

М. ФИГЕДЬЮВА

(Университет имени св. Кирилла и Мефодия,  
Трнава, Словацкая республика)

ORCID ID: 0000-0002-1221-6496

УДК 821.161.1-2(Толстой Л. Н.):792.09

DOI 10.26170/ufv19-05-12

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,446+Щ33-06

## СЛОВАЦКАЯ ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ» (ПО ДРАМЕ Л. Н. ТОЛСТОГО): ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРЫ, ВРЕМЕНИ И ЦЕННОСТЕЙ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена первой словацкой постановке театральной пьесы Льва Николаевича Толстого – «Власть тьмы». В ней исследуются культурные и социальные аспекты создания трех отдельных переводов этой пьесы на словацкий язык. Уделяется внимание постановке данного произведения спустя много лет после его написания на сцене Театра Яна Паларика в Трнаве. В работе рассматривается влияние Льва Толстого на философскую и общественную направленность культуры в Словакии, политико-агитационную и художественную сферы. Это касается значительной группы словацких интеллектуалов – так называемых толстовцев. Постановщики лишь частично опираются на пьесу Л. Толстого. Данной постановкой сценарист обратил внимание на изображение сексуальности человека и последствий неупорядоченной жизни, задумался над вечными ценностями человеческой жизни независимо от эпох и общества. Спектакль в меньшей мере затрагивает религиозную тему и ее проявление. В статье также анализируются стереотипы изображения русской среды на словацкой сцене и влияние произведения на зрителей.

**Ключевые слова:** Л. Н. Толстой; «Власть тьмы»; театральное представление; ценности; трансформация.

Л. Н. Толстой написал драму в пяти действиях *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Коготок увяз, всей птичке пропасть»* еще в 1886 году. Премьера же состоялась в Словакии лишь через 132 года на сцене Театра Яна Паларика в Трнаве. Трагедия, однако, была известна интеллектуальной словацкой публике. Уже в 1893 году – через семь лет с момента своего создания – пьеса была опубликована на чешском языке (что в значительной мере восполняло отсутствие словацких переводов) в Праге благодаря Йозефу Бенешу под несколько изменен-

---

<sup>1</sup> Статья публикуется в рамках грантового проекта KEGA 013UCM-4/2017 Vymedzovanie špecifik modelu „ruského sveta“ v ruskom jazyku, literatúre a kultúre.

ным названием *«Власть тьмы: попытка символической драмы»*. По сей день два экземпляра перевода хранятся в крупнейшем западнославянском литературном учреждении – Славянской библиотеке в Праге. Драма была переведена на словацкий язык в трех вариантах. В 1944 году увидел свет перевод Карола Подолинского под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Только коготь словить, и птичка поймана»*. Второй перевод принадлежит Дане Рапантовой, изданный в 1961 году под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Коготь зацепится, и птичка погибнет»*. Последний перевод датируется 1989 годом. Он явился результатом соавторства Даны Легутовой и Йозефа Сабо. Их перевод вышел под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Дай черту волос, и он схватит тебя всего»*.

В связи с этим возникает целый ряд вопросов: почему словацкое культурное и театральное сообщество обходило стороной это произведение в течение многих лет, что сподвигло региональный театр в Трнаве включить эту пьесу в свой репертуар, насколько эта драма актуальна для нынешнего словацкого зрителя. Из предложенных вариантов перевода сценарист выбрал последний [Толстой 1987: 11]. Одним из важных импульсов к постановке послужила впечатляющая интерпретация данного произведения в Академическом театре Вены в 2015 году. Еще одним сильным стимулом стал призыв ввести в словацкую театральную среду пьесу, которая была трижды переведена ведущими переводчиками своего времени, но ни разу не была поставлена на сцене на словацком языке.

Словацкий постановщик произведений Л. Толстого должен был преодолеть расстояние не только во времени, но и в культурном восприятии – как самого содержания пьесы, так и механизмов, связанных с пониманием произведения. Перед первым словацким спектаклем команде трнавского театра нужно было организовать предспектакль – своего рода знакомство с предлагаемой постановкой, для того чтобы обычному словацкому зрителю, знакомому многочисленными модными адаптациями, было понятно – это не театральная аналогия с произведением Л. Толстого, к примеру *«Анна Каренина»*, ставшая культурным мемом. На афише, приглашающей в театр, изображены толпа черных персонажей на фоне белого снега и большое кровавое пятно.

Лев Николаевич Толстой стал легендой в Словакии еще при жизни. По сей день широкая словацкая общественность считает его выдающимся русским писателем. Еще во времена Л. Н. Толстого сформировалась большая группа ведущих интеллектуалов, которых называли *словацкими толстовцами*. В период распада Австро-

Венгерской монархии и последующего создания первой Чехословацкой Республики их целью было распространение творчества, мнений и идей гуманиста в Словакии, которые пересекали границы государств и, как видим, ввиду запоздалой театральной премьеры, времена. «Толстой влиял на судьбы людей и народов уже при жизни. Его навещали политики, ученые и художники со всего мира. У него также были последователи среди словаков и чехов. После пребывания в Ясной Поляне Альберт Шкарван переводил произведения Льва Толстого на словацкий язык и работал в различных европейских культурных обществах. Душан Маковицкий был не только личным врачом Льва Толстого, но и его близким другом, секретарем и советником. В Словакии его называют “министром иностранных дел графа Толстого”. Ясную Поляну также посетил первый президент Чехословацкой Республики, видный проевропейский деятель после Первой мировой войны, чиновник, философ, социолог – Томаш Гаррик Масарик. Идеи Льва Толстого и его художественное мастерство нашли отклик в творчестве словацких реалистов (Мартин Кукучин, Йозеф Грегор Тайовский), лиризованной прозе натуралистов (Милан Урбан, Франтишек Швантнер), а также представителей послевоенной литературы (Владимир Минач) и других словацких писателей» [Ковачичова 2007: 448].

Самым значительным переводом А. Шкарвана, опубликованным во втором томе «Наставительной библиотеки» в Жилине в 1900 году, был полный перевод романа Л. Толстого «Воскресение» без цензуры. «Некоторые главы А. Шкарван переводил в доме писателя прямо с оригинала рукописи еще до ее официальной публикации в России» [Елиаш 2013: 107]. Несмотря на то, что «Власть тьмы» не была поставлена на сцене, это произведение было хорошо известно в словацкой культурной среде в начале двадцатого века и, по мнению театральных экспертов, вдохновляло выдающихся представителей словацкого реализма. Таких, например, как Йозеф Грегор Тайовский, чьи одноактные пьесы «Тьма», «Грех» и «На службе», с изображенной в них реальностью словацкой деревни, перекликаются с идеями Л. Толстого, и звучат с впечатляющим трагическим пафосом.

При постановке театральных произведений русского происхождения словацкие театральные коллективы сталкиваются с иным пониманием театрального вечера. Даже в прошлом у словацкой аудитории не было своих длительных спектаклей, длящихся несколько часов, с антрактами и временем, чтобы подумать о произведении, или минутами для желаемой беседы и обмена только что полученными впечатлениями. Тенденция современного театра состоит в том, что он еще больше стремится к экономии времени

и сгущению сюжета. Поэтому «Власть тьмы», которую имели возможность видеть зрители Трнавы, продолжалась 100 минут и проходила без антрактов.

Линия соприкосновения пьесы Л. Толстого и словацкой публики – изображение деревенской среды, которое использовалось словацкими реалистами для выражения насущных проблем того времени. Концентрированную версию пьесы представили на театральных подмостках тринадцать артистов. Такая история могла бы случиться в любой словацкой деревне XIX века. Несколько пассажей, которые могли быть непонятны словацкому зрителю, были удалены. Слабым звеном представления, показанного театральной труппой Яна Паларика в Трнаве, стал вопрос веры, который имел особое значение для Л. Толстого. Отношение к религии выражено в постановке лишь внешними ритуалам. Отдельные моменты могут даже вызвать у хорошо информированного зрителя ощущение, что создатели спектакля эту жизненноважную линию Толстого свели к минимуму, а в оставшихся немногочисленных эпизодах поверхностно подошли к воплощению материала оригинала. Некоторые актеры, например, изображая православные ритуалы, совершают крестное знамение по западному обряду, не соблюдая при этом предписанного перстосложения.

Авторы словацкого спектакля сосредоточились на изображении инстинктивности человеческой природы и последствий вытекающего из нее поведения в его наиболее открытой форме. Для создателей спектакля главными стали три темы. Самая актуальная и очевидная – это неконтролируемая сексуальность и ее последствия. Вторая тема – постоянное стремление к обогащению и упрочению социального статуса. Третья беда, изображенная в пьесе, – алкоголизм, который можно сравнить с падением в черную дыру в момент пробуждения.

В драме Толстого можно выделить две части – светскую и духовную. По замыслу постановщиков большая часть размышлений о духовных ценностях человека и месте религии в его жизни была удалена. Элемент духовности остается только «чувствовать» в пьесе. Он выражен сильным запахом кадила, который ощущается весь спектакль, что весьма необычно для словацкой культурной общности и театральной традиции. Об использовании кадила зрители узнают из печатной программки, в которой также сообщается о запрете просмотра данного представления несовершеннолетними зрителями.

Строгая, завуалированная и необыкновенно эффектная аранжировка сцены, с минимумом декораций, подчеркивает силу темы и прямолинейность ее трактовки. Театрализованное представление длится сто минут без антракта, декорации остаются неизменными, сцена

находится в темноте. В костюмах актеров преобладает черный цвет, который дополняется оттенками серого. Общая цветовая гамма усиливает мрачность происходящего на сцене и создает впечатление временной дистанции, как будто зрители смотрят истории старых черно-белых фотографий. Все это похоже на работы известного фотографа Коллера: «В итоге черный цвет полностью вытесняет цвет белый, который является одновременно завершением этого эксперимента. В работе Коллера можно прием наложения белого цвета на черный понимать, как некоего рода борьбу прошлого (темного) с будущим (тут затрудняюсь сказать, что светлым)» [Лизонь 2014: 173].

Цветовая гамма пьесы сильно приглушена, но все же на фоне всепоглощающего черного выделяется белый цвет – цвет нижнего белья, которое надевают актеры после сцены в бане. Белый цвет воспринимается как цвет очищения и смирения, что особенно заметно в сравнении с другими альтернативными представлениями, в которых актеры надевают белье телесного цвета, вследствие чего они уподобляются детям природы, в меньшей мере демонстрируя свою принадлежность Богу.

Широко используемый занавес разделяет некоторые планы сценического пространства. Важной в оформлении сцены является вращающаяся платформа, на которой установлен надземный этаж подиума. Таким образом, действие разворачивается на глазах у зрителей в двух плоскостях – между соломенными тюками, создающими деревенскую атмосферу, и в то же время на поднятом подиуме, служащим для религиозных церемоний (крещение ребенка Анисьи – Анютки, смерть и похороны Петра). Изображение крещения, кажется, частично компенсирует пропущенные обрядовые сцены в других частях пьесы. В оригинальном тексте Анютке десять лет. Авторы труппового спектакля решили символически изобразить ее в коляске для того, чтобы произвести более сильное впечатление на зрителей. Публика следит за двумя параллельными мирами и поведением человека в них.

Минимизация реквизита соответствует наготы и жестокости сексуальных сцен – от намеков на добровольные связи тайных любовников до сцен лесбиянок, жестокого изнасилования и педофилии. Интенсивное использование сценического пространства позволяет перенести происходящее в «преисподнюю» театра – в подвал. В этот момент, не видя происходящего, а лишь полагаясь на свои слуховые рецепторы, зрители впадают в немое оцепенение: происходит убийство новорожденного ребенка, слышится постепенно замолкающий детский плач и хруст ломающихся костей. Эта сцена очень сильно напоминает библейский ад с плачем и скрежетом зубов грешников. Авторы спектакля филигранно разработали данный эпизод:

плач невинного ребенка в этом мире и апокалиптический плач согласно «Откровению Св. Ионна» в ином мире. После момента убийства «плачущая» полифония звучит в атмосфере неописуемого смятения.

На помосте, как в воображаемом храме или на святой горе, далекой от людей, живут своей жизнью представители духовенства. Ритуальное зажигание свечей, поклонение иконам, церковное хоровое пение, процессии, сопутствующие этой жизни, вызывают у зрителя, однако, ощущение, что миры духовенства и обычных людей лишены какой-либо связи. В тринавской постановке в массовые сексуальные сцены включается священник, после которых его поведение не меняется, несмотря на греховное падение. Этот персонаж не мучается угрызениями совести, возвращаясь в свой привычный жизненный круг. Это неизбежно заставляет зрителя задуматься о соответствии внешне-го поведения внутренней сути человека.

Неотъемлемой частью сцены в представлении «Власть тьмы» стали лестницы. Они служат связующим звеном между подземным миром – подвалом и вращающимся возвышенным раем. Сцены странствий, подъемов и падений также происходят на лестницах. Лестница становится крестом, кроватью, носилками и гробом для Петра. В последнем «путешествии» Петра облегчить его страдания на лестнице – кресте помогает его дочь Акулина. Эта сцена напоминает путь Христа на Голгофу.

«Власть тьмы» в режиссерской постановке Тринавского театра превращается в пьесу смыслов, которые должен разгадать зритель. В атмосфере преобладающей тьмы, сильного запаха кадила, который атакует обоняние, музыки и звуков, не смолкающих на протяжении всего действия – от начала и до конца спектакля, зритель должен найти собственный ключ для расшифровки этих смыслов.

Уже в первой сцене, изображающей русскую баню, изнуренные полуголые и обнаженные тела, слышимые страстные вздохи, зритель улавливает элементы триллера или фильма ужасов, смешивающиеся со звуком религиозных песнопений. В постановке драмы Л. Толстого Тринавским театром делается акцент на изображении межличностных деревенских отношений, стремления к обогащению и необузданной жизни, которая резко противопоставлена учению о христианской любви.

В пьесе участвуют семь главных актеров, но во время спектакля на сцене появляется, в общей сложности, тринадцать человек – сельские жители, представители духовенства и полицейской власти.

Постановщики спектакля стремились сосредоточиться на теме греха, его причинах и следствии. Никита руководствуется сексуальными инстинктами и полигамным образом жизни, в котором он, с начала и до

конца пьесы, не видит ничего неестественного. Он делает женщин своими сексуальными рабынями. Любовные обещания Никита дает только своей госпоже Анисье. Его характер постепенно меняется после вступления в брак с вдовой Анисьей, он подчиняется мамоне, мечтает о своей собственности и социальном признании.

Матрена, на первый взгляд, является единственной любящей матерью, заботящейся о своем сыне. Однако она манипулирует другими персонажами во благо себе и своему сыну. Формат любви Матрены вызывает ужас и страх, растущий после каждого ее поступка. Она устраивает своего сына на службу, надеясь, что он будет вхож в хозяйский дом. Матрена призывает Анисью стать любовницей Никиты и поставляет ей смертоносный яд. Она ругает сына за отношения с Мариной из-за их невыгодности. Матрена лжет всем. Она подталкивает Никиту к мысли о необходимости убить своего невинного ребенка. Такое поведение уже нельзя назвать любовью.

Анисья изображается как женщина, которая не справилась с ролью жены, забыла о супружеской клятве и болезни своего мужа. Она вступает в связь со слугой – Никитой, в которого влюбляется, из госпожи превращается в рабу своих страстей и постепенно еще одного недуга, символически намеченного в пьесе, – алкоголизма. Во время праздничных сцен герои театрального представления не едят и не пьют. Их развлечения – дикие и эйфорические танцы.

Алкоголизм – это темная сторона одиночества, которую нельзя показывать публике. Стремление Анисьи к свободе привело ее к убийству первого мужа Петра. Однако своими действиями она достигла лишь угрызений совести. Сильный страх, который она топила в алкоголе, навсегда оторвал от нее бывшего любовника. Будучи женой Никиты, она закрывала глаза на растущий моральный, социальный и финансовый упадок их дома. В роли матери Анисья не была изображена в труппе постановки. Л. Толстой включил в пьесу вторую дочь Петра – Анютку, которой должно было быть десять лет. В постановке Театра Яна Паларика, как уже отмечалось, этого персонажа заменила кукольная коляска, что, безусловно, облегчило работу постановщикам, так как им не пришлось вовлекать ребенка в чрезвычайно противоречивое представление, а Анисье – справиться с ролью матери.

Следующая в списке любовниц Никиты – Акулина, которая соблазняет слугу своего отца, желая отбить любовника у мачехи, на самом же деле она становится жертвой изнасилования. Постепенно Акулина превращается из любящей дочери в хищницу. Ее физический недостаток – глухота, проявляющаяся в нарушенном речевом акте,

становится своего рода знаковой деталью, иллюстрирующей моральную ущербность персонажа.

Сирота Марина, которую обманул и соблазнил Никита, поверила его обещаниям. Обвинения общества, церковный суд и ложь Никиты превращают Марину в девушку, не пригодную для брака, приговаривая ее к жизни проститутки. Вина Марины заключается в наивности, с которой она поверила обещаниям Никиты.

В драме Л. Толстого мир причиняет боль слабым и беспомощным, которые впоследствии вынуждены жить в унижении.

Петр, владелец состояния, изображен в спектакле дряхлым и беспомощным стариком. Доверчивый и великодушный, в свой смертный час он просит Никиту о пощаде и прощении. Возникает вопрос – что должен простить хозяину слуга? Возможность аморально жить под его крышей или, может быть, был совершен какой-то другой проступок, который остается тайной для зрителя?

Смертельно больной Петр просит приехать свою сестру. В постановке Трнавского театра этот персонаж не появляется на сцене. Лишь поведение других персонажей говорит о ее приезде: они хотят отравить старика, обворовать его и все скрыть.

Угнетающую, тяжелую атмосферу постоянного разрушения и разложения на сцене частично рассеивает старик-работник Митрич, оставшийся солдат. Создатели спектакля выбрали нетрадиционную интерпретацию образа этого персонажа. Он изображен как безобидный публичный дурак, чье поведение и заикание вызывают смех публики. Но в развязке именно Митрич становится голосом совести. Герой сдается демону алкоголя. Однако у пьяного героя мысли четкие и ясные, его речи напоминают высказывания древних философов. Он появляется на сцене со своим покаянием за проступки, которые он совершал в своем солдатском прошлом. Митрич берет правосудие в свои руки, становится судьей, палачом и икупителем в одном лице, убивает Никиту как носителя греха, причину зла.

Несмотря на то, что у «Власти тьмы» есть подзаголовок, который каждый переводчик перевел на словацкий язык по-своему, театральная команда не выбрала ни одного из предложенных вариантов, и пьеса осталась без подзаголовка. Л. Н. Толстой также вводит в свою пьесу строку из «Евангелия от Матфея», которая звучит из уст Митрича: «А, я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелободействовал с нею в сердце своем. Если же правый глаз соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (Мф. V, 28, 29).

В театральной постановке «Власти тьмы» мы не видим второстепенных, менее значимых персонажей. Л. Толстой разработал в своей пьесе сложный лабиринт судеб, в котором все вовлеченные, как слепые, получают травмы. У зрителя появляется убеждение, что на сцене нет ни одного смелого человека, и все в этом мире прогнило. Мы встречаемся с почти барочным восприятием радости от смерти, которая является искуплением от маразма жизни.

**Русские стереотипы в театральной пьесе.** Чтобы зритель не сомневался в происхождении представленной пьесы, гримеры использовали характерные элементы типизации. Густые заплетенные женские косы вокруг головы, нижняя одежда из цельного отрезка льняной ткани, напоминающая сарафан, меховые элементы, указывающие на нынешний статус господина, выглядят по-настоящему стереотипно, но не вульгарно. Разумная мера визуализации облика России была сохранена и в мужских персонажах. Однако длинные бороды священнослужителей и рубашки-косоворотки, как обычная одежда для мужчин, к сожалению, не вызывают у современного молодого поколения четких аллюзий на жизнь и творчество Льва Николаевича Толстого. Особенностью интерпретации оригинала является упущение значительного количества отцеств, которые чужды и непонятны молодому поколению.

Что хотели сказать создатели спектакля Театра в Трнаве образами героев? Каков их посыл современному зрителю?

Животные инстинкты предстают перед зрителями первичными возбудителями всего происходящего на сцене. Впоследствии отдельные персонажи, казалось, понимают это, но сойти с распутной карусели они уже не в состоянии. Свои прегрешения герои прячут под тайными преступлениями и погружаются все глубже и глубже во власть тьмы.

На втором месте у героев после сексуального желания стоит стремление к обогащению и общественному признанию, желание вершить судьбы других. Когда даже этот, недавно обнаруженный, источник живой воды превращается в грязную канализацию, приходит очередь демона алкоголя. Прозрачный напиток из стеклянных литровых бутылок, без названий и этикеток, управляет поведением своих жертв. Последней жертвой алкоголя становится Митрич, который символически замыкает круг между виновными и жертвами.

Театр Яна Паларика в Трнаве, в первую очередь, создает новые постановки для *своей* публики. Многолетний опыт подсказывает, что зрители предпочитают легкие комедийные жанры. Поэтому включение трагедии Толстого в репертуар театра было смелым начинанием. Создатели спектакля понимали, что это представление не вызовет ажио-

тажа. Они решили сделать ставку на силу театрального катарсиса. Время показало, что включение этой пьесы в репертуар было правильным шагом. Публика обычно не заставляет долго ждать отзывов. Сразу же после первых показов зрители обычно делятся на два возрастных лагеря. Так случилось и с премьерой «Власти тьмы». Старшее поколение возмущено массовой наготой на театральных подмостках, молодое поколение принимает новшества лояльнее. С другой стороны, молодежь острее реагирует на постановку экзистенциальных вопросов. Наше наблюдение за поведением публики соответствует представлению о роли русских классических произведений в словацкой театральной среде последних лет: «Классика в новом образе амбициозно стремится заинтересовать и привлечь словацкого зрителя, предложить новые возможности художественного и эстетического восприятия. В случае молодого поколения реципиентов встреча с „современной“ русской классикой может быть иногда первой и, несомненно, вдохновляющей» [Куса 2017: 168].

Недостатком постановки можно назвать то, что организаторы полностью опустили указание социального статуса главных героев. В последние десятилетия словацкая культура отделилась от русской культуры, поэтому драматурги решили не применять слово «мужик», чтобы не вводить в заблуждение молодых театралов. В результате важная часть посыла Льва Толстого утрачивается.

Произведение «Власть тьмы» ждало словацкой премьеры много лет. Возникает вопрос, что бы сказал исполнитель мирового реализма, если бы у него была возможность заглянуть в душу современного человека.

Каждая новая постановка пьесы – это новая возможность общения как со зрителем, так и с самим художественным произведением. Перед создателями словацкой премьеры стояла трудная задача – поставить в Словакии выдающуюся и насыщенную русскую драму спустя много лет с момента ее создания, преодолеть временные рамки и общественно-социальные барьеры. Посыл в жизнь прошлого стал одновременно посылом в жизнь современников.

## ЛИТЕРАТУРА

*Лизонь М.* Юлиус Коллер – Распятая Россия In *Studia russico-slovaca Universitas Catholica Rosenbergensis – Ružomberok, Verbum*, 2014. 173 s.

*Толстой Л. Н.* Власть тьмы. URL: [https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_11/01text/0269.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0269.htm)

*Їеран О.* *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: VEDA, 2001. 290 s.

*Boor J. L. N.* Tolstoj a jeho dramatická tvorba // Slovenské divadlo. Bratislava. 1960. No 1. S. 75–88.

*Boor J. L. N.* Tristo rokov divadla v ZSSR // Slovenské divadlo. Bratislava. 1972. No 4. 541 s.

*Eliáš A.* Ruská literatúra 18. – 21. storočia. Bratislava : VEDA, 2013. 233 s.

*Halaj D.* Dušan Makovický. Slovenský tolstojuvec. Bratislava: VEDA, 2003. 686 s.

*Kovačičová O.:* Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia. Bratislava : VEDA, 2007. 581 s.

*Kusá M.* Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825–2015. Bratislava: VEDA, 2017. 263 s.

*Mráz A.* K životopisným románom dvoch slovenských tolstojuvcov. Bratislava : SAV, 1960. 269 s.

*Parolek R., Honzík J.* Ruská kladická literatúra. Praha : Sloboda, 1977. 629 s.

*Ryčlová I.* Ruské dilema. Spoločenské zlo v kontextu osudů tvůrčích osobností Ruska. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. 228 s.

*Srieň P.* Stretnutie s divadlom slávnych tradícií // Bratislava : Film a divadlo. 1962. No 15. S. 10–11.

*Tolstoj L. N.* Vláda tmy alebo Podaj čertovi vlas a uchyť ťa celého. Bratislava : Lita, 1989. 372 s.

*Zahrádka M.* Slovník rusko – českých literárních vztahů. Ústí nad Orlicí : Oftis, 2008. 320 s.