

Лащенко С. К.

Механизмы самопознания и самопрезентации творческой личности: к постановке проблемы

Аннотация.

В статье рассматриваются особенности феноменов самопознания и самопрезентации в мемуарных памятниках творческих личностей. На примере русского культурного наследия первой половины 19 века анализируется феномен эго-литературы и факторы, способствовавшие специфическому подходу художников (в широком смысле слова) к её созданию. Обращается внимание на отношение творческой личности к будущности своего мемуарного текста.

Для выделения показательных черт эго-литературы используется понятие *autofiction* (фр., буквально — «самовымысел», «самосочинение»), относимое к явлениям, возникающим на грани документалистики и художественной прозы.

Автор полагает, что именно литература *autofiction* является наиболее приемлемой для творческой личности разновидностью мемуарных текстов, позволяющей, с одной стороны, удержаться в рамках документальной оправданности, с другой, — в полной мере проявить специфику творческой индивидуальности, склонной к фантазийности и отличающейся повышенным эгоцентризмом.

Обзор особенностей жанровых разновидностей литературы *autofiction* позволяет уточнить степень заинтересованности писателей и художников в каждой из них. Специальное внимание уделяется русским музыкантам как авторам литературы *autofiction*, анализируются причины определённого отставания музыкальной составляющей в общем массиве отечественной эго-литературы.

Ключевые слова:

Самопознание, самопрезентация, творческая личность, эго-литература, литература *autofiction*.

Самопознание и самопрезентация — феномены сложные, многозначные. В случаях, когда они связаны с творческой личностью, взвешенный научный подход к ним особенно затруднителен. Причина тому, — органически связь с творческим процессом, провоцирующая ускользание при попытке описания, т. к. при первичном подходе оказывается необходимым обращаться к столь мало открытому для изучения явлению как психология творца.

Конечно, пытаясь раскрыть механизмы самопознания и самопрезентации творческой личности можно обратиться к созданным ею произведениям, в которых неизбежно отражаются особенности работы художника (в широком смысле слова) с собой и над собой. Но, всё же, опираться на этот материал — дело непродуктивное. Казалось бы, открывая в своей целостности картину общих результатов развития автора, написанные им произведения должны были бы давать основания судить о внутреннем мире своего творца. Но сочинения, написанные неповторимым языком конкретного вида искусства (живописи, скульптуры, музыки и пр.) оказываются в этом случае «чересчур» специфичны. Самопознание и самопрезентация, преломленные сквозь призму законов художественного творчества, остаются зависимы от специфики избранного автором вида искусства, жанра, средств, которыми он владел; задач, которые решал; целей, которые преследовал. Обретая, т. о., зависимость от каждого конкретного случая, феномены самопознания и самопрезентации, проявляющиеся в художественном произведении, начинают требовать к себе подхода, адекватного прежде всего данному опусу, не позволяя взойти от частного — к общему.

Пожалуй, с этой точки зрения единственным продуктом авторского волеизъявления, дающим материал для изучения проблемы, является эго-литература, собирающая в типологически единую общность дневники, эпистолярный, записки, автобиографии, мемуары и привлекающая к себе, в силу своей подчеркнута интравертной природы, интерес творческих личностей всегда и неизменно ориентирующихся на собственное Ego....

Но здесь есть свои особенности. Художники подходят к создаваемому ими мемуарному тексту с особых позиций. Как правило, они, в отличие от таких создателей эго-литературы как политики, воины, общественные деятели, представители духовенства или высшей власти, обывателей и пр., стремятся не столько к достоверности воспроизведения хода прожитых событий, не к роли судии, давая оценку тех или иных эпизодов истории, сколько к познанию самих себя в предложенных самим себе обстоятельствах.

Ставя прежде всего самого себя во главу угла создаваемого мемуарного текста, свои переживания, наблюдения, чувства, творческая личность вступает при этом в сложные отношения с реальностью и тем историко-социальным контекстом, что, пережитый в прошлом, заново переживается ею «здесь и сейчас». Минувшее, к описанию которого подходит художник, переистолковывается им в соответствии со взглядами и убеждениями, сформировавшимися в промежуток времени, разделивший его как «человека вчерашнего», непосредственно вовлечённого в события прошлого, и «человека сегодняшнего», наблюдающего за самим собой и прожитым как бы со стороны. И если между фактами и собственным Его возникает некий смысловой (эмоциональный, интеллектуальный) зазор, — выбор всегда делается в пользу своего «Я», обрекая факты на «исправления» и/или купирование из описываемого исторического пространства.

Создавая опус эго-литературы, художник нацелен прежде всего на знакомство с самим собой. Углубляясь в свой внутренний мир, он невольно или намеренно оставляет в тексте «меты» и самоанализа, и самооценки, и характера избираемой

самопрезентации. Именно они ведут к тому, что эго-литература, создаваемая художниками, нередко выпадает из рядоположенных ей созданий представителей других профессий или социального круга, требуя особых критериев толкования и понимания. Но в них же заложен неоценимый материал для углубления в психологию творческой личности.

Об этом следует всегда помнить, изучая мемуарный текст, созданный творческой личностью. От него не стоит ждать безоговорочной документальной достоверности, неоспоримости свидетельств некогда виденного или слышанного. Конечно, к любому мемуаристу приложимо общеизвестное: «врёт как очевидец». Но «враньё» у художника обретает свойства особой, художественной правды, разворачивавшейся по законам художественного целого и требующей особого к себе подхода.

Приступая к работе над мемуарным сочинением в любой жанровой разновидности эго-литературы, подчас незаметно для самой себя творческая личность расширяет возможности избираемого жанра и в значительно большей мере, чем люди иного склада ума, иных профессиональных навыков, включает в написанное вымысел, фантазию, собственное «додумывание» сути описываемых событий, нередко приукрашивая или привирая, выразительно скрывая или, напротив, намеренно педалируя темы второстепенные или вовсе эпизодические. В характере создаваемого текста, в том, как автор взаимодействует со словом, что выделяет, о чём умалчивает и пр. как в капле воды отражается отношение творческой личности к самой себе, стремящейся в

прошлом распознать истоки того, какой она стала (или хочет казаться ставшей) в настоящем и каковой планирует остаться в будущем.

Последнее уточнение существенно. В эго-литературе, создаваемой творческими личностями, независимо от декларируемого или умалчиваемого, всегда угадывается существование некоего «зеркала». Бесспорно, любой автор, работая над воспоминаниями, видя себя в этом «зеркале», принимает желаемые «позы», выбирает, в какие «костюмы» рядиться, какое выражение придать своему облику, какое окружение воплотить. Но у творческой личности такие потребности выражены с особой силой, а средства, используемые для этого, предельно разнообразны: от традиционных — до экстравагантных, от бравирования описаниями асоциального поведения, преувеличенном внимании к странностям своего характера — до упоения рассказами о своих контактах с сильными мира сего, пространными описаниями своих творческих триумфов и пр. В знаменитой дилемме: «быть» или «казаться» творческая личность, работающая над мемуарами, выбирает «казаться», рассчитывая на оставляемый ею след в вечности и нередко ради такового изменяющая исторической правде.

Ещё один важный аспект проблемы: отношение творческой личности к судьбе своих воспоминаний. Действительно, эго-литература, имеющая по преимуществу интравертную природу, слабо сориентирована на читателя. Нередко создание образцов эго-литературы является личной тайной, работа над ними может скрываться, а круг знающих о ней и, тем более, — о содержании опуса ограничиваться семьёй и/или ближайшими друзьями. Отношение творческой личности к решаемой задаче, казалось бы,

подтверждает общее правило. Лишь единицы художников соглашались, чтобы подобного рода сочинения публиковались при их жизни. В большинстве случаев считалось, что такие опусы, в принципе не предназначенные для печати, отражая внутренний мир своих создателей, подробности течения тех или иных закрытых для общества фактов, этически уязвимы и могут нанести вред не только самому автору, но даже памяти о нём. Отсюда, — ограничения на публикацию, устанавливавшиеся авторами подчас на многие десятки лет. Здесь в силу вступала авторская воля, и личные распоряжения по этому поводу, как правило, учитывались. Но это мало что меняло по существу дела. Потомки, жадные к подробностям жизни знаменитостей, не останавливались ни перед чем, и оговаривавшиеся автором сроки давности при публикации написанного нередко различным образом обходились за счёт издания фрагментов памятника или его вольного пересказа.

Но есть в этом и другая сторона. У творческих личностей, понимающих свою роль в искусстве (независимо от степени объективности подобного понимания) постоянно существует в подсознании допущение, что создаваемый текст обязательно будет когда-нибудь опубликован или востребован в дальнейшем в качестве источника для работы биографов. Немалую роль в этом играет эгоизм творческой личности. Мысль о грядущем суде истории ни на минуту не оставляет художников, работающих над эго-текстами. В надежде на то, что суд этот будет не столько справедливым, сколько расположенным к ним, они стараются позаботиться, чтобы «показания» для такого суда потомки получили бы из первых рук. Пусть они, при придирчивой проверке, окажутся не всегда достоверными с точки зрения исторической правды, но

такими, какие смогут сыграть на руку репутации, творимой автором-художником.

В XX веке для таких образцов эго-литературы было найдено удачное определение: *autofiction* (фр., буквально — «самовымысел», «самосочинение»), относимое к явлениям, возникающим на грани документалистики и художественной литературы. Серж Дубровский, создатель термина, пояснял: «Автобиография — привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю»; сочинение *autofiction* — «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов»¹. Оксюморон «вымысел» и «достоверность» даёт основания изменить критерии подхода к мемуарному тексту, соединяя в его восприятии и оценке то, что ранее казалось немислимым: автобиографичность и романность, референциальность и вымысел, документальность и художественность. Образец эго-литературы *autofiction* начинает требовать особого к себе подхода и особого понимания. Не случайно наиболее чуткие исследователи настаивали на том, что такие документы откроются потомкам только в случае, если «уметь <их - СЛ> читать», как замечал А. Н. Римский-Корсаков, комментируя издание «Записок М. И. Глинки»².

*

Первыми среди творческих личностей, открывших для себя возможности *autofiction* в России первой половины 19 века, стали

¹ См.: Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: *autofiction* // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> Дата доступа 14.07.2024.

² Римский-Корсаков А. Н. М. И. Глинка и его «Записки» // М. И. Глинка. Записки. Редакция, вступительная статьи и примечания А. Н. Римского-Корсакова. М.: Гареева. 2004. С.10.

писатели. В основном, областью их самовыражения и «самосочинения» были письма. Архивируемые друзьями, родственниками, знакомыми, они, независимо от своей фактологической точности, со временем превращались в источник представлений о внутреннем мире своих создателей. Но не только. Психологическая мимикрия, свойственная творческой личности, неизменно влияет на характер сложившихся взаимоотношений между отправителем (адресантом) и каждым конкретным получателем (адресатом) и, потому, роль самопознания и самопрезентации в эпистолярной литературе тех лет была изменчива³.

Значительно более самодостаточными в этом смысле являлись дневники⁴. Родившиеся из традиций подневных (или более-менее регулярно ведущихся) записей как надёжного способа упорядочивания собственной жизни, фиксирующего не ретроспективный, а процессуальный взгляд человека на себя и свою жизнь, дневники уже в начале 19 века стали локусом постоянного диалога автора с самим собой, выражением на бумаге мыслей, переживаний, наблюдений, волнующих своего создателя в конкретный момент времени. При этом даже в диалоге с самим собой, автор не был до конца искренен и нередко «рисовался», воплощая черты своего характера, описывая свои поступки то в наивно превосходной, то в намеренно уничижительной интерпретации. Подобная форма самовыражения привлекала многих, хотя большинству ярких пишущих людей она давалась

³ См.: *Фесенко О. П.* Эпистолярный: жанр, стиль, дискурс. Цит. по: Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/epistolaryiy-zhanr-stil-diskurs> Дата доступа 12.05.2024.

⁴ О дневнике как самостоятельном жанре эго-литературы см., в частности: *Ромашкина М.В.* Дневник: эволюция жанра // *Современные проблемы науки и образования.* 2014. № 6.

непросто, и Дневники, исходно нацеленные на неизменное следование за жизнью своего создателя, существовали, как правило, недолго. Такова, к примеру, в первой половине 19 века судьба Дневника В. К. Кюхельбекера или Дневника Иосифа Виельгорского, писавшихся с большими перерывами, и, в итоге, брошенных как исчерпавшие интерес автора. Неоднократно пытался писать Дневник А. С. Пушкин, задумывавший, к тому же, создание автобиографии, но отказавшийся от замысла, уничтожив написанное. В целом, сходная судьба была и у Дневников В. А. Жуковского, создававшихся на протяжении всей творческой жизни поэта. Разрозненные и до сих пор мало изученные записи, известные в современной истории отечественной мемуаристики как «дневниковые массивы» 1804–1806, 1814–1815, 1820–1822, 1827–1836 годов, они свидетельствуют о том, сколь спорадически развивалась дневниковая практика Жуковского, с какими сомнениями, предостережениями и остановками он обращался к ней.

Особую и наиболее мощную ветвь русских писательских *autofiction* представляют мемуары. Мера «интимности» в такого рода опусах была подвижна. Как уже отмечалось, художник, вспоминая течение своей жизни от детства до определённого этапа зрелости, предпочитал, как правило, мысленно возвращаясь к прошедшему, раскрываться сам.

Работа над дневниками дарила авторам существенную свободу, ослабляя самоконтроль за описываемым и позволяя излить душу без оглядки на мнения современников. Но и здесь были подводные камни: потомки, заинтересованные в обнародовании дневников, прикладывали максимум усилий к тому, чтобы эти тексты

становились достоянием общественности. Бытуя в обществе как документ исторического значения, дневники вызывали к себе особое отношение, трансформируясь в ожиданиях читателей из образца *autofiction* в объект документализированного мемуарного повествования, чем провоцировалось неадекватное понимание смысла опуса. Отсюда, — многочисленные «уличения» авторов дневников во «лжи», намеренном искажении исторических фактов и характеристик их участников, что, конечно, не могло не влиять на заключения об авторской индивидуальности создателя дневника и самого литературного памятника. Так, в первой половине 19 столетия опубликовал свои воспоминания Ф. В. Булгарин, сознательно нацеливаясь на то, чтобы раскрыть себя, свою личность и творческий путь через исторические события, свидетелем и участником которых он был. Естественно, субъективная интерпретация былого, предложенная Булгариным, не многим пришлась по сердцу. И издание воспоминаний как многотомного опуса была прекращена.

Иной пример — судьба дневников А. О. Смирновой-Россет. Будучи знакомой Пушкина, Жуковского, Гоголя, Лермонтова, Вяземского, Хомякова, Плетнева, Аксаковых и др., она не только сама выступила инициатором издания своих прижизненных воспоминаний, но оставила многочисленные дневниковые тексты и переписку, предполагая их посмертную публикацию. Но, как доказали специалисты, большинство материалов Смирновой-Россет писались с тем, чтобы выставить в наилучшем свете самого автора и пере-интерпретировать для этого факты истории, характеры и поступки своих знакомых, сочиняя невероятные эпизоды их биографий. Не случайно за мемуарными записками Смирновой-

Россет у специалистов-историков закрепились репутация в высшей степени недостоверного источника.

Одна из наиболее молодых ветвей русского древа литературы *autofiction* — опусы музыкантов⁵. Русская музыкальная эго-литература стала определённой культурной величиной в пору, когда и зарубежная, и отечественная эго-литература были уже сложившимся феноменом. Закономерно, что её образцы становились для русских музыкантов примерами, по которым они учились, которым наследовали. Отсюда, — возобладавшая в обществе уверенность, что эго-литература русских музыкантов — явление, «подражательное», «вторичное», безоговорочно уступающее собственно музыкальному наследию своих создателей, и его изучение, при всей ценности высказывавшихся суждений, описываемых деталей исторического быта и характеристик современников, по своим художественным особенностям «недостойно» больших научных изысканий, а, нередко и самого обнаружения⁶.

Укоренению подобной точки зрения способствовало и самоощущение русских музыкантов как творческих личностей. В их работах как авторов эго-текстов неизменно ощущался

⁵ Специалисты полагают, что мемуарная проза европейских музыкантов начала формироваться около трёх столетий назад и, по-видимому, восходит к автобиографии Вольфганга Принца (1641–1717), опубликованной как часть трактата в 1690 году.

⁶ Быть может, в этом коренится одна из причин того, что феномен отечественной музыкальной эго-литературы до настоящего времени не изучался музыковедами как целостное явление, не был выстроен в хронологической последовательности, не классифицирован и не систематизирован. Эта же особенность характерна и для общего отношения к зарубежной музыкальной эго-литературе. Но уже по другим причинам. См. об этом: *Петухова С. А. Автобиографии, дневники, мемуары музыкантов: попытка классификации и проблемы использования в научных текстах // Музыкальная Академия. 2019. Вып № 4 (768)*

испытываемый большинством определённый комплекс неполноценности, связанный, в том числе, с достаточно поздним осознанием самого феномена «композиторства», что вынуждало сторониться самопричисления к когорте подлинных творцов.

Ведь фактически, вплоть до середины 19 века музыкальное сочинительство в России воспринималось и оценивалось по большей части как свободное любительское времяпрепровождение, сопутствующее основной общественно-полезной и статусно-закреплённой деятельности. Не удивительно, что сообщество русских композиторов и к середине 19 века было невелико, существенно уступая по своей численности и сообществу литераторов, и сообществу художников.

Показательным в этом смысле является тот факт, что многие музыканты прежде чем посвятить себя сочинительству, осознав себя композиторами-творцами, по собственному пониманию ли, по настоянию ли родных, приятелей, близких нередко отдавали первоначальную дань самореализации устойчивым, понятным и перспективным видам деятельности, будь то военная (М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи), чиновничья служба (А. С. Даргомыжский), служба в области права (П. И. Чайковский) или служба образовательно-просветительская (химик-органик, медик А. С. Бородин). Соответственно, русские композиторы как авторы эго-текстов, неизменно сохраняли невыражаемое вслух, но хранящееся в подсознании внутреннее ощущение сомнительности общественной значимости своей профессии⁷, себя как

⁷ См. об этом: *Ферран Я. А.* Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России. Автореферат дис. на соиск. уч.ст. кандидата искусствоведения. М.: ГИИ. 2020.

самостоятельной творческой личности, «заслуживающей» мемуарного памятника.

Начало изменению ситуации было положено с появлением в России профессиональных музыкальных учебных заведений, готовивших музыкантов — исполнителей различных специальностей. А позднее, — и композиторов. В 1862 году была открыта консерватория в С.-Петербурге. В 1866-м, — консерватория в Москве. Стало постепенно меняться и общественное отношение к представителям этой сферы творческой деятельности.

Формально, перелом в отношении к эго-литературе, создаваемой музыкантами, произошёл только в 1870-х годах, когда читатели смогли впервые познакомиться с «Записками М. И. Глинки», создававшимися в 1854-1855 годах, но опубликованными через 13 лет после кончины композитора. Но изданный памятник вызвал у современников массу вопросов. Понимание особенностей мемуаров основоположника русской профессиональной музыки пришло значительно позже, когда отечественная музыкальная мемуаристика набрала собственный опыт развития, а её читатель — навыки понимания и интерпретации создаваемых текстов.

В 1867 году в газете «Музыка и Театр» появилась Автобиография А. С. Даргомыжского; к практике дневниковых записей обращался П. И. Чайковский; в 1871 году были опубликованы воспоминания композитора и музыкального критика Ф. М. Толстого; в 1884-м, — «Записки композитора Алексея Фёдоровича Львова». В 1892 году в С.-Петербурге увидели свет воспоминания музыкального сочинителя и критика Ю. К. Арнольда. И уже в начале 20 века читатели смогли познакомиться с писавшейся в конце предыдущего столетия «Летописью моей музыкальной

жизни» Н. А. Римского-Корсакова (начата в 1876-м — завершена в августе 1906 года, опубл. СПб., 1909), ставшей классическим образцом отечественной музыкальной мемуаристики рубежа столетий⁸ и давшей толчок к активному развитию эго-литературы отечественных музыкантов 20-21 столетий.

Список литературы

Лащенко С. К. «Летопись моей музыкальной жизни»: побуждения и смыслы // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. Сб. статей к 100-летию со дня смерти композитора. М., 2009. С. 97—105.

Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: *autofiction* // Новое литературное обозрение. 2010. № 3. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> Дата доступа 14.07.2024.

Петухова С. А. Автобиографии, дневники, мемуары музыкантов: попытка классификации и проблемы использования в научных текстах // Музыкальная Академия. 2019. Вып № 4 (768)

Римский-Корсаков А. Н. М. И. Глинка и его «Записки» // М. И. Глинка. Записки. Редакция, вступительная статьи и примечания А. Н. Римского-Корсакова. М.: Гарева. 2004

Ромашкина М.В. Дневник: эволюция жанра // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6.

Ферран Я. А. Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России. Автореферат дис. на соиск. уч.ст. кандидата искусствоведения. М.: ГИИ. 2020.

Фесенко О. П. Эпистолярный: жанр, стиль, дискурс. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/epistolyniy-zhanr-stil-diskurs> Дата доступа 12.05.2024.

⁸ См.: *Лащенко С. К.* «Летопись моей музыкальной жизни»: побуждения и смыслы // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. Сб. статей к 100-летию со дня смерти композитора. М., 2009. С. 97—105.