрано до нас [8]. Однако же и балеты Иванова – Петипа и Нуреева мы не будем анализировать подробно, а остановимся лишь для точечных указаний на требуемый нам материал и продолжим отыскивать сакральное там, где менее любознательный человек увидит лишь профанную выдумку [9].

«Казенная версия» с «лебедимиными актами» Льва Иванова построена исключительно на симметрии кордебалетных построений, где лебеди выстраиваются по сторонам сцены, образуя «шахматный» бордюр, аналогичный узорам дипилонских ваз и символически сходный с построениями второго акта «Жизели» [9], отсылая нас к меандру – символу лабиринта, воды, смерти, хаоса и всего, что связано с фигурой Диониса [7]. Отступлением от осевой симметрии является выход лебедей, которые выстраиваются в две шеренги, уходящие в глубину сцены, а Большие и Маленькие лебеди пристраиваются к ним, образуя угол, который, казалось бы, должен выбиваться из плавности линий, свойственной изображению хаоса, мира мертвых [3]. Но что-то подсказывает, что данное построение закономерно, и это «что-то» – воронка, которую образуют женские фигуры. Воронка, затягивающая Зигфрида. А задно и зрителя, поскольку обращена она горловиной к залу. Итак, бордюры «шахматного неба» и воронка – суть главное, что однозначно определяет мифопоэтическую топографию спектакля. Следует отметить, что «лебединые акты» не ставил Петипа, препоручив их своему «хореографическому близне-

цу», чья творческая манера разительно отличалась от манеры француза, но именно их совместная работа стала самой знаменитой.

Чуть менее «зряче» относится к «Лебединому озеру» Рудольф Нуреев. У него на фоне привычного появляются малооправданные ломаные линии, и лишь треугольник, как стандартный символ женского начала, постоянно напоминает о себе.

Печальна история, рассказанная Мэтью Боурном, который точно ухватил в музыке мотивы невозможности счастья *здесь и сейчас*. Однако хотя Зигфрид и умирает, финал «Лебединого озера» должен содержать жизнеутрачивающие интенции. Все указывает на то, что в балетном либретто мы имеем дело не с грустной историей любви, но с тайной лекцией об акте творения и бессмысленности бытия. Таким образом, именно в терминах космогонии преимущественно и следует объяснять «Лебединое озеро», как ни заманчиво было бы трактовать его в романтическом ключе. Ибо «ритуал никогда ничего не забывает» [2. С. 215], а биология внезапно соприкасается с культурой и мифом даже в мотиве охоты Зигфрида на птицу: «Охотясь на животное, воплощение солнца <...> царь убивает зооморфного противника, получая взамен его жизнь; в исходном ритуале жертва – брачный партнер» [2. С. 321]. А кто же у нас Одетта? Подобно тому, как Царевна-лягушка лишается защитной оболочки (сбрасывает кожу) и тем самым обрекается на ритуальную смерть, Одетта, умирая для Зигфрида, дарит ему, уже умершему ранее, свою жизнь.

Литература

1. Демидов А.П. Лебединое озеро. М. : Искусство, 1985. 368 с.
2. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции : Классика. СПб. : Азбука-классика, 2007. 464 с.
3. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 400 с.
4. Элиаде М. Аспекты мифа. М. : Академический проект, 2010. 251 с.
5. Ванслов В.В. Хореограф Юрий Григорович. М. : Театралис, 2009. 232 с.
6. Кереньи К. Дионис : Пробраз неиссякаемой жизни. М. : ВРС, 2007. 319 с.
7. Маликов Е.В. Миф и танец: Опыт занимательной герменевтики. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
8. Лебедева Г.Д. Балет : семантика и архитектоника. СПб. : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКА, 2007. 160 с.
9. Маликов Е.В. Формообразование сценического континуума в классическом балете и кордебалетные построения как символическая основа локуса спектакля // Academia : Танец. Музыка. Театр. Образование. 2011. № 3 (23). С. 31–38.

Malikov Evgeniy V. Euroasian Open Institute (Moscow, Russian Federation).

E-mail: eugene@malikow.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 64–72.

DOI:10.17223/22220836/23/7

HERMENEUTIC APPROACH TO THE «SWAN LAKE» BALLET, OR WHY SIEGFRIED MUST DIE WITHIN THE MYTHOPOETIC LANDSCAPE OF THIS WORK

Key words: ritual, dance, ballet, myth, hermeneutics, tale.

Initially, the Tchaikovsky's ballet "Swan Lake" existed in two stage versions: an "unhappy" and a "happy" one. Both versions were associated with love.

What do we know from the mythology about Aphrodite, the goddess of love?

Firstly, she materialized out of the sea foam, meaning that she was born at the interface of two elements.

Secondly, she has both, an anthropomorphic and a zoomorphic incarnation.

Thirdly, the zoomorphic incarnation of Aphrodite is the swan, i.e. a bird related to the interface of elements.

Obviously, one should not overlook the sexual component of the waterfowl's symbol. Suffice is to take the example of Penelope, who is not only the spinning "female spider", but also a sea-duck – sea-foam related sexual object.

How does the heroine of the "Swan Lake" act in the established mythopoetic framework?

How does her nature affect the development of the erotic line of the ballet?

The story of relationships between the heroes of the "Swan Lake" is based on the interaction of two pairs, where the woman's pair of Odette/Odile is complemented by a man's pair of Siegfried/Rothbart. One should recall the ancient symbolism of twins with whose characters the myths are filled.

A woman's pair of twins has been identified for a long time. It was Yuri Grigorovich who happened to guess that Rothbart was a double of Siegfried. For this reason, the choreographer introduced a character of the Evil Genius, who copies the Prince's movements.

What happens in the female part of the ballet?

The pair of twins (Odette-Odile) gets separated closer to the finale. Odette, the "day" bird, leaves the lake. At the symbolic level, the swan taking wings corresponds with the life. The water, as the element of chaos and death, becomes home of Odile, the "night" incarnation of the female goddess. Odette becomes a flying Aphrodite, the love. Odile acquires features and qualities of Persephone, the Mistress of the underworld, and Demeter, the goddess-mother.

With whom do the male twins stay?

The "Swan Lake" ends with the celebration of the heavenly status of waterfowl, with the flight of Odette. However Siegfried, being under a new vow with Odile, has to stay with her, i.e. die symbolically in the water element. Refusing and following the first oath does not save him from death, either: then, he would need to follow Odette, who had departed out of this world.

By the final, Siegfried and Rothbart become indistinguishable. Death of any of them means the death of both. Although in the "Swan Lake", it is men who are merging, the fundamental world of ballet is feminine. Odile is the initiator of the cosmogonic act. Rothbart is her "prehistoric" spouse and subject to liquidation. Therefore, Odile is so assertive in initiating Siegfried. After all, he is the spouse of a new generation, a new world, and a new order.

Odette parts with Siegfried, flying toward the "eternal life" - and in order to reach that, it is necessary to die. The dying Siegfried follows the bird to join her in marriage. As he goes into the water, he is destined to meet the same Odette there, however, in the incarnation of Odile.

This mythology is so ancient and so universal that similar subjects, taken as the basis of this ballet, can be found elsewhere. Let us just say that the Russian fairy tale "The Frog Princess" contains almost all the motifs present in the "Swan Lake", starting from the "borderline" and up to the "sexual" elements dealing with undressing and even death.

References

1. Demidov, A.P. (1985) *Lebedinoe ozero* [Swan Lake]. Moscow: Iskusstvo.
2. Akimova, L.I. (2007) *Iskusstvo Drevney Gretsii: Klassika* [The Art of Ancient Greece: Classics]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
3. Akimova, L.I. (2007) *Iskusstvo Drevney Gretsii: Geometrika, arkhaiika* [The Art of Ancient Greece: Geometrics, Archaics]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
4. Eliade, M. (2010) *Aspekty mifa* [Aspects of the myth]. Moscow: Akademicheskii proekt.
5. Vanslov, V.V. (2009) *Khoreograf Yuriy Grigorovich* [Choreographer Yuri Grigorovich]. Moscow: Teatralis.
6. Kerényi, K. (2007) *Dionis: Proobraz neissyakaemoy zhizni* [Dionysus: The prototype of inexhaustible life]. Moscow: VRS.
7. Malikov, E.V. (2012) *Mif i tanets: Opyt zanimatel'noy germeneyvtiki* [Myth and dance: Experience an entertaining hermeneutics]. Moscow: Kanon+; ROOI Reabilitatsiya.
8. Lebedeva, G.D. (2007) *Balet: semantika i arkhitektonika* [Ballet: Semantics and architectonic]. St. Petersburg: Lan; PLANETA MUZYKA.
9. Malikov, E.V. (2011) *Formoobrazovanie stsenicheskogo kontinuum a v klassicheskom balete i kordebaletnye postroeniya kak simvolicheskaya osnova lokusa spektaklya* [Shaping stage continuum in the classical and corps de ballet as a symbolic construct of the performance performance]. *Academia : Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*. 3(23). pp. 31–38.