

# 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 подчеркнута 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.