

УДК 82'31

DOI 10.17223/19986645/28/12

Г.А. Шпилевая

«ЯЗЫК БАЛА» И «МУЗЫКА ЖИЗНИ» В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

В статье рассматривается сцена бала в романе «Анна Каренина»: ее сюжетно-композиционная функция. Указанный фрагмент изобилует деталями (звуковыми, цветовыми, предметными), которые нуждаются в дешифровке. Цвет платьев героинь, их украшения, дополнение туалета цветами помогают раскрыть суть надвигающегося конфликта. Особую роль играет двухчастная композиция фрагмента (вальсовая и мазурочная), обусловившая дальнейшее развитие судьбы персонажей. «Язык бала», являясь составной частью общей «музыки жизни», звучащей в романе, представляет сложную симфонию бытия.

Ключевые слова: балльный текст, деталь, дворянская культура, флорошифр, бидермейер, экфрасис, мазурка, авторская оценка.

В настоящей статье будет предпринята попытка целостного анализа сцены бала в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (ч. I, гл. XXII–XXIII). Под целостным анализом в данном случае понимается рассмотрение особенностей сюжетно-композиционной системы указанных глав, роли звуковых, цветовых и предметных деталей, а также определение места данного фрагмента относительно всего произведения.

* * *

В.Б. Шкловский в свое время отметил, что «особенностью прозы Толстого является то, что он пользуется почти всегда словами общеупотребительными, описывая явления с необыкновенной подробностью» [1. С. 209]. Это замечание очень верное, так как исследователь справедливо полагал, что писатель избегал частых сравнений и других тропов, стремясь услышать *чистую* «музыку жизни».

Соединяя множество деталей, передавая глубокие переживания, страсти героев, тончайшие оттенки их чувств, Толстой в сцене бала, «так много решившего в судьбе персонажей», показал и «обыденный ход вещей», и «через личность» героев (действующих лиц балльной сцены) представил те мощные роковые силы, которые «сами по себе носят характер всеобщий и надличностный» [2. С. 93].

В.А. Свительский указывает на проявление в романе Толстого *начал* «равно правомерных и равно могущественных» (по Гегелю – *субстанциальных*) – любовь и долг, счастье и горе, «роковые ошибки» и абсолютную невозможность «их не допустить» [2. С. 93], составляющих сущность любой трагедии, где герой гибнет, раздавленный этими неодолимыми *началами*.

Видимо, эти могущественные силы, приведшие к трагедии, исподволь, растворяясь в деталях, значимых мелочах, концентрируются в сцене бала,

чтобы затем развиваться в сюжетно-композиционной системе всего романа – этого «эпоса частной жизни» (по определению В.Г. Белинского).

К бальным главам (XXII–XXIII) автор начинает готовить героев и читателя заранее: уже будучи знакомой с Вронским, Анна в беседе с Кити говорит, что на балах ей чаще всего «трудно и скучно». Кити, напротив, как будто испытывая судьбу, настойчиво зовет Анну на бал – «прекрасный бал», где «всегда весело» [3. С. 80].

Здесь же начинается игра (которая на самом бале разовьется до решающей роли) предметных деталей и цвета: маленькая дочь Долли, играя, снимет кольцо с «белого, тонкого в конце» пальца Анны; Анна поправит «выбившуюся прядь волос, которою играл Гриша» [3. С. 81], Кити скажет, что представляет Каренину на бале в лиловом платье.

Заходит речь о самом главном: Кити ждет на предстоящем бале объяснения с Вронским, его *предложения*, и юная невеста, по словам Анны, хочет, «чтобы все тут были, все принимали участие» [3. С. 81], все разделили ее счастье. При этом из реплик Анны следует, что она не хочет ехать на этот бал.

Далее, в XXI главе, появляется в доме Облонских сам Вронский (его визит расценивается как слишком поздний и странный), и автор подчеркивает двойственность чувств Анны – «удовольствия и вместе страха». Отмечено и выражение лица Алексея Вронского: «пристыженное и испуганное» [3. С. 84].

Итак, персонажи романа и читатель предчувствуют события и переживания, которые развернутся на ожидаемом бале, так как Толстой создал то, что исследователь назовет «предвосхищением ожиданий или реакций читателя» [4. С. 662].

Однако современный читатель (вступивший с автором в отношения, которые «характеризуются не пассивным восприятием, а имеют природу диалога» [4. С. 646]) должен подготовиться к балу не менее, чем герои, и здесь нельзя недооценить роль комментариев, открывающих бездну незнакомых и неактуальных сейчас (по причинам социальным и историческим) нюансов.

В комментариях к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» Ю.М. Лотман начинает главу «Бал» следующим заявлением: «Танцы были важным структурным элементом дворянского быта. Их роль существенно отличалась как от функции танцев в народном быту того времени, так и от современной» [5. С. 79]. Бал был, как известно, строго организован, и эта «внутренняя организация» была исполнена «исключительной культурной важности», поскольку «была призвана дать формы общению “кавалеров и дам”, определить тип социального поведения внутри дворянской культуры» [5. С. 80]. Вследствие этого возникла «ритуализация бала», его строгая «грамматика», «некоторое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу соответствовали типовые эмоции» [5. С. 80–81].

Бал – это, прежде всего, танцы и музыка, поэтому первая из бальных глав открывается звуками вальса: «...из зала послышались осторожно-отчетливые звуки скрипок оркестра, начавшего первый вальс» [3. С. 85]. Вальс был одним из первых танцев бала, и Ю.М. Лотман напоминает, что А.С. Пушкин назвал его «однообразным и безумным». «“Однообразный” –

поскольку в отличие от мазурки, в которой в ту пору огромную роль играли сольные танцы и изобретение новых фигур <...> вальс состоял из одних и тех же постоянно повторяющихся движений» [5. С. 85]. «Безумным», – продолжает Ю.М. Лотман, – вальс назван потому, что он, будучи относительно новым (по сравнению с классическими менуэтом, мазуркой, котильоном), слыл еще и очень дерзким (романтическим – «страстным <...> опасным и близким к природе»): партнеры находились в опасной близости друг к другу, и этот «интимный» танец противоречил строгой морали как «излишне вольный» [5. С. 86].

Хотя Ю.М. Лотман описывает бал 1810–1820-х гг., в балльном фрагменте толстовского романа есть отголоски традиционной («недобропорядочной») репутации этого танца: «Как хорошо, что вы приехали вовремя, – сказал он ей, обнимая ее талию, – а то, что за манера опаздывать» [3. С. 86], – говорит Корсунский Кити; Корсунский «...повернул круто свою даму, так что открылись ее тонкие ножки в ажурных чулках, а шлейф разнесло опахалом и закрыло им колени Кривину» [3. С. 87].

«Текст вальса» вбирает все больше персонажей, микрособытия множатся, создаются различные ситуации, которые играют очень важную роль во всем бале и в конечном итоге – в судьбе героев. На умение Толстого развивать сюжетное действие как органичный процесс обратил внимание А.А. Фет, написавший в письме (февраль, 1875) автору романа: «Какое мастерство вводить новые лица, какое прелестное описание бала» [6. С. 436].

Бал описывается объективным *повествователем* (и этот субъект речи организует повествование на протяжении всего романа), который все равно так или иначе оценивает происходящее. По словам Б.А. Успенского, автор «может оперировать данными какого-то *восприятия* (или нескольких восприятий) или же известными ему *фактами*» [7. С. 138]. В тех случаях, когда «авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие)», исследователь предлагает говорить о «*психологической* точке зрения», в то время как «самый <...> план, на котором проявляется соответствующее различие точек зрения», Б.А. Успенский называет «планом психологии» [7. С. 139]. Если «излагаются *факты*» и «описание <...> ведется с объективных позиций» [7. С. 140], то повествование можно назвать *синхронным* (автор как будто бы знает столько же, сколько и герой). В случае описания *впечатлений* – когда «автор основывается <...> на своей собственной точке зрения» [7. С. 140–141], – речь идет о *ретроспективной* позиции.

«Бальный» фрагмент представляет собой сложное синтезированное явление в плане повествования. *Факты* даются в восприятии и повествователя, и Кити (это будет «план психологии»). «Психологическая» же точка зрения – это поле деятельности только *всезнающего* автора: за деталями, за жестами, за едва уловимыми изменениями лиц персонажей он угадывает их состояние (глубокое несчастье, торжество, радость и пр.) и даже предвидит их будущее: «Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее расстоянии, и долго потом, чрез несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и на который он не ответил ей, мучительным стыдом резал ее сердце» [3. С. 88].

«Бальный» фрагмент, в его «вальсовой» части, в «плане психологии» изобилует деталями: герои вальсируют, разговаривают, улыбаются, оцени-

вают наряды в «тюлево-ленто-кружевно-цветной толпе» [3. С. 86], и само слово «вальс» на четырех страницах появляется около десяти раз.

Авторская точка зрения в «вальсовой» части (гл. XXII) опирается на «индивидуальное сознание» [7. С. 139] Кити, которая еще надеется на то, что Вронский ее любит и непременно сделает ей сегодня вечером предложение.

После вальса последовала кадриль, на которую Кити была приглашена Вронским. «Во время кадрили ничего значительного не было сказано», да Кити «и не ожидала большего от кадрили». Кадриль – это короткая передышка, состояние неопределенности и еще каких-то надежд, а также граница между вальсом и мазуркой, которую Кити «ждала с замиранием сердца» [3. С. 89].

Мазурка, как известно, «составляла центр бала и знаменовала собой его кульминацию» [5. С. 86]. О том значении, которое придавали мазурке (и «мазурочной болтовне») влюбленные люди, можно судить по целому ряду художественных произведений: Иван Васильевич, герой толстовского рассказа «После бала», сетует, что мазурку он танцевал «не с нею», т.е. не с Варенькой; Павел Петрович Кирсанов («Отцы и дети» И.С. Тургенева) влюбился в княгиню Р. во время мазурки, «в течение которой она не сказала ни одного путного слова», т.е. не блистала остроумием в беседе.

«Язык бала» – ясный и неумолимый: Кити, не приглашенная Вронским на мазурку, все поняла без объяснений, и здесь развернутый «план психологии» (*факты*) позволяет автору полно показать то, как Кити *воспринимает* («психологическая точка зрения») происходящее: «Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале лица Анны, она увидела на нем. <...> Кити казалось, что всякое сказанное ими слово решало их и ее судьбу... <...> на Кити нашла минута отчаяния и ужаса <...> Она чувствовала себя убитой» [3. С. 90]. «Язык бала» понимает, разумеется, не только Кити, утешить ее пришла графиня Нордстон: «Кити, что ж это такое? <...> Он при мне звал ее на мазурку» [3. С. 91]. Анна и Вронский также говорят на «языке мазурки»: «они чувствовали себя наедине в этой полной зале»; «Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен» [3. С. 91]. Как и слово «вальс», слово «мазурка» также повторяется около десяти раз на четырех страницах, и Толстой показывает, как оно ранит сердце Кити – сама жесткая, взрывная гармония согласных (*мазурка*) подтверждает это.

Чередую планы *изображения* и *выражения*, Толстой накапливает *эмпирический* материал, делает *эмоциональные* оценки и *психологические* обобщения. «План психологии» в «бальных» главках наполнен красноречивыми деталями, раскрывающими смысл знаков портретов персонажей: описание глаз, улыбок, туалетов дам и мужчин также составляет «музыку жизни».

Особое внимание уделяется женским портретам, нарядам и прическам Кити и Анны – двум соперницам, которые во время мазурки стали врагами на всю жизнь.

Юная красавица Кити, которая, видимо, долго и «трудно» готовилась к балу, появилась в очень «сложном тюлево-ленто-кружевно-цветной толпе» на розовом чехле. Толстой показывает ее неестественное состояние и положение (читатель будет иметь возможность в дальнейшем видеть героиню гармоничной и гораздо более естественной – в жизни с Левиным) словами «как бы», повторенными

дважды, и с помощью сравнения (на «маленькой головке» Кити сложно уложенные волосы «держались как свои»). Используя несобственно-прямую речь, автор с *голосом* повествователя переплетает *слово* Кити: «Черная бархатка медальона особенно нежно окружила шею. Бархатка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Кити чувствовала, что эта бархатка говорила. Во всем другом могло еще быть сомнение, но бархатка была прелесть» [3. С. 85]. Несколько раз повторенное словечко Кити (или кого-то из домашних) «прелесть», ощущение собственной «холодной мраморности», восхищение мужчин доказывают, что Кити действительно хороша.

Однако эта «холодность», уверенность в себе, удовлетворенность собой, блеск в один миг превращаются в нечто противоположное именно во процессе мазурки: «Она зашла вглубь маленькой гостиной и опустилась на кресло. Воздушная юбка платья поднялась облаком вокруг ее тонкого стана; одна обнаженная, худая, нежная девичья рука, бессильно опущенная, утонула в складках розового тюника; в другой она держала веер и быстрыми, короткими движениями обмахивала свое разгоряченное лицо. Но, вопреки этому виду бабочки, только что уцепившейся за травку и готовой, вот-вот вспорхнув, развернуть радужные крылья, страшное отчаяние щемило ей сердце» [3. С. 90–91]. Таков переход в восприятии бала от «вальсового» счастья и ожидания («волшебное сновидение радостных цветов, звуков и движений») к «мазурочному» ощущению ужаса, стыда и отчаяния. Это и будет расплатой за то, что Кити «вчера отказала» Левину, «человеку, которого она, может быть, любила» [3. С. 91].

Туалет Анны также многое говорит о ее характере и создающейся на глазах у всех ситуации. Каренину Кити на бале видит в черном бархатном платье, хотя представляла ее в лиловом. Черный цвет – торжественный, парадный, глубокий, не терпящий конкуренции. Если в руках и плечах Кити была «холодная мраморность», то низкое декольте платья Анны открывает «ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью». Венецианский гипюр, кружева подчеркивают блеск, торжество, зрелую красоту Анны. Ее прекрасные, своевольные, черные и густые волосы («свои без примеси») уложены в простую («незаметную») прическу, из которой выбиваются крутые завитки кудрей.

Описывая Анну, Толстой прибегает к экфрасису, что подчеркивается *словом* повествователя, который намеренно «рисует» картину (портрет) в раме: «И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая и естественная, изящная и вместе веселая и оживленная» [3. С. 87]. Эффект экфрасиса был отмечен уже первыми читателями романа, так, Н.Н. Страхов в феврале 1875 г. пишет Толстому: «...и в самом деле, этот чистый, ясный, как кристалл, рассказ, в котором все видишь, как на картине, где все и верно и ново...» [6. С. 434].

Зная «язык цветов» («алфавит флоры»), Толстой украшает волосы и пояс платья Анны «маленькой гирляндой анютиных глазок». Анализируя «язык цветов», К.И. Шарафадина в своей книге «Алфавит Флоры...» опирается на «ботанические» тексты произведений Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера, Ж.-А. де Реверони Сен-Сира, С.-Ф. Жанлис, Ф.Р. Шатобриана, А.С. Пушкина, Е.А. Баратынского и пр., которые, безусловно, были хорошо знакомы

Толстому и читателю-современнику. «Флорошифры», конечно же, основаны на «языке любви», и анютиным глазкам отводится в нем значительное место, «их реплика, согласно пособию Ознобишина» гласит следующее: «если б это было для меня» [8. С. 88].

«Потаенный смысл» этой «цветочной игры» в облике Анны (в волосах и на поясе платья) как нельзя лучше передает состояние влюбленного, но еще не уверенного во взаимном чувстве Вронского: «...он теперь, каждый раз, как обращался к ней, немного сгибал голову, как бы желая пасть перед ней, и во взгляде его было одно выражение покорности и страха» [3. С. 90].

В упомянутой монографии К.И. Шарафадиной можно видеть иллюстрации (картинки в стиле бидермейер из альбомов XIX в.), одна из них – символический букет «анютины глазки, вербена и лютик», который означал «вспоминаю и восхищаюсь вашими ослепительными прелестями» [8].

«Язык цветов» с годами претерпевал изменения, в разных культурных (и географических) топосах он имел различные оттенки, так, во французской традиции те же анютины глазки могли означать «память о любви, настойчивое напоминание, намеренная простота», в немецкой «куртуазной» флористике эти скромные цветы могли говорить о другом: «почему вас радуют мучения моего сердца?» или: «жестокий / жестокая, как долго ты заставляешь меня страдать!»

Как видно, «исходные концепты», «основная интрига тайнописи» цветов, весь «ботанический лексикон» [8. С. 145] вращались вокруг «науки страсти нежной», что вполне соответствовало жизненному и читательскому опыту человека XIX столетия.

Контрастна простым анютиным глазкам в естественно уложенных волосах Анны роза с двумя листочками в высокой искусственной прическе Кити. Роза дешифровалась, как известно, сложно и многовариантно: бутон розы означал «сердце молодой девушки, не знающей любви» или «надежду на благосклонность» [8. С. 18], два листочка, едва отделенные от стебля, могли указывать на молодость. Роза без шипов дешифровалась иначе, чем роза с шипами («надежда, смешанная с опасением» [8. С. 20]). Роза в античной культуре сопутствовала изображению Венеры (эти цветы знаменовали «жертвоприношение страсти нежной»), данный цветок мог выступать как «символ сердца, осененного благодатью» [8. С. 186], как цветок *радости*, *совершенный* цветок и пр. Особое значение имел цвет розы – это кардинально меняло семантику.

Как уже отмечалось, туалет Кити венчает черная «бархатка» с медальоном (на котором мог быть изображен чей-либо портрет, выгравирован или нарисован растительный узор), а образ Карениной маркирован жемчугом: «На точеной крепкой шее была нитка жемчугу» [3. С. 87]. Для жемчуга также показателен широкий диапазон дешифровок: от народных поверий, что жемчуг – к слезам («жемчугом не дарят!») до семантики благородства и достоинства – жемчуг в начале XIX в. был «символом высокого общественного положения» [8. С. 225].

Анализируя «символику камней» (и вообще украшений) поэмы Е.А. Баратынского «Бал», исследователь отмечает, что в Древнем Риме жемчуг был «посвящен Венере и являлся обязательным украшением ее статуй» – богиню

любви называли «хозяйкой жемчуга». Отмечено также, что жемчуг был «земным воплощением Луны» [8. С. 226], что в нашем случае соответствует таинственной семантике бала, его ночному *хроносу*. При всех разночтениях показательно, что «бархатка» подчеркивает нежность шеи Кити (хрупкость и незащищенность юной героини на балу), а жемчуг акцентирует «точеную», «крепкую» шею Анны, ее зрелость, силу, уверенность и даже некоторый демонизм, недаром Кити, всматриваясь в лицо Карениной, видит в нем что-то страшное и потустороннее («бесовское»), «ужасное и жестокое» [3. С. 91]. Однако сами эти разночтения, многочисленные варианты дешифровок разворачивают «бальный» фрагмент в бесконечность бытия, указывают на свободу, изменчивость, стремительную поступательную энергию самой жизни, что так органично центробежной природе романного жанра. Многочисленные разнонаправленные векторы энергии различных персонажей, соединяясь и подчиняясь уже какой-то высшей, надличностной логике, устремляют судьбы людей по каким-то, может быть, неожиданным и непредвиденным путям. Эта важная для Толстого мысль, развивающаяся во многих его произведениях, в рассматриваемом романе приобретает особые дополнения и трактовку.

Итак, перед нами бал – строго организованное действо, где продумано все – от крупных частей его общей композиции до мельчайших деталей туалета. Действительно, Толстой описывает даже три пуговицы на перчатке Кити! При этом не будем забывать, что бал – это и «грандиозная бытийная метафора» [8. С. 224], где все взаимосвязано и взаимозависимо, сама кажущаяся его легкость и праздничность имеют свою жесткую логику. Герои уехали с бала совершенно иными людьми: счастливая, полная надежд на будущее с Вронским Кити – с разбитым сердцем, Вронский – обнадуженным, Анна – с «неудержимым дрожащим блеском глаз и улыбки» – возбужденной и встревоженной. Бал-бытие действительно соединил множество смыслов, жестов, поступков, воплотил в себе романную незавершенность, обуславливающую развитие судеб героев не по воле автора, а по жизненной логике. Толстой «выпускает на волю» огромное количество деталей, *внешних* и *внутренних* жестов, слов, чувств, оттенков чувств, которые далее живут своей, отдельной, независимой жизнью. Неслучайна сердитая реплика автора романа, написавшего 23 апреля 1875 г. в письме Н.Н. Срахову следующее: «И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл...» [6. С. 454].

Толстой настаивал на том, что для него важнее всего *внутренняя* связь (а не «фабула» и «отношения (знакомство) лиц» [6. С. 488]), чему во многом в данном романе способствует сложный «язык бала», вливающийся в общую «музыку жизни». Это было замечено А.А. Фетом, который 26 марта 1876 г. писал Толстому следующее: «В некоторых операх есть трио без музыки: все три голоса (в «Роберте») поют свое, а вместе выходит, что душа улетает на небо. Такое трио поют у постели больной Каренина, муж и Вронский. Какое содержание и какая сила!» [6. С. 454]. Своеобразное трио *поют* (и танцуют) на бале с музыкой и «без музыки» Кити, Вронский и Анна.

В «бальном» фрагменте (как и во всем романе) огромный поток звуковых (оркестр, голоса людей), цветовых (и «цветочных»), предметных деталей направлен на то, чтобы представить сложную симфонию бытия, где одновременно звучат ноты радости и несчастья, обвиняющие и прощающие, гуманные и жестокие, одним словом — звучит нескончаемая «музыка жизни».

Литература

1. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1953.
2. Свительский В.А. Личность в мире ценностей: (Аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов). Воронеж, 2005.
3. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 14 т. М., 1952. Т. 8.
4. Корман Б.О. Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск, 2009.
5. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий: пособие для учителя. Л., 1980.
6. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828–1890. М., 1958.
7. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000.
8. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб., 2003.

"THE LANGUAGE OF THE BALL" AND "MUSIC OF LIFE" IN L.N. TOLSTOY'S *ANNA KARENINA*.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 2 (28), pp. 142–150. DOI 10.17223/19986645/28/12
 Shpilevaya Galina A., Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russian Federation).
 E-mail: 19alex04@mail.ru

Keywords: the text of the ball, detail, culture of the nobility, floral code, the Biedermeier, ecphrasis, mazur, the author's evaluation.

In the article the "ball" chapters (XXII–XXIII, Part 1) in L.N. Tolstoy's *Anna Karenina* are analysed, i.e. the role of sounds, colours and material objects essential for deep understanding of the passage, of the plot and composition function of the novel.

Depicting the intricately interwoven harmony of details as well as the characters' feelings, Tolstoy manages to reveal the powerful suprapersonal circumstances that determine a person's life in the novel, which is viewed as an "epos of a private life" according to V.G. Belinsky.

The ball is known to have been an important form of public life, each element of which had a special meaning (see Yu.M. Lotman's commentary to A.S. Pushkin's *Eugene Onegin*). The ball is described by an objective narrator in the novel; the author bases his judgments upon the characters' individual consciousness, thus the *psychological point of view* is expressed. The ground for various psychological points is the "*psychology basis*", in which numerous "facts" are clustered (see A.B. Uspensky's *A Poetics of Composition*). Alternating the plane of expression and the plane of representation Tolstoy accumulates empirical data, gives emotional evaluation and makes psychological conclusions. "The psychology plane" in the "ball" chapters is rich in details that reveal the meaning of the elements in the characters' portraits: the description of the eyes, smiles, dresses (which are also "the language of the ball"). Kitty's elaborate rose dress, synthetic hair in her coiffure, a velvet ribbon on her neck, a rose with two petals indicate the youth, fragility, vulnerability and a kind of inharmonicity of young Kitty at the ball. Karenina's dress details (a black velvet dress, a string of pearls, a bouquet of "simple" forget-me-nots in Anna's hair and in the belt of her dress) may have a different interpretation: Anna is confident of herself and her image is above praise (which is also shown with the help of ekphrasis).

The hidden meaning of the dress details, "the flower play" allowed Tolstoy to depict the inner ties of the "characters" and "circumstances". The complicated "language of the ball" as part of the "music of life" contributes to this depiction.

The multidirectional vectors of the characters' energy crossing each other and following a superior suprapersonal logic lead human destinies along unexpected and unforeseen routes. In the "ball" passage (like in the whole novel) a massive flow of sound (the orchestra, human voices) and colour (and flower) details as well as material objects play a complicated symphony of life with music of joy

and unhappiness, reproach and forgiveness, humanity and cruelty, which make up the everlasting "music of life".

References

1. Shklovskiy V.B. *Zametki o proze russkikh klassikov* [Notes about the Prose of Russian classics]. Moscow, 1953. 460 p.
2. Svitel'skiy V.A. *Lichnost' v mire tsennostey (Aksiologiya russkoy psikhologicheskoy prozy 1860 – 1870-kh godov)* [Personality in the world of values (Axiology of the Russian psychological prose of 1860 – 1870s)]. Voronezh, Voronezhskiy gosudarstvennyy universitet Publ., 2005. 232 p.
3. Tolstoy L.N. *Sobranie sochineniy: v 14 t.* [Collected works: in 14 vols.]. Vol. 8. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1952.
4. Korman B.O. *Metodika vuzovskogo prepodavaniya literatury* [Methods of teaching literature in higher school]. Izhevsk, Izdatel'stvo Udmurtskogo universiteta Publ., 2009. 716 p.
5. Lotman Yu.M. *Roman A.S. Pushkina "Evgeniy Onegin". Kommentariy* [Eugene Onegin by A.S. Pushkin. A commentary]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1980. 416 p.
6. Gusev N.N. *Letopis' zhizni i tvorchestva L'va Nikolaevicha Tolstogo. 1828 – 1890* [The life and works of Leo Tolstoy. 1828 – 1890]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1958. 840 p.
7. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [A poetics of composition]. Saint-Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 348 p.
8. Sharafadina K.I. *"Alfavit Flory" v obraznom yazyke literatury pushkinskoy epokhi (istochniki, semantika, formy)* [The Alphabet of Flora in the figurative language of Pushkin era literature (sources, semantics, forms)]. Saint-Petersburg, Peterburgskiy institut pechati Publ., 2003. 309 p.