

Скрытая тирания в романе Стефани Майер *Гостья*

<https://doi.org/10.34739/clit.2024.18.15>

Hidden tyranny in the novel by Stephanie Mayer *The Host*

Abstract: This article examines the theme of hidden tyranny, based on the medieval treatise *Tractatus de Tyranno* by Bartolius de Saxoferrato, in the novel *The Host* by Stephanie Meyer. Different researchers classify the science fiction novel *The Host* as belonging to different genres, so the first part of the article provides a brief overview of the research on this topic. The article also analyses the possible sources of this novel, since the writer works in the style of rewritings and reinterpretations.

Keywords: *The Host*, Stephanie Meyer, *Tractatus de Tyranno*, Bartolius de Saxo-ferrato, hidden tyranny

Данная статья рассматривает тему скрытой тирании в романе *Гостья* Стефани Майер, основываясь на средневековом трактате Бартолиуса де Саксоферрато *Tractatus de tyranno*¹. Научно-фантастический роман *Гостья* исследователи относят к разным жанрам, поэтому в первой части статьи представлен краткий обзор исследований на эту тему, а также проанализированы возможные источники данного произведения, поскольку писательница работает в стиле переписываний и реинтерпретаций. Чтобы лучше понять принцип работы Стефани Майер, что имеет определённое значение для данного исследования, ниже приведена краткая информация о стиле этого автора.

Стефани Майер, более известна как автор саги *Сумерки*, создала серию романов, публикация которой в 2005-2008 годах имела необыкновенный коммерческий успех. Она не только привела в движение всю книжную, телевизионную, развлекательную

¹ B. de Saxoferrato, *Tractatus de tyranno*, XII, w: Bartolo da Sassoferrato, *Trattati politici; sulla tirannide, sulle costituzioni politiche, sui partiti*, przeł. A. Turrioni, red. D. Razzi, Foligno 2019.

и киноиндустрию, вызвав массовое увлечение вампирами (были созданы компьютерные игры, сериалы, фильмы, книги, комиксы, манга), но и многочисленные «фанфики», т.е. версии саги, написанные фанатами. Вероятно, успех саги *Сумерки* заключается не только в таланте автора, но и в стратегии «переписывания», как в данном случае, использования трех подлинных шедевров английской литературы: *Гордость и предубеждение* [Сумерки], *Ромео и Джульетта* [Новолуние] и *Грозовой перевал* [Затмение]. Четвертая часть саги *Рассвет* была вдохновлена поэзией и, можно отметить, считается гораздо более слабой.

Правда, Стефани Майер не берёт за основу только одно произведение, как это делают авторы фанфиков, а использует сразу несколько произведений, умело их переплетая. Так, в основе саги *Сумерки* исследователи видят также влияние романов Маргарет Митчел *Унесённые ветром*, Шарлотты Бронте *Джейн Эйр*, Джейн Остин *Разум и чувства*, сказок *Золушка* и *Красавица и чудовище*². В то время как источники романа *Гостья* определить сложнее, Ханна Прист указывает только на фильм *Вторжение похитителей тел* (1956), снятый Доном Сигелом по роману Джека Финнея и роман Джейн Остин *Разум и чувства*, но к этой теме мы вернёмся далее. Заметим только, что проблем с поиском источника «вдохновения» того или иного романа Стефани Маер не возникает, поскольку автор сама даёт отсылки к этим произведениям, иногда даже несколькими способами. Например, в саге *Сумерки*:

- 1) каждой части предшествует цитата из избранного произведения,
- 2) главная героиня читает это произведение, либо упоминает его, либо обсуждает с кем-то из персонажей,
- 3) судьбы героев полностью или частично следуют «сценарию» данного произведения³.

В творческом стиле Стефани Маер нет ничего удивительного. Литература периода постмодернизма, к которой относится

² H. Priest, *Sparkly Vampires and Shimmering Aliens: The Paranormal Romance of Stephanie Meyer*, in: *Twenty-First Century Popular Fiction*, (eds.) B.M. Murphy, S. Matterson, Edinburgh 2017, p.182.

³ N. Sanżarewska-Chmiel, *William Szekspir w literaturze i filmografii młodzieżowej*, w: *Homo ludens в европейской культуре. Шекспир и современность*, (red.) O. Antsyferova, L. Mnich, Siedlce 2018, str. 199-212.

большинство произведений YA (Young Adults), часто использует классические и современные произведения, от цитат вплоть до переписывания и реинтерпретации. Но данный тип литературы тем и отличается от классической литературы и искусства, что классическая литература использует достижения известных писателей для улучшения своего качества, а поп-культура, особенно молодежная, берет из этого достижения то, что можно просто «продать»⁴.

I. Роман *Гостья* и избранные интерпретации

Роман *Гостья* Стефани Майер была написана в 2008 году. Главной героиней романа является инопланетное существо по имени Страница. Страница является представителем инопланетной расы паразитов, которые называют себя *души*. Они вселяются в людей или других мыслящих существ и перенимают все их физические способности, то есть берут тело под контроль. Подселение *души* в тело означает, что хозяин полностью исчезает, засыпает, не осознает того, что происходит с его телом, либо осознает и даже пытается в мыслях сопротивляться насилию, но не может вернуть себе контроль над телом, оставаясь пассивным наблюдателем. Только в исключительных случаях носитель, или иначе хозяин тела, настолько силён духом, что может оказывать сопротивление инопланетной *душе*. Именно такой случай произошёл и в случае Страницы, когда оказалось, что хозяйка тела, Мелани Страйдер, не умерла и не пропала, а пытается сопротивляться. Как мы узнаем из разговоров *душ*⁵, какие тела, когда носитель слишком силён, квалифицируются как «бракованные» и их утилизируют, то есть убивают человека. По этой же причине *души* перестали подселять в тела взрослых людей, поскольку поняли, что некоторые люди достаточно сильны и пытаются сопротивляться. Мир, в котором происходят события романа – идеален: нет войн, нет болезней, нет лжи, все люди честны,

⁴ Б. Гайдин, *Неошекспиризация*. „Электронная энциклопедия «Мир Шекспира»” 2014, <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4792> [дата доступа: 18.10.2023]; В. Луков: *От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке*. „Шекспировские штудии: Шекспир: текст и контекст” 2010, № XVI, с. 7-17.

⁵ С. Майер, *Гостья*, пер. на рус. Балашова Наталья, Москва 2009, с. 6, http://loveread.ec/view_global.php?id=2329 [дата доступа: 12.11.2023].

благожелательны, заботятся друг о друге и о планете, только это уже не люди, а человеческие тела с вселенными в них *душами*.

Главная героиня, Странница, была внедрена в тело Мелани Страйдер по той причине, что Мелани являлась частью сопротивления: так *души* называли последних свободных людей, которые жили одиноко или группами в заброшенных отдалённых местах. Мелани жила со своим младшим братом Джейми и своим парнем Джаредом. Её схватили, когда она искала свою тётю и двоюродную сестру, чтобы потом вместе отправиться на поиски дяди, который жил где-то в пустыне. Понимая, что её обнаружили, Мелани уводит преследователей подальше от брата и прыгает в шахту лифта, чтобы не дать пойматься и не выдать информацию о близких ей людях, но выживает, а этого достаточно, чтобы исцелить тело и подсадить в него новую *душу*. Ищейки, соответствие человеческих спецслужб, подседают в неё новую *душу*, чтобы из её мозга «достать» информацию о возможном расположении мятежников, но Мелани оказывается достаточно сильной и сопротивляется. Ей удается уговорами, а иногда и действиями увести свое тело и Странницу на поиски своего дяди, чтобы узнать, добрались ли туда её брат и Джаред.

Подсекаясь в тело, *душа* перенимает все эмоции и привычки носителя. Это означает, что Странница также стала испытывать чувства к Джареду и маленькому брату Джейкобу. Преодолев пустыню и сбежав от ищеек, Странница и Мелани в одном теле находят место встречи, указанное когда-то дядей и попадают в руки так называемых мятежников. Причина, по которой не убивают Мелани/Странницу является излишнее любопытство дяди Джебедаи, которому интересно, по какой причине *душа*, рискуя жизнью, отправилась в пустыню, где практически была на грани смерти, когда её нашли.

Странница остается жить в пещерах вместе с людьми в роли одновременно гостыи и заложницы. Со временем Странница, она же Ванда⁶ (так её назвал Джабедаи), начинает дружить со многими обитателями пещеры и понимать людей, воспринимать их как более или менее равные существа. Во время своего пребывания

⁶ В русской версии перевода Анни, как сокращение от Странницы, в то время как оригинал даёт Wanda, как сокращение от Wanderer.

в пещерах, Ванда знакомит людей с жизнью *души*. Из её рассказа становится понятно, что на их родной планете *души* живут без носителя и выглядят как серебристые существа. На других планетах им нужен носитель. Существует несколько миров, в которых живут *души*. Ванда рассказывает, что *души* живут в телах летучих мышей, цветов, огнедышащих драконов похожих на стрекоз, пауков, белых медведей, дельфинов и водорослей, а также нашли ещё несколько новых миров для заселения. Реакция людей на рассказы отличается от ожидаемой Вандой: для людей это несчастные миры, порабощенные *душами*.

Ванда-Странница начинает сочувствовать представителям сопротивления и помогает им, нарушая неписанные каноны поведения душ. Любовь к Джареду, Джейку и Ену (в которого влюбляется уже сама Ванда-Странница) меняет её представления о людях и роли *душ* на этой планете. В конце романа Ванда-Странница решает нарушить основной запрет всех *душ* – научить людей как извлекать *души* из тел. Делает она это при условии, что ни одна *душа* не пострадает и всех их отправят на другие планеты. После этого Ванда решает отдать тело Мелани, а сама умереть. Конечно, автор предлагает читателю хеппи-энд: для Ванды находят новое тело.

Данный роман не стал таким популярным, как его предшественник – сага *Сумерки*, хотя также был экранизирован в 2013 году. Тем не менее он также оказался в центре внимания исследователей. Прежде всего стоит отметить, что сам жанр произведения вызвал определённые дискуссии. Так, например, Анна Прист относит данное произведение к разряду паранормальных романтических произведений (Paranormal romance)⁷. Автор указывает на то, что все произведения писательницы, кроме офф-спина *Сумерек*, *Вторая короткая жизнь Бри Таннер*, описывают романтические отношения между человеком и не-человеком (вампиром, инопланетянином, ангелом или демоном). Согласно исследовательнице не-люди представлены в виде прекрасных существ, которые сияют и по-своему очень красивы.

⁷ Н. Priest, *op. cit.*, pp. 182-192.

В случае Стефани Маер её основной целевой аудиторией являются подростки и молодёжь. С коммерческой точки зрения подростковая аудитория идеальна, поскольку, как правило, она не требует высокого качества от художественной продукции. Фильм или книга, должны вызывать, прежде всего, знакомые эмоции и позволять читателю отвлечься от реальности. Отсюда повсеместное увлечение сегодня мифическими существами: вампирами, эльфами, волшебниками и феями⁸. Это увлечение хорошо объясняется возрастной психологией⁹. С одной стороны, вампир или любое другое волшебное существо всегда находится в оппозиции к обществу, и, если он хочет находиться среди других людей, он должен контролировать свои желания и эмоции. Жизнь такого существа связана с ощущением изоляции, отчуждения и непонимания. Все упомянутые нами черты «иногo» характеризуют мир среднестатистического подростка. С другой стороны, наличие какой-то сверхъестественной силы или способности позволяет главному герою находиться в числе избранных, принадлежать к так называемой элите, что является скрытым желанием многих подростков, особенно тех, у кого есть комплексы.

Совсем другую концепцию предлагает Шири Розенберг¹⁰, которая применила для исследования саги *Сумерки* структуральный подход Владимира Проппа. Его исследование *Морфология волшебной сказки*¹¹ содержит универсальную схему, применимую ко всем русским сказкам. В своем исследовании Владимир Пропп использовал структуральный подход, выделив основные функции и составные части сказки на основе проанализированного ним огромного количества собранного фольклорного материала. Розенберг указывает на то, что данная система авторства Проппа была неоднократно применена к сказкам других народов, что дало позитивный результат. Даже сейчас его исследования применяются для анализа определённых произведений. Именно его подход был

⁸ M. Williamson, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London 2005/2011.

⁹ K. Piotrowski, J. Wojciechowska, B. Ziółkowska, *Rozwój nastolatka. Późna forma dorastania*, w: *Niezbędnik dobrego nauczyciela*, (red.) A. Brzezińska, T. 6, Warszawa 2014.

¹⁰ S. Rosenberg, *Is the Twilight Saga a Modern-Time Fairy Tale? A Study of Stephenie Meyer's Source Material from Folklore and Canonical Narratives*, "Polish Journal for American Studies" 2019, nr 13, pp 101-156.

¹¹ В.Я. Пропп, *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001.

использован исследовательницей для анализа саги *Сумерки*, правда для этого анализировались не отдельные части саги, а вся сага целиком, как единое произведение. В своем исследовании Розенберг доказала, что жанр *Сумерек* можно определять как авторскую волшебную сказку, правда очень большую. Если принять во внимание то, что согласно её исследованию, в основе саги, кроме прочего, лежат две известные сказки, *Золушка* и *Красавица и чудовище*, то её выводы можно считать достаточно оправданными.

В произведении *Гостья* использованная автором основа намного труднее поддаётся определению, поскольку, в отличие от саги *Сумерки*, автор практически не оставила отсылок к тем произведениям, на которых она основывалась. Как указывалось раньше, стиль работы Стефани Майер как писательницы, довольно специфичен: те произведения, которые послужили основой к созданию её собственного, в той или иной мере используются в виде цитат, упоминаний или отсылок в конечном тексте. Кроме того, главные герои (полностью или частично) следуют «сценарию» выбранного ею произведения, одного или нескольких. Если присмотреться к роману *Гостья*, то в тексте всё-таки найдётся отсылка к довольно известному произведению – сказке *Русалочка*. Данную сказку Мелани рассказывает Ванде, говоря о том, что судьбы Ванды и русалочки чем-то похожи. Сама Ванда говорит, что не замечает сходства. Но, если присмотреться к отдельным частям произведения, его героям и «сценарию», оставив атрибуты жизни в будущем, то получим произведение *Русалочка*:

- Главная героиня, Странница, как и Русалочка, попадает в мир людей, который ей совершенно не знаком: она не знакома ни с укладом жизни, ни с предметами, которыми люди пользуются, ни даже с их поведением.
- Ванда-Странница, как и Русалочка, влюбляется в человека (Джареда в романе), не зная его. Русалочка видела принца издали, а Ванда основывается только на воспоминаниях Мелани.
- Как и Русалочка, Ванда соревнуется за любовь с другой девушкой (которая выглядит идентично), и для неё — это вопрос жизни или смерти: если предмет её любви выберет её — она останется жить, если нет — ей придётся уйти, умереть.

- Как и Русалочке, главной героине приходится изменить свой внешний облик, чтобы существовать среди людей.
- Как и Русалочку, главную героиню отличает очень добрый нрав и исключительная порядочность. Она никогда не лжет и совершенно бесхитрозна, всегда готова пожертвовать собой ради близких.
- И последнее (хоть и второстепенное сходство) — это внешнее сходство одного из главных героев, Ена, с диснеевским принцем в *Маленькой русалочке*: высокий, чёрные волосы, синие глаза.

Как и в случае саги *Сумерки*, автор видоизменяет произведение, меняет место, время, главных героев: вместо океана – космос, вместо русалок – внеземные существа, вместо соперницы-принцессы – девушка, чьё тело занимает Страница, вместо дворца – пещеры, и т.д. Как и в предыдущем случае, автор модифицирует главных героев, давая шанс на счастливое будущее: вместо одного принца, который выбирает соперницу, Стефани Майер вводит второго главного героя, что позволяет главным героиням, разделившись, больше не соперничать за одного молодого человека, так как каждая получает своего «принца». Таким образом автор романа предлагает ответ на вопрос, а что было бы если бы Русалочка сменила направление своей симпатии и встретила человека, который полюбил бы её такой, какая она есть, без дополнительных изменений внешности или чего-либо ещё (такой подход типичен для переписываний и реинтерпретаций). Проведя параллель с исследованием Шири Розенберг, раз роман следует «сценарию сказки», то его, как и сагу *Сумерки*, можно было бы отнести к категории авторских волшебных сказок, что однако, не исключает жанр паранормального романа.

Другие исследователи видят в романе, где описано идеальное общество инопланетной расы, теорию Маркса¹², а также теорию социальных классов¹³. Идеальное общество, которое функционирует без денег, где каждый делает свою работу, все

¹² T.A. Handayani, *A Marxian Analyses of Social Class in Stephanie Meyer's "The Host"*, *Journal of English Education*, 2016.

¹³ P. Zahara, *Social class stratification of the main characters in Stephenie Meyer's The Host*. Diss., Malang 2021.

пользуются благами созданными другими в равной степени реализует постулат: от каждого по способностям, каждому по потребностям. Сложно не согласиться, что общество, в котором никто не лжет, нет личных интересов, которые бы превышали интересы общества в целом, можно соотнести с теорией Маркса.

С другой стороны, например, Атефе Гаяур¹⁴ анализирует данное произведение как роман-утопию. Действительно, произведение *science fiction* об инопланетной расе, которая живёт в мире, где нету денег, обмана, преступности, болезней, зла и ненависти, фактически в идеальном мире, отсылает читателей к категории романа-утопии. Для данного исследователя образ инопланетных миров, каждый из которых идеален, является романом-утопией. Кроме того, пещеры, в которых живут последние люди, где все счастливы (по-своему), нет денег, все добры друг к другу, также является счастливой долиной, утопией современного мира. Такая утопия, или счастливая долина, дает возможность побега от жизни больших городов и возвращения к природе. Атефе Гаяур¹⁵ определяет пещеру как образ утопии нового пространства для пост-модернистского человека. Опираясь на высказывание Кумара о том, что утопизм – это история, фантазия о придуманном идеальном, хорошем обществе, автор доказывает, что данный роман можно отнести к разряду утопии. С точки зрения этого исследователя, земля, которую описывает Майер, другая – более идеальная и цивилизованная, высокоразвитая, и все в этом мире, придуманном писательницей, вселяет надежду, и, таким образом, реализуется принцип надежды Блока (Bloch)¹⁶.

II. Гостья и скрытая тирания

Конечно, можно было бы согласиться с интерпретацией этого произведения как утопии, если бы не факт, что людям в этом мире места нет. Последние люди скрываются в пещере, рискуя жизнью выходят из неё, чтобы добыть пищу и какие-никакие

¹⁴ A.K. Ghayour, *Spaces of Hope: Reconceptualizing Utopia in Stephenie Meyer`s “The Host”*: A Harveyian Reading, “International Journal of English Literature and Culture” 2023, 11(1), pp. 18-26.

¹⁵ A.K. Ghayour, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ E. Bloch, *The Principle of Hope*, Vol. One, trans. Place, N., Oxford: Blackwell, 1986.

медицинские препараты, которые ещё сохраняются в пустующих домах. Это наводит на мысли о том, что, возможно, данное произведение имеет другую специфику. Если откинуть романтическую историю и красоту мира, в котором происходят события, то проглядывает совсем другая картина, а если точнее – картина скрытой или завуалированной тирании. Чтобы это доказать, стоит посмотреть на средневековый трактат Бартолиуса де Саксофферато *Tractatus de tyranno*¹⁷. Это не самый ранний трактат о тирании. Ещё Аристотель замечал, что хорошее управление и тирания находятся на противоположных полюсах.

Как известно, тирания может приобретать разные формы. Юлиус Киршнер¹⁸ обращает внимание на то, что трактат Саксофферато, итальянского средневекового юриста, является первым монографическим произведением, да и единственным, написанным средневековым юристом на тему тирании. В данном произведении определяются как явная, так и тихая, завуалированная тирания. Как пишет Александра Шиманская¹⁹, это процесс, когда капитан или руководитель обманом, тайно получает всё большую власть. Формально тиран ещё сохраняет законные институты, но только формально. Его основной целью является пожизненная власть и передача её своему наследнику, но действует он таким образом, что его сограждане не сразу ориентируются в ситуации, а часто даже впоследствии не до конца осознают, кто ими управляет. Такого скрытого тирана тяжело раскрыть, а значит тяжело наказать или уничтожить. Даже когда факт тирании становится общеизвестным, обычно появляются сложности с доказательствами того, что это является тиранией, поскольку сохраняется, или создается, иллюзия свободы, действуют старые организации/институты, хотя они уже не сохраняют изначального значения.

Если посмотреть на роман *Гостья, души* медленно завоевывали планету, постепенно внедрялись в избранных людей, потом их знакомых и дальних родственников, но действовали они тайно, скрытно, сохраняя поведение и привычки носителей. *Души*

¹⁷ B. de Saxoferrato, *op. cit.*

¹⁸ J. Kirshner, *Bartolo of Sassoferrato's De tyranno and Sallustio Buonguglielmi's Consilium on Niccolò Fortebracci's Tyranny in Città di Castello*, „Mediaeval Studies” 2006, 68, s. 304ю.

¹⁹ A. Szymańska, *Tyrania cicha i zawoalowana według traktatu „De tyranno” Bartolusa de Saxoferrato*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2021, 43, ss. 369-394.

сохранили все организации/институты людей, хотя многие из них утратили свое значение: например полиция, больницы и суды. Полиция и специальные службы теперь исполняют роль ищеек и выискивают последних живых людей. Больница занимается внедрением *душ* в тела носителей, в судах отпала потребность, поскольку нет преступлений, но информации о том, что их переквалифицировали в романе нет. Люди очень долго не осознавали того, что что-то с обществом происходит. Тех, кто пытался предупредить или что-то сделать, как дядя Мелани, считали сумасшедшими. Тем не менее общество постепенно менялось: пропали статьи и новости о преступлениях, болезнях, наркоманах. В телешоу люди перестали вести себя неправильно или агрессивно. Наркоманы выстроились в очередь на лечение. Когда люди поняли, что что-то происходит, было уже слишком поздно. А многие не поняли этого до конца.

Кроме того, тиранию можно рассматривать и на микроуровне одного человека: многие люди не осознали того, что в них кого-то внедрились. Тем не менее они утратили контроль над собственным телом, собственными мыслями, собственной жизнью. Части тела исполняют и дальше функции, которые им предписаны природой, но уже только формально. Например, *души*, сами по себе, не нуждаются в ресторанах, или в спорте, или в телевидении, но они сохранили всё это, как формальную часть жизни носителя.

В вышеупомянутом трактате говорится также о том, что тирания – это вид управления, который не основывается на праве, и проявляется в двух аспектах²⁰:

1. Отсутствие законного права и титула для исполнения власти.
2. Несоответствующее исполнение власти.

У *душ* отсутствует право пользования телом человека, так как оно было захвачено насильно. Согласно автору, тайный тиран прячется за занавесом, который имеет две форы: форма титула, который тиран сам себе признал, и форма отказа от титула. Уже сам факт того, что кто-то снова занимает ту или иную должность, указывает на то, что мы имеем дело с тираном. Если посмотреть на роман, то *душам* никто не давал права вселяться в чужие тела и занимать тот или иной мир. Они сами наделили себя этим правом.

²⁰ B. de Saxoferrato, *op. cit.*, ss. 505-510

Кроме того, если снова смотреть на уровне одного тела или жизни человека, то вместо *должности* можно подставить слово *жизнь*, и тогда данное определение становится понятно: все существа смертные, но *души* отказываются умирать, и поэтому вселяются в другие дела, что фактически позволяет им занимать *должность* (жить) много раз.

Автор трактата также доказывает, что кроме слишком затянутого пребывания в должности тирана также определяет тот факт, что он приписывает себе права других объектов. Тиран прячется за фасадом и делает это в своих собственных целях, а значит конфликта интересов нельзя избежать. Чтобы удержаться у власти, тиран может позволить себе «тиранические действия»²¹. Если посмотреть с точки зрения Ванды и Мелани, то на лицо конфликт интересов: обе героини любят одного и того же героя, но если Мелани хочет его спасти, то Ванда-Страница вначале хочет того, чего хотят все *души*, чьи носители были влюблены в кого-то – найти предмет своей влюблённости, отдать его/её в руки ищек, чтобы те внедрили в данный объект другую *душу*, и тогда влюблённые смогут быть вместе. Что касается тиранических действий, то *души* «утилизируют» «бракованные» тела, т.е. уничтожают те тела, носители которых имели сильный характер и не сдались после внедрения в них *душ*.

Тираническими действиями Бартолиус называет те, которые направлены не на общее благо, а на собственную корысть. Хотя *души* действуют во имя всеобщего добра, но добра таких же как они. Ни одна *душа* не действует во имя добра людей, хотя они считают иначе. *Душа* действует в интересах *души* на этой планете, и на всех других. Это подтверждает факт из рассказа странницы о мире водорослей, где целое поле водорослей, разумных существ, решило погибнуть, чтобы не подвергнуться внедрению *душ*. Водоросли осознали, что их пытаются захватить и предпочли умереть. Для души-рассказчика это страшная трагедия, ведь погибло столько существ (тел). Для людей, которые слушали эту историю, это была трагедия непокорённого народа.

²¹ *Ibidem*.

Кроме прочего, автор трактата определяет основные признаки, которое указывают на поведение Тирана²²:

- 1) Тиран убивает сильных и значимых людей, чтобы они не подняли против него бунта, не жалеет никого, даже близких людей. В случае с *душами*, как уже говорилось выше, тела с сильными носителями уничтожаются. Что может быть ближе, чем собственный носитель? Кроме того, если есть подозрение, что носитель проявляет активность, *душу*, даже против её воли, пересаживают в новое тело, чаще всего младенца.
- 2) Тиран уничтожает умных людей, чтобы они не уговаривали других восстать против него. По роману известно, что колонизация началась с университетских кругов.
- 3) Тиран уничтожает образование и науку: кроме вышесказанного, человеческая наука больше не существует – её заменила наука *душ*.
- 4) Боясь восстания, тиран не позволяет людям собираться большими группами, даже если у них есть на это право. В романе между ещё существующими группами людей нет контакта. Каждая группа думает, что она единственная и последняя. Только в конце романа нескольким группам людей удается наладить контакт. Это дает им возможность осознать, что не все ещё потеряно и с *душами* можно бороться.
- 5) У тирана во всех местах находятся свои информаторы. В романе все *души*, как сознательные граждане, информирует ищек о любых странных проявлениях, неадекватном поведении, а тем более появлении людей.
- 6) Шестое определение дублирует частично четвёртое правило: тиран старается сохранить разделение в обществе, чтобы никакая фракция не объединилась с другой против него. См. пример номер четыре.
- 7) Тиран сознательно содержит своих подданных в бедности, чтобы они были заняты зарабатыванием на жизнь и не имели времени на борьбу с ним. Последние люди действительно заняты поисками пропитания, поэтому у них нет времени на

²² B. de Saxoferrato, *op. cit.*, ss. 728-732ю.

борьбу. Хотя, в случае дяди Мелани и его группы, часть продуктов питания они выращивают в пещере, что позволяет им иногда проводить медицинские опыты по извлечению *душ* из захваченных во время вылазок тел.

- 8) Охрана тирана не состоит из граждан, а из иностранцев, поскольку первых они боятся. Охрана в обществе поручена полиции и щекам, но всё это *души*, людей среди них нет. Людей *души* очень боятся.
- 9) Тиран создаёт войны, чтобы отправить военных в отдалённые места, чтобы они не интриговали против него. *Души* не ведут войн, но, опять-таки, сильные тела они просто утилизируют.
- 10) Если образуются группы, тиран всегда поддерживает одну из них, чтобы уничтожить другую. Из романа неизвестно, как точно проходил процесс занятия тел на планете, поэтому сложно отнести к данному пункту.

Зато, дополнительное доказательство приводит Юлиус Киршнер²³, который говорит, что тираническое насилие не обязательно носит физический характер. Доказательством существования тирании является то, что подданные не в состоянии свободно заключать договора, либо когда их заставляют заключать договора, которые они добровольно никогда бы не заключили. В данном случае на ум приходит сам процесс передачи тела *душам*: ни один человек из приведённых в романе не согласился бы передать тело добровольно, да в принципе, как и ни один из тех, чьим телом уже завладели *души*. Ярким примером является Уолтер, один из обитателей пещеры, который умирает от рака, мучаясь от жутких болей. Ванда-Странница не понимает, почему Уолтер предпочитает так тяжело страдать, если достаточно пойти в клинику, где его исцелят за несколько минут. И только после размышлений она осознаёт правду о том, что пойдя в клинику Уолтер перестанет существовать, вместо него будет *душа*, но уже не Уолтер, которого она знает.

К этому же можно отнести и тот случай, когда люди с внедренными душами, приводили ищек к своим близким, родственникам, друзьям, возлюбленным. Будучи свободными, эти

²³ J. Kirshner, *op. cit.*, s. 308.

люди никогда бы так не поступили, но, не имея возможности действовать свободно, они, как, например, мать Мелани и, позже, её отец, указывали на местонахождения самых близких им людей.

III. Заключение

В заключении следует также отметить, что в случае со скрытой тиранией, доказать её существование очень трудно, особенно с целью её уничтожения официальными методами. Необходим суд, который вынесет вердикт о том, что это тиранья и определит форму наказания. Среди наказаний Бартолиус²⁴ предлагает изгнание, лишение прав, лишение гражданства или даже смертную казнь. Если посмотреть с этой точки зрения, то всё пребывание Ванды-Странницы среди людей является фактически процессом суда над скрытым тираном, где роль прокурора отведена ищейке, которая безапелляционно считает, что *души* правы, а люди не имеют право на самостоятельное существование. Роль защитника людей принадлежит Мелани, которая постепенно объясняет Страннице все вышесказанное. Пример каждого жителя пещер является прямым доказательством того, что *души* фактически осуществляют тиранью на планете Земля и на других планетах, занимая тела местных мыслящих существ без их согласия, лишая их свободы действий и свободы волеизъявления. В роли судьи выступает сама главная героиня, Странница, будучи самой доброй и справедливой представительницей своей расы. Именно она, проанализировав всю информацию, полученную во время жизни в пещерах, идёт на беспрецедентный, по меркам этой расы шаг, фактически предательство – рассказывает людям, как извлечь *душу* из тела, не повредив тело и не убив *душу*. Она же принимает решение вернуть тело Мелани, а сама решает умереть (как и упомянутая вначале Русалочка). Единственное условие, которое она ставит – не убивать извлечённые *души*, отправлять их на другие далёкие планеты. Фактически, Странница признает факт скрытой тираньи и принимает решение об изгнании «тирана» из тел людей и с планеты Земля. Такое же решение она принимает в отношении себя – изгнание из тела Мелани. Более того, она

²⁴ B. de Saxoferrato, op. cit, ss. 558-573.

решает умереть, ибо не желает забирать другие жизни, а любовь к смертным обитателям планеты заставляет её пожелать прервать бессмертную жизнь, таким образом реализуя последнюю часть трактата о борьбе со скрытой тиранией.

В романе приведены и другие примеры того, что некоторые души принимают подобные решения: в одной из групп сопротивления Странница и Мелани встречаются ещё одного представителя души, который перешёл на сторону людей. В романе также описан случай, когда у молодой пары с вселёнными душами родился ребёнок, но родители не подсадили в этого ребёнка новую душу. По словам автора романа и Странницы, это даёт надежду на существование обеим расам.

Хотя данный роман и принадлежит к так называемой литературе YA (Young Adults), тем не менее поднятые вопросы дают широкое поле для исследования и анализа данного произведения. Возможно, со временем появятся и другие исследования, которые посмотрят на это произведение с новой точки зрения.

Литература / References

Bloch E., *The Principle of Hope*, Vol. One, trans. Place, N., Oxford: Blackwell, 1986.

Gajdin B., *Neošekspirizaciâ*, „Elektronnaâ ènciklopediâ «Mir Šekspira»” 2014, <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4792>. [Гайдин Б., *Неошекспиризация*. „Электронная энциклопедия «Мир Шекспира»” 201].

Ghayour A.K., *Spaces of Hope: Reconceptualizing Utopia in Stephenie Meyer`s The Host: A Harveyian Reading*, “International Journal of English Literature and Culture” 2023, 11(1), pp. 18-26.

Handayani T.A., *A Marxian Analyses of Social Class in Stephanie Meyer`s “The Host”*, Jember 2016.

Kirshner J., *Bartolo of Sassoferrato’s De tyranno and Sallustio Buonguglielmi’s Consilium on Niccolò Fortebracci’s Tyranny in Città di Castello*, „Medieval Studies” 2006, 68.

Lukov V., *Ot šekspirizma k neošekspirizmu: razvitie kul’turnoj tendencii v XX veke*, „Šekspirovskie študii: Šekspir: tekst i kontekst” 2010, № XVI, с. 7-17. [Луков В., *От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке*. „Шекспировские штудии: Шекспир: текст и контекст” 2010, № XVI, с. 7-17].

Majer S., *Gost'â*, per. na rus. Balašova N., Moskva 2009, http://loveread.ec/view_global.php?id=2329. [Майер С., *Гостья*, пер. на рус. Балашова Н., Москва 2009].

Piotrowski K., Wojciechowska J., Ziółkowska B., *Rozwój nastolatka. Późna forma dorastania*, w: *Niezbędnik dobrego nauczyciela*, (red.) A. Brzezińska, T. 6, Warszawa 2014.

Priest H., *Sparkly Vampires and Shimmering Aliens: The Paranormal Romance of Stephanie Meyer*, in: *Twenty-First Century Popular Fiction*, (eds.) B.M. Murphy, S. Matterson, Edinburgh 2017, p. 182-192.

Propp V., *Morfologiâ volšebnoj skazki*, Moskva 2001. [Пропп В., *Морфология волшебной сказки*, Москва 2001].

Rosenberg S., *Is the Twilight Saga a Modern-Time Fairy Tale? A Study of Stephenie Meyer's Source Material from Folklore and Canonical Narratives*, "Polish Journal for American Studies" 2019, nr 13, pp 101-156.

Sanzarewska-Chmiel N., *William Szekspir w literaturze i filmografii młodzieżowej*, w: *Homo ludens в европейской культуре. Шекспир и современность*, (red.) O. Antsyferova, L. Mnich, Siedlce 2018, str. 199-212.

Saxoferrato B., *Tractatus de tyranno*, XII, w: B. da Sassoferato, *Trattati politici; sulla tirannide, sulle costituzioni politiche, sui partiti*, przeł. A. Turrioni, red. D. Razzi, Foligno 2019.

Szymańska A., *Tyrania cicha i zawoalowana według traktatu De tyranno Bartolusa de Saxoferrato*. "Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem" 2021, 43, ss. 369-394.

Williamson M., *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London 2005/2011.

Zahara P., *Social class stratification of the main characters in Stephenie Meyer's The Host*. Diss., Malang 2021.