УДК 821.112.2

ПРОБЛЕМА ДЕМОНИЧЕСКОГО В НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И.В. ГЁТЕ (НА ПРИМЕРЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ЦИКЛА «ДОБРЫЕ ЖЕНЩИНЫ» И ВСТАВНОГО РАССКАЗА «НЕ ЗАХОДИ СЛИШКОМ ДАЛЕКО» РОМАНА «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА»)

Л.И. СЕМЧЁНОК
(Полоцкий государственный университет)

Исследуется природа демонической составляющей человеческой индивидуальности и её образное воплощение в краткой повествовательной прозе И.В. Гёте. Противоречивый характер энергетики демонического раскрывается на основе анализа диалогического цикла «Добрые женщины» и вставного рассказа «Не заходи слишком далеко» из романа И.В. Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера». В своих произведениях автор отталкивается от традиции популярного в XVIII столетии моралистического рассказа, существенно перерабатывая её. Постулируемая моралистическим рассказом картина мира утрачивает свою категорическую завершенность, а трактовка демонического приобретает амбивалентный характер. Демоническое для Гёте это не только злая, сверхчеловеческая сила, игнорирующая все нравственные законы, но и созидательная энергетика человеческой индивидуальности, позволяющая герою не утратить свое собственное «я».

Введение. Особый интерес И.В. Гёте к изображению противоречивой по своей природе энергетике демонического особенно четко прослеживается в новеллистическом наследии писателя. Установление отношений теснейшей взаимной зависимости между идейно-сюжетной канвой рамочного повествования и художественным целым вставных рассказов является одной из специфических особенностей Гёте-прозаика. Именно она отличает произведения классика немецкой литературы как от классических образцов романской новеллистической традиции («Декамерон» Боккаччо, «Гептамерон» М. Наваррской и т.д.), так и от немецких новеллистических циклов его современников (К.М. Виланд «Гексамерон Розенхайн» – Ch.M. Wieland «Das Hexameron von Rosenhain» (1805); Л. Тик «Фантазус» – L. Tieck «Phantasus» (1812 – 1817); Э.Т.А. Гофман «Серапионовы братья» – E.T.A. Hoffmann «Die Serapionsbrüder» (1819 – 1821)).

Основная часть. Одним из специфических моментов разрабатываемой И.В. Гёте картины мира является невозможность сведения ее к общему знаменателю. Отношения теснейшей взаимосвязи, существующие между вставными рассказами и рамочным повествованием, приводят к тому, что правомерность постулируемых в обрамляющем повествовании универсальных истин ставится под сомнение в рамках художественного мира вставных новелл и, наоборот, императивная завершенность моралистических рассказов приобретает ироническое звучание благодаря обрамляющей их рамочной конструкции. Противоречивая по своему характеру демоническая природа человеческой индивидуальности демонстрирует всю мощь своей разрушительной энергетики на страницах вставных рассказов, чтобы затем обнаружить созидательную направленность в образах героев рамочного повествования. Двойственный характер этого нечто, несводимого ни к одному из нравственных полюсов, раскрывается И.В. Гёте с опорой на принцип контраста.

Неоднозначным по своей функциональной значимости представляется образ Луизы из «Разговоров немецких беженцев». При всей своей враждебности по отношению к рассказчику именно она способствует отысканию необходимых средств налаживания коммуникации и взаимопонимания между членами дружеского кружка, собравшегося в имении на правом берегу Рейна и пытающегося с помощью «поучительных и одушевляющих бесед» восстановить былой мир и согласие. Не случайно на замечание девушки: «Ежели бы вы сразу выразились точнее, у нас бы и спора не было», старик замечает: «Но не было бы и разговора. Путаница и недоразумения – источники деятельной жизни и беседы» [5, с. 173].

Фигуру, родственную Луизе, Гёте вводит и в следующий свой диалогический цикл, в первоначальном варианте изданный под названием «Добрые женщины как противоположность злых жен с медных гравюр альманаха для женщин на этот год» («Die guten Frauen, als Gegenbilder der boesen Weiber auf den Kupfern des diesjaehrigen Damenalmanachs», 1800) и в 1815 году переименованный в «Добрых женщин» («Die guten Weiber») [4, S. 313 – 314]. Так как это сочинение («Aufsatz» – определение, использованное самим Гёте в письме к Котте от 09.06.1800) было создано в течение трёх дней (25, 26 и 27 июня 1800 года), ожидать от него детальной разработки всех шести вставных фрагментов не приходится. С другой стороны, по меньшей мере две из рассказанных в летнем домике членами дружеского кружка историй отличаются своей законченностью и могут претендовать на нечто большее, чем просто анекдоты.

Речь идет в первую очередь об истории Ферранда и Кардано, тематически связанной как с проблематикой новеллы К.М. Виланда «Испытание дружбы и любви» («Freundschaft und Liebe auf der Probe») из «Гексамерона Розенхайн», так и с созданным несколько позднее романом Гёте «Избирательное сход-

ство». Во всех трех случаях главными героями становятся бывшие друзья, отношения между которыми претерпевают ряд кардинальных изменений вследствие завязывающихся любовных отношений. Диалогический цикл «Добрые женщины» возник из необходимости смягчения негативного впечатления от планировавшихся к изданию гравюр, имеющих предметом своего изображения типичные женские пороки. Следовательно, большинство из включенных в рамочное повествование историй так или иначе связано с этими картинками. Три из шести фрагментов посвящены обсуждению вопроса о преимуществах и недостатках фанатичной любви некоторых женщин к своим собакам: повествование Сеитона о судьбоносной роли, которую сыграла левретка, принесенная другом в дом его невесты в качестве напоминания об отсутствующем женихе; рассказ Синклера о несостоявшейся помолвке вследствие фанатичной любви невесты к своей собаке и, как следствие, полному игнорированию ухаживающего за ней молодого человека; наконец, история о легкомысленном Кардано, одаривавшем на прощание всех своих бывших любовниц собакой породы родезийский риджбек. Если в истории Синклера речь, действительно, идет о непостижимой привязанности хозяйки к своему питомцу, то в случае с Феррандом и Кардано собака, знаменующая своим появлением поворотный пункт всего повествования, выполняет чисто символическую функцию, является своего рода «соколом» всей истории. В аналогичной роли мог бы выступать любой иной предмет, основное предназначение которого – разоблачение неустойчивости существующего равновесия. Основная причина конфликта сокрыта в душе самого героя. Не случайно, уже в самом первом абзаце, служащем своего рода экспозицией всего повествования, параллельно мотиву дружбы двух героев. Гёте подчеркивает противоположность их характеров: «Кардано пользовался успехом у женщин, Ферранду везло в игре. Первый пользовался своими преимуществами с легкомыслием и некоторым озорством, второй с осторожностью и размеренностью»[1] [1, с. 217]. Не придающий значения любовным похождениям друга, Ферранд готов оставаться безучастным и молча принимать их только до тех пор, пока речь не заходит о его собственной жене. При этом читателю остается до конца так и не ясно, насколько обоснованны подозрения героя относительно измены его жены.

Повествование от лица всезнающего рассказчика, предоставляющего автору возможность объективного изложения событий, отличает эту историю от ориентированных на субъективную оценку произошедшего сообщений Сеитона и Синклера. Не случайно мадам Сеитон дважды перебивает своего супруга и замечает в конце: «Можно сказать и так» [1, с. 216], давая понять, что трактовка, предложенная мужем, несколько расходится с ее версией событий, хотя и не нарушает установленной ценностной картины мира.

Если первые две истории находятся в отношениях оппозиции, то воспоследовавшие за ними фрагменты направлены на стирание этого противостояния, расширение рецептивной компетенции участников беседы. Возникший на уровне рамочного повествования спор о положительном и отрицательном воздействии карикатур находит свое разрешение в примиряющем замечании Сеитона: «Почему, в конце концов, всегда или хорошо, или плохо! Разве не должны мы принимать себя и других такими, какими нас создала природа и какими мы становимся посредством самовоспитания?» [1, с. 226]. Переводя сформулированное Сеитоном требование в область художественного творчества, Армидоро словно повторяет слова священника из «Разговоров немецких беженцев», когда говорит: «Едва уловимые особенности, определяющие человеческую природу, не достаточно сильные для того, чтобы стать причиной необычных событий, достойны того, чтобы сохранить их в памяти. Для романиста они не представляют никакого интереса, так как не имеют большого значения, собирателю анекдотов они тоже без надобности, так как в них нет ничего забавного, и они едва ли тронут наш ум; и только тот, кто хочет постичь людей посредством спокойного наблюдения за ними, с удовольствием будет присматриваться к этим особенностям» [1, с. 226].

Вслед за этим Сеитон по просьбе Амалии предлагает на суд собравшихся историю, в основных своих чертах следующую традициям моралистических рассказов. Немецкий исследователь Эрхард Марц [3, с. 90], пытаясь обозначить жанровое своеобразие истории о Маргарете, называет ее «моралистическим рассказом новеллистического характера». Гибридный характер повествования обусловлен прежде всего тем, что типичный для новеллы поворотный момент как способ заострения восприятия и постановки вещей в противоречие друг с другом отнесен автором в самый конец истории. Он носит характер послесловия, а потому и дает повод для двоякого прочтения рассказа, что и было продемонстрировано на примере героев рамочного повествования. Идя навстречу пожеланиям Амалии, Сеитон намерен поведать собравшимся историю о «доброй женщине», и, как он утверждает, он вовсе «не опасается того, что его намерениям может помешать какой-либо злой дух» [1, с. 227].

Единственный рассказ из всего цикла, уделяющий достаточно внимания разработке образов главных персонажей, – история о хозяйственной и экономной Маргарете. Героиня возмущена безалаберностью собственного мужа в денежных вопросах и решает втайне от него потихоньку припрятывать деньги, которые ей удается добыть обманным путем благодаря невнимательности супруга. Повествование развивается в строгом соответствии с лежащими в его основе причинно-следственными связями, типич-

[1] Здесь и далее – при отсутствии ссылки на русское издание – перевод мой. – *Л. С.*

ными для любого моралистического рассказа. Наступивший кульминационный момент, когда пропажа значительной суммы денег наконец-таки обнаружена, не приводит к типичному для новеллы расширению субъективного видения читателя, так как оказывается подготовленным всем предшествующим ходом событий. Более того, введение в повествовательную канву рассказа назидательных замечаний женщины в адрес супруга выполняет своего рода ретардирующую функцию, снижая остроту поворотного пункта. Стилистическая доминанта авторского сознания устанавливает ценностную шкалу для оценки инициативности героини уже в рамках экспозиции рассказа: «Но ведь немного скупости женщине никогда не помешает, особенно если учесть, как не идет ей транжирство. Щедрость – добродетель, больше подходящая мужчинам, чем женщинам, стремление сохранить нажитое – вот что достойно женщины. Так распорядилась природа, а в основе нашего мнения всегда будут лежать естественные законы» [1, с. 227].

Великодушный жест Маргарете по возвращению недостающей суммы, последовавший вслед за раскаянием супруга в безответственном поведении, рассказчик снабжает комментариями, допускающими двоякое истолкование поступка героини. «Маргарете, – говорит он, – не могла оставлять мужа надолго в таком затруднительном положении, тем более что считала делом весьма почетным самой сделать его снова счастливым» [1, с. 229]. И далее: «Должность кассира доставляла ей огромную честь». Благодаря скрупулезному исполнению возложенных на нее обязанностей «неплохая тихая» девушка добивается в конце концов полновластного господства в собственном доме («die Herrschaft im Haus»).

Брошенное в начале повествования замечание рассказчика о том, что не имей Маргарете «веселого нрава, то имела бы все предпосылки превратиться в ужасную скрягу» [1, с. 227], приобретает в свете заключительных сообщений о дальнейшей судьбе героини совсем иное значение. Тихий нрав девушки, о котором сообщает Сеитон в начале своей истории, вступает в противоречие с образом властной натуры, занявшей лидирующие позиции в семье и семейном предприятии. Именно это несоответствие и имел в виду Синклер, когда, лишь только рассказчик произнес последнюю фразу, заявил: «Так, значит вся эта забота, любовь и верность, все делалось лишь ради господства. Хотелось бы мне знать, насколько правы те, кто считает женщин от природы натурами властолюбивыми» [1, с. 229 – 230]. Затронутая в рассказе проблематика особенностей женской природы находит свое дальнейшее развитие в беседе членов дружеского кружка рамочного повествования. Речь заходит о заложенной в каждой женщине демонической потребности повелевать: для натур деятельных – в кругу семьи, привлекательных внешне – в большом обществе, для глубоко образованных – среди небольшой группы избранных. В любом случае, речь идет о проявлении естественной, не противоречащей законам природы и нравственности женской индивидуальности, о чем и свидетельствует история Маргареты. Другое дело четвертый тип женщин, называемых «стервами» («Schalk») [1, с. 232]. Их отличительной особенностью является непреодолимое желание противоречить. Именно к такому типу и относится Амалия, функциональная нагрузка которой в рамках художественного целого всего цикла родственна роли Луизы из «Разговоров немецких беженцев». Как только речь заходит о «стервах», Амалия тут же покидает общество. Словно желая подчеркнуть демоническую природу этого явления, Синклер обозначает его словом заболевание, «наполовину моральное, наполовину физическое» [1, с. 233]. Наиболее же подходящим жанром для изображения подобных демонических состояний Генриетта называет новеллу, призвав Синклера познакомить общество с некоторыми очаровательными историями, демонстрирующими, кто же такие «стервы» на самом деле.

Словно подтверждая приведенную Сеитоном классификацию женщин согласно их потребности повелевать, повествователь новеллы «Не заходи далеко!» так характеризует Альбертину, жену главного героя: «Альбертина принадлежала к тем особам женского пола, с которыми наедине не о чем разговаривать, зато очень приятно встречаться в большом обществе, которое они призваны украшать и быть бродилом во всякий миг, когда оживленье гаснет. Их привлекательность такова, что может проявиться и беспрепятственно обнаружить себя, лишь, когда вокруг довольно простора…» [5, с. 349]. Оказавшись сосланной вместе с мужем в одну из отдаленных провинций, она внезапно лишается возможности вести тот образ жизни, к которому привыкла с детства и который лучше всего соответствовал склонностям ее натуры. И если Одоард – как натура деятельная – «почувствовал себя счастливым, ибо мог сделать много необходимого, полезного, доброго, прекрасного и великого, причем сделать на века и не жертвовать при этом собой» [5, с. 346], то Альбертина, не желавшая расставаться со своим «я», со своими привычками и склонностями, использует любую возможность самореализации. Принципиальное несовпадение индивидуальных потребностей героев становится в конечном итоге причиной семейной драмы, демонстрирующей лишь следствия внутренней трагедии героев.

Ретроспективное развитие сюжетных линий новеллы «Не заходи далеко» открывается изображением идиллической картины семейной жизни – радостным ожиданием главы семейства в окружении «прелестных, словно два эльфа-близнеца малышей» возвращения домой матери, чтобы всем вместе отпраздновать день ее рождения. Катализатором разрушения этой гармонии становится, как ни странно, старая служанка, своим поведением лишь «подогревавшая нетерпение нашего друга». Именно с ее неспособности сдержать себя («enthielt sich nicht») и постоянного напоминания, «что лампы на лестнице

вот-вот погаснут, что она боится, как бы любимые блюда виновницы торжества не перестоялись», и начинается стилистическое нагромождение всевозможных отрицаний, разрушающее идиллический модус экспозиции: «Die Kinder aus Langweile fingen erst *un*artig an. Und aus *Un*geduld wurden sie *un*erträglich. Der Vater nahm sich zusammen, und doch wollte die angewohnte Gelassenheit ihm *nicht* zu Gebote stehen» [2, с. 394] («От скуки дети стали *не*послушными. А от *не*терпения и вовсе *не*выносимыми. Отец как мог сдерживал себя, но былое хладнокровие *не* желало возвращаться»). Образ старухи, представленной читателям в качестве прислуги, в рамках художественного целого новеллы претендует на роль куда более важную, чем ту, что положена ей по социальному статусу, о чем свидетельствует само название вставного рассказа, дословно цитирующее слова старой служанки: «Сколько раз я ей говорила, чтобы она *не заходила слишком далеко*!». Доминирующая роль, таким образом, уже после прочтения названия рассказа закрепляется за речью старухи, все происходящие события читатель оценивает с точки зрения старой прислуги. Вопрос о правомерности и объективности подобной оценочной позиции возникает лишь в конце новеллы, когда повествователь, наконец отказавшись от техники попеременной смены перспективы, стремясь сохранить «диалогическую равнодостойность сознаний», обращается к объективированной манере изложения.

Частая смена перспективы (повествователь – Одоард – старуха – Одоард – повествователь – Одоард – повествователь), предполагающая возможность скрещивания нескольких точек зрения, а потому обеспечивающая максимально объективированный взгляд на события, становится основным художественным приемом упразднения императивной завершенности постулируемой служанкой картины мира. В рамках композиционно-речевого целого новеллы четко прослеживаются развиваемые автором две параллельные сюжетные линии – Одоарда и Альбертины, ни разу не пересекающиеся на протяжении всего повествования. И если первая часть новеллы, в центре внимания которой стоит образ Одоарда, имеет ярко выраженный субъективно-оценочный характер, то изложение обстоятельств «печально завершившегося загородного празднества» [5, с. 349] максимально объективировано.

Принципиальное несоответствие реального времени с внутренним ощущением героя переводит все происходящие события в область субъективного видения еще до того, как читателю предоставляется возможность познакомиться с точкой зрения каждого из представленных в завязке персонажей. От момента идиллического начала рассказа («пробило десять вечера») и до того времени, как герой, не помня себя, покинул дом, прошло не более часа. Тем не менее этого оказалось достаточно для того, чтобы состояние отца семейства, отличавшегося обычно хладнокровным спокойствием, перешло сначала в «нетерпение», затем в «отчаяние», «страх», «ненависть» и, наконец, неподконтрольную разуму демоническую потребность бежать, «чтобы хоть как-то перемочь наступившие мгновения» [5, с. 343]. Под благовидным предлогом уяснения «причин» домашних неурядиц героя рассказа повествователь предлагает читателю присоединиться к старушке и послушать, «что она в замешательстве бормочет себе под нос». Однако вопреки ожиданиям истинные причины конфликта так и остаются не выясненными. Вместо них старая служанка дает свою интерпретацию произошедшего, не скрывая при этом явных симпатий по отношению к хозяину дома и четко определяя положение каждого члена семьи в оппозиции «добро – зло»: на одной чаше весов оказывается барин (проводящий целый день в разъездах «по делам», умеющий «владеть собой» и делающий лишь «добро»), на другой стороне – его жена (разъезжающая «туда-сюда», не способная совладать с собой, да еще и неблагодарная).

Таким образом, сформулированная старухой ценностная картина мира вполне соответствовала постулируемым в рамках романа универсальным основам бытия, отправными моментами которого выступали способность к самоконтролю и активная деятельность на благо общества. Принципиально иную позицию представляет образ Альбертины, «выше сил» которой был отказ от собственной индивидуальности и которая и в провинции продолжала вести привычный ей светский образ жизни. Парадоксальным образом цепь случайных обстоятельств изображаемого рокового вечера приводит к краху обе эти принципиально противоположные жизненные позиции. Мастерски овладевшего искусством подавления своего «я» Одоарда при встрече с некогда почитаемой им принцессой не покидает ощущение, «словно ему предстояло вернуться к обстоятельствам знакомым и полным значения» [5, с. 348], вернуться к своему «я». Неподконтрольный, «безудержный порыв», бросивший его к ногам красавицы и заставивший схватить ее руку, явился демонстрацией того скрытого, потаенного чувства, которое можно лишь усмирить на некоторое время, но нельзя уничтожить. В той же ловушке между демонической природой заявляющей о себе индивидуальности и ограничениями, налагаемыми на человека извне, оказалась и Альбертина. При всем своем стремлении к самореализации она вынуждена жить по негласным законам светского общества. Свобода самовыражения, отвоевываемая ею в кругу домашних, оказывается лишь иллюзией. Вращаясь в светском обществе, Альбертина вынуждена постоянно выступать в том или ином амплуа. Маски, добровольно надеваемые героиней («выступающей в амплуа скромниц»), ее подругой Флориной («в роли разбитной любовницы») и друга дома («избравшего себе амплуа благородного отца») [5, с. 350] лишают их возможности выражения истинных чувств и эмоций и делают совместное пребывание на-

столько невыносимым, что «даже в аду не могли бы встретиться в столь тесном пространстве так ненавидящие друг друга души» [5, с. 351]. Единичный случай, семейная драма, с которой начинается новелла, расширяет, таким образом, свои границы, превращаясь в проблему человека как такового, решить которую простым предостережением «Не заходи слишком далеко!» представляется невозможным.

Заключение. Особый интерес И.В. Гёте к изобразительным возможностям повествовательной прозы, являющейся неотъемлемой составляющей его творческого наследия, дает о себе знать преимущественно в сочинениях писателя послереволюционного периода. С расширением внешних границ реальной действительности задача по сохранению былого императивного единства ценностной картины мира значительно осложняется вследствие постоянно увеличивающегося количества «неслыханных происшествий», не вписывающихся в заданные рамки, что в свою очередь ведет к расшатыванию постулируемых норм. Попытки упорядочения необычных случаев, предлагаемых постоянно меняющейся действительностью, с помощью универсального инструментария познания – разума – терпят фиаско и приводят в конечном итоге к необходимости осмысления того знания, которое является первичным, предшествует и лежит вне рационалистического дискурса. Чтобы определить эту необъяснимую и невыразимую демоническую составляющую бытия, И.В. Гёте начинает активно обращаться к художественным возможностям новеллистического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Goethe, J.W. Die guten Weiber / J.W. Goethe // Goethes Werke. Vierzehnter Teil. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Novelle. Die guten Weiber. Reise des Megaprazones. Der Hausball / Hrsg. H. Duenzer. – Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1888. – S. 207 – 235.
2. Goethe, J.W. Romane und Novellen III / J.W. Goethe // Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. – München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1998. – Band 8: Romane und Novellen III. – 711 S.
3. Marz, E. Goethes Rahmenerzählungen (1794 – 1821). Untersuchungen zur Goetheschen Erzählkunst / E. Marz. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1985. – 203 S.
4. Praschek, H. Frantz Ludwig Catel – nicht Johann Heinrich Ramberg. Neue Quellen zur Entstehung der Kupfer zu Goethes Erzählung «Die guten Weiber» / H. Praschek // Goethe. Neue Folgen des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft / Hrsg. Andreas B. Wachsmuth. Dreißigster Band. – Weimar: Hermann Boehlaus Nachf. – S. 313 – 318.
5. Гёте, И.В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся / И.В. Гёте // Собрание сочинений: в 10-ти т. – Т. 8; пер. с нем. С. Ошерова; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1979. – 462 с.
6. Гёте, И.В. Разговоры немецких беженцев / И.В. Гёте // Собрание сочинений: в 10-ти т. – Т. 6; пер. с нем. С. Шлапоберской; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонт. – М.: Худож. лит., 1978. – 477 с.

Поступила 16.05.2011

THE PROBLEM OF DEMONIC IN THE NOVELLISTIC HERITAGE BY J.W. GOETHE (BY EXAMPLE OF THE "GOOD WOMEN" CYCLE OF DIALOGUES, AND THE "DON'T GO TOO FAR" TALE IN THE "WILHELM MEISTER'S APPRENTICESHIP")

L. SEMTCHYONOK

The demonic component of the human individuality and its figurative realisation in J.W. Goethe's short narrative prose is analysed. The contradictory character of the demonic energy is revealed while analysing the "Good Women" cycle of dialogues, and the "Don't go too far" tale in the "Wilhelm Meister's Apprenticeship" by J.W. Goethe. Goethe follows and rethinks in his works the tradition of moralising tales popular in the XVIII century. The picture of the world postulated in the moralising tale ceases to be categorically complete, and the interpretation of the demonic becomes ambivalent. The demonic for J.W. Goethe is not just an evil, preterhuman power that ignores the moral law, but the creative energy of human individuality, that allows the hero not to lose his own "self".