

Zofia Mejszutowicz-Bocheńska

BORYS PASTERNAK
WOBEC PRĄDÓW FILOZOFICZNO-ESTETYCZNYCH SWOJEJ EPOKI

Twórczość Borysa Pasternaka jest tak bardzo zintelektualizowana, że można by myśli jego i poglądy ułożyć w system, który wykazałby niewątpliwie zbieżności i podobieństwa z wieloma współczesnymi systemami filozoficznymi - Nietzschego i Bergsona, Husserla i przedstawicieli szkoły marburskiej oraz filozofią chrześcijańską. Borysa Pasternaka nie sposób oderwać od czasów, w których żył. W twórczości jego znajdujemy však również ciekawą interpretację marksizmu.

Mimo tak wielu punktów stykowych ze współczesną filozofią, do twórcy powieści "Doktor Żywago" należałoby odnieść słowa, jakie wypowiedział na temat innego wybitnego poety Gabriel Marcel:

"(...) pamiętać należy, że używanie w związku z twórczością Rilkego wyrażen technicznych ze słowników zawodowych filozofów stanowi zawsze pewną nieostrożność"¹.

Zastrzeżenie tego rodzaju jest niezbędne, chociaż Borys Pasternak należy do tych nielicznych pisarzy, którzy przecież filozofię uprawiali zawodowo, jak choćby świadczą o tym rozprawy filozoficzne z lat 1910-1913. Rozproszone zaś wykłady z teorii poznania, estetyki i etyki odnajdziemy niemal w każdym z jego utworów pisanych prozą. W sposób najbardziej bezpośredni poglądy swoje na temat sztuki, kultury, ich źródeł i funkcjonowania w życiu jednostki i społeczeństwa zawarł poeta w "Liście żelaznym", chronologicznie pierwszym szkicu autobiograficznym, poświęconym R.M. Rilkemu. W korespondencji z angielskim tłumaczem² swojej prozy Borys Pasternak określił

sens i cel szkicu jako wewnętrzną potrzebę wymiany myśli z czytelnikiem oraz pewnego rodzaju dialog z Zachodem³. Wyowiedź ta upoważnia do przyjęcia tekstu "Listu żelaznego" za punkt wyjścia i podstawę dla niniejszych rozważań, bez konieczności rezygnowania z tej perspektywy, która wynika z bardziej szerokiego kontekstu twórczości jego autora.

Pierwsze zainteresowanie filozofią pojawiło się u poety za pośrednictwem muzyki, inspirowane przez uwielbianego przezeń mistrza, wybitnego kompozytora rosyjskiego Aleksandra Skriabina. Spory Aleksandra Skriabina, głoszącego pochwałę nadczłowieka, amoralizm, nietzscheanizm, z Leonidem Pasternakiem, ojcem poety, były jego pierwszymi lekcjami filozofii:

"(...) Skriabin podbijał mnie świeżością swego usposobienia. Kochałem go do szaleństwa. Nie wnikając w istotę jego sądów, byłem po jego stronie"⁴.

Uwielbienie, jakie żywił dla kompozytora, kształtowało w dużym stopniu, przynajmniej w okresie wczesnej młodości, postawę życiową i osobowość Borysa Pasternaka.

"Rozważania Skriabina o nadczłowieku - pisał w swojej kolejnej autobiografii - wynikały z odwiecznie rosyjskiego dążenia ku temu, co nadzwyczajne. I istotnie, nie tylko muzyka, ażeby coś znaczyć, musi być nadmuzyką, ale wszystko na świecie, ażeby być sobą, musi siebie przerastać. Człowiek i działalność człowieka powinny zawierać w sobie element nieskończoności, który każdemu zjawisku nadaje charakter, czyni je określonym"⁵

W dużej mierze pod wpływem Skriabina Borys Pasternak rozpoczął i porzucił swoje studia nad teorią kompozycji. Porzucił wówczas, kiedy, jak to sam powie, miał wszelkie podstawy do triumfu. Sześćioletni okres wysiłków zakończył się znakomicie zdany egzaminem u samego Skriabina. Jednakże podziw dla filozofii mistrza zwyciężył w nim chęć zostania kompozytorem. Wiemy, że przyszły poeta był pozbawiony absolutnego słuchu muzycznego, toteż mimo nowych i ciekawych

pomysłów kompozycyjnych realizowanych w swoich utworach muzycznych, doszedł do przekonania, że osiągnięcie przezeń owego "elementu nieskończoności" w dziedzinie muzyki jest niemożliwe. Z tych samych powodów i w podobnych okolicznościach porzuci zaledwie w kilka lat później studia filozoficzne u Hermanna Cohena. Ten rodzaj perfekcjonizmu określi również jego drogę twórczą jako poety i prozaika. Pytanie, czy było to przejawem rozproszonych w atmosferze epoki idei nietzscheanizmu, czy też, jak w wypadku Skriabina, wynikiem odwiecznie rosyjskiego dążenia ku temu, co nadzwyczajne, czy wreszcie romantycznym marzeniem o pełni życia, wypada pozostawić bez odpowiedzi.

Pierwszym próbom pióra towarzyszyły gruntowne studia filozoficzne, najpierw na Uniwersytecie Moskiewskim, a następnie w Marburgu. Wybór Marburga nie był przypadkowy.

"Większość - napisze Borys Pasternak w swojej autobiografii - entuzjazmowała się Bergsonem. Zwolennicy getyngeskiego husserlizmu znajdowali oparcie w Szpecie. Wyznawcy szkoły marburskiej pozbawieni byli przewodnika i, pozostawieni sami sobie, łączyli się w przypadkowe grupy będące odgałęzieniami tradycji, która szła jeszcze od Sergiusza Trubeckiego"⁶.

Jednej z takich nieformalnych grup przewodził Dymitr Samarin, potomek znanego słowianofila. Należał do niej także Borys Pasternak, wyraźnie zafascynowany osobowością tego spadkobiercy najlepszych tradycji rosyjskich. W przyszłości poglądy i losy Dymitra Samarina przekaże poeta po części w dziejach doktora Jurija Żywago, a po części w historii życia jego wuja - Mikołaja Wiedieniapina.

Przedstawiciele szkoły marburskiej przyciągali uwagę swych rosyjskich zwolenników może nie tyle istotą stworzonego przez nich systemu filozoficznego, co świeżością i oryginalnością poglądów, dążeniem do doskonałości, przekonaniem o konieczności wiecznego poszukiwania wiedzy. Borysowi Pasternakowi trudno jednak byłoby odmówić dogłębnej znajo-

mości systemu H. Cohena i jego uczniów. Szczególną uwagę poety przyciągnęła koncepcja psychologii Paula Natorpa. W swojej młodzieńczej rozprawie "O przedmiocie i metodzie psychologii"⁷ zdaje się on podzielać pogląd niemieckiego filozofa o niemożliwości bezpośredniego ujęcia zjawisk świadomości oraz o rekonstrukcyjnym, wtórnym charakterze psychologii. Natomiast niewątpliwie samodzielną interpretację systemu Cohena zawiera rozprawa rosyjskiego pisarza z r. 1910 "Symbolizm a nieśmiertelność"⁸. Teoria poznania twórcy szkoły marburskiej ograniczała się do analizy poznania naukowego. Borys Pasternak pojęciem poznania ogarnął także sztukę. W ten sposób wyprzedził niemal o kilkanaście lat rozważania na ten temat innego przedstawiciela szkoły marburskiej - Ernesta Cassirera. Podobnie jak później Cassirer, dowodził "symbolicznej", umownej istoty każdej sztuki w tym samym sensie, w jakim można mówić o "symbolice algebry". Nigdy jednak więcej nie powrócił do tej myśli w postaci ściśle teoretycznej.

Autor powieści "Doktor Żywago" był przede wszystkim artystą, bowiem jedynie jako artysta mógł w pewnym momencie stwierdzić jałowość wszelkich sporów i dyskusji filozoficznych. Zawsze był daleki od dogmatyzowania pewnych prawd i żadnego ze współczesnych mu systemów myślowych nie przyjął w całości, podobnie jak nigdy nie uległ bez reszty teorii czy programowi konkretnej grupy czy szkoły literackiej. Jak większość pisarzy i poetów jego pokolenia, Borys Pasternak mniemał, że forma jest samą istotą dzieła, jest jego sensem i treścią. Wierzył w siłę muzyczną i plastyczną słowa, zdolność przekazywania wszelkich zjawisk, dostępnych zmysłom i ponadzmysłowych, a przecież wbrew temu i na przekór wszystkim aktualnym orientacjom literackim właśnie treści nadał znaczenie pierwszorzędne.

Za swoje pierwsze prawdziwie twórcze doświadczenie uznał poeta dopiero trzeci z kolei zbiór wierszy "Życie - siostra moja"⁹. Podtytuł zbioru ("Lato 1917") sugeruje przyczynę i sens jego artystycznych poszukiwań i rozwiązań.

"Kiedy zaś pojawiło się życie - siostra moja, gdzie doszły do głosu całkiem niewspółczesne obszary poezji, które odsłoniły mi się owego rewolucyjnego lata, stało się dla mnie całkowicie obojętne, jak nazywa się siła, która zrodziła tę książkę, gdyż była ona niepomiernie większa ode mnie i od otaczających mnie poetyckich koncepcji"¹⁰.

W każdym z wierszy tego cyklu artystyczna wizja rzeczywistości jest maksymalnie zobiektywizowana. Stąd powstaje wrażenie, by sparafrazować samego autora, że to temat jest miarą, jaką napisany został wiersz. Tematem zaś zbioru "Życie - siostra moja" jest właśnie życie owego lata 1917 roku, przedstawione w taki sposób, iż daje równocześnie odczucie ciągłości, przemijania i chaosu, bowiem wszystkie możliwe żywioły biorą w nim udział - przyroda, miłość, literatura, sztuka i codzienność. Nieodłącznie od tematu pojawia się w wierszach pytanie o sposób jego istnienia oraz o granice i możliwości poznania. To pytanie, w tym samym stopniu co temat, określa strukturę utworów Borysa Pasternaka.

"Pasternak - pisał swego czasu Jurij Tynjanow - stworzył nowy typ utworu literackiego. Stąd szczególnie zobowiązujący charakter jego tematów. Jego temat nie wychyla się, jest umotywowany tak mocno, że się o nim, nie wiadomo dlaczego, nawet nie mówi"¹¹.

Ów nowy typ utworu to za każdym razem próba nowej syntezy poznawczej, w której przedmiot i forma poznania tworzą pewną strukturę, będącą podstawowym warunkiem poznania świata. Forma to nic innego, jak logiczne uzasadnienie poznania. Nie jest to oczywiście logika myślenia teoretycznego. Tradycyjne pojęcie logiki zostaje tu rozszerzone.

"Jeśli bym, - podkreślił poeta w swojej autobiografii - mając dość wiedzy, zdolności i wolnego czasu, zamierzał teraz pisać o estetyce twórczości, to zbudowałbym ją na dwóch pojęciach - na pojęciu siły i symbolu. Pokazałbym, że w odróżnieniu od nauki, która traktuje naturę jak przekrój słupa światła, sztukę interesuje życie, kiedy przenika przez nie promień siły.

Pojęcia siły użyłbym w tym najszerszym rozumieniu, w jakim używa go fizyka teoretyczna, z tą tylko różnicą, że nie chodziłoby o zasadę siły, ale o jej głos, o jej obecność. Wyjaśniłbym, że w obrębie samowiedzy siła nazywa się uczuciem¹².

"Symbol" jest swego rodzaju zapisem syntetycznego obrazu życia, "siła" - przejawem duchowej aktywności twórcy. To za jej sprawą "części rzeczywistości wzajem wobec siebie objętne", często nagromadzone chaotycznie, tworzą obraz świata, który niewątpliwie stanowi próbę wyjścia z tego chaosu. Sztuka, podobnie jak nauka, należy do form poznania. Tyle że w nauce reguły konstruowania syntez daje logika, w sztuce zaś aktywność duchowa twórcy, autentyzm jego przeżycia. Formy poznania w sztuce, analogicznie do nauki, są formami apriorycznymi. Inna rzecz, że podlegają one zmianom. Nie chodzi o zasadę "siły" - podkreśla poeta - chodzi o jej obecność, o to wreszcie, by głos ten nie zabrzmiał fałszywie.

W dziele literackim "siła" spełnia funkcję parametru, któremu podporządkowane są wszystkie elementy utworu, gdyż to on ostatecznie uzasadnia i wyznacza granice poznania i dlatego powinien być przedmiotem stałej troski artysty, przedmiotem wszelkich jego zabiegów metodologicznych w obrębie utworu. W sposób najbardziej przejrzysty zostało to uwidocznione przez samego poetę w opowiadaniu "Dzieciństwo Luvers"¹³, będącym tematycznym dopełnieniem cyklu "Życie - siostra moja".

W tym momencie omawiania estetyki Borysa Pasternaka nie trudno byłoby wykazać jej zbieżności ze współczesną myślą filozoficzną. Otóż wprowadzone przezeń pojęcie "siły" i jej znaczenie w dziele literackim nasuwa analogie z Bergsonowskim pojęciem intuicji, która "wynika z życia i przez to wnika w życie" i nie pozwala na jego zafałszowanie. Z kolei "realizm" poety, filozofia metafory, stwierdzenie, iż sztuka "jest realistyczna przez to, że nie sama wymyśliła metaforę, lecz znalazła ją w naturze i święcie odtworzyła"¹⁴, może przypominać realizm fenomenologów. Sposób precyzyjnego i logiczne-

go ujmowania życia, problem metodologii twórczości można by wprost odnieść do doświadczeń, jakie wyniósł poeta ze szkoły H. Cohena.

Przeprowadzony powyżej zabieg niczego jednak w przypadku Borysa Pasternaka nie wyjaśnia: ani siły jego twórczości, ani znaczenia w dziejach literatury rosyjskiej i europejskiej, ani fascynacji jego poezją i prozą obecnie.

Poeta przyznawał samokrytycznie, że był pozbawiony absolutnego słuchu muzycznego. Jakby w zamian za to władał absolutnym słuchem literackim.

Głos owej "siły", o której pisał w "Liście żelaznym", nie zabrzmiał czysto, jeżeli podmiot, twórca utworu, nie będzie podlegał jej działaniu w tej samej mierze, co przedmiot. W końcu podmiot i przedmiot, twierdzili marburczycy, są jedynie elementami tego samego poznania. Autentyzm przeżycia, ta logika dzieła sztuki, polega na odczuciu i zrozumieniu przez artystę, iż należy do tego samego świata, który usiłuje poznać, zarówno w przeszłości, jak i teraźniejszości lub przyszłości. Czas historyczny powinien odczuwać artysta w tym samym stopniu co czas teraźniejszy i przyszły. Tylko wówczas symbol przezeń stworzony może być prawdziwy.

Z chwilą uwzględnienia aspektu prawdziwości dzieło sztuki przekracza granice poznania, ogarniając sobą problemy etyki albo, ściślej, utożsamiając zagadnienia poznania i etyki.

W literaturze przedmiotu znajdujemy sugestie, że to Pasternakowskie odkrycie wiąże się z głębokim przeżyciem religijnym, jakie miało miejsce w jego biografii na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych¹⁵. Śledząc uważnie drogę twórczą poety trudno byłoby się z tym zgodzić. Dokończyła się ona niewątpliwie wcześniej, w rezultacie nieustannych poszukiwań przez autora "Listu żelaznego" owego "elementu nieskończoności" oraz wynikających stąd jego wyrzeczeń, przeobrażeń i przekształceń jego poglądów na sztukę i życie.

"Większą koniecznością w życiu - pisał poeta - jest tracenie niż nabywanie. Ziarno nie wszędzie, jeśli nie umrze. Trzeba żyć bez wytchnienia, patrzeć naprzód i sycić się żywymi zasobami, które wraz z pamięcią tworzą zapomnienie"¹⁶.

Wskaźniki wyznaczające sens twórczych poszukiwań Borysa Pasternaka podlegały zmianom, chociaż za każdym razem dawały świadectwo prawdzie. W okresie powstawania cyklu "Siostra - życie moje" są to nadzieje związane z koniecznością nadejścia rewolucji, a umiłowanie życia, w odczuciu poety, utożsamia się w tym czasie z rewolucją. W latach dwudziestych tym czynnikiem współkształtującym twórczość Pasternaka jest, jak niegdyś u Puszkina, nieubłagana siła historii, zaś w późniejszej twórczości zgoda na rzeczywistość, a właściwie na martwość tej rzeczywistości, chęć przeciwstawienia jej czegoś, co jest od niej silniejsze - życia i tradycji.

To pojęcie tradycji Borys Pasternak znacznie rozszerzył. Widział ją przede wszystkim w przynależności Rosji do kultury europejskiej i w osobliwościach tej kultury, polegających na odwiecznym zderzaniu się w niej pierwiastka pogańskości i chrześcijaństwa, na żywotności idei chrześcijaństwa, podatnych na wszystkie upodobnienia, którymi spoglądają nań wywodzące się z niego wieki. Chrystianizm w rozwoju kultury pełni, według Borysa Pasternaka, funkcję tej stałej wiadomej, niewiadomą zaś - za każdym razem nową - jest aktualny moment bieżącej kultury¹⁷.

Z punktu widzenia tradycji, tych wiecznych źródeł życia, ocenia poeta wszystkie otaczające go elementy rzeczywistości. Toteż ów "hybrydyczny"¹⁸ marksizm, jaki cechował oficjalną ideologię radziecką lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych, pozbawiony siły, wynikającej z tradycji, nie mógł być, zdaniem Borysa Pasternaka, przydatny dla poznania życia. Tej właśnie jego niefunkcjonalności dowiódł autor w powieści "Doktor Żywago". Natomiast w listach do Pawła

Miedwiediewa z r. 1929 pisał o zupełnej jego bezużyteczności w odniesieniu do badań literatury¹⁹. Filozofia "hybrydycznego marksizmu" uzasadniała jedynie drętwość aktualnej rzeczywistości. "Przebudowa światów i okresy przejściowe" okazały się dla zwolenników tej ideologii celem samym w sobie. Stąd pochodzi "żałowość tych wiecznych ich przygotowań", a przecież, wyjaśnia bohater tak popularnej obecnie powieści, - "człowiek rodzi się aby żyć, a nie przygotowywać się do życia"²⁰.

Zgodnie z powyższą regułą, znaczenie współczesnych pisarzowi twórców polegało na sile ich sprzeciwu wobec aktualnej martwoty. Borys Pasternak wysoko cenił poezję M. Cwietajewej, A. Achmatowej, M. Gumilowa, O. Mandelsztama, S. Jesienina, liryków gruzińskich - P. Jaszwilego i T. Tabidzego. Śmierć Włodzimierza Majakowskiego - poety rewolucji i przyszłości - była w odczuciu Pasternaka najbardziej wymownym protestem przeciwko martwocie życia. Dlatego też Chrystus z ostatniego rozdziału powieści "Doktor Żywago" jest obdarzony ciężarem realnych biografii twórców rosyjskich, bezpośredniością ich wycucia moralnego, samotnością i wątpliwościami.

Borys Pasternak nie poprzestawał na tworzeniu sztuki, chciał zrozumieć sens sztuki własnej i cudzej. W tym znaczeniu był racjonalistą, a dla ścisłości dodajmy: racjonalistą idealistycznym. Programowo, ale także z temperamentu i powołania, nie zakładał nigdy "czystości" sztuki. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych sekundował M. Bachtinowi w jego krytyce formalizmu rosyjskiego²¹. Nie chciał zrezygnować z określenia swego stosunku do życia i epoki historycznej, z zademonstrowania w swej twórczości dokonanego wyboru moralnego. Z tego względu jest najwierniejszym spadkobiercą dziewiętnastowiecznych tradycji rosyjskich F. Dostojewskiego i L. Tokstojaja. Siła, którą czerpał z tradycji, pozwoliła mu na zainspirowanie w dziejach literatury rosyjskiej zjawisk absolutnie nowych. Tylko o jednym z nich wypada powiedzieć w kontekście obecnych rozważań. Podporządkowując poszczegól-

ne elementy utworu nadrzędnym, apriorycznym formom poznania, Borys Pasternak ostatecznie przekreślił granice, dzielące poezję od prozy. Powstały całości tematyczne ("Siostra - życie moje" i "Dzieciństwo Luvers", "Spektorski" i "Opowieść", "Doktor Żywago"), które funkcjonują w świadomości czytelników na zasadach odmiennych aniżeli jakiegokolwiek inne utwory, sprzyjając równocześnie pojawieniu się nowych gatunków i odmian w literaturze rosyjskiej. Przed mniej więcej wiekiem ten sam skutek, z dokładnie odwrotnej przyczyny, osiągnął A. Puszkina, ustalając rygorystyczny przedział pomiędzy poezją a prozą.

PRZYPISY

¹ Cytuję za Mieczysławem Jastrunem, Poeta całości słowa i litery w: Mieczysław Jastrun, Poezja i rzeczywistość, Warszawa 1965, s. 165.

² Chodzi tu o George'a Reavey'a, znanego angielskiego slawistę i poetę, autora książki o Pasternaku: The Poetry of Boris Pasternak 1914-1960, New York 1959.

³ List Borysa Pasternaka pochodzi z 20 listopada 1932 r., opublikowany w: Litieraturnoje nasledstwo, t. 93, Moskwa 1983, s. 733.

⁴ Borys Pasternak, Szkic do autobiografii w: Borys Pasternak, Drogi napowietrzne i inne utwory, Warszawa 1973, s. 42.

⁵ Ibidem, s. 47.

⁶ Borys Pasternak, List żelazny w: Borys Pasternak, Drogi napowietrzne i inne utwory, Warszawa 1973, s. 405.

⁷ Boris Pastiernak, O przedmiocie i metodzie psychoologii, Slavica Hierosolymiana, Slavic Studies of the Hebrew University, Jerusalem 1979.

⁸ Referat "Symbolizm a nieśmiertelność" zaginał. Jego tezy powtórzył autor w "Szkicu do autobiografii". Borys Pasternak, Szkic do autobiografii, op. cit., s. 69.

⁹ Boris Pastiernak, Siostra moja - żyzn'. Leto 1917, w: Izbrannoje w dwuch tomach, t. I, Moskwa 1985.

¹⁰ Borys Pasternak, List żelazny, op. cit., s. 515.

¹¹ Jurij Tynianow, Okres przejściowy, w: Jurij Tynianow, Fakt literacki, Warszawa 1978, s. 161.

- 12 Borys Pasternak, List żelazny, op. cit., s. 445.
- 13 Boris Pasternak, Dietstwo Luwiers, Moskwa 1983.
- 14 Borys Pasternak, List żelazny, op. cit., s. 446.
- 15 Andrzej Drawicz, Stałość w zmienności. O liryce Borysa Pasternaka, "Znak", 1984, Nr 351-352 /2-3/, s. 306.
- 16 Borys Pasternak, Szkic do autobiografii, op. cit., s. 80.
- 17 Borys Pasternak, List żelazny, op. cit., s. 481.
- 18 Określenie to należy do Borysa Pasternaka. Odnajdujemy je w liście poety z 20 sierpnia 1929 r., adresowanym do P.N. Miedwiediewa, teoretyka literatury (1891-1938) i przyjaciela M. Bachtina. Wspomniany list został opublikowany w: Litieraturnoje nasledstwo, t. 93, Moskwa 1983, s. 708.
- 19 Ibidem, s. 708.
- 20 Borys Pasternak, Doktor Żywago, Oficyna Literacka 1983, przedruk za wydaniem Instytutu Literackiego, Paryż 1967, s. 271.
- 21 Głównie w listach do P.N. Miedwiediewa z r. 1929. Miedwiediew firmował swoim nazwiskiem książkę M. Bachtina: P.N. Miedwiediew, Formalnyj metod w litieraturowiedzeniu. Kriticzeskoje wwidienije w socyologiczeskiju poetiku, Leningrad 1928.

Зофья Мейшутович-Бохеньская

БОРИС ПАСТЕРНАК И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ

Исходной точкой для статьи послужили автобиографические очерки Бориса Пастернака ("Охранная грамота", "Люди и положения"); одновременно учитывается и более широкий контекст его произведений.

Поэт, несмотря на его профессиональные занятия философией в молодости, не был философом-теоретиком. К философии он пришел через музыку. В дальнейшем эстетические идеи Бориса Пастернака формировались, прежде всего, под влиянием размышлений над вопросами, которые волновали его в тот или иной момент как художника или же вставали перед ним в связи с осмыслением творчества его предшественников и современников в русской и западно-европейской литературе.

Вместе с эволюцией творчества писателя складывались под воздействием весьма разнообразных философских систем его суждения о литературе и искусстве, отличавшиеся замечательным

внутренним единством. Смысл этого единства состоит в понимании им произведений искусства как своего рода априорных форм познания, опирающихся на понятия "силы" и "символа". В пределах самосознания "силой" поэт называет "чувство", "символом" — своеобразную запись синтетического образа жизни.