

---

УДК 821/29 + 821.112.

DOI: 10.31249/lit/2023.04.04

КОНКИНА А.М.<sup>1</sup> ОБРАЗ «СИЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОЗДНИХ ДРАМАХ Ф. ШИЛЛЕРА<sup>©</sup>

*Аннотация.* В статье раскрывается образ «сильного человека» (Kraftmensch) и его смысловое наполнение в поздних драмах Фридриха Шиллера в сравнении с его произведениями штюрмерского периода. Драмы рассматриваются в контексте творческого пути драматурга, в связи с чем упоминаются его ода «К радости», новелла «Преступник из-за потерянной чести» и «Письма об эстетическом воспитании человека». В статье аргументированно предлагается выделить три новых связанных с этим образом мотива: отказ от «мании величия», слияние с образом народа и оправдание преступления, совершенного руками «сильного человека».

*Ключевые слова:* Фридрих Шиллер; поздние драмы; «сильный человек»; веймарский классицизм.

*Для цитирования:* Конкина А.М. Образ «сильного человека» в поздних драмах Ф. Шиллера // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 50–61. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.04

KONKINA A.M.<sup>2</sup> The image of “Kraftmensch” in Friedrich Schiller’s later dramas<sup>©</sup>

---

<sup>1</sup> **Конкина Александра Максимовна** – бакалавр филологии, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (филологический факультет, отделение современных западноевропейских языков и литературы); e-mail: alexa170501@yandex.ru

© Конкина А.М., 2023

<sup>2</sup> **Konkina Alexandra Maximovna** – bachelor of philology, Lomonosov Moscow state university (Faculty of philology, Department of modern Western European languages and literatures); e-mail: alexa170501@yandex.ru

© Konkina A.M., 2023

*Abstract.* The article analyzes image of a “Kraftmensch” and its semantic content in Schiller’s late dramas in comparison with his works of the Sturmer period. Dramas are considered in the context of development of Schiller’s creativity, drawing on the ode “To Joy”, the short story “Criminal for Lost Honor” and “Letters on the Aesthetic Education of Man”. The article argues for highlighting three new motifs associated with this image: the first is abandoning “Großmannsucht”, the second is merging with the people and the third is justifying the crime committed by a “Kraftmensch”.

*Keywords:* Friedrich Schiller; later dramas; Kraftmensch; Weimar Classicism.

*To cite this article:* Konkina, Alexandra M. “The image of ‘Kraftmensch’ in Friedrich Schiller’s later dramas”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 50–61. DOI: 10.31249/lit/2023.04.04 (In Russian)

Образ «сильного человека» (Kraftmensch) – один из центральных образов в творчестве Шиллера. В ранних его драмах «Гений силы» изображен как титан, гордо стоящий в одиночестве среди людей заурядных, не способных сравниться с ним ни по намерениям, ни по масштабу этих намерений. Однако Н.Я. Берковский обращает внимание, что уже в фигуре Карла Моора Шиллер существенно расширяет границы этого образа по сравнению с эпохой «Бури и натиска» [Берковский, 2002, с. 377]: герои Гёте (Гёц и Вертер) оказываются «по размаху действия гораздо скромнее» [Берковский, 2002, с. 377], в то время как у выступления Моора цели реформаторские, и он ведет за собой «целый легион пособников и приспешников своей цели» [Берковский, 2002, с. 377], хотя и не может выдержать сам масштабов своей деятельности. То есть изначальное отличие «сильного человека» Шиллера от героев эпохи «Бури и натиска» связано, прежде всего, с масштабом их целей.

В поздних драмах Шиллер делает гения более «открытым» и приводит его к слиянию с другими людьми. Примечательно, однако, что и в этом слиянии «сильный человек» остается существом уникальным. Ниже исследуется новое смысловое наполнение этого образа в поздних драмах – «Мария Стюарт» (1801), «Орлеан-

ская дева. Романтическая трагедия» (1802), «Мессинская невеста, или Враждующие братья» (1803), «Вильгельм Телль» (1804).

С этой целью предлагается выделить три новых мотива и раскрыть их связь с этим образом. Первый из них – отказ от «мании величия». Шиллер на протяжении своего творческого пути критикует «сильных людей» за то, что они присваивают «себе божественную привилегию править миром» [Жеребин, 2009, с. 6]. Поздние его драмы показывают иной путь – путь самоотдачи, жертвы. Мария Стюарт убила своего мужа, однако она искренне кается, и, будучи приговорена к казни за то, чего не совершала (государственная измена, предательство), оправдывается; кроме того, своей смертью Мария буквально возвращает в мир правду, и ее действия не приводят к жертвам, в отличие от действий разбойника Моора: писец Марии Стюарт Кэрл признался в клевете, Шрусбери и Лейстер покинули монархиню Елизавету, а та готова бросить своих вернейших слуг в тюрьму за якобы обман и превышение власти. Драма заканчивается почти что немой сценой – ремаркой о том, что королева овладевает собой и стоит спокойно. Такой финал и последующее молчание показывают прозрение и одновременно отчаяние от невозможности исправить страшные последствия ее поступков. Мария Стюарт имплицитно сравнивается с Иисусом – особенно ярко это прослеживается в сцене прощания Марии с жизнью. Как Христос Пилату, Мария просит сказать Елизавете о том, что она не винит ее в своей смерти; как Иисус на кресте, обращается она к Богу, прося принять ее к себе, в чем можно усмотреть аллюзию на слова Христа «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк 23:46). Свою казнь Мария видит как спасение, поскольку, благодаря смерти, может освободиться от неправильного мира (каким его видел Карл Моор), где даже сестра не способна понять сестру; путем смерти, в некотором смысле даже принесения себя в жертву, Мария может перенестись от мира земного в мир «правильный», небесный, где царит Радость, которая примирит враждующих братьев и сестер, Радость, которая, как читается в оде «К радости» (1785), объединит всех людей и приведет их к Раю.

В «Орлеанской деве» уже не «сильный человек» по собственной инициативе принимает на себя роль Мессии, но сам Бог избирает Иоанну для спасения Франции. Показательно, что Иоан-

на д'Арк сомневается в своей избранности. В ее образе подчеркивается невинность и чистота, и только благодаря этим качествам она не обречена на поражение. Кроме того, избранности Иоанны соответствует жанр драмы (романтическая трагедия) с присущими ему элементами мистицизма: Иоанне доступны видения, она узнает предназначенный ей шлем, знает местонахождение меча, провидит свою смерть, только ей являются Богородица, черный рыцарь. Показательно, что если Мария Стюарт сравнивалась с Христом, то Иоанна сравнивается с Богородицей. Это ярко представлено в сцене откровения: «Святая» явилась к ней с мечом и знаменем в одеянии пастушки, в то время как и сама Иоанна пасла стада. При третьем явлении Богородица сбросила с себя облик пастушки и предстала Царицей Небес. А ведь такой образ Богородицы – с мечом и знаменем – отчасти отвечает тому образу Иоанны, в котором увидел ее во сне отец: там героиня тоже предстала будто бы владычицей (только не Небес, а Франции), восседала на троне, на голове ее венок из семи звезд, в руке скипетр из трех белых лилий, как символ чистоты и непорочности. Сравнением с Богородицей подчеркивается избранность и чистота Иоанны. Кроме того, в ней уже нет того бунта, которым отличались Моор и Фиеско, напротив, акцент смещается на «антибунт», «антимужество» (*Demut*), т.е. смирение: как Иоанна говорит Карлу VII о возвеличивании за счет смирения, так и сама она предстает смиренной, готовой исполнить свой долг перед Богом даже ценой собственной жизни. То есть в данном случае отказ от «мании величия», связанной с избранностью, сопровождается мотивом жертвенности. За исполнение божественной миссии и победу на поле боя Иоанне приходится платить самоотрицанием, отказом от права на чувства, симпатию. Во время сражения Иоанна требует, чтобы ее не называли женщиной, уподобляя саму себя бестелесному духу, тем самым буквально отрекается от своей человеческой, земной сущности.

Если проводить сравнение с первой драмой Шиллера, то получается, что вернуть мир в изначальное «правильное» состояние оказывается способен вовсе не одинокий гений Карл Моор, а Иоанна д'Арк, мученица за свой народ. Пафос Шиллера меняется: новый мессия спасает мир не своими свершениями, но принесением в жертву собственной жизни; действиями не физическими в земной жизни, но небесными, точнее, проникнутыми божествен-

ной силой. Карл Моор, Фиеско сами поставили себя на место спасителей мира и потерпели крушение, в то время как Иоанна д'Арк была избрана Богом для своей миссии. Она погибла на поле боя, но эта жертва не была напрасна: Иоанна осталась непобежденной, как осталась непобежденной казненная Мария Стюарт. Вместе с гибелью Иоанны провозглашается победа и свобода Франции.

В драме «Мессинская невеста» Шиллер, как указывает Н.В. Гладилин, хотя «уже целиком стоял на позициях веймарского классицизма» [Гладилин, 2018, с. 88], возвращается к мотиву враждующих братьев, представленному в его первой драме «Разбойники» (1781). Однако в «Мессинской невесте» акцент смещается именно на развенчивание мании величия у обоих братьев. Показательны слова старшего брата, дона Мануэля, который противопоставит всему народу Мессины, представленному в образе хора: «Я совсем один» (Ich ganz allein) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 85.]. Разоблачение эгоцентричности продолжается и через образ дона Цезаря, убившего старшего брата. Восклицаниями хора драматург пророчит ему горе (Wehe!) и возмездие. Борьба братьев приводит к братоубийству, которое невозможно искупить покаянием.

Наиболее последовательное изображение «сильного человека» как положительного героя дано в последней драме Шиллера в образе Вильгельма Телля. Этот герой не ставит себя на место нового Спасителя, акцент в драме смещен на вынужденность поступков Телля, необходимую самозащиту. Г. Харт указывает на то, что подобный аспект был очень важен для Шиллера, драматург обсуждал его в переписке с Иффландом и выступал за сохранение монолога Телля и эпизода с Паррицидой, поскольку они, по Шиллеру, объясняют преступление Телля и подчеркивают невиновность героя [Hart, 2004, p. 198]. Итак, Телль не пытается сделать то, на что ему не хватило бы сил. Например, в известном эпизоде с яблоком Телль, будучи прославленным стрелком, все же колеблется перед выстрелом в яблоко на голове своего сына Вальтера. В конце драмы в разговоре с монахом, оказавшимся Иоганном Паррицидой, он вновь не дерзает взять на себя роль Спасителя, способного отпустить грехи, и советует Иоганну идти в Италию к папе римскому – молить о прощении и заступничестве. По сравнению с героями ранних драм Шиллера, в образе Вильгельма Телля мотив «бурного гения», способного, как Карл Моор, «разрушить все зда-

ние нравственного миропорядка» [Шиллер, 1955, т. 1, с. 495], уходит в прошлое, а сам он представлен человеком «не от мира сего». При этом «сильный человек» сопоставляется с мессией и в последней драме: подобно тому как Мария Стюарт уподоблялась Христу, а Иоанна д'Арк – Богоматери, в сцене со стрельбой в яблоко вновь считывается уподобление героя Христу. Когда Телль в начале отказывается стрелять, ландфохт Геслер произносит реплику: «Теперь Спаситель помощи себе сам – и ты спасешь всех» (*Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!*) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 217]. И здесь явственно слышны аллюзии на насмешки народа и воинов, обращенные к Иисусу после взятия под стражу: «...других спасал; пусть спасет Себя Самого, если Он Христос, избранный Божий» (Лк 23:35).

Второй новый мотив, связанный с образом «сильного человека» в поздних драмах Шиллера, показывает, как гений силы соединяется с образом народа, в то же время сохраняя свою уникальность. В этом прослеживается последовательный поиск Шиллером «причинно-следственных связей, ведущих от сокровенного к публичному» [Черепанов, 2021, с. 478], начатый еще в ранних драмах. Так, в отличие от королевы Елизаветы, Марию Стюарт объединяет с народом вера, понимание религии: Елизавета – протестантская английская королева, Мария Стюарт – католическая шотландская. По Шиллеру, «римский католицизм был религией полуязыческой, <...> а протестантство отмечено было последователями своими прозаичностью и аскетичностью» [Берковский, 2002, с. 411]. По представлениям Мортимера, католичка Мария Стюарт являет собой «современное выражение “эллинства”» [Берковский, 2002, с. 411], в то время как протестантка Елизавета – скудное духом и некрасивое «назарейство», которое в драме связывается с государственностью. Государственная власть английской королевы «живдется на поддержке нации» [Аникст, 1957, с. 632], и в связи с этим казнь Марии неизбежна – ведь Елизавета действует в том числе во имя государства и его интересов, стремясь не допустить приход новой монархии и другой веры. При таком прочтении в «немой сцене» в финале пьесы с возвращением в мир правды после казни Марии приходит и осуждение сухой государственности. Елизавета становится в один ряд с героями ранних пьес драматурга, которые ошибочно верят в собственное всемогу-

щество и в результате действий которых гибнут невинные люди. Даже если Елизавета действовала на благо своего народа, защищая принцип государственности, слияние с народом гораздо ярче проявляет Мария, которая, как Христос за грехи всего человечества, приняла смерть без вины. И пусть Мария при этом искупает лишь собственный прошлый грех, ее казнь как будто направлена на спасение английского народа, его прозрение и возвращение к правде.

В «Орлеанской деве» на протяжении всей драмы подчеркивается крестьянское происхождение Иоанны, а также то, что гибнет она именно за свой народ. В центре внимания Шиллера находится не выходец из высоких сословий, как это было в ранних драмах, – внимание драматурга обращено к народу. При этом Иоанна выделяется среди народа – уникальной душевной силой, масштабом гения, который и позволяет рассматривать ее образ в ряду других образов «сильного человека». Остальные персонажи не способны ее понять, как, к примеру, не понимает и не принимает ее отец; как не понимает и королевский двор, когда Иоанна отказывается при всех подтвердить свою невинность и опровергнуть обвинение в колдовстве. Показательным в этом отношении является и список действующих лиц в начале пьесы, где Иоанна представлена «одной из» народа и стоит ближе к концу списка как обычная пастушка. В пьесе она показана «одной из» дочерей Тибо д'Арка, причем последней в списке. Все это подчеркивает «незнатность» Иоанны и ее слияние с народом.

В «Мессинской невесте» народ Мессины изображен в образе хора, две части которого соответствуют двум враждующим братьям. В предисловии к трагедии Шиллер объясняет использование хора: своими успокаивающими размышлениями хор возвращает зрителям и героям свободу. Хор олицетворяет собой внутреннее единство, поэтому представляет собой идеал, к которому должны стремиться герои трагедии, лишённые единства из-за своих страстей. В таком случае вражда братьев в драме и ее возможные последствия становятся страшнее, поскольку их вражда вносит раскол и в хор, т.е. «лицо идеальное», рисуя мир на грани катастрофы. Не только идеальным «образом», но и идеальным «средством» драмы оказывается хор, поскольку сочетает в себе «идеальное и чувственное» (*Ideale und Sinnliche*) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 13], без взаимодействия которых нет поэзии (*oder die Poesie ist*

aufgehoben) [Schiller, 1980, Bd. 10, S. 13]. В единстве братьев заключалась бы их сила, и если бы они смогли помириться и объединиться, объединились бы и обе части хора. Можно даже предположить, что не дона Мануэля или дона Цезаря, но именно хор следует читать здесь как образ «сильного человека». Как пишет В.И. Иванов, «Шиллеру-драматургу предносятся картины всенародного зрелища <...>. Отсюда глубокая потребность воскресить античный хор драмы» [Иванов, 1987, т. 4, с. 180]. Последовательный переход от торжества единоличного гения к образу «сильного человека» как «представителя» и одновременно символ народа закономерно прослеживается в «Мессинской невесте». Рисуется дидактическая картина: если одинокие гении силы, такие как дон Мануэль и дон Цезарь, не будут едины, то не будет един и народ, в данном случае хор. По Шиллеру, единство всех людей должно начаться с единства малых.

Переход от одинокого гения к гению как представителю народа прослеживается и в последней драме Шиллера. Если в более ранних драмах персонажей немного, то в «Вильгельме Телле» список действующих лиц включает в себя гораздо больше героев, которые в своем намеренно созданном множестве сливаются в одно целое. Разделенные вначале по трем поселениям, в финале драмы они сливаются в один образ крестьян Швейцарии, и далее – в народ. Вильгельм Телль изображен именно как его часть: он также помещен в списке действующих лиц «среди прочих», предстает «одним из» поселян кантона Ури, что ставит его в один ряд со всеми швейцарцами, несмотря на яркую индивидуальность. Слиянию образа Телля с крестьянством как целым отвечает и ранее упомянутый эпизод с яблоком. В нем образ «сильного человека» будто снижается (зритель не видит, как Телль стреляет, поскольку его внимание в этот момент перенаправлено на диалог Руденца и Геслера). Продолжая сравнение с Христом, заметим, что подобное «чудо» и спасение (сбивание яблока на голове сына) сопоставимо с чудесами от рук Христа, о которых Спаситель запрещал рассказывать, т.е. привлекать к ним внимание. Получается своеобразный парадокс: Теллю не нужно внимание, он гений и «сильный человек» сам по себе, но именно в окружении других, в слиянии с ними выделяется своей силой, отказываясь от выпячивания собственной личности одновременно. Иными словами, Шиллер смещает

здесь акцент с одинокого героя к гению, который буквально растворен в народе, в братстве: внешне он одинок, но на деле – един с народом.

Подобный парадокс соединения с народом при одновременном сохранении личной уникальности Шиллер объясняет в «Письмах об эстетическом воспитании человека», где указывает на изначальную раздвоенность человеческой природы. Но в игре, по его мнению, человек может гармонично сочетать требования разума и чувств и тем самым прийти к цельности, стать «чистым человеком». Представляется, что «сильный человек» в поздних драмах, в особенности Вильгельм Телль, в соединенности с народом сохранивший свой гений, изображен как такой достигший цельности «чистый человек».

Следует отметить, что переходу от гения-индивидуалиста к образу представителя народа соответствует и сама форма поздних драм Шиллера: драматург отказывается от прозы и отдает предпочтение стихотворной форме, где реплики героев подчинены одному размеру, за счет чего индивидуальность персонажей размывается.

Третий новый мотив, связанный с образом «сильного человека», – оправдание преступления. Тема разрабатывалась в прозе Шиллера, в частности в новелле «Преступник из-за потерянной чести» (1786), где Шиллер указывал на необходимость обращать внимание не только на преступление, но и на его причины. По Шиллеру, преступник, какое бы преступление он ни совершил, все же остается человеком. Оправдание преступления у Шиллера переплетено с темой единения «сильного человека» и народа. Мария Стюарт кается в совершенных в молодости преступлениях, о возможных последствиях которых она не знала, и своим покаянием и казнью по ложному обвинению Мария искупает прошлое. Иоанна д'Арк винит себя за слабость собственной природы, за влюбленность в английского вождя Лионеля, но ее «преступление» оправдывается Шиллером и искупается самой героиней, которая сохраняет верность своему народу даже в плену и отдает жизнь на поле боя ради победы Франции. Преступление донна Цезаря также оправдывается в глазах зрителей, во-первых, строгим судом героя над самим собой, а во-вторых, его искренним покаянием и исповедью в том, что толкнуло его на убийство брата.

В последней драме Шиллера мотив оправдания преступления ярко раскрывается в связи с двумя героями: Вильгельмом Теллем и Иоганном Паррицидой. Вильгельм Телль с другими швейцарцами в финале прибегают к террору, однако, в отличие от Карла Моора, радикально выступавшего против власти, убийство Теллем ландфохта Геслера оправдывается Шиллером, поскольку Телль, во-первых, действует на благо своей семьи и страны, во имя их защиты и, во-вторых, своим личностным масштабом Телль не настолько выделяется среди других крестьян, как Моор – среди разбойников.

Телль у Шиллера буквально слит с народом, представлен частью большого целого. В сцене разговора с монахом, оказавшимся Иоганном Паррицидой, он выражает осуждение: Иоганн хочет присоединиться к подвигу Телля, встать с ним в одном ряду защитников собственных земель, ведь и он тоже убил тирана, который посягнул на его права. Вильгельм Телль оправдан, поскольку его «преступление» является, говоря его словами, «вынужденной, необходимой самообороной отца» (*die gerechte Nothwehr eines Vaters*) [Schiller, 1980, S. 272]. Корыстное преступление Иоганна не имеет с этим ничего общего. Узнав, кто перед ним и в чем его преступление, Телль прогоняет из дома своих жену и детей, чтобы те не находились под одной крышей с преступником. Он прямо говорит, что эти деяния нельзя сравнивать: убийством своего дяди Иоганн оскорбил ту самую священную природу, которую защищал Телль. Как бы ни оправдывался Иоганн, утверждая, что убийством герцога Австрийского освободил свой край от тирана, Шиллер устами Телля называет подобный поступок оскорбительным для честного дома.

Влияние размышлений Шиллера об оправдании преступления в новелле «Преступник из-за потерянной чести» считывается в последующих словах Телля: как бы он ни был утрачен Иоганном и его корыстным убийством, как бы ни презирал виновного, сам оставаясь невинным, Телль все же способен к состраданию, открыт к общению с преступником – он плачет. Его тронула судьба Иоганна и так называемая первопричина преступления, и он страдает безутешному, готов оказать ему помощь, поскольку оба они люди, т.е. братья. При этом просящему у него приюта Иоганну Телль сообщает о единственно возможном для убийцы спасении –

лишь папа римский в силах помочь ему найти путь к утешению. Невинность Телля подчеркивается также ремарками: в последних двух сценах он появляется без арбалета, в то время как в каждом прошлом описании упоминалось наличие при нем лука-самострела [Schweitzer, 1999, p. 257]. Именно после спасения своего сына метким выстрелом в яблоко на его голове, после отомщения Геслеру и защиты тем самым своего дома Телль оставляет оружие, в определенной степени искупая этим свое преступление.

Итак, образ сильного человека проходит через все творчество Шиллера, однако в поздних драмах получает новое смысловое наполнение. Отказываясь от представления о сильном человеке как об одиночке, новом мессии, Шиллер делает его частью народа и тем самым соединяет со всем человечеством. Устремления «гения силы» в поздних драмах направлены не на собственное возвышение, а на благо народа, родины, и поэтому оправдываются даже те поступки, которые зритель мог бы считать преступлениями. Обращает на себя внимание, что планы такого соединенного с народом героя уже не обречены на неудачу.

Наиболее последовательно все выделенные мотивы представлены в образе Вильгельма Телля, героя последней драмы Шиллера. Его жертвенность, отход от эгоцентризма и слияние с народом делают возможным счастливый финал: не случайно драма, а с ней и творческий путь Шиллера, заканчивается троекратным провозглашением свободы.

### Список литературы

1. *Аникст А.А.* Драматургия Шиллера в Веймарский период // История западно-европейского театра : в 8 т. – Москва : Искусство, 1957. – Т. 2. – С. 620–637.
2. *Берковский Н.Я.* Театр Шиллера // Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. – С. 374–440.
3. *Гладилин Н.В.* Мотив «враждующих братьев» в драматургии Ф.М. Клингера и Ф. Шиллера // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология. – 2018. – № 4. – С. 81–92.
4. *Жеребин А.И.* Маркиз Поза и «русские мальчики» (К 250-летию со дня рождения Фридриха Шиллера) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2009. – Т. 68, № 6. – С. 3–7.
5. *Иванов В.И.* О Шиллере // Иванов В.И. Собр. соч. : в 4 т. – Брюссель : Foyer oriental chrétien, 1971–1987. – Т. 4 : 1987. – С. 167–180.

6. *Черепанов Д.Д.* Тайные движения души и жизнь государства: проблематика сильного человека в ранних драмах Ф. фон Шиллера // XVIII век: интимное и публичное. – Санкт-Петербург : Алетей, 2021. – С. 478–488.
7. *Шиллер Ф.* Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. – Москва : Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – С. 369–496.
8. *Hart G.* Schiller the Killer : Wilhelm Tell and the Decriminalization of Murder [Шиллер убийца : Вильгельм Телль и декриминализация убийства]. – Goethe Yearbook, 2004. – Vol. 12. – P. 197–207.
9. *Schiller F.* Schillers Werke : National-Ausgabe [Произведения Шиллера : Национальное издание]. – Weimar : Böhlau, 1980. – Bd. 10 : Die Braut von Messina. Wilhelm Teil. Die Huldigung der Künste [Мессинская невеста; Вильгельм Телль; Приветствия искусств]. – 546 S.
10. *Schweitzer C.E.* A Defense of Schiller's *Wilhelm Tell* [Защита шиллеровского «Вильгельма Телля»] // Goethe Yearbook. – 1999. – Vol. 9. – P. 253–263.