

# В ритме танца: изображение сцен бала в русской литературе XIX в. на примере романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого

---

Tokić, Antea

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:276999>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-01**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost

Završni rad

*В ритме танца: изображение сцен бала в русской литературе XIX в. на примере романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого*

student: Antea Tokić  
mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić  
ak. god.: 2021./2022.

U Zagrebu, 15. 7. 2022.



Содержание:

1. Введение .....	4
2. Бал в литературе XIX века .....	5
3. Бал в <i>Анне Карениной</i> .....	6
4. Польский .....	7
5. Вальс.....	8
6. Кадриль .....	10
7. Мазурка.....	11
8. Котильон .....	14
9. Символичность деталей .....	14
10. Заключение .....	16
Список литературы .....	18
Sažetak .....	20
Ključne riječi .....	20
Ключевые слова.....	20
Kratki životopis .....	21

## 1. Введение

Сцена бала в *Анне Карениной* Льва Николаевича Толстого – одна из самых известных частей этого романа. Красота и важность этой сцены не просто в описании дворянской культуры и повышенной эмоциональности, она является и одним из самых важных динамических и композиционных элементов романа. При помощи строгой формы бала и его элементов – танцев, в произведении образована завязка сюжета. Ю. М. Лотман заявляет, что танцы «служили организующим стержнем вечера, задавали тип и стиль беседы» (Лотман 2006: 92). Именно такой подход к танцу применяет Толстой для образования текста: он следит за формой бала. Томашевский заметил, что «каждый реалистический мотив должен быть как-то внедрен в конструкцию повествования» (Томашевский 2001: 197). В этом смысле сцена бала, которая описывается в двух главах (XXII и XXIII) является и организационным средством событий в романе. Благодаря особенностям самого танца (коммуникация между мужчиной и женщиной), бал является подходящим для образования завязки. *Анна Каренина* является отличным примером текста для толкования образа бала в литературе XIX века, благодаря как подробностям в деталях, так и изображениям каждого из танцев устойчивого хода бала: польский, вальс, кадрили, мазурка и котильон.

Цель этой работы – истолковать сцену бала в романе *Анна Каренина*: прежде всего, поставив эту сцену в рамки «законов» хронотопа бала и литературной традиции; потом интерпретировать детали, которые творят целостную картину сцены, наподобие одежды, кодов цветов; и, напоследок, растолковать значение отдельных танцев и показать, каким образом их ритм соответствует ритму сюжета. Другими словами, я хочу объяснить каким образом значение танца образует фабулу, происходящую во время каждого танца. Все уровни рассматривания бала в романе *Анна Каренина* я буду подтверждать и примерами сцен бала в других произведениях, чтобы показать универсальность этого «принципа отслеживания». Два тезиса проходят через всю мою работу. Фабула следит за «ритмом» танцев, подтверждение чего мы находим и в других произведениях. Интересным является и персонаж Корсунский, церемониймейстер, который является не только режиссёром танцев, но и целой сцены бала. Второй тезис, касающийся только романа Толстого – это перенос внимания автора и читателя от Кити (Екатерины Александровны Щербацкой) к Анне Аркадьевне Карениной, который происходит в течение бала.

## 2. Бал в литературе XIX века

Бал является очень важным хронотопом в русской литературе XIX века. М. Бахтин, который ввёл выражение «хронотоп» в литературоведение, описал данный термин (времяпространство) как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (Бахтин 1975: 234). Сцены бала вообще позволяют собрать на одном месте большое количество героев, поэтому именно на бале очень хорошо видны отношения между персонажами, их «позиции по отношению к высшему свету и способу жизни в нем» (Леонавичус 2013: 88). А. В. Леонавичус в своём исследовании бала-скандала заметила, что самый близкий к балу хронотоп – гостиная-салон, который в сюжете приносит встречу, завязку и развязку интриг. Таким образом и описание бала типично: ночь, великолепный интерьер салона, яркое освещение, прекрасные туалеты, флирт. Танцы же, как центральная часть бала, связаны с любовной игрой; они являются формой, условием для знакомства, ревности и влюблённости (Леонавичус 2015: 35-37). Играя с общепринятой связью бала и любовной интриги, в *Евгении Онегине* шутивно предупреждается:

Во дни веселий и желаний  
Я был от балов без ума:  
Верней нет места для признаний  
И для вручения письма.  
О вы, почтенные супруги!  
Вам предложу свои услуги;  
Прошу мою заметить речь:  
Я вас хочу предостеречь.  
Вы также, маменьки, построже  
За дочерьми смотрите вслед:  
Держите прямо свой лорнет! (Пушкин 1994: 23)

В русской литературной традиции особое влияние имела сцена бала в комедии *Горе от ума* А. С. Грибоедова. Она навестила бальные образцы, особенно те, в которых

изображаются преимущественно скандальные мотивы, как, например, в *Мёртвых душах* Н. В. Гоголя или в *Двойнике* Ф. М. Достоевского (Леонавичус 2013: 91). Литературный бал вообще является особой точкой сюжета, которая образует определённый поворот сюжета. Там как будто решается судьба персонажей: в *Евгении Онегине*, например, на балу у Лариных из-за близкого танца Евгения и Ольги решается судьба ревнивого Ленского (в пушкинском романе описываются даже три сцены бала); в *Герое нашего времени* М. Ю. Лермонтова именно на балу Печорину раскрывается возможность соблазнять княжну Мэри (похоже происходит и в незавершённом романе Лермонтова *Княгиня Лиговская*). Примеров вообще много: можно привести и роман *Отцы и дети* И. С. Тургенева, в котором циничный герой Базаров знакомится с Анной Одинцовой на балу у губернатора, что изменяет траекторию его жизни. Бал также был решающим моментом и для Павла Кирсанова в том же романе.

### 3. Бал в *Анне Карениной*

В первой половине XIX века существовали три типа хронотопа бала: бал-скандал, бал-обличение нравов, и бал-любовная интрига. События, которые произошли на балу, часто становились причиной будущей катастрофы: смерти или изгнания (из определенной области или общества) какого-то героя. Позднее, во второй половине XIX века, «герои воспринимают бал сквозь призму литературы в качестве места для выяснения любовных отношений, плетения любовных интриг» (Леонавичус 2015: 38, 41, 43). В *Анне Карениной*, хотя роман написан во второй половине XIX века (в 1870-х годах) можно увидеть и характеристики сцен бала первой половины. Бал в романе – место любовной интриги, начала скандала, и катастрофы героини. Надо упомянуть, что бал точно как и бальное время и пространство являются «мифологическими»: «продвижение в них мыслится как попадание в другой мир, выход в иное измерение, в котором происходит мена сущности человека, обретается иное бытие», заметила Т. Н. Юрченко (цит. по Попова 2018: 60). Некоторые исследователи бал даже называют «своеобразной моделью бытия» – метафорой, которая заключает в себе жизненную динамику (там же: 62). Интерпретируя сцену бала в *Анне Карениной* и в остальных произведениях, надо все вышеуказанные элементы иметь в виду.

Известно, что Толстой долго работал над *Анной Карениной*, как и над всеми своими произведениями, переработав многие сцены, в том числе и сцену бала, которая является одной из ключевых. Здесь начинается страстный любовный роман Анны и Вронского, в то время как надежды Кити разбиваются, строятся взаимоотношения между

главными героями. По сравнению с остальными, эта сцена написана легко, даже в первом варианте существует основное содержание и значение сцены. Но, детали и способ передать полноту смысла менялись (Романова 2013: 148). Таким образом изменились наряды Кити, сцена кадрили, поведение Анны с Вронским и тому подобное. Однако, самые важные мотивы романа существуют уже с первой версии бальной сцены: бальный наряд Анны, отношение Кити к балу как к судьбоносному событию её жизни, и холодное отношение Анны к поклону Вронского (там же: 149-150).

#### 4. Польский

Бал в XIX веке начинался полонезом, т. е. *польским*, как русские называли этот танец, (Лотман 2006: 93). Польский – это церемониальный, торжественный танец, в течение которого пары двигались по строгой схеме, из-за чего его называли «танец-шествие» (Vojvodić 2015: 8). В романе польский вообще не упоминается, но всё-таки, его зная «грамматику бала», его можно «угадать»:

Бал только что начался, когда Кити с матерью входила на большую, уставленную цветами и лакеями в пудре и красных кафтанах, залитую светом лестницу. Из зал несся стоявший в них равномерный, как в улье, шорох движенья [...]» (Толстой 1999: 79)

Сам танец не отличается важностью для сюжета, он не динамичен, и поэтому в данной сцене не описывается. Намёк на полонез находим в синтагме «равномерный, как в улье, шорох движенья». Польский действует в качестве экспозиции сцены, так же, как и введение в бал. С польским, как начальным танцем, начинается и отрывок текста, в котором рассказывается о бале. Его торжество отражается в торжестве в душе Кити; его «пехота» уравнивается шагам Кити, которая торжественно входит в танцевальный зал. Интересно заметить, что и в других произведениях XIX века польский обычно мало, или вообще не упоминается. В *Герое нашего времени* также находим только введение в бальный порядок: «Танцы начались польским; потом заиграли вальс» (Лермонтов 2006: 128). Похоже происходит в *Анне Карениной*: намёк на польский, и сразу вальс («[...] и, пока они на площадке между деревьями оправляли перед зеркалом прически, из залы

послышались осторожно-отчетливые звуки скрипок оркестра, начавшего первый вальс», Толстой 1999: 79). Это подтверждение второстепенной, вводной функции польского.<sup>1</sup>

## 5. Вальс

Вальс, второй бальный танец, которого Пушкин определил как «однообразный» и «безумный», был танцем молодых и, конечно, более интимным, страстным и иногда «опасным» танцем. На некоторое время его считали излишне вольным, даже бесстыдным из-за того, что мужчины и женщины танцевали слишком близко друг к другу (Лотман 2006: 94-95). Вальс – это круговой танец, танцоры которого вращаются вокруг своей оси и вокруг зала. Я. Войводич заметила, что вальс сразу объявляет поворот в тексте. В *Анне Карениной*, например, платье Анны было не лиловое (как ожидала Кити), а чёрное; Кити начально думала, что Анна недовольна Вронским (Vojvodić 2015: 11-12). Эти маленькие повороты в тексте похожи на маленькие повороты в танце: композиция фабулы здесь также следит за признаками танца.

Первый вальс Кити танцевала с Корсунским, который «даже не спрашивая, желает ли она, занес руку, чтоб обнять ее тонкую талию. Она оглянулась, кому передать веер» (Толстой 1999: 81). Свой первый танец, вальс, Анна также танцует с Корсунским, который к ней вежливо обратился: «Анна Аркадьевна, тур вальса, – сказал он, нагибаясь. [...] – Я не танцую, когда можно не танцевать, – сказала она» (там же: 82-83). Здесь стоит заметить, что именно с вальсом начинается «перенос внимания» от Кити к Анне. Кити ещё совсем в центре «бальной повести», но здесь в тексте упоминается и Анна – хотя только однажды упомянута.

Лотман пишет, что вальс «создавал для нежных объяснений особенно удобную обстановку: близость танцующих способствовала интимности, а соприкосновение рук позволяло передавать записки.» (Лотман 2006: 95). Поэтому, вальс являлся важным для влюблённых, какой была Кити.

Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его. Она ждала, что он пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать, но только и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась. Кити посмотрела на него лицо, которое было а таком близком от

---

<sup>1</sup> Но, с другой стороны, в романе Л. Н. Толстого *Война и мир* именно польский играет важную роль.

нее расстоянию, и долго потом, через несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и который он не ответил ей, мучительным стыдом резал ее сердце. (Толстой 1999: 83)

Важность вальса становится особенно понятной, если читатель знаком с русской литературной традицией того времени. Очень легко вспомнить стихи из *Евгения Онегина*:

Однообразный и безумный,  
Как вихорь жизни молодой,  
Кружится вальса вихорь шумный;  
Чета мелькает за четой.  
К минуте мщенья приближаясь,  
Онегин, втайне усмехаясь,  
Подходит к Ольге. Быстро с ней  
Вертится около гостей,  
Потом на стул ее сажает,  
Заводит речь о том о сем;  
Спустя минуты две потом  
Вновь с нею вальс он продолжает;  
Все в изумленье. Ленский сам  
Не верит собственным глазам. (Пушкин 1994: 106)

В *Герое нашего времени* вальс также является первым танцем героев: Печорин, наверняка из-за интимности вальса и его профилирования как танца для «нежных объяснений», пригласил Мэри вальсировать:

[...] пользуясь свободой здешних обычаев, позволяющих танцевать с незнакомыми дамами. Она едва могла принудить себя не улыбнуться и скрыть свое торжество [...]. Я

не знаю талии более сладострастной и гибкой! Ее свежее дыхание касалось моего лица; иногда локон, отделившийся в вихере вальса от своих товарищей, скользил по горячей щеке моей... Я сделал три тура. (Она вальсирует очень хорошо.) Она запыхалась, глаза ее помутились, полураскрытые губки едва могли прошептать необходимое: «Merci, monsieur». (Лермонтов 2006: 129)

Здесь эта близость даже более наглядна, чем в романе *Анна Каренина*. Печориним подчёркнута интимность, прикосновение к телу, кокетство. Зная всё это, возбуждение и ожидание Кити становятся ещё более понятными, а также и поведение Вронского. Важно отметить, что Вронский, кажется, не хотел пригласить Кити танцевать с ним вальс (или забыл), и это показывает, что у него не было серьезных намерений. Это большой поворот в романе, который похож на большой поворот танцоров вокруг зала.

## 6. Кадриль

*Кадриль* танцевали четыре пары. Она зависела от совместного выполнения переплетающихся фигур, и нередко её танцевали под оперные мелодии (*Quadrille*). Кити на кадрили приглашали много раз, и поэтому можно заключить, что она безопасная ставка: в течение кадрили не происходили никакие интимные разговоры, она представляет собой перерыв между двумя эмоционально напряженными танцами.

Безбородый юноша [...] вернулся, приглашая Кити на кадрили. Первая кадрили была уж отдана Вронскому, она должна была отдать этому юноше вторую. (Толстой 1999: 79-80)

Надо заметить, что Вронский пригласил Кити именно на кадрили, а вальс танцевали после её вопросительного взгляда. В начале вальса он напомнил ей о первой кадрили (там же: 83). В этой картине можно увидеть, что намерения Вронского не серьёзные: его выбор танца свидетельствует об этом!

Во время кадрили ничего значительного не было сказано, шел прерывистый разговор то о Корсунских, муже и жене, которых он очень забавно описывал, как милых сорокалетних

детей, то о будущем общественном театре, и только один раз разговор затронул ее за живое, когда он спросил о Левине [...]. (там же)

Разговоры во время кадрили ничтожные, мелкие, «пустые беседы». И Кити в этом отдает себе отчет: «Но Кити и не ожидала большего от кадрили» (там же). Она просто ещё не понимает значение этого факта. Разговор Вронского с ней поверхностен, точно как и его чувства. Но, последняя сцена кадрили является неожиданно драматической: Кити, танцуя с каким-то юношей, появляется напротив Анны и Вронского:

Весь бал до последней кадрили был для Кити волшебным сновидением радостных цветов, звуков и движений. [...] Но, танцуя последнюю кадрили с одним из скучных юношей, которому нельзя было отказать, ей случилось быть vis-à-vis с Вронским и Анной. [...] Они говорили об общих знакомых, вели самый ничтожный разговор, но Кити казалось, что всякое сказанное ими слово решало их и ее судьбу. (там же: 83-84)

Кадриль, которая является введением в кульминацию бала – мазурку, уравнивается кульминации сюжета. Этот танец, благодаря своей центральной позиции, имеет ещё одну функцию в тексте: он зенит двухголосия, борьбы двух героинь за внимание как читателя, так и Вронского. Центром внимания медленно становится Анна, но наш взгляд всё ещё направлен на Кити. Тому изменению соответствует и поведение Вронского: сначала он танцевал кадрили с Кити, а потом всё своё внимание он обратил на Анну. Уже во время мазурки наглядным становится, что в борьбе за внимание Анна получает пальму первенства.

## **7. Мазурка**

Мазурка представляет собой центр, кульминацию бала. В этом танце очень важны импровизации и изобретательность танцующих, так как она состоит из множества разных фигур, и мужского и женского соло. «Мазурочная болтовня», по словам Лотмана, «требовала поверхностных, неглубоких тем, но также занимательности и остроты разговора, способности к быстрому эпиграмматическому ответу» (Лотман 2006: 96). Мазурка является также временем признаний, предложения руки и сердца – это именно

то, что ожидает Кити (Никитина 2012: 52). Интересно, что в романе упоминается, что Кити уже однажды танцевала мазурку с Вронским, когда также не наступило никакого предложения. Поэтому Кити так страстно ожидала этой мазурки, веря и что Вронский признается ей в любви: «Но Кити и не ожидала большего от кадрили. Она ждала с замиранием сердца мазурку. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться.» (Толстой 1999: 83)

И в других произведениях мазурка играет решающую роль завязки любовной интриги. Не удивляет, что Печорин решил танцевать с княжой Мэри именно мазурку («Кстати: завтра бал по подписке в зале ресторации, и я буду танцевать с княжной мазурку», Лермонтов 2006: 128); и что пьяный господин пригласил Мэри на мазурку, желая оскорбить её: «[...] разве вам не угодно?.. Я-таки опять имею честь ангажировать вас pour mazure...» (там же: 131). Совсем понятна ревнивая реакция Ленского, который увидел, когда «мазурка раздалась», что:

Онегин с Ольгою пошел;  
Ведет ее, скользя небрежно,  
И, наклонясь, ей шепчет нежно  
Какой-то пошлый мадригал,  
И руку жмет — и запылал  
В ее лице самолюбивом  
Румянец ярче. (Пушкин 1994: 107)

И в *Княгине Лиговской* Печорин начинает свои ухаживания за Негуровой во время мазурки. В новелле Л. Н. Толстого *После бала* герой скорбит, именно потому, что не танцевал мазурки с женщиной, в которую влюблён. В романе *Отцы и дети* трагедия Павла Петровича Кирсанова начинается с мазурки: свою большую и несчастную любовь, замужнюю княгиню, он встретил «на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которой она не сказала ни одного путного слова, и влюбился в нее страстно» (Тургенев 1961: 144).

Значительность мазурки для сюжета (и для влюблённых) в романе *Анна Каренина* очевидна. Войводич в своей статье доказывает важность бала, и особенно мазурки в перевороте сюжетной линии *Анны Карениной* и в жизни почти всех героев. Мазурка

является двойным оборотом: перевернулись вверх дном и ожидания Кити, и отношения Анны с Вронским (Vojvodić 2015: 11-12). Кити, конечно, отлично понимала важность мазурки, понимал и читатель. Поэтому ужас Кити, которая день раньше отказала Левину, был полным: «Но перед началом мазурки [...] на Кити нашла минута отчаяния и ужаса. Она отказала пятерым и теперь не танцевала мазурки.» (Толстой 1999: 85)

На мазурку Вронский пригласил не Кити, а Анну. Во время танца упоминаются чувства и мысли Кити, её грусть, но центром танца, как и внимания, становится Анна. Она является причиной грусти Кити, которая думает об Анне и её красоте:

Графиня Нордстон нашла Корсунского, с которым она танцевала мазурку, и велела ему пригласить Кити. Кити танцевала в первой паре, и, к ее счастью, ей не надо было говорить, потому что Корсунский все время бегал, распоряжаясь по своему хозяйству. Вронский с Анной сидели почти против нее. Она видела их своими дальнозоркими глазами, видела их вблизи, когда они сталкивались в парах, и чем больше она видела их, тем больше убеждалась, что несчастье ее свершилось. Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале. [...] Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен. Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. Она была прелестна в своем простом черном платье [...]. (там же: 85-86)

Стоит заметить, что в женском соло Корсунский выбрал Анну и поставил её в *центр* круга и внимания читателя, а Кити в течение танца все больше находится на «периферии». Корсунский оказался здесь как настоящий режиссёр, как танцев, так и целой сцены:

«В среде мазурки, повторяя сложную фигуру, вновь выдуманную Корсунским, Анна вышла на середину круга, взяла двух кавалеров и подозвала к себе одну даму и Кити. Кити испуганно смотрела на нее, подходя. Анна, прищурившись, смотрела на нее и улыбнулась, пожав ей руку. Но, заметив, что лицо Кити только выражением отчаяния и

удивления ответило на ее улыбку, она отвернулась от нее и весело заговорила с другою дамой.» (там же: 86)

Нельзя забывать, что мазурка очень свободный танец с выбором разных фигур и свободным мужским и женским соло. Эта свобода отражается в свободе выбора как Вронского, так и Анны в реальной жизни (Vojvodić 2015: 13).

## 8. Котильон

Бал обычно заканчивался<sup>2</sup> котильоном – шаловливым, свободным танцем. Его танцевали на мотив вальса и он, благодаря его разнообразию и свободе фигур, являлся танцем-игрой (Лотман 2006: 98). В *Анне Карениной* котильон упоминается в самом конце главы XXIII потому, что котильон, конечно, является концом бала:

– Полно, Анна Аркадьевна, – заговорил Корсунский, забирая её обнаженную руку под рукав своего фрака. – Какая у меня идея котильона! Un bijou! [...] – Нет, я не останусь, – ответила Анна [...]. Анна Аркадьевна не осталась ужинать и уехала. (Толстой 1999: 87)

Интересно заметить, что фабула романа (как и бал сам собой) закругленная. Первый танец наши персонажи не танцевали; они не танцуют ни последний. «Перенос внимания» тоже закончен: в начале мы не знаем, что происходит с Анной, поскольку Кити является в центре внимания, и ритм польского отражает душевный мир Кити. Но, в конце, в центре внимания находится именно Анна. Теперь Кити полностью отсутствует, и сюжет (иными словами, и символичность танцев) совсем переносится на Анну. Последний танец – это состояние души Анны, игривость котильона совпадает с игрой в её сердце. Как котильон «разрушает строгую организованную структуру бала» (Никитина 2012: 52), так перемена в Анне разрушит её чопорную жизнь.

## 9. Символичность деталей

«Возникла грамматика бала, а сам он складывался в некоторое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу (от входа в залу до разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения, стили поведения»

---

<sup>2</sup> Подтверждение находим и в литературе – например, в *Евгении Онегине*: «И бесконечный котильон / Ее томил, как тяжкий сон. / Но кончен он. Идут за ужин. / Постели стелют; для гостей» (Пушкин 1994: 108).

(Лотман 2006: 91). Бал является динамической картиной, а его театральность видима в «сценической» организации декораций, костюмах, звуковом и световом оформлении, мимике персонажей. Но, бал является в одно и то же время событием, когда происходит и разрушение этой театральной, ритуализованной структуры, как результат вмешательства судьбы в виде определённого персонажа или стихии (Линьков, Тозыякова, Юрченко 2018: 580). В итоге, бал – это большая театральная сцена (вспомним только Корсунского-режиссёра!), раскрывающая в каждой мелочи своё значение, именно как в театре. Лотман подчёркивает, что «разговор, беседа составляла не меньшую часть танца, чем движение и музыка» (Лотман 2006: 96). Но разговор, хотя самый важный, не единственный язык бала. Одежда, цвета, даже причёски «говорят» своим языком. Все эти детали помогают описать героинь, выражают маленькие предсказания и их символизм обогащает сюжет.

В литературных произведениях мотив бала сопровождается не только любовной игрой, но и «непременным описанием соблазнительных дамских нарядов» (Леонавичус 2015: 36). Костюм имеет не только декоративную функцию (он подчёркивает роскошь бала), а и социальную функцию посредничества между мужчиной и женщиной. При этом особенно важным является женский костюм, часто описываемый в литературе, который «по мысли Теофиля Готье, создает женщину как соблазн для мужского рода, а также позволяет ей самой получить настоящее любовное наслаждение» (цит. по Осипова 2004: 155).

Следовательно, и в нашем романе, Толстой в деталях описывает платье, причёски, ювелирные и другие украшения в нарядах Анны и Кити. Все эти элементы образуют специальный язык бала. У Анны, например, чёрное бархатное платье, венецианский гипюр, низкое декольте, которые тихо говорят о её характере:

Анна была не в лиловом, как того непременно хотела Кити, но в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. (Толстой 1999: 82)

Чёрный цвет торжественный, не терпит конкуренции, а гипюр «подчеркивает торжество, зрелую красоту Анны» (Шпилевая 2014: 146). Цвет платья Анны является и

психологической деталью, так как Кити этого не ожидала (Романова 2013: 152). Интересно заметить, что в первой версии сцены бала одежда Кити не такая, какая в окончательном варианте. В рукописи описано, что Кити была «в голубом платье с белым венком на голове» (цит. по Романова 2013: 149). В окончательной версии наряд Кити розовой: «в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле» (Толстой 1999: 80), у нее были «розовые туфли на высоких каблуках» (там же: 80). Позже, в моменте полного горя Кити, её платье описывается следующим образом: «Воздушная юбка платья поднялась облаком вокруг ее тонкого стана; одна [...] рука, бессильно опущенная, утонула в складках розового тюника» (там же: 85). Розовой цвет (словно как и голубой, цвет платья Кити в первом варианте сцены) – нежен, подчёркивает молодость и наивность Кити, её девичью красоту. Это стоит в резкой оппозиции к зрелой, женской красоте Анны.

Важным является и язык цветов. В чёрных волосах Анны, и на «чёрной ленте пояса между белыми кружевами» находятся маленькие гирлянды анютиных глазок (там же: 82). Этот цветок обозначал сообщение: «если б это было для меня», но может значить и (в зависимости от традиции, здесь речь идёт о французской) «память о любви, настойчивое напоминание, намеренная простота» (Шпилева 2014: 147). С другой стороны, в причёске Кити роза с двумя листочками, которая означала «сердце молодой девушки, не знающей любви» или же «надежду на благосклонность» (там же). Кроме того, на шее Кити бархатка с медальоном, которая показывает её юность и нежность; на шее Анны жемчуг, который подчеркивает контраст: он показывает зрелость, силу, а в древнем Риме он был посвящен Венере (там же: 147-148).

## 10. Заключение

Сцена бала в романе *Анна Каренина* отлично отражает функцию и специфику сцен бала в русской литературе XIX в. Хронотоп бала, разные детали нарядов героинь и особое значение различных танцев, всё это не только обогащает, но и *образует* сюжет данного романа. Сюжет неотделимо связан с танцами. У каждого танца свой тип беседы – это известно и героям, и читателю. Повороты в произведении соответствуют поворотам в сюжете, а одежда, цвета и украшения, точно в театре, помогают образовать персонажей, и несут предсказания сюжета – сцены, которой руководит дирижёр-режиссёр Корсунский. Важно упомянуть, что в течение бала происходит «перенос внимания» от Кити к Анне. В начале, Кити полностью в центре внимания – её вход в зал, её впечатления, она является субъектом танцев, в то время как в течение бала Анна становится центром, и в конце сцены упоминается *только её* уход и *её* мысли – всё

внимание на ней. По мере того, как продолжается сцена бала, в описании каждого следующего танца все более и более описывается поведение Анны. Описывается её поведение либо рассказчиком, либо сквозь призму Кити.

## Список литературы

- Бахтин, М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Лермонтов, М. Ю. (2006) *Герой нашего времени*. СПб: Азбука-классика.
- Леонавичус, А. В. (2013) *Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник»* в: «Новый филологический вестник» 26, №3 (с. 88-101). <https://cyberleninka.ru/article/n/bal-skandal-gore-ot-uma-mertvye-dushi-dvoynik>, дата обращения: 27. 2. 2022.
- \_\_\_\_\_. (2015) *Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции)* в: «Новый филологический вестник» 35, №4 (с. 32-46). <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-bala-v-russkoy-literature-k-istokam-traditsii>, дата обращения: 11. 12. 2020.
- Линьков, В. Д., Тозыякова Е.А., Юрченко Т.Н. (2018) *Пространство бала в русской романтической прозе 30-х годов XIX века* в: «Мир науки, культуры, образования» 69, №2 (с. 579-582). <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-bala-v-russkoy-romanticheskoy-proze-30-h-godov-hih-veka>, дата обращения: 28. 2. 2022.
- Лотман, Ю. М. (2006) *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб.
- Никитина, Е. А. (2012) *Бал как культурная практика*. <https://cyberleninka.ru/article/n/bal-kak-kulturnaya-praktika>, дата обращения: 11. 12. 2020.
- Осипова, Т. Н. (2004) *«Предметный мир» бала (к вопросу изучения мифологемы бала в художественных текстах эпохи романтизма)* в: «Культура и текст» (с. 153-158). <https://cyberleninka.ru/article/n/predmetnyy-mir-bala-k-voprosu-izucheniya-mifologemy-bala-v-hudozhestvennyh-tekstah-epohi-romantizma>, дата обращения: 28. 2. 2022.
- Попова, Ю. С. (2018) *"и длится шtos, и длится светлый бал. . . "* (об особенностях семантики бала в творчестве И. А. Бунина) в: «Актуальные вопросы современной филологии и журналистики» 30, №3 (с. 59-63). <https://cyberleninka.ru/article/n/i-dlitsya-shtos-i-dlitsya-svetlyy-bal-ob-osobennostyah-semantiki-bala-v-tvorchestve-i-a-bunina>, дата обращения: 28. 2. 2022.
- Пушкин, А. С. (1994) *Евгений Онегин*. Pariz: Bookking International.
- Романова, Н. И. (2013) *Сцена бала в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: от ранних редакций к завершённому тексту* в: «Лесной вестник / Forestry bulletin» 5 (с. 147-

- 157). <https://cyberleninka.ru/article/n/stsena-bala-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina-ot-rannih-redaktsiy-k-zavershennomu-tekstu>, дата обращения: 28. 2. 2022.
- Толстой, Л. Н. (1999) *Анна Каренина*. Москва: Издательство АСТ.
- Томашевский, Б. В. (2001) *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект Пресс.
- Тургенев, И. С. (1961) *Накануне. Отцы и дети*. Москва: Художественная литература.
- Шпилевая, Г. А. (2014) «Язык бала» и «Музыка жизни» в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в: «Вестник Томского государственного университета. Филология» 28, но. 2 (с. 142-150). <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-bala-i-muzyka-zhizni-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina>, дата обращения: 11. 12. 2020.
- Quadrille*. In: Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/quadrille-dance>, accessed: 10. 12. 2020.
- Vojvodić, J. (2015) *Anna Karenina pleše mazurku (O poljskim plesovima u ruskom romanu 19. stoljeća)* u: „Književna smotra” XLVII, br. 178, 4 (str. 7-16). Zagreb: HFD.

## **Sažetak**

U ovome se radu analizira scena bala iz romana *Anna Karenina* L. N. Tolstoja, koja igra važnu ulogu prekretnice u radnji. Preko nje se problematizira i općenitiji kronotop bala kakav se pojavljuje u devetnaestostoljetnoj ruskoj književnosti (primjerice u Puškinovom *Evgeniju Oneginu*, Lermontovljevu *Junaku našeg doba* ili *Ocima i djeci* Turgeneva – pronalaze se opća mjesta). Upravo je bal u *Anni Kareninoj* posebno pogodan za obradu, jer radnju upisuje u svih pet plesova-sastavnica bala. Svaki od njih imao je svoj karakter: svečani (poloneza), intimni (valcer), lepršavi (kadrila), ili energični (kakva je bila mazurka, kulminacija bala), te razigrani (kotiljon). Razlikovali su se i po mogućnosti za koketiranje, te po vrsti razgovora kakav se mogao i trebao voditi tijekom plesa. Pokazuje se kako radnja prati ritam i značaj koji nameću sami plesovi, tj. njihove karakteristike i karakteristike „propisanih“ razgovora – osobitu pozornost zahtijeva mazurka, tijekom koje su bile uobičajene i zaruke. Uz izlaganje principa bala kao organizacijskog sredstva radnje, kroz ovaj završni rad objašnjava se i teza da tijekom scene bala dolazi do prijenosa pozornosti autora i čitatelja s Kitty Ščerbacke na naslovnu junakinju. Pozornost se udjeljuje i teatralnosti te scene, sadržane ne samo u liku Korsunskog – „režisera“ plesa (a time i fabule), već i u bogatim opisima ženske odjeće i ukrasa, koji svaki pojedinačno nose svoju simboliku.

## **Ključne riječi**

Bal, ples, kronotop, *Anna Karenina*, princip praćenja, prijenos pozornosti, detalji

## **Ключевые слова**

Бал, танец, хронотоп, *Анна Каренина*, принцип отслеживания, перенос внимания, детали

## **Kratki životopis**

Antea Tokić rođena je u Splitu 24. lipnja 1999. Osnovnu školu pohađala je na Klisu, a Prvu (klasičnu) gimnaziju završila je u Splitu. Tijekom srednjoškolskog obrazovanja sudjeluje na raznim seminarima iz klasičnih jezika te na državnim natjecanjima iz više predmeta, na kojima ostvaruje visoke plasmane (dvaput drugo iz Povijesti, prvo i treće iz Grčkog jezika). U akademskoj godini 2018./2019. upisuje studij Povijesti i Ruskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dvije godine bila je član uredništva časopisa studenata povijesti *Pro Tempore*. Godine 2021. upisuje diplomski studij Povijesti, smjer Moderna i suvremena povijest.