

## НЕБЕЗПЕКИ КУЛЬТУРИ ТА СПОКУСИ НАЦИЗМУ В РОМАНІ В. ГЕССА «ТУНЕЛЬ»

**Нестелєв М. А.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української мови та літератури  
Донбаський державний педагогічний університет  
вул. Г. Батюка, 19, Слов'янськ, Донецька область, Україна  
[orcid.org/0000-0002-9847-4831](https://orcid.org/0000-0002-9847-4831)  
[westalker@ukr.net](mailto:westalker@ukr.net)*

**Тищенко О. О.**

*старший викладач кафедри української мови та літератури  
Донбаський державний педагогічний університет  
вул. Г. Батюка, 19, Слов'янськ, Донецька область, Україна  
[orcid.org/0000-0002-6315-3034](https://orcid.org/0000-0002-6315-3034)  
[tishenko-1981@ukr.net](mailto:tishenko-1981@ukr.net)*

**Ключові слова:** історія,  
постмодернізм, політика,  
література, ескапізм.

У статті проаналізовано проблематику постмодерністського роману Вільяма Гесса «Тунель». Автори досліджують особливості провідної теми в романі – історії, яку письменник усебічно досліджує на прикладі подій у гітлерівській Німеччині. В. Гесс показує, як культура підтримувала приход нацистського режиму, окремо наголошує на ролі інтелектуалів, які поклали багато сподівань на фюрера. В образі напівбожевільного професора Магуса Табора письменник виводить постать, подібну до філософа Мартіна Гайдеггера, який був відповідальний за встановлення аморальної влади. Вільям Гесс закликає до глобального переосмислення понять вини і невинності в контексті ХХ століття, адже офіцери лише «виконували накази», а лідери прагнули зміцнити велич держави. У романі також показано актуальність одвічного конфлікту Фауста і Мефістофеля, спокушеного і спокусника, що дає змогу розширити розуміння гріховності, зважаючи на слабкість людської особистості під час протистояння авторитету і владі. «Банальність зла» у ХХ столітті досягла просто антигуманістичного рівня, що, на думку Вільяма Гесса, свідчить про завершення «проєкту Людина» і початок постлюдської доби, а це вимагає докорінної переоцінки всіх цінностей. Водночас це свідчить про необхідність появи нової політичної сили, і тому головний персонаж роману, Вільям Фредерік Колер, пропонує всім інтелігентам об'єднатися в «Партію розчарованої публіки». Звичайно, це ще одна з ознак того, що дедалі більшої популярності набуває ескапізм, який у романі символізує безглузде і безцільне копання тунелю, яким потайки зайнятий Вільям Фредерік Колер. Вільям Гесс подає досить песимістичний погляд як на людину, так і на соціум, адже останній неспроможний втримати індивіда від падіння у прірву зневіри, гріха і рабського підкорення. Водночас письменник також говорить про «смерть роману» зокрема і мистецтва загалом, адже воно не міняє світ на краще, а лише притлумлює нашу активність і проповідує «мистецтво заради мистецтва», тобто, зрештою, теж є однією з форм ескапізму. Письменник показує, як людина в минулому сторіччі, пройшовши всі кола пекла, поступово втрачає віру в себе і натомість підпадає під мефістофельську спокусу силою, яку символізує тоталітарна ідеологія.

## THE DANGERS OF CULTURE AND THE TEMPTATIONS OF NAZISM IN W. GASS'S "TUNNEL"

**Nestelieiev M. A.**

*PhD (Philology), Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language and Literature  
Donbas State Pedagogical University  
G. Batiuka str., 19, Sloviansk, Donetsk region, Ukraine  
orcid.org/0000-0002-9847-4831  
westalker@ukr.net*

**Tyshchenko O. O.**

*Assistant Professor at the Department of Ukrainian Language and Literature  
Donbas State Pedagogical University  
G. Batiuka str., 19, Sloviansk, Donetsk region, Ukraine  
orcid.org/0000-0002-6315-3034  
tishenko-1981@ukr.net*

**Key words:** *history, postmodernism, politics, literature, escapism.*

The problems of William Gass's postmodernist novel "The Tunnel" are analyzed in the article. The authors explore the features of the leading theme in the novel – the history, which the writer comprehensively explores on the example of events in Hitler's Germany. Gass shows how culture supported the rise to power of the Nazi regime, and singles out the roles of intellectuals who had high hopes for the Führer. In the character of the semi-crazy professor Magus Tabor, the writer portrays a figure similar to the philosopher Martin Heidegger, who was responsible for establishing immoral power. William Gass calls for a global rethinking of the concepts of guilt and innocence in the context of the XXth century, as officers only «carried out orders» and leaders sought to strengthen the greatness of the state. The novel also shows the relevance of the eternal conflict between Faust and Mephistopheles, tempted and seductive, which allows to expand the understanding of sinfulness, due to the weakness of the human person in the confrontation with authority and power. "The banality of evil" in the twentieth century. has reached a mere anti-humanist level, which, according to William Gass, indicates the completion of "human projects" and the beginning of the posthuman day, and this requires a radical reassessment of all values. At the same time, this indicates the need for a new political force, and therefore the main character of the novel, William Frederick Kohler, invites all intellectuals to unite in the "Party of the Disappointed People". Of course, this is another sign that escapism is becoming increasingly popular, which in the novel symbolizes the senseless and aimless digging of the tunnel, which Kohler secretly occupied. William Gass gives a rather pessimistic view of both man and society, because the latter is not able to keep the individual from falling into the abyss of despondency, sin and slavish obedience. At the same time, the writer also speaks of the "death of the novel" in particular and art in general, because they do not change the world for the better, but only dull our activity and preaches "art for art's sake", that is, finally, is also one of forms of escapism. The writer shows how a person in the last century, having gone through all the circles of hell, gradually loses faith in himself and instead of it he iconizes irony, which exhaustively describes the Postmodern era.

**Постановка проблеми.** Американська постмодерністська література – значуща частина світової культури, у якій завжди важливим був взаємозв'язок мистецтва і політики. Роман Вільяма Гесса «Тунель» – своєрідний підсумок ХХ ст., зокрема того, що сталося з культурою й ідеологією. Дослідження того, як митці й інтелектуали призвели до двох світових війн – одне з художніх завдань письменника, що наголошує на вічній фаустівській боротьбі в душі людини, неспроможної протистояти спокусам світу і власній недосконалості. Дотепер в американському літературознавстві немає одностайності щодо ролі й місця цього роману в літературному процесі. Колектив авторів у збірці «У «Тунель»: прочитання роману Гесса» (за редакцією Стівена Келлмана й Ірвінга Маліна) [1] й укладачі статей на сайті видавництва «Долкі Аркайв Прес» [2] запропонували декілька підходів для аналізу роману, проте всі зазначають, що «Тунель» – настільки непересічне і багатовимірне явище в літературі Сполучених Штатів Америки (далі – США), що для його аналізу знадобиться багато років прискіпливих досліджень. Усі критики визначають монументальність і всеохопність тексту В. Гесса, у якому головною є доля маленької людини, нездатної вирішити наріжні проблеми ХХ ст., а тому змушеної обирати ескапізм, отже – мовчазну згоду з усіма несправедливостями світу.

**Мета статті** – висвітлення конфлікту культури й ідеології у ХХ ст. на прикладі роману В. Гесса «Тунель». Проблема взаємодії митця і соціуму завжди була і лишається знаковою в історії цивілізації, зокрема протистояння слабого інтелекту та спокусливо-сильної влади, тієї фаустівської проблематики, яка і є ключовою в «Тунелі». Письменник вичерпно узагальнює причини трагедії людської душі в конфлікті з політичним ладом, що і визначає актуальність його роману й актуальність нашої статті, покликаної дослідити особливості існування автора у ворожому соціальному просторі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У 1995 р. з'явилася найважливіша книга В. Гесса – роман «Тунель», який він писав понад 26 років, почавши ще в 1966 р., однак робив це з перервами, а дець половиною тексту завершив упродовж одного року. За нього письменник отримав провідну літературну відзнаку в США – Американську книжкову премію, переважно схвальні, хоч подеколи спантеличені відгуки від критиків, але не здобув значного читацького успіху. Причина цього не лише у значній кількості сторінок, а передусім у заплутаності сюжету, який, зрештою, ніколи не цікавив автора. Однак усе це якраз сприяло тому, що «Тунель» став культовою книгою, геніальним недопрочитаним романом, у якому кожен, як у дзеркалі, бачить своє.

Поки В. Гесс писав «Тунель», роман встигнув стати легендарним і обріс чутками, конспіроло-

гічними теоріями та передчасними інтерпретаціями надрукованих фрагментів (які з'являлись у журналах від 1969 р.), а деякі літературознавці [3] серйозно пропонували віддати належне письменнику в тому, що він утвердив новий постмодерний жанр – «незавершений роман».

Найкраще тему «Тунелю» сформулював невідомий укладач бібліографічного рубрикатора на перших сторінках книги: «Викладачі в коледжі – Історики – Середній Захід – Художня література» [4, с. 2]. Головний персонаж і оповідач – американський професор історії Вільям Фредерік Колер, який колись був «консультантом із брудних фашистських штук» [4, с. 14] на Нюрнберзькому процесі, написав про це книжку «Нюрнберзькі нотатки». Тепер він працює в невеличкому американському виші, нещодавно завершив наукову працю «Провина і невинність у гітлерівській Німеччині» і збирається писати до неї передмову. Однак Вільям Фредерік Колер – натхненний прокрастинатор, замість вступу до монографії розповідає, поступово заглиблюючись все далі в минуле, історію свого життя та багато іншого, а ще у своєму підвалі, де розташовано його кабінет, довго ладнається, але потім таки рие тунель, а землю, неначе втікач із в'язниці, вирішує ховати, складати в шухляди величезних антикварних шаф, які так полюбляє його дружина Марта. Те саме, на думку В. Гесса, має робити й читач – на метафоричному рівні збирати матеріал, землю, вибирати його з мови, продираючись книжковим тунелем. Брудні думки протагоніста та й загалом бруд як символ чогось зайвого, побічного і несуттєвого визначають тематику і проблематику роману. На перший погляд «Тунель» саме такий – надмірний, неструктурований і перебільшено нерівномірний – адже таким його і планував автор. Роман, за задумом письменника, мав одразу ж спантеличити читача незрозумілими малюнками й типографією і бути дуже особистим і дивним, а також надзвичайно далеким від історичного дослідження.

«Тунель» – есеїстичні псевдомемуари, але жодне жанрове визначення не зможе вичерпно описати той текст, що зрештою надрукував Вільям Гесс. Наприклад, критик Дж. Барлун пропонує називати «Тунель» «маленьким великим романом», зважаючи на те, як він «деконструює мову, історію й американську родину», адже цей текст, неначе вірш Е. Каммінгса, «зменшує великі теми до рядкового статусу» [5].

Фактично «Тунель», що задумувався як антироман і антикнига, і є цим своєрідним «текстом замість (передмови)», де письменник металітературно розчиняється («закопується») у своєму протагоністові, а точніше – у його оповіді. Саме тому В. Гесс спочатку хотів, щоб на обкладинці не було імені автора, а сама книга скидалася на

«Фіннеганів вікопомин» Джеймса Джойса у виданні, зробленому «Вікінг Прес». Такий саме корінець, обсяг, більший за нормальний, і найголовніше – чорна обкладинка без біографії, анотацій видавця і зображень, така ж порожня і темна, як космічний простір чи печера: «Читач має тримати дійсно важкий і багатофактурний шматок темряви» [6]. Для В. Гесса «Тунель» – не просто текст, а практично архітектурний витвір, і його строкатий дизайн (різні шрифти, малюнки та графічні візерунки) він пояснював тим, що це «не зовсім книга» [6], бо «у реальності роману сам роман розпорощений між сторінками іншої книжки» [6].

Вільям Гесс намагався вибудувати свій роман як формально-змістову єдність, де тунель, крім буквального образу (у першому виданні на початку є навіть його «ілюстрована мапа»), хоч і складеного зі слів, ще й виступає багатозначною метафорою сповіді, самозанурення, а також історії як науки. Колер і його колеги по кафедрі, які, за В. Гессом, мають репрезентувати чотири різні теорії історії (позитивіст Оскар Планманті, «оперний ідеаліст» Томазо Говерналі, об'єктивний і поміркований Волтер Генрі Гершель, нав'язливий і карикатурний жартівник Чарлз Кульп), а також німецький професор Маркус Табор (він же Mad Meg, Маячливий Мер) постійно обговорюють те, що є історією, і навіщо вона потрібна. Крім цього, важливу роль у романі відіграє поезія, яку головний персонаж облишив у ранньому віці, щоб зайнятися історією. Дещо пізніше Колер розуміє, що обидва його покликання об'єднує любов до вигадки, а історики – це справжні «поети минулого часу» [4, с. 81]. А ще Маркус Табор переконує його, що не існує ніякої Wahrheit (нім. «правда»), а лише «конкуруючі тексти» Dichtung (нім. «поетична фантазія») [4, с. 309].

Час від часу в тексті наведено віршики професора Кульпа, який, за його визнанням, прагне написати «історію людського роду в лимериках» [4, с. 332]. Деякі його лимерики починаються із фрази «Якось переспав я із черницею <...>» (“I once went to bed with a nun <...>”) і в певному сенсі суголосні двом темам, зазначеним у заголовку так і не завершеної праці Колера про «провину і невинність». Кульп – alter ego Колера, який займається історією (спеціалізується на американських індіанцях), не облишивши поезію. Автор, не надто приховуючи свою ідею, дає йому нехитре прізвище, у якому явно проглядається лат. “culpa” («провина»), і оповідач так відчуває їх болісний симбіоз: «Кульп – це катаклізм. Він – покарання за мої гріхи, чума наливів, підшкірний свербіж, нервовий гам. Коли всі інші вже пішли мені геть із думки, він затримується, як поганий запах» [4, с. 180].

Наукові зацікавлення Колера пов'язані з Німеччиною (у якій він уперше побував ще студентом

у 1930-х рр.) насамперед тому, що у ХХ ст. її доля вкотре унаочнила актуальність нерозв'язного конфлікту добра і зла, який можна сформулювати так: як можна водночас поєднати Р.М. Рільке й А. Гітлера, багато століть культури та Голокост? Для самого В. Гесса Голокост став важливою темою передусім через парадоксальний статус цієї події: звичайний погром, який вирізняється від інших тільки своєю масштабністю, а тому перетворюється на загальнолюдську дилему, тож, імовірно, справа в кількості, а не в німцях і євреях. І чи не тому ж тоді він став таким сакральним, що його не можна обговорювати чи, скажімо, писати про нього дурнуваті віршики. Однак найглибше така дражлива невідповідність трагічної теми та її реалізації проявляється не так у розповідях про Голокост (яких дійсно обмаль), як у тому, про що оповідає Колер, лишаючи Голокост тлом (В. Гесс підкреслював саме такий задум). Зрозуміло, що це подія не лише однієї країни, що протагоніст зазначає на прикладі Америки: «У США нам подобається вдавати, що ми аж ніяк не військова нація, коли ми вирощуємо більше зброї, аніж зерна» [4, с. 342].

Історія, як і література, неможлива без політики, однак наприкінці ХХ ст. важко було не відчувати розчарування від усіх соціальних проєктів: історія, за Френсісом Фукуямом, завершилася; мистецтво не зробило людей кращими; політики призвели спочатку до двох світових війн, а потім до довготривалої холодної війни та постійної загрози третьої, яка точно стане остаточною, бо буде ядерною (про що більше йдеться в романі Дона Делілло «Підземний світ», який вийшов майже водночас із «Тунелем»). Зневірний у всьому Колер дивиться на молодь і бачить їх як «після-Бомбових перед-Бумових дітлахів», скорочено пБпБ. Він пропонує їм нашити цю абревіатура на свої стяги, а більшість своїх сучасників відносить до ПрП – Партії розчарованої публіки, духовним засновником якої вважає Маячливого Мера.

Колер пригадує, як цей професор на лекції закликав своїх слухачів: «Завойовуйте за допомогою історії, джентльмени», пояснював, що «завоювання за допомогою історії – єдине, у якого є бодай якась постійність» [4, с. 310], переконуючи їх, що «мова – майбутнє, мова майбутнього – німецька» [4, с. 311], після чого студенти повставали на стільці та фанатично скандували «німецька».

Отак, на думку Колера, культура призвела до нацизму, і саме інтелектуали розв'язали війну. Маячливий Мер – це і спокусник Мефістофель з усією його метафізикою і дивами (як-от непрояснена поява бюста Бісмарка в лекційній залі), а також своєрідний дух війни та хаосу, Божевільна Грета (нід. “Dulle Griet”), яку ще називали Mad Meg, образ, відомий нам із картини Пітера Брейгеля (Старшого).



На думку мистецтвознавців, Божевільна Грета йде в пекло або з нього, ведучи за собою послідовниць, як, за В. Гессом, зробили ті несамошиті представники розумової праці, які підтримали А. Гітлера. Невипадково в першому розділі ("Life in a Chair") Колер сидить в офісному кріслі (англ. "chair") Табора, привезеному з Німеччини, і настільки вжився у плоть (фр. "chair") учителя, що стає ним у США, працює на кафедрі (англ. "chair") історії. Знаковим є ставлення Вільяма Колера до А. Гітлера: для нього він водночас «дрібний пройда» і «єдина найщиріша людина в історії», за якою він би пішов, «аби поквитатися» [4, с. 522]. Знаково, що професор називає одного зі своїх синів Адольфом, проте в «Тунелі» цього безпосередньо не проговорено, про його ім'я можна здогадатися лише опосередковано, що, звичайно, скидається на страх архаїчної людини вимовити одне з імен диявола.

Важливо, що саме мистецтво, на думку В. Гесса, визначило шлях А. Гітлера, коли він у 1933 р. подивився фільм «Тунель», екранізацію однойменного роману Бернгарда Келлермана 1913 р. Хоча історики не певні щодо цього факту, «історик» Вільям Колер вважає його найголовнішим чинником, який вплинув на світогляд фіурера.

Колер – характерний приклад людини, у якій слова розходяться зі вчинками, і він має сміливість підтримувати А. Гітлера лише на гарно прихованих папірцях. В. Гесс наголошував на тому, що, урешті-решт, книжка переважно про Середній Захід 1960-х рр. із головним персонажем американцем, інтелегентом, але обивателем, який, за його ж визнанням, не має в собі нічого справді німецького: «Я можу сповідатися лише у злочинах середнього класу. Я не стану знаменитим. Із цим я вже змирився. Ні. Я абсолютно звичайний. Скромний бургер» [4, с. 244]. Проте водночас Колер – це новітній Фауст, здатний продати душу в обмін на сумнівну винагороду. Символічно, що «Тунель» В. Гесса своєрідно переосмислює й узагальнює фаустівську тему в американському постмодернізмі, розпочату в романі Вільяма Геддіса «Розпізнавання» (1955 р.). І для Вільяма Гесса в цьому питанні важливим було посередництво «Доктора Фаустуса» Томаса Манна з його визначною музичною тематикою. Однак проблеми Колера – це передусім американські проблеми, а тому він про себе і свою генерацію каже так: «Ми – люди Пруфрока» [4, с. 343]. Їхня спорідненість досить очевидна, адже головний персонаж модерністської поеми Томаса Стернза Еліота «Пісня кохання Дж. Альфредра Пруфрока» (1915–1917 рр.) – амбівалентна постать інтелектуала, нездатного на активні дії, неспроможного навіть сформулювати питання й одержимого різноманітними бажаннями. Крім того, епіграфом

до «Пісні <...>» Т.С. Еліота є цитата з «Пекла» Данте, який у своїй «Божественній комедії» теж описав уявний вертикальний тунель-вирву.

Інтелегентний Колер звіряється, що має три основні захоплення: «копати, писати й уявляти свою Партію». Його партія – неунікальна і має мету, подібну іншим: «організовувати й наділяти законним статусом людські слабкості». Проте головна її роль – викрити наївне переконання в тому, що нацизм і фашизм – це поняття чужі американському світогляду. В. Гесс полемізує з романом нобелівського лауреата Сінклера Льюїса «У нас це неможливо» (1935 р.). С. Льюїс уважав, що постать, подібна до А. Гітлера, й ідеологія націонал-більшовизму в США не набуде популярності й зустрине одностайний опір населення, проте В. Гесс певен, що в його країні фашизм уже відбувся та становить постійну загрозу стати політичною програмою. Звісно, це сталося в завуальованій формі, яку він називає «фашизм серця», і деякі рецензенти стверджують, що в «Тунелі» письменник передбачив появу Д. Трампа [7]. Колер, хоч і має роботу, будинок, родину і статки, почувачється розчарованим і зневіреним передусім у самому собі, «у тому, що життя могло бути іншим; що воно прожите неправильно, а тому воно згаєне». Відчуття того, що він втратив щось значно важливіше за матеріальне, визначає світогляд Колера, і саме із цього в його серці зростає ненависть і «фашизм»: «Проти чого ми протестуємо? Проти того, щоб вмирати живими. Хто в такому разі нас звинуватить, коли ми обернемося проти наших убивць і вб'ємо їх?» [4, с. 328]. Розчарування – усеохопне явище, потужніше за голод, бідність і безпритульність, впливає на всі прошарки суспільства. І письменник передусім застерігає, що з усепронизуючого розчарування якраз і може вирости повноцінний, «фізичний брутално» фашизм, який, за словами В. Гесса, є домінуванням «пасивних емоцій» (визначення Спінози). Недарма на перших сторінках «Тунелю» намальовані вимпели уявної партії Колера, де зображено «пасивні умонастрої й емоції». Колер розчарований і тому копає тунель у нікуди (водночас у глибини душі й тіла, а також болісного минулого), вважає його своєю «остаточною бездіяльністю». Та й загалом, як резонно зауважує літературознавець Фредерік Карл, увесь цей багатослівний роман можна спростити до двох основних тем: нарцисизм і нігілізм [8, с. 443].

Зрозуміло, що багато в чому Вільям Гесс відштовхується від концепції Ханни Арентт про «банальність зла», а важливою підказкою для розуміння історичного процесу є фраза Табора про те, що «одна половина історії – це помста, а друга – її провокація». Поширений погляд на історію як на послідовність геноцидів у романі висвітлено під час докладної психологічної реконструкції

вчинка Гершеля Гріншпана, польського єврея, який 7 листопада 1938 р. в Парижі вбив секретаря німецького посольства Ернста фом Рата. Подія призвела до сумнозвісної «Кришталіної ночі» 9–10 листопада, коли по всій нацистській Німеччині відбулися серія єврейських погромів. Вільям Колер був свідком цих жахів і навіть деякою мірою учасником, що досить сильно вплинуло на його життя.

У «Тунелі», за винятком першого речення й останнього абзацу (формально все інше, написане оповідачем, перебуває між цими уривками), не наведено цитати з так і не завершеної праці Колера, проте досить лише декількох тез, щоб збагнути її зміст: «Ані провина, ані невинність не є онтологічними елементами в історії; вони є лише ідеологічними чинниками, яким вправна пропаганда може надати причинну силу, і в такий спосіб надає іншим <...> поверхнево переконливу апологію завтрашніх актів грабунку або боягузтва, відплати, згвалтування чи інших злочинів, які вже відбуваються <...>; історія – хроніка причини, яка викликає, а не самої причини» [4, с. 15]. Оповідач усвідомлює, що описати історичну подію – це насамперед домислити її, частково вигадати, а тому він урівнює свій фак і хобі, уважає, що «романіст – це історик дрібних життів» [4, с. 281]. Колер визнає, що пише він передусім для того, щоб обвинуватити людство, проте у XX ст. будь-яку людську діяльність можна інтерпретувати як самовирок. І, як зазначено в епіграфі до роману, «спуск до пекла однаковий звідусіль» [4, с. 3], тож навіть втеча і відмова від дій не дасть змоги уникнути покарання.

Тунель для персонажа і є водночас своєрідним покаранням і потайною втіхою, прірвою у власне несвідоме (хаос особистої та світової історії), а також певним «вікном у минуле» (як він каже про книжки). Вікно – один із найулюбленіших образів В. Гесса (адже крізь нього можна визирати, а в нього зазирати), однак у романі головний персонаж двічі його символічно «розбиває» (під час подій 1938 р., коли кидає камінь спочатку у вікно єврейської крамниці й майже одразу у вітрину німця), та й сам «Тунель» – це безфабульне зібрання нехронологічних «скалок»-уривків.

Зменшуючи вагу подієвої частини роману, письменник натомість посилює формальну: ускладнює текст версифікаційними вправами (асонансними й алітераційними римами) і худож-

німи засобами, притаманними ліричним текстам. З коментарів Вільяма Гесса до роману також видається, що його найбільше цікавило не про що розповісти в «Тунелі», а як саме це зробити. Так кількість розділів (або «філіппік») у романі пов'язана із 12-тоною системою австрійського композитора Арнольда Шенберга.

Тунель – це ще й еротичний образ, і для Колера, який уже давно не спить зі своєю дружиною, він стає своєрідною заміною сексу. Хоча професор чудово розуміє, що вся його праця – то лише марнославне самовдоволення, сурогат і симулякр. Квазімемуарний жанр визначає і його уявлення про сексуальні стосунки, які можливі тільки в минулому часі. Секс, як, зрештою, і будь-яке філософування, – це «розумова мастурбація», і численні інтрижки Колера зі студентками – такі ж беззмістовні й непотрібні, як і його книжки. XX ст. – це «доба Айнштайна, Вітгенштайна і Гертруди Стайн», але навіть вони не врятували людство від падіння у прірву масових убивств.

Гріхи оповідача (автор в інтерв'ю називає його «монстром») порівняно зі злочинами Третього рейха – дрібні забавки. Але та щирість і відвертість, із якою він про них пише, переконали багатьох рецензентів у тому, що між Колером і В. Гессом є певна схожість, чого автор і прагнув. Роман, безперечно, доволі автобіографічний, зокрема в епізодах, де описано родину Колера: тато – фанатичний расист, матір – алкоголичка, що розливає джин у пляшечки з-під аспірину. Письменник навмисно використав особисті спогади, щоб головний персонаж став переконливішим і мимоволі викликав співчуття (якого він аж ніяк не заслуговує), змусив нас виявляти в собі такі ж огидні риси.

**Висновки.** Письменник, знаючи, що пересічний читач, звиклий ідентифікувати себе із протагоністом, матиме вжитися в роль досить неприємного типа та прийняти його неоднозначний світогляд, а тому він хотів змусити читача сказати «так» Колеру, який є потворою, і так кожен із читачів зізнається у власній потворності. В. Гесс, отже, таким способом утілює головну ідею роману, не тільки звинувачує людей, а й не лише обвинувачуванням іншого вибору, крім як самим зізнатися у своїй провині. Адже всі ми – активні або пасивні співучасники Голокосту, і третього варіанта автор не пропонує.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Into “The Tunnel”: Readings of Gass’s Novel / Ed. by Steven G. Kellman, Irving Malin. Newark : University of Delaware Press, 1998. 172 p.
2. “The Tunnel” : A Casebook / Edited by H.L. Hix // Dalkey Archive. 2000. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/product/the-tunnel-by-william-h-gass>.
3. Unsworth J. William Gass’s “The Tunnel” : The Work in Progress as Post-Modern Genre. *Arizona Quarterly*. Spring 1992. Vol. 48. № 1. P. 63–85.
4. Gass W. *The Tunnel*. New York : Alfred A Knopf, 1995. 653 p.

5. Barloon J. Götterdämmerung in the West : William Gass's Little Big Novel. "The Tunnel" : A Casebook / Edited by H.L. Hix // Dalkey Archive. 2000. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/2013/06/Barloon.pdf> (дата звернення: 25.08.2020).
6. Gass W. Designing "The Tunnel" // Dalkey Archive Press website (Context № 18). URL: <https://www.dalkeyarchive.com/designing-the-tunnel> (дата звернення: 25.08.2020).
7. Nevala-Lee A. A 1995 Novel Predicted Trump's America. *The New York Times*. July 12, 2019. P. 17–19.
8. Karl F.R. American Fictions: 1980–2000 : Whose America Is It Anyway? Bloomington : Xlibris, 2001. 536 p.

#### REFERENCES

1. Unsworth J. William Gass's "The Tunnel": The Work in Progress as Post-Modern Genre. *Arizona Quarterly*. Volume 48. Number 1. Spring 1992. P. 63–85.
2. LeClair T. The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction. Urbana : University of Illinois Press, 1989. 245 p.
3. Pence J. After Monumentality : Narrative as a Technology of Memory in William Gass's "The Tunnel". *Journal of Narrative Theory*, Vol. 30, № 1 (Winter, 2000). P. 96–126.
4. Barloon J. Götterdämmerung in the West: William Gass's Little Big Novel. "The Tunnel": A Casebook, Dalkey Archive (2000) / Edited by H.L. Hix. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/2013/06/Barloon.pdf>.
5. Gass W. Designing The Tunnel // Dalkey Archive Press website (Context № 18). URL: <https://www.dalkeyarchive.com/designing-the-tunnel>.
6. Gass W. The Tunnel. New York: Alfred A Knopf, 1995. 653 p.
7. Nevala-Lee A. A 1995 Novel Predicted Trump's America. *The New York Times*, July 12, 2019. P. 17–19.
8. Karl F.R. American Fictions: 1980–2000: Whose America Is It Anyway? Bloomington : Xlibris, 2001. 536 p.