

Шекспир, и несть ему конца! Иоганн Вольфганг Гёте

О Шекспире сказано так много, что трудно к этому что-нибудь добавить. Но таково уж свойство духа: держать дух в беспрестанном напряжении. На этот раз я хочу рассмотреть Шекспира не только односторонне, а сначала как поэта вообще, затем в сравнении с другими поэтами, древними и новейшими, и, наконец, как собственно театрального поэта. Я попытаюсь пояснить, как влияло на нас подражание его манере и какое влияние эта манера вообще способна оказывать. Мое согласие с уже сказанным о нем раньше я дам понять разве тем, что повторю иные старые суждения, несогласие же выражу коротко и позитивно, не вдаваясь в лишние споры и словопрения. Здесь, следовательно, речь будет идти о первом из этих пунктов.

ШЕКСПИР КАК ПОЭТ ВООБЩЕ

Наивысшее, чего может достичь человек, — это осознание своих собственных убеждений и мыслей, познание самого себя, которое ведет к истинному познанию духа и мыслей других.

Имеются люди с прирожденной склонностью ко всему этому, которые к тому же посредством опыта культивируют такую склонность для практических целей. Отсюда возникает способность извлекать из мира и житейских дел известную пользу — в высшем смысле этого слова. С подобной склонностью рождается и поэт, но он культивирует ее не для непосредственных земных целей, а для высшей, духовной и всеобщей цели. Если мы считаем Шекспира одним из величайших поэтов, мы тем самым признаем, что мало кто познал мир так, как он его познал, мало кто из высказавших свое внутреннее видение сумел в большей степени возвысить читателя до осознания мира. Мир становится для нас совершенно прозрачным, мы внезапно оказываемся поверенными добродетели и порока, величия, мелочности, благородства, низости — и все это благодаря простейшим средствам. Каковы же эти средства? Поначалу может показаться, что Шекспир работает для наших глаз. Но это не так. Произведения Шекспира не для телесных очей. Я попытаюсь пояснить свою мысль.

Пусть зрение считается яснейшим посредствующим чувством. Но внутреннее чувство все же яснее, и наиболее быстро и верно до него доходит слово, ибо только оно по-настоящему плодоносно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздействовать. Шекспир же, безусловно, взывает к нашему внутреннему чувству, а оно оживляет мир образов в нашем воображении. Так возникает совершенное воздействие, в котором мы не умеем отдать себе отчета, ибо здесь-то и кроется начало иллюзии, будто бы все происходит у нас на глазах. Но если точнее разобраться в произведениях Шекспира, то окажется, что в них одушевленное слово преобладает над чувственным действием.

В его пьесах происходит то, что легко себе вообразить, более того, что легче вообразить, чем увидеть. Дух отца в «Гамлете», макбетовские ведьмы, многие жестокие видения приобретают силу лишь благодаря нашей фантазии, а разнообразные мелкие промежуточные сцены только на нее и рассчитаны. Все это в чтении легко и естественно проходит мимо нас, тогда как на сцене кажется тягостным, ненужным, даже отталкивающим.

Шекспир воздействует живым словом, а оно лучше всего передается в чтении; слушатель не отвлекается удачным или неудачным изображением. Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира. Так лучше всего следить за суровыми нитями, из которых он тклет события. Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставлять нас в неизвестности или в сомнении. В сговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Все, что веет в воздухе, когда свершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, здесь выходит на свет свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни, сами не ведая, каким образом.

Шекспир приобщается к мировому духу: как и тот, он пронизывает мир; от обоих ничего не скрыто. Но если удел мирового духа — хранить тайну до, а иногда и после свершения, то назначение поэта — разбалтывать ее до срока или в крайнем случае делать нас ее поверенными во время деяния. Порочный властелин, человек благомыслящий и ограниченный, увлеченный страстями или холодный наблюдатель, — все они как на ладони преподносят нам свое сердце, часто даже вопреки правдоподобию; каждый словоохотлив и красноречив. Довольно! Тайна должна быть раскрыта, хотя бы камням пришлось возвестить о ней. Даже неодушевленное здесь поспешает на помощь, даже второстепенное соучаствует: стихии, земные, морские и небесные явления, гром и молния, дикие звери поднимают свой голос, порой, казалось бы, аллегорически, но всегда как прямые соучастники.

К тому же и цивилизованному миру приходится здесь поступаться своими сокровищами; искусства и науки, ремесла и промыслы — все приносит свои дары. Шекспировские пьесы — огромная, оживленная ярмарка, и этим богатством он обязан своему отечеству.

Повсюду у него мы видим Англию, омытую морями, затянутую облаками и туманом, несущую свою деятельность во все концы света. Поэт живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно порождало и во что подчас вырождалось. И, быть может, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи. Никто не относился к материальному костюму с большим пренебрежением, чем он; но ему была отлично знакома внутренняя одежда человека, а перед нею все равны. Говорят, он превосходно изображал римлян, я этого не нахожу: все они чистокровные англичане, но, конечно, они люди, люди до мозга костей, а таким под стать и римская тога. Если перенестись на эту точку зрения, то его анахронизмы покажутся достойными всяческих похвал; ибо, пожалуй, как раз погрешности против внешнего костюма и делают его произведения столь жизненными.

Так ограничимся же этими немногими словами, которыми отнюдь не исчерпываются заслуги Шекспира. Его друзья и почитатели сумеют добавить к сему еще многое. Мы же позволим себе здесь еще одно замечание: трудно найти поэта, в каждом отдельном произведении которого заложена своя, через все проходящая идея, как мы это видим в вещах Шекспира.

Так через всего «Кориолана» проходит идея гнева на то, что народные массы не признают преимуществ лучших. Так в «Цезаре» все сводится к мысли, что и лучшие люди не хотят допустить, чтобы верховная власть находилась в руках одного человека, ибо ошибочно полагают, что могут действовать сообща. Так «Антоний и Клеопатра» тысячу языков говорят о том, что наслаждение и дело несовместны. И в этом смысле, при дальнейших исследованиях Шекспира, нам пришлось бы все чаще ему удивляться.

ШЕКСПИР В СРАВНЕНИИ С ПОЭТАМИ ДРЕВНИМИ И НОВЕЙШИМИ

То, что прежде всего неизменно владеет великим духом Шекспира, это реальный мир; ибо если пророчества и безумие, сны, предчувствия, чудесные знамения, феи и гномы, призраки, чудовища, волшебники и составляют магический элемент, в нужную минуту появляющийся в его пьесах, то эти призрачные образы все же в них отнюдь не главенствуют. Нет, великой основой его произведений является правда и сама жизнь; потому-то все им написанное и кажется таким подлинным и сильным. Ведь уже признано, что он принадлежит не столько к поэтам нового мира, которых мы зовем романтиками, сколько к поэтам наивным, ибо его достоинство в том и заключается, что он исходит из современных ему представлений, с романтической же тоской соприкасается чуть заметно, одним только краем своего существа. Тем не менее при ближайшем рассмотрении он все же поэт нового времени, отделенный громадной пропастью от древних, и притом не в силу внешней формы, о которой здесь нет и речи, а по всему сокровенному, глубочайшему смыслу своих творений.

Прежде всего я хочу заметить, что отнюдь не намерен пользоваться приводимой ниже терминологией как чем-то исчерпывающим и окончательным; скорее тут налицо попытка, не добавляя к уже известным антитезам новой, тем не менее указать, что она неотъемлемо содержится в них.

Антитезы же эти следующие:

античное — новейшее,

наивное — сентиментальное,

языческое — христианское,

героическое — романтическое,

реальное — идеальное,

необходимость — свобода,

долг — воля.

Величайшие и в то же время обыкновенные муки, которые испытывает человек, проистекают из свойственного каждому разлада между долгом и волей, и далее — между долгом и свершением, волей и свершением; этот разлад часто приводит человека в замешательство на его жизненном пути.

Ничтожное замешательство, вызываемое пустым заблуждением, которое может быть разрешено неожиданно и безболезненно, дает повод к смехотворным ситуациям. И, напротив, высшая степень замешательства, неразрешенного или неразрешимого, создает трагические моменты.

В древних произведениях преобладает конфликт между долгом и выполнением такового, в новейших — между волей и осуществлением. Попробуем временно поставить это разительное отличие в ряд с другими антитезами и посмотрим, что из этого выйдет. В обе упомянутые нами эпохи преобладает, как я сказал выше, то одна, то другая сторона. Но так как долг и воля не могут быть радикально отделены друг от друга в человеке, то мы находим оба эти элемента и в том и в другом случае, даже если один преобладает, а другой занимает лишь второстепенное место.

Долг возложен на человека; этот орешек нелегко разгрызть: волю же человек сам возложил на себя, и она — его царство небесное. Постоянное выполнение долга обременительно, невозможность его выполнить ужасна, воля радостна, твердая, свободная воля дарует утешение даже при невозможности ее осуществления.

Попробуем взглянуть на карточную игру как на своего рода поэтическое творчество. И она состоит из обоих этих элементов. Форма игры в соединении со случаем заступает здесь место долга как раз в том смысле, в каком древние понимали рок; воля в соединении со способностями игрока ему противодействует. Поэтому игру в вист я назвал бы античной. Форма этой игры ограничивает случайность и даже волю. Имея дело с определенными партнерами и противниками, а также с картами, которые мне попались, я должен управлять целым рядом случайностей, не имея возможности их избежать. В ломбере и тому подобных играх происходит как раз противоположное. Здесь для воли и отваги открыто немало дверей, я могу ренонсировать, по-разному пользоваться доставшимися мне картами, могу наполовину или совсем снести ненужные, могу извлечь наибольшую выгоду из самых скверных карт. Поэтому такого рода игры сходятся с образом мыслей и поэзией новейшего времени.

Древняя трагедия построена на неизбежном долженствовании, которое только ускоряется и обостряется противодействующей ему волей. Здесь — средоточие всех ужасов оракула; и в этой сфере непревзойденно царит «Эдип». Несколько мягче выражено долженствование как обязанность в «Антигоне» — и сколь различные формы оно здесь принимает! Но всякое долженствование деспотично: исходит ли оно от разума — в качестве закона нравственного или гражданского или от природы — в качестве законов становления, роста и увядания, жизни и смерти. Все это заставляет нас содрогаться, и мы забываем о том, что оно направлено на благо целого. Воля же, напротив, свободна и споспешествует отдельным личностям. Поэтому воля льстива, и она не могла не овладеть людьми, как только они об этом догадались. Она — божество новейшего времени; преданные ему, мы страшимся всего, что ему противостоит. И здесь причина того, что наше искусство и наш образ мыслей навеки останутся далекими от античного. Долженствование

делает трагедию великой и мощной, воля — слабой и мелкой.

Этот последний путь привел к возникновению так называемой драмы, в которой гигантское должествование растворяется в воле. Но так как это идет на помощь нашей слабости, то мы чувствуем известную растроганность, когда, после мучительного ожидания, под конец получаем жалкое утешение.

Когда после всех этих предварительных высказываний я вновь обращаюсь к Шекспиру, у меня невольно зарождается желание, чтобы читатель сам занялся сравнениями и сопоставлениями. Шекспир в этом смысле выступает как совершенно особое явление, мощно связующее старое и новое. В его вещах долг и воля всегда и во что бы то ни стало стремятся к равновесию; они яро схватываются, но всегда так, что воля остается внакладе.

Никто, пожалуй, великолепно его не изобразил первое великое воссоединение долга и воли в характере отдельного человека. Каждая личность, рассматриваемая с точки зрения характера, должествует, она стеснена и предназначена к чему-то исключительному, но, рассматриваемая как личность человека, изъявляет волю, не ограничена, взывает ко всеобщему. Здесь уже возникает внутренний конфликт, и его-то и ставит на первое место Шекспир.

Но вот к нему присоединяется внешний, который часто обостряется еще тем, что несостоятельная воля возвышается обстоятельствами до неизбежного должествования. Эту максиму я уже раньше доказывал на примере Гамлета, но она встречается у Шекспира повторно. Так, Гамлет, по вине духа отца, Макбет — по вине ведьм, Гекаты и верховной ведьмы — своей жены, Брут по вине друзей попадают в переплет событий, которые сильнее их; даже в «Кориолане» можно найти нечто подобное. Впрочем, хватит об этом: воля, превосходящая силы индивидуума, — порождение нового времени. Но благодаря тому, что эта воля возникает у Шекспира не изнутри, а порождается внешними обстоятельствами, она сходствует с должествованием и приближается к античному. Ибо все герои древней поэзии хотя и только возможны, и таким образом устанавливается прекрасное равновесие между волей, долгом и свершением. Однако их долг выявляется слишком резко и лишен для нас притягательной силы, хотя мы и восхищаемся им. Необходимость, исключаящая — частично или окончательно — свободу воли, несовместима с нашими убеждениями; и к этому приблизился Шекспир на своем пути, ибо, делая необходимость нравственной, он тем самым воссоединяет — нам на радость и изумление — мир древний и новый.

Если возможно что-нибудь перенять от Шекспира, то нам следовало бы изучать в его школе именно этот пункт. Вместо того чтобы превозносить выше меры нашу романтику, которую, впрочем, нельзя ни хулить, ни отрицать, вместо того чтобы односторонне придерживаться ее, тем самым искажая и уродуя ее сильную, здоровую и мощную сторону, нам следовало бы попытаться примирить это кажущееся непримиримым противоречие. Тем более что великий и единственный мастер, которого мы так высоко ценим и так часто восхваляем, сами не зная почему, уже совершил это чудо. Правда, у него было то преимущество, что он пришел в самый момент жатвы, что он имел возможность действовать в ожившей, протестантской стране, где на время смолкло ханжеское безумие и где человек, подобный Шекспиру, подлинно верующий в благость природы, мог свободно развить свою чистую внутреннюю религиозную сущность, не считаясь с какой-либо определенной религией.

Предыдущее было написано летом 1813 года. Не будем заниматься ни обсуждением, ни критикой, а только напомним о том, что было сказано выше: настоящая статья является как бы попыткой показать, как отдельные поэты, каждый на свой лад, стремились согласовать и разрешить это огромное, принимающее столь различные образы противоречие. Много говорить об этом было бы тем более излишне, что за истекшее время этот вопрос привлекал к себе всеобщее внимание и теперь существует целый ряд превосходных его истолкований. Прежде всего я здесь имею в виду весьма ценное исследование Блюмнера «Об идее рока в трагедиях Эсхила» и прекрасную рецензию на этот труд в приложениях к «Йенской литературной газете». Посему я немедленно перейду к третьему пункту, непосредственно относящемуся к немецкому театру и к тому решению, которое принял Шиллер, желая предначертать его грядущие пути.

ШЕКСПИР КАК ДРАМАТУРГ

Когда друзья и любители искусства хотят радостно насладиться каким-нибудь произведением, они принимают его целиком и проникаются тем единством, которое сообщил ему его создатель. Но тот, кто хочет теоретически обсуждать подобные творения и высказываться о них, а следовательно, учить и поучать, тому вменяется в обязанность подвергать их расчленению. Нам кажется, что мы выполнили эту обязанность, рассмотрев Шекспира сначала как поэта вообще, а затем сравнив его с древними и новейшими поэтами. Теперь мы думаем завершить нашу задачу, рассмотрев его еще и как драматурга.

Имя и заслуги Шекспира принадлежат истории поэтического искусства, и было бы несправедливо по отношению ко всем драматургам старого и нового времени видеть всю его заслугу только в деятельности на поприще театра.

Общепризнанный талант может использовать свои способности и в достаточной мере проблематично. Не все, что делает превосходный мастер, сделано превосходно. Так, Шекспир, неотъемлемо принадлежащий истории поэзии, в истории театра участвует только случайно. Если на первом поприще ему можно, безусловно, воздать все почести, то на втором нужно принять во внимание те условия, к которым он применялся, и отнюдь не расценивать их в качестве добродетелей или образцов для подражания.

Мы различаем родственные виды поэзии, которые, однако, часто сливаются при живой обработке материала: эпос, диалог, драма, театральная пьеса друг от друга отличны. Эпос должен изустно передаваться толпе кем-нибудь одним; диалог — это разговор в замкнутом кругу лиц, который разве только доходит до слуха толпы; драма — разговор, связанный с действием даже тогда, когда она разыгрывается лишь перед воображением; театральная пьеса объединяет все эти три вида, поскольку они обращаются к зрению и воспринимаются при наличии определенных условий, места действия, действующих лиц.

Произведения Шекспира в этом смысле принадлежат к наиболее драматичным; своей манерой выворачивать наружу внутреннюю жизнь он как никто захватывает читателя; требования сцены кажутся ему не стоящими внимания, он приспособливает их к себе, и вместе с ним (разумеется, в духовном смысле) приспособливает их к себе и читатель. Вместе с ним мы перескакиваем из одной местности в другую; наше воображение восполняет все промежуточные действия, которые он выпускает, и мы даже благодарны ему за то, что он возбуждает столь благородными средствами наши духовные силы. Тем, что он преподносит нам все в театральной форме, он облегчает работу

воображения, ибо мы лучше знакомы с «подмостками, изображающими мир», чем с самым миром. Даже о самом необычайном из того, что мы читаем или слышим, мы думаем, что оно все же когда-нибудь сможет там, на подмостках, развернуться перед нашими глазами; отсюда — часто, правда, почти всегда неудачные — переработки излюбленных романов в пьесы.

Но, по существу, театральны лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное. Что Шекспир достиг и этой вершины, явствует из такой сцены, как та, в которой сын и наследник забирает у смертельно больного, задремавшего короля лежащую рядом с ним корону, надевает ее и величаво удаляется. Но это только отдельные моменты, отдельные рассыпанные драгоценности, перемежающиеся множеством нетеатральных положений. Весь образ действия Шекспира противоречит самой сущности сцены. Его великий талант — талант эпитоматора. А так как поэт всегда является эпитоматором природы, то нам и здесь приходится признать великую заслугу Шекспира; мы только отрицаем, и это к его чести, что сцена была достойным поприщем для его гения. В то же время узость сцены призывает его к известному самоограничению. При этом он не выбирает, подобно другим поэтам, особых сюжетов для каждой отдельной работы, а ставит в центр пьесы известную идею и заставляет служить ей весь мир и всю Вселенную.

Вокруг одной идеи стягивает он старую и новую историю и с радостью пользуется любой хроникой, часто придерживаясь ее почти дословно. Не так добросовестно поступает он с новеллами, о чем свидетельствует «Гамлет». «Ромео и Юлия» ближе к первоисточнику; но в ней он почти совершенно разрушает трагическое содержание новеллы, вводя две комические фигуры, Меркуцио и кормилицу, которых, по всей вероятности, играли два излюбленных актера, причем мужчиной исполнялась, по-видимому, и роль кормилицы. Ближе всмотревшись в скупое построение пьесы, мы видим, что эти два образа и все, что с ними соприкасается, выступают в качестве фигур шутковской интермедии, которая нам теперь при нашей любви к последовательности и единству показалась бы невыносимой.

Но всего более удивительным кажется Шекспир, когда он редактирует и перекраивает уже существующие пьесы. Мы можем себе это уяснить на примере «Короля Джона» и «Лира», ибо старейшие варианты обеих пьес еще сохранились. Однако и в этих случаях он опять-таки больше поэт вообще, чем поэт театральны.

Но да будет нам дозволено подойти теперь к разрешению этой загадки. Несовершенство английских театральны подмостков обрисовали нам многие весьма сведущие люди. Там нет и следа тех требований натуральности, с которыми мы постепенно срослись благодаря нашей усовершенствованной театральной технике, а также искусству перспективы и костюма и с которой нам трудно порвать, чтобы, вернувшись к детской поре первых начинаний, вновь очутиться перед подмостками, на которых мало что можно увидеть, где все только «означает», где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покои короля и не удивляется, что трубач всегда трубит на одном и том же месте. Кто в настоящее время согласится на что-либо подобное? При таких условиях пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, только рассказанными несколькими лицами, которые для того, чтобы произвести большее впечатление, характерно замаскировывались и по мере надобности двигались взад и вперед, приходили и удалялись, всецело предоставляя воображению зрителя переносить на пустую сцену то рай, то королевский замок.

И разве великая заслуга Шредера, как постановщика Шекспира, не заключается как раз в том, что он сделался эпитоматором эпитоматора? Шредер придерживался только наиболее впечатляющего, попросту отбрасывая все остальное, притом иногда и существеннейшее, если ему казалось, что оно разобьет впечатление перед лицом его нации и его времени. Мы можем только согласиться с теми, которые говорят, что, опустив первую сцену «Короля Лира», Шредер тем самым зачеркнул весь характер пьесы, и все же прав он и здесь, ибо король Лир ведет себя в этой сцене до того нелепо, что уже невозможно в дальнейшем всецело осудить его дочерей. Старик вызывает сожаление, но не сочувствие, а Шредер хочет возбудить именно сочувствие к нему и вместе с тем отвращение к его, правда, недостойным, но все же не безусловно виновным дочерям.

В старой пьесе, которую редактировал Шекспир, эта сцена в дальнейшем ходе действия вызывает ряд очаровательны впечатлений. Лир спасается бегством во Францию, переодетые дочь и зять, следуя романтической прихоти, предпринимают нечто вроде увеселительной поездки к морю и там встречают старика, который не узнает их. Здесь становится сладостным все то, что великий трагический гений Шекспира сделал для нас столь горьким. Сравнить эти две вещи не перестанет доставлять удовольствие вдумчивому любителю искусства.

Но вот уже много лет, как в Германию прокралось предрассудочное мнение, что Шекспира следует поставить на немецкой сцене слово в слово, хотя бы от этого задыхались и актеры и зрители. Поводом здесь послужил превосходный и тонкий перевод Шекспира; и все же эти опыты везде потерпели неудачу. Неоднократные и добросовестнейшие усилия Веймарского театра являются лучшим доказательством моей мысли. Кто хочет увидеть на сцене пьесу Шекспира, должен вновь обратиться к переделкам Шредера. Но как ни бессмысленны разговоры о том, что при постановке шекспировски пьес нельзя опускать ни одной буквы, нам вновь и вновь приходится их слышать. И если поборники этого мнения одержат верх, то через несколько лет Шекспир окажется вытесненным с немецкой сцены, что, впрочем, не будет большой бедой, так как каждый читающий его про себя или в обществе тем сильнее почувствует чистое наслаждение.

Делая, со своей стороны, попытку поставить Шекспира в духе, изложенном нами выше, мы приспособили для Веймарского театра «Ромео и Юлию». Принципы, по которым это было сделано, мы разъясним в ближайшее время, и тогда, быть может, станет ясным, почему и эта редакция, осуществление которой не представляет никаких трудностей и рассчитано только на точность исполнения в соответствии с требованиями искусства, все же не привилась на немецкой сцене. Другой опыт в том же роде уже находится накануне завершения, и здесь, быть может, подготавливается нечто ценное для будущего, ибо не всегда же повторные усилия рассчитаны на сегодняшний день.

1813—1816

Комментарии

Первые два раздела были напечатаны в 1815 году в «Утренней газете для образованных людей», третий — в 1826 году в журнале «Об искусстве и древности». По сравнению с речью «Ко дню Шекспира» Гете здесь иначе оценивает английского драматурга, подчеркивая, прежде всего, объективность его творчества. В противовес романтикам, которые считали Шекспира «своим», Гете указывает на то, что

В основе творчества Шекспира лежал иной этический принцип, чем у романтиков; если у них господствует субъективный произвол, то у Шекспира налицо равновесие между «долженствованием» и «волеием».

...которых мы зовем романтиками... — Как явствует из следующей характеристики Шекспира как «наивного» поэта, Гете употребляет здесь слово «романтик» как синоним «сентиментального» — в духе разделения, предложенного Шиллером в его статье «О наивной и сентиментальной поэзии».

«Эдип» — то есть «Эдип-царь», трагедия Софокла; «Антигона» — трагедия Софокла.

Блюмнер. — Его сочинение было напечатано в 1814 г.

Шекспир как драматург. — В этой части статьи Гете во многом исходит из театральной практики Веймарской сцены; во время постановок пьес Шекспира он убеждался в том, что спектакли не могли вместить все обширное содержание пьес Шекспира; поэтому он определил его как поэта вообще, а не специфически театрального и оправдывал практику Фридриха Людвиг Шредера (1744–1816), ставившего пьесы Шекспира в сокращении. См. далее статью Гете «Заметки драматурга» Людвиг Тика», где позиция писателя в этом вопросе меняется.

Эпитоматор — от греческого слова «эпитома» — сокращение, конспект; Гете определяет Шекспира как художника, в краткой форме изображающего суть характеров и жизненных явлений.

А. Аникст