

Олена Кобзар

ТРАДИЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ТВОРЧОСТІ ФРІДРІХА ГЕББЕЛЯ

Думка про значний вплив класиків світової драматургії на творчість Ф. Геббеля неодноразово звучить у порівняльних студіях німецьких літературознавців (А. Фріс, А. Вагнер, Ф. Кайзер, А. Вернер). Серед письменників, поетика яких найбільш відчутна у художньому стилі митця, називають передусім Й. В. Гете, В. Шекспіра, В. Лессінга та Ф. Шіллера. З останнім Геббеля поєднує не лише схожість окремих стилістичних рис чи текстових фрагментів: уся творчість письменника внутрішньо споріднена з спадщиною його великого попередника, що відчувається не лише в юнацькій ліриці, звучання і кольори якої виразно шіллерівські, не лише у ранніх драматичних творах (назва першої Геббелевої драми «Мірандола», як і часте використання ліризмів на кшталт «ангел», «рай», «земля і небо», «небеса і пекло», походять із «Дон Карлоса» Шіллера), але також і в драмах зрілого митця. Драматургія Геббеля, за визначенням А. Вернер, своєю «багатою відтінками риторикою» виказує його як учня Шіллера [8, с. 13], та й сам письменник у своєму щоденнику називав Шіллера поетом, який вплинув на нього в юності, «як ніхто інший» (щ. 4, 5765). Тому ми вважаємо хибним твердження деяких німецьких дослідників (А. Бартелс) про те, що Геббель применшував творчі здобутки свого попередника, недооцінював його як видатного поета та драматурга. Незважаючи на деякі критичні висловлювання у бік Шіллера (типу: «талант Шіллера був настільки великим, що впливав на уми навіть своєю неприродністю» [1, с. 449]), Геббель завжди високо цінував особистість поета, будучи смертельно хворим, він просив почитати йому саме Шіллерові поеми.

Вплив Шіллера на Геббеля не обмежується прямими ремінісценціями чи рефлексіями, частим використанням споріднених сентенцій і антитез, ні красномовством, характерним для творів обох митців, – він сягає всього драматичного світогляду письменника. У статті «Німецький театр», присвяченій святкуванню Шіллерового ювілею, Геббель не без гіркоти відзначає, що «пройшли ті часи, коли люди погоджувалися з Шіллером, який з юнацьким ентузіазмом проголошував сцену моральним освітнім закладом», ставлячи її «поруч з найголовнішими державними закладами» [4, с. 24]. З роками театр утратив своє етично-виховне значення «віщати людству про великі події», нести ідеї, що призводять до очищення і шляхетності людських душ, як пропагував Шіллер у своїх листах про естетичне виховання людини. Тому Геббель у вищеназваній статті говорить про необхідність відновлення ролі театру всіма засобами, оскільки естетичне виховання людини, підняття її на більш високий рівень можливе лише за допомогою мистецтва. Як бачимо, у цьому пункті погляди письменників

співпадають, бо вони обидва були, за слушним зауваженням А. Вагнера, «переважно етичними особистостями, що відчували в собі палке прагнення впливати на інших» і чією найвищою метою було перетворення пересічної людини на людину шляхетну [7, с. 19].

Значною мірою були схожими і погляди обох письменників на теорію драми, але дистанція у півстоліття, що пролягла між творчістю Шіллера і Геббеля, внесла певні корективи та відмінності у їхні переконання. Так, Шіллер, наслідуючи Аристотеля, визначає трагедію як поетичне відтворення замкненого ряду подій закінченої дії, що розкриває взаємозв'язки причин і наслідків. До того ж трагедія, на думку митця, є поетичним відображенням дійсності, що надає драматургові право відступати від історичних фактів для досягнення достеменного художнього ефекту. Нарешті, трагедія зображає людей у стані страждання з метою викликати у глядачів (читачів) співчуття [4, с. 79], при цьому герой повинен мати складний характер, «актом волі підніматися до вищого ступеня людської гідності» [4, с. 199]. Розглядаючи співвідношення трагедії та комедії, письменник вважає, що обидві покликані «надати душі свободу», але комедія досягає цього завдяки моральній байдужості, а трагедія – автономії. Порівняння, що вище, трагедія чи комедія, Шіллер вважає неможливим, адже вони мають занадто різні вихідні точки та виконують різну дію: комедія переносить нас «у вищий стан», а трагедія «призводить до вищої діяльності» [4, с. 110]. Усі ці твердження свідчать, що, розвиваючи «концепцію трагедії «ідеальної»» [3, с. 443], письменник не відривався від сучасної йому дійсності, шукаючи теоретичні засоби впливу мистецтва на громадян для пробудження у них людяності та прагнення свободи.

Геббель також надавав великого значення теоретичним питанням літературного процесу, постійно висловлював власну думку стосовно проблем драматичного мистецтва у своїх статтях, щоденниках, листах. Життєві труднощі, які довелося зазнати письменникові, його досвід і здібності, як і вплив філософії Ф. Шеллінга і Г. Гегеля, сприяли формуванню у трагічного світогляду, надали його поглядам досить песимістичних рис. Авторів роздуми часто не співвідносяться між собою, не вкладаються в одну систему, але завжди тісно пов'язані з його теорією драми, оскільки саме поетика є для нього «реалізованою філософією» [1, с. 508]. Найперше власне пізнання і основну проблему своєї творчості Ф. Геббель передає у щоденниках однією фразою: «Усе життя є боротьбою індивідуумів зі всесвітом» [1, с. 563], основоположна структура світу є дуалістичною, а світовий процес – трагічним. Індивідуум уніс дисонанс у первозданну гармонію всесвіту, бо прагнення самоствердження відділяє одиничного від загального (індивідуалізація) і складає його «провину», що є «екзистенціальною провиною», тобто природженою, існуючою від самого початку і невіддільною від людини.

Світ чинить опір цим прагненням, що призводить до занепаду героїв, примирення неможливе, оскільки антиномія лежить в основі буття. Таким чином, велика трагедія світового процесу складається з нескінченних маленьких трагедій, бо трагічним є сам хід життя. Літературознавці називають такий світогляд «пантрагізмом» (з грецької пан – усе), і пов'язують його передусім з перехідними епохами в історії людства, коли політичні і релігійні сили потрапляють у кризу, а життя насичене трагічними темами.

Відповідно до вказаної дуалістичної картини світу, Ф. Геббель стверджує власну концепцію драми, наріжним каменем якої є «примирення» форми та змісту. Свої принципові погляди на завдання драми та на відношення мистецтва до дійсності письменник викладає у статті «Слово про драму» (1843), у передмові до п'єси «Марія Магдалина» (1844), листах та щоденниках. Так, драма, на його думку, має зображати життєвий процес таким, який він є в дійсності, не обов'язково у всій його широті, але в проблематичності взаємовідносин між індивідом, що звільнився від первісних зв'язків, і цілим, частиною якого він залишається. Тому драма однаковою мірою спрямована як до того, що вже існує, так і до того, що постає. У першому випадку вона повторює споконвічну істину: життя як відокремлювання індивідів не просто випадково породжує, а за своєю сутністю заключає в собі провину та є її джерелом, у другому – мінливий час та історія несуть у собі все новий і новий матеріал, на якому драма повинна показувати, що сама людина, як би не змінювалося її оточення, за своєю натурою і долею завжди залишається однією і тією ж у світовому організмі.

Після завершення комедії «Діамант» Геббель писав у щоденнику, що «Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee» (все ж таки комедія і трагедія у своїй основі являють собою лише дві різні форми однієї ідеї) [5, Тб. II, 2393]. Звичайно, форма комедії інша, ніж трагедії, дійові особи не можуть бути знаряддям необхідності, що представляє вищу силу, бо це суперечить сутності комічного. Але навіть у комедії Геббеля відчувається керівна сила, яка наразі має менш серйозний вигляд, ніж у трагедії, але яка споглядає негідні людські вчинки. Основоположним тут, як і в його трагедіях, є дуалістичний принцип, що лежить в основі справжньої цінності речей, бо, на думку автора, дуалізм («der Dualismus») проходить через усі людські погляди і думки, через кожний окремий момент існування людини і сам є її найвищою, останньою ідеєю (höchste, letzte Idee). Крім нього, особистість не має жодної основоположної ідеї (Grundidee). Люди можуть думати та уявляти життя і смерть, хворобу і здоров'я, час і вічність так, як вони відтіняють одне одного, але не розуміють, що за цими роз'єднаними двоїстостями знаходиться щось загальне, вирішене, примиряюче

(Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes) [6, с. 518].

Німецькі літературознавці розрізняють як у Шіллера, так і у Геббеля два види красномовства, що можуть переходити один в інший, а саме «внутрішнє» та «зовнішнє» красномовство [7, с. 19]. Наявність указаних форм Геббель так репрезентує у своїх щоденниках: «*Alles Individualisieren führt zur ewigen inneren Form*» (індивідуалізація всього призводить до одвічної внутрішньої форми). Це означає, що художнє відображення певних подій чи процесів надає зображуваному, всьому твору письменника внутрішню форму, переносить у нього особисті авторські переживання. Завдяки поетичній індивідуалізації митець позбавляє події всього особистого, розширює їх до символічного значення, оскільки, на думку Геббеля, чим індивідуальнішим є художній твір, тим найпевніше він матиме поруч з особливим також і загальне значення, відтак індивідуалізація ідентична символізації. У драматичних творах письменника внутрішня форма та індивідуалізація виявляються у тому пункті, «*wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren*» (де божественна і людська сили нейтралізують одна одну) [5, Тб. II, 1953].

Слід додати, що внутрішня форма творів Геббеля, як і Шіллера, є ораторською, коли окремі частини, часто без свідомого авторського плану, взаємодіють в ораторському протиставленні, в результаті чого ціле, яке складається з них, виконує ораторську дію. Указану внутрішню форму може містити в собі матеріал, який автор знаходить для свого твору, як, наприклад, у Геббелевій драмі «Юдїть». Ще на початку 1837 року письменник у щоденнику відзначив, що єдине прохання, з яким він цьогогоріч звертається до Бога,— послати матеріал для великого твору. До того часу він не знайшов ще матеріалу, який би дав йому можливість виразити у поетичній формі те, що визріло в душі. Біблійна історія про єврейську вдову, яка відрубала голову ассирійському полководцеві, привернула увагу письменника, образи Юдїть і Олоферна стали медіями, через які Геббель проговорив те, що він думав і відчував, тобто внутрішньою формою, яка звільнила його від власних душевних переживань. Зазначена внутрішня форма є ораторською, як і в Шіллеровій драмі «Розбійники», оскільки книга апокрифів «Юдїть» означала для Геббеля те саме, що і для Шіллера розповідь ув'язненого з Гоен-Асперга: матеріал, що сформувався в ідею, яка потім сконцентрувалася в образах. Ця ідея, яку Геббель називав основною умовою у драмі, представлена не лише у ставленні до головних осіб, але і в їхніх численних дебатах, які засвідчують, що внутрішня форма аналізованих творів (як і більшості інших) є ораторською.

Та втілення визначеної ідеї в образи у Шіллера і Геббеля є різним: перший, за висловом А. Вагнера, постійно репрезентує «*schwarz-weiß Kunst*» [7, с. 27] (чорно-біле мистецтво), в якому моральна проблематика

представлена за допомогою різкого контрасту двох героїв (брати Моор) чи груп персонажів, з яких одна виступає «за», а інша – «проти» думки автора, симпатії та антипатії котрого чітко визначені. Геббель у своїх драмах знаходиться ніби «над матеріалом», різні позиції окремих персонажів відносно репрезентованої у творі ідеї не дають письменникові підстави згідно з власними почуттями розділяти їх на «добрих» і «злих». Письменник не приймає сторону ні тих, ні інших, адже, на його переконання, у справжнього митця ідеал і ницість, світло і тінь не протиставляються одне одному, а взаємо обумовлюються. Драматичні характери та їх позиції стосовно ідеї представлені у творах Геббеля внутрішнім красномовством, як і диспути про правомірність самої ідеї; через долю індивідуума автор дає зрозуміти, як він сам визначає основну проблему і бачить її вирішення. Обидва протиставлені індивідууми у Геббеля можуть відстоювати однаково правомірні моральні принципи, при цьому думка автора проявляється тоді, коли позиції обох сторін відносно вищої моральності є хибними, бо суперечать моралі, втіленим в ідеї твору, правомірність якої автор намагається довести. У статті «Слово про драму» (1843) Геббель висловлює тезу, що «драматична провина, на відміну від первородного гріха християнства, не визначається спрямуванням людської волі, а походить безпосередньо з самої волі, впертого самовдоволеного поширення свого «я», з чого випливає, що для драми зовсім байдуже, що призводить героя до поразки – високі прагнення чи ниці [1, с. 567].

Крім того, незважаючи на схожість зовнішньої мовної форми у Шіллера і Геббеля (мовні засоби, якими користуються письменники), значна відмінність спостерігається у пафосі висловлювання. Різниця полягає в тому, що у Геббеля ораторське піднімається до драматичного, до мистецького образу, як і в «Битві Германа» Г. Кляйста, «Горе брехунів» Ф. Грілльпарцера, «Привидах» Г. Ібсена, що також мають полемічний характер. Риторика Шіллера від перших творів до «Вільгельма Телля» досить часто лише зовні прикріплена до дійових осіб, не є складовою їх особливої сутності, їхньою характеристикою (наприклад, монологи Карла Моора в «Розбійниках»). Монологи у драмах Геббеля, навпаки, містять у собі яскраву характеристику образів, внутрішнього світу героїв, їх життєвої позиції (монологи Юдіть, Олоферна, Голо, Ірода, Родопи, Кримгільди, Дмитрія та ін.).

Лейтмотивом, що пронизує всі драматичні твори Геббеля, тема, про яку ведуться дебати від «Юдіть» (1840) до «Дмитрія» (1864), – це думка про необхідність, яка виступає найвищою моральністю. Вона являє собою Божу тему, ідею всемогутньої світової волі, всесильність морального центру у світовому організмі, яку, за висловом письменника, люди мають прийняти вже заради власного самозбереження [1, с. 567]. Ця ідея світової

волі красномовно доведена як правомірна долею індивідуумів, котрі протистоять їй як «цілому»; її ставлення до окремих індивідуумів, знову ж таки, відображено ораторськи.

Сильні людські характери та глибокі конфлікти для більш яскравого зображення «морального життя», що сприяє естетичному вихованню людини, Шіллер і Геббель знаходять у переломні, критичні періоди історії людства. «Смутним» епохам в минулому різних народів присвячені веймарські драми Шіллера, починаючи з «Валленштейна», як, по суті, і всі трагедії Геббеля (крім «Марії Магдалини», визначеної автором як «міщанська трагедія»).

Цікаво, що п'єсою, над якою обидва письменники працювали в останні роки життя і закінчити яку їм завадила смерть, була драма з російської історії «смутих часів» – «Деметріус». Постать російського самозванця, яка вже привертала увагу багатьох західних романістів і драматургів, у тому числі Лопе де Вега, зацікавила Шіллера ще під час роботи над «Фієско», коли він за французькими джерелами познайомився з історією змови В. Шуйського. У 1802 році письменник говорить про свій намір написати трагедію «Криваве весілля у Москві», перші начерки майбутньої п'єси про долю вдаваного Дмитрія були зроблені в червні 1804 року, після завершення ним «Вільгельма Телля» (1804). Ті дві дії, які драматург устиг закінчити, та план розвитку сюжету, складений Кернером за чорновими рукописами Шіллера, дозволили дослідникам оголосити «Деметріуса» квінтесенцією «трагічної основи» Шіллерової драматургії, драмою, що стверджує «споконвічне трагічне роздвоєння» людини. Хоча трагічні внутрішні переживання героя-самозванця, тобто психологічний конфлікт, безперечно цікавить автора, більш значущою для нього є проблема національної незалежності народу, проблема нетривкості влади, нав'язаної зовні, – отже, конфлікт об'єктивно історичний (згідно з записом у робочому зошиті, мета п'єси – «відтворення особливої атмосфери епохи»).

Події, що відбувалися на Русі в кінці XVI та на початку XVII століття (посилення народного невдоволення при Борисі Годунові та жорстоке придушення повстання, відкриті селянські бунти, що проводилися під гаслом «за законного та доброго царя»), нагадують ту політичну атмосферу, яку Ф. Шіллер зображав у своїх попередніх драмах, а саме знищення існуючої суспільної системи, середньовічного землеволодіння та кріпосництва. У центрі уваги письменника була не проблема самозванства (спочатку герой вірить нав'язаному йому «відкриттю», що він начебто законний син царя, який дивом урятувався від смерті), а насамперед демократизм російського спадкоємця престолу, його патріотичні почуття та гуманність у ставленні до народу. «Хочу свободных сделать из рабов, / А не царить над рабскими сердцами», – сміливо заявляє

герой польському королеві та його оплічникам на засіданні сейму [3, с. 450]. Дмитрій залишається вірним собі і тоді, коли обман відкривається і руйнуються його уявлення про власну особу і місце серед російського народу і в державі, змінюється його душевний стан; але корінного зламу у діях героя не відбувається, що свідчить про його цілісність. Та й назва драми «Дмитрій» (Demetrius), а не «Лжедмитрій», на відміну від її російського варіанту в перекладі Л. Мея – «Дмитрий Самозванец. Неоконченная трагедия», говорить про те, що Шіллер не мав наміру ґрунтувати характер та поведінку головного персонажа на лицемірстві і свідомому обмані.

У Шіллеровій драмі, з одного боку, героїчні прагнення Дмитрія, що зустрічають стійку протидію, а з другого, порушення ним моральних норм, що складають поняття «трагічної вини», створюють нерозв'язку суперечність, яка, на думку автора, призведе до трагічної розв'язки. Драматург убачає трагічну вину Дмитрія в тому, що для відновлення своїх прав на російський престол він використовує іноземне військо, провокуючи тим самим польську інтервенцію, яка лише використовує його в своїх загарбницьких планах. Письменник реалістично розкриває цю тему, відповідно до історичної правди змальовує ставлення польських магнатів до Дмитрія, акцентує на першочерговості їх особистої зацікавленості у справі самозванця, їх прагненні влади та політичній безпринципності (сцена засідання сейму у Кракові) [3, с. 429–461]. Шіллер склав детальний план майбутньої п'єси на російський сюжет, але встиг написати (без остаточної правки) лише дві дії, залишивши в день смерті на письмовому столі монолог Марфи з другого акту. Його друг і соратник Й. В. Гете мав намір завершити драму, яку Шіллер з ним детально обговорював, та після багатьох невдалих спроб відмовився від цього задуму.

Починаючи працювати над «Димитрієм», Геббель писав своєму другові, професору Юліусові Глазеру, що основою його трагедії має стати великий і водночас сповнений внутрішніх суперечок слов'янський світ, тоді як Шіллера спонукав до створення п'єси лише загальнолюдський зміст історичного факту [1, с. 618]. Маючи зовсім інший підхід до матеріалу, Геббель підкреслює свій намір – відтворити достовірну картину віддаленої епохи, чужих звичаїв, акцентує увагу саме на психологічному моменті, мета його потрактування популярного сюжету – «оголити корені людей і речей» [1, с. 566]. Тому автор передусім всебічно і глибоко розробляє характери, зображаючи найменші порухи їх душі, внутрішнє підґрунтя їхньої поведінки. Персонажі трагедії надзвичайно яскраві: розгублена, сповнена сумнівів Марфа, готова на найтяжче зречення Варвара, марнослава і бездумна Марина, «лукавий царедворець» Мнішек та підступний слуга Божий Йов. У цьому ми вбачаємо принципову

відмінність п'єси Геббеля від твору Шіллера, де психологічна мотивація характерів явно недостатня, образи окреслені лише схематично.

Звернемо увагу на те, що в обох п'єсах представлена концепція «невинності» головного героя: впевнений у своєму праві на престол псевдоцаревич насправді є жертвою інтриг впливових політичних сил. А. Карельський справедливо зауважує, що у Шіллера було більше підстав для такого трактування образу, ніж у Геббеля, адже останній уже мав можливість працювати з «Історією Російської Держави» Карамзіна, що вийшла лише через 20 років по Шіллеровій смерті і зображала правдиву картину тих подій [2, с. 69]. Та Геббель ще більше, порівняно з Шіллером, акцентував «невинність» і шляхетність головного персонажа, поклавши їх в основу своєї трагедії і свого прочитання історії, демонстративно відхиливши твердження російського науковця. Згідно з творчим задумом письменника, Дмитрій не лише шляхетний, хоробрий, гуманний і мудрий – тобто позитивний – герой, за словами А. Карельського, «його ідеальність є мірилом авторської оцінки всіх конкретних ситуацій п'єси, її стрижнем» [2, с. 69]. Справді, в постаті Дмитрія автор зображає носія нової, вищої форми правління, наголошуючи на феномені державної влади, що стає центральною проблемою п'єси, її основним «структуротворчим елементом». Так, саме надія на шляхетного і справедливого правителя змушує Марфу відкинути власні материнські сумніви і, незважаючи на душевні муки, свідчити на користь Дмитрія, гуманність псевдоцаря перешкоджає егоїстичним планам польської шляхти та офіційної церкви. Велич духу спонукає царевича-байстрюка з гідністю прийняти свою долю і стати царем після того, як він дізнається правду про себе, всупереч власній принциповості, не відмовитися від виконання обов'язку перед країною і народом. Німецькі дослідники неодноразово висловлювали думку про те, що ідеалізація Дмитрія, крім об'єктивних причин, пояснюється ще й тим, що в зображенні юності героя явно відчуються автобіографічні риси драматурга, зокрема вразливе самолюбство, муки гордості, бажання піднятися над рабською долею.

Таким чином, створюючи свою останню п'єсу, Шіллер, з одного боку, не міг обійти історичних фактів, а з іншого боку, не міг відмовитися від власного естетичного задуму – передати в образі провідного персонажа найкращі людські риси. Декларуючи любов Дмитрія до народу і зображаючи його страждання як результат нездійсненої мети, страждання, які не можуть не викликати співчуття, письменник намагається, як і в попередніх творах, реалізувати властиву літературі соціально-виховну роль. Геббель у своєму «Димитрії» виступає прихильником гуманістичних ідеалів, усупереч тому, що письменника оголошували безперечним консерватором, прихильником «порядку будь-якою ціною». В основі його філософських і моральних пошуків переважає прагнення до

неупередженого аналізу людської природи і законів суспільного життя без абсолютизації і спрощень. Драма на «слов'янський сюжет» як Шіллера, так і Геббеля не отримала визнання у німецьких читачів і глядачів, можливо, тому, що проблема «доброго і справедливого правителя» була чужою для німецької ментальності, яка, в умовах тогочасної роздробленості, навпаки, прагнула твердої влади.

Творчий шлях обраних нами німецьких письменників – це безперервний пошук, пристрасне бажання знайти вихід зі світу темряви і мороку, в якому перебував німецький народ, змінити суспільне життя свого часу. Відхід від відомих фактів, оригінальне прочитання визначної події в історії Русі були необхідні драматургам, щоб показати силу істинного натхнення своїх героїв, їх палкий патріотизм, віру в досягнення високої мети, яку вони (чи доля) накреслили собі. Оперуючи історичними подіями та особистостями автори створили яскраві художні ситуації, які уможливили прогнозування майбутнього, втіленню власних передбачень майбутнього суспільства, що дозволяє говорити про ідейно-творчу доцільність указаних драматичних творів.

Підбиваючи підсумки, можемо зробити висновок, що традиції видатних попередників справили значний вплив на світогляд Геббеля, поетику його творів, структурували наукові погляди на теорію драми, творчий метод та художні прийоми. Услід за Шіллером він зображає життєві явища багатогранно, відтворює реальну картину епохи, за допомогою трагічного напруження підкреслюючи її недосконалість. Незважаючи на те, що більшість п'єс обох драматургів мали історичний сюжет, вони залишалися сучасними і злободенними письменниками, що всією творчістю прагнули виховувати добропорядних, гідних, вільних громадян своєї країни. Визначення впливу Шіллера на Геббеля допомагає краще зрозуміти художнє сприйняття останнім навколишньої дійсності, своєї ролі як письменника, визначити провідні риси його творчого методу.

1. Геббель Ф. Избранное: В 2-х т.– Т. 2.– М., 1978.
2. Карельский А. Фридрих Геббель. Предисловие и комментарии // Геббель Ф. Избранное: В 2-х т.– Т. 1.– М., 1978.
3. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7-ми т.– Т. 3. Драммы.– М., 1956.
4. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8-ми т.– Т. 6. Статьи по эстетике.– М.– Л., 1950.
5. Friedrich Hebbel. Dramen.– München, 1995.
6. Rösch H. Grundlagen, Stiele, Gestalten der deutschen Literatur.– Frankfurt am Mein, 1975.
7. Wagner A. Das Drama Friedrich Hebbels.– Hamburg, 1911.
8. Werner A. Hebbels Verhältnis zur Geschichte in seinem Denken und Dichten.– Bonn, 1952.