

МЕТАЛЕПСИС ЯК ПРИЙОМ НАРАТИВНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У РОМАНІ АЛЬБЕРА КАМЮ «ЧУМА»

Одна з характерних рис поетики художньої прози Альбера Камю полягає у наданні переваги нарації, яка тією чи іншою мірою зближує головного героя та оповідача. Оповідь від особи персонажа не лише створює ефект безпосередньої автентичності розказаної ним історії, але є також актом пошуку героєм власної ідентичності, адже, як зазначає Поль Рікер, «сама ідентичність історії створює ідентичність персонажа» [8, с. 178]. Відтак герої-оповідачі камюзіанського тексту водночас здійснюють дві взаємопов'язані стратегії стосовно свого Я: наративну та інтерпретаційну. Нарация дає можливість герою перетворити незавершене й хаотичне життя у цілісну історію, а отже, спробувати витлумачити його.

Постульована Рікером ідея «зібрання життя у формі оповіді» [8, с. 190] співзвучна також теоретичним розміркованням самого Камю. У розділі «Бунт і мистецтво» з есе «Бунтівна людина» мислитель пише про неоформленість реального життя, яку людина долає завдяки літературі: «Власне, в романі людина нарешті надає сама собі форму і досягає заспокійливої межі, якої марно прагне в житті. Роман творить долю за своїми мірками. Авжеж, він змагається із самим Творцем, і бодай тимчасово, святкує перемогу над смертю» [2, с. 403]. У романі «Чума» (1947) наративне оформлення, об'єктивування життя персонажа у цілісну історію супроводжується таким наративним прийомом, як металепис.

Цей термін неодноразово використовує Жерар Женетт. Вперше він вводить його в наратологічний обіг у роботі «Дискурс оповіді» (1972), де явище металепису розглядається у зв'язку з переходом героя або оповідача з одного наративного рівня на інший: «Що найбільше хвилює у металеписі — це саме його неймовірне та наполегливе припущення, що екстрадієгетичне, можливо, завжди є дієгетичним і що оповідач та його адресати, тобто ви та я, схоже, також уже належимо до певної оповіді» [12, с. 245]. У своїй роботі «Новий дискурс оповіді» (1983), присвяченій роз'ясненню та уточненню наратологічних термінів, впроваджених у попередній праці, Женетт також визначає металепис як долання меж наративних рівнів: «Коли автор (або його читач) вводяться у вигадану дію своєї оповіді або коли персонаж цього вимислу втручається в екстрадієгетичне існування автора або читача, такі вторгнення, щонайменше, вносять розлад у розмежування рівнів» [14, с. 58]. У дослідженні «Металепис. Від фігури до вимислу» (2004) Женетт більш детально та глибоко, порівняно з попередніми роботами, висвітлює це явище на базі літературного, образотворчого, кінематографічного та телевізійного матеріалу.

Запозичуючи цей термін із риторики, Женетт фіксує його вихідне значення: металепис — це риторична фігура, що означає «різного роду взаємозаміни, точніше, вживання одного слова замість іншого шляхом перенесення смислу» [13, с. 8]. У риторичі поняття металепису вживається у двох контекстах. По-перше, металепис тісно споріднений з метонімією, але, на відміну від неї, ніколи не виражається одним словом. Женетт цитує Вергілія, що вживає вислів «кілька колосків» для позначення кількох років, бо колос знаменує жнива, пов'язані з кінцем літа, а те, в свою чергу, означає завершення року [там само]. По-друге, ще класичні ритори виокремлювали авторський металепис, суть якого полягає в тому, що автор «претендує на втручання в історію, яку насправді лише оповідає» [13, с. 13]. Женетт ілюструє це канонічним прикладом, де фраза: «У четвертій книзі «Енеїди» Вергілій вбиває Дідону» вжита замість: «розказує про смерть Дідони» [13, с. 12]. Вважаючи риторичну фігуру «ембріоном», «ескізом» вимислу [13, с. 17], Женетт розширює це друге риторичне значення до меж художнього вимислу та трактує металепис як «певну маніпуляцію <...> з причинно-наслідковими зв'язками, яка в тому чи іншому значенні об'єднує автора з його твором або — ширше — того, хто продукує певну репрезентацію, з самою репрезентацією» [13, с. 14].

На основі широкого художнього матеріалу науковець виокремлює такі прояви металепису в літературі: 1) втручання екстрадієгетичного наратора в розказану ним історію; 2) перехід інтрадієгетичних персонажів на екстрадієгетичний рівень — «антиметалепис» [13, с. 27] — явище, пов'язане з романтичною, модерною та постмодерною концепцією художньої творчості як повної свободи, а її героїв як цілком автономних осіб, здатних чинити вплив на власного автора; 3) включення у роман п'єси, герої якої з'являються і в первинній, і у вторинній оповідях, а також навпаки — введення наративного модусу роману в п'єсу; 4) різні типи екфразису, де, наприклад, персонажі картини виходять за її рамки; 5) втягування екстрадієгетичного читача у дієгезу оповіді, яким широко послуговувалися Стерн, Дідро та Бальзак, — явище, яке Женетт називає «металеписом читача» [13, с. 99]; 6) металепис, пов'язаний зі зміною наративного статусу персонажа й оповідача, їхньою взаємозамінністю, що свідчить про нетотожність їхньої ідентичності, адже Я оповідача або героя «завжди є також *іншим*» [13, с. 110]; 7) металепис, пов'язаний з непомітною трансгресією оніричного в реальність дієгези; 8) включення реальності (наприклад реальних історичних персонажів) у художній вимисел, що дозволяє Женетту говорити про універсальний характер такого явища, як металепис: «Це постійне та взаємне перетікання реальної дієгези в дієгезу художню та одного вимислу в інший становить суть художнього вимислу загалом і всякої художності зокрема. Кожен художній вимисел зітканий з металеписів» [13, с. 131].

Беручи до уваги останнє положення французького науковця, можна сказати, що вся творчість Камю яскраво втілює цей металептичний тип. Адже поетиці письменника-модерніста притаманний специфічний спосіб освоєння реальності, суть якого полягає у наданні мінливим біографічним та історичним фактам символічного виміру. Навіть у філософських трактатах Камю однаково представлені й реальні історичні особи, й літературні та міфологічні герої — рівнозначні дійові особи єдиного знакового універсуму письменника. Один з найяскравіших прикладів металепису міститься у фіналі п'єси «Калігула»: протагоніст намагається переступити умовну «четверту стіну» сценічного простору та вскочити у безпосередній рух сучасності: «В історію, Калігуло, в історію!» [3, с. 68]. У романі «Чума» металепис реалізується дещо складніше, але не менш ефектно.

Якщо у повісті «Сторонній» центральним персонажем є автодієгетичний наратор, який своєю загадковістю привертає увагу решти персонажів, то в романі «Чума» не вписаний в історію оповідач займає значно скромніше місце. Він виявляє свою присутність в експозиції та у розв'язці, а між цими двома сюжетними полюсами обмежується доволі лаконічними коментарями, залишаючи решту наративного простору відстороненому викладові подій або покладаючи цю місію на персонажів.

Журналіст Рамбер, подорожній Тарру, отець Панлу, скромний службовець Гран і злочинець Коттар на початку роману один за одним вводяться у сюжет: з'являються у полі зору лікаря Рійо, який виконує свій щоденний обхід хворих. Під час епідемії саме Рійо з огляду на свою професію стає тим центром, що стягує сюжетні лінії інших персонажів в одне ціле. Слід зазначити, що лікар є центральним, однак аж ніяк не єдиним головним персонажем твору. Цим статусом наділено всіх героїв. Така «демократичність», окрім персонажної організації твору, відбилася також на його наративній структурі, котра, як зазначає оповідач в експозиції роману, містить «власне свідчення, потім свідчення інших, оскільки через свою роль йому довелося вислухати зв'язання всіх дійових осіб цієї хроніки, нарешті, папери, що потрапили йому до рук» [5, с. 79].

Отже, роман має чітку трирівневу будову: 1) екстрадієгетичний рівень містить пояснення та коментарі власної оповіді, здійснені наратором, прикладом яких є його наведене вище зізнання; 2) на інтрадієгетичному рівні наратор оповідає про події — «власне свідчення»; 3) метадієгетичний рівень включає оповіді вторинного порядку — «свідчення» та «папери» інших персонажів: щоденники й усну сповідь Тарру, лист і рукопис Грана, дві проповіді отця Панлу, історичні свідчення попередніх хронікерів про чуму. Ці «тексти в текстах» (Лотман) переказує оповідач, або вони вводяться через «цитатний» дискурс (Женетт), що надає оповіді рівного, позбавленого різких переходів характеру.

Транслявання екстрадієгетичним оповідачем у своєму дискурсі внутрішніх, метадієгетичних оповідей можна пояснити по-різному: як доказ достовірності розказаної ним історії, як спосіб

різнопланової репрезентації подій, як колективне намагання раціональним письмом приборкати позбавлену сенсу пошесть, а також, що важливо, як засіб реконструювання власної ідентичності в контексті загальнолюдської.

На метадієгетичному рівні герої фокусують чуму з різних планів. Щоденники Тарру, яким у романі після хроніки оповідача відведено найбільше місця, репрезентують оранські події у «зменшений» спосіб: «Але йдеться про хроніку дуже своєрідну, ніби автор навмисне поставив собі за мету все здрібнювати. На перший погляд здається, ніби Тарру якимось примудряється бачити людей і предмети в перекинутий бінокль. Серед загального розгاردіяшу він, власне, намагався стати історіографом того, що взагалі не має історії» [5, с. 90].

Справді, нотатки Тарру складаються з дрібничок, які створюють ефект безпосередньої присутності всередині зачумленого міста, дивацтва якого може підмітити лише непризвичасне око чужинця. Так, Тарру фіксує історію про старого, що отримував насолоду від плювання на котів; описує сцену готельної трапези авторитарного слідчого Отона в оточенні позбавлених життєрадісності дітей та жінки; розповідає про власного батька — прокурора, що неодноразово засуджував людей до смертної кари. Героєм нотаток Тарру є також злочинець Коттар, який — єдиний зі всього міста — знайшов у чумі свій зиск: спосіб уникнути правосуддя.

Ці епізоди позначені тематичною єдністю: усі вони фіксують різні збочення. Зацікавлення темним боком людської свідомості — від вбивств довершеного «художника насилля» [7, с. 372] Калігули до зазначених вище менш масштабних, так би мовити, «сімейних» випадків — ріднить Камю з іншими письменниками-модерністами. Так, розпочате на зламі століть інтенсивне заглиблення у внутрішній світ людини, здійснене, з одного боку, Фрейдом в психоаналізі, а з другого — Ніцше в аксіологічній царині, протягом ХХ століття набуло незнаного раніше масштабу в художній літературі. Письменники зосередилися на проблемі пізнання того Іншого, який міститься всередині кожної людини та виявляється в різноманітних відхиленнях. Йдеться, зокрема, про збочення низки героїв Жіда, Мальро, Сартра та Камю.

У творчості Камю ці патології завжди представлені в опозиції до здорового життя. Наприклад, у повісті «Сторонній» опис жінки-автомата з'являється відразу після опису щасливої Марі [4, с. 30]. Так само Тарру-оповідача цікавлять ці клінічні випадки як гротескна репрезентація заперечення життя, що за відсутності роботи над собою може стати суттю будь-якої людини: «Мені достеменно відомо <...>, що кожен носить її, чуму, в собі, бо не існує такої людини на світі, атож, не існує, якої б вона не торкнулася. І тому треба безупинно стежити за собою, щоб, випадково забувшись, не дихнути в обличчя іншого і не передати йому зарази. Бо мікроб — це щось природне» [5, с. 239]. У монолозі Тарру виражено одну з центральних думок Паскаля про відволікаючу силу розваг: «Людина чесна, яка нікого не заражає, це саме той, хто ні на мить не сміє розслабитися» [5, с. 239].

Крім цієї інтертекстуальної референції, оповідь Тарру так само, як ідейно-семантичне навантаження всього роману, вписується у художньо-філософський простір, об'єднаний навколо думки про апріорно позитивне начало людської природи. Ця властива Просвітництву думка зринула й у творчості Камю під час однієї з найбільш кривавих війн минулого століття: «Зло, що існує на світі, майже завжди наслідок невігластва, і будь-яка добра воля може завдати стільки ж шкоди, скільки й зла, якщо тільки ця добра воля не досить обізнана. Люди — вони скорше добрі, ніж лихі» [5, с. 160]. Герої роману «Чума» обізнані в тому, що смертоносна епідемія є злом, з яким потрібно безперестанку боротися: «...чума — це означає починати все наново» [5, с. 180]. Кожен з них на свій лад втілює набуту мудрість. Рійо, Тарру, Рамбер, отець Панлу, Гран без жодного героїчного пафосу виконують свій повсякденний обов'язок і тим щоразу протистоять смерті. Тому лейтмотивом роману є алузія на відомий вислів Вольтера про те, що в незмінному хаосі світобудови не залишається нічого іншого, як «вирощувати свій сад» [1, с. 376]. І персонажі хроніки, не зважаючи ні на що, «роблять свою справу» [5, с. 182].

На відміну від Тарру, який аналізує чуму в розрізі окремого життя, наче наводить на її бацилу мікроскоп і фіксує прояви клінічних випадків, отець Панлу дивиться на чуму з перспективи теодицеї, яка уникає деталей, конкретики, створюючи найбільш узагальнену картину. Різниця у планах репрезентації пошесті цими двома свідками пов'язана з їхніми переконаннями.

У своїй першій проповіді отець Панлу виходить із тези про апріорну гріховність людини, що все більше і більше віддалилася від Бога, а отже, заслужила на таку кару. У своїй другій

проповіді вже після побаченої смерті маленького Філіпа священнослужитель втрачає категоричність в оціночних судженнях: «...пояснювати тут нема чого» [5, с. 219]. Чума для нього стає загадкою, що не піддається раціоналізації. Незважаючи на різницю у вихідних судженнях про походження епідемії, Тарру та Панлу дотримуються спільної думки про необхідність активно протистояти їй: «Не слід слухати тих моралістів, які товкмачать, що треба вклякнути і дати подіям іти своєю чергою. Навпаки, треба тихенько пробиватися в п'їтьмі, хай навіть наосліп, і намагатися робити добро» [5, с. 222]. Потрібно зазначити, що, на відміну від переважно карикатурного зображення священнослужителів у творчості моралістів, у романі Камю образ отця наділений невідомим трагізмом, породженим усвідомленням глибинного протиріччя між одночасним існуванням Бога та зла. Цей конфлікт хоча й залишається імпліцитним у свідомості Панлу, проте не знімається і — через неможливість розв'язання — призводить до смерті героя.

Можна побачити закономірність у смерті саме цих двох героїв — Тарру і Панлу: обидва найбільш «ідеологічні» серед усіх персонажів, бо намагаються підвести життя або під категоріальну схему бунту, святості та миру (у випадку Тарру) або ж надати йому небесного пояснення (як це робить Панлу). Гран, Рамбер, Рїйо на їхньому тлі видаються більш безпосередніми.

Переїнятий своїми особистими проблемами Гран, здається, і не помічає чуму. Тому, на відміну від оповідей інших персонажів, його рукопис про амазонку у Булонському лісі позбавлений будь-яких натяків на пошесть. Проте сама техніка роботи Грана (яка, до речі, висвітлює манеру ретельного та багаторазового переписування написаного самим Камю), відображає притаманний всім персонажам спосіб боротьби з чумою — починати все спочатку. Саме ця здатність перетворює непомітного Грана на справжнього героя хроніки, свідомо позбавленої героїчного пафосу, усуваючи позірне протиріччя між його миршавою зовнішністю та благородним прізвиськом («Grand» з французької перекладається як «Великий»).

Рамбер, журналіст за фахом, на відміну від Грана, не має проблем з пошуком слів, проте він не залишає у хроніці жодного письмового свідчення. Його історія передана оповідачем або представлена безпосередньо через діалог. Він також переїнятий не стільки ідеєю, скільки своїм коханням, але, як і класицистичний герой, після напруженого внутрішнього двобою надає перевагу загальнолюдському обов'язкові врятувати інших над власним прагненням щастя. Його спосіб протистояти чумі також полягає у постійному починанні заново: чи то в пошуку втечі із зачумленого міста до своєї коханої, чи в наполегливій боротьбі у рятівному загоні.

На перший погляд здається дивним, що центрального персонажа — лікаря Рїйо — майже повністю обділено власним письмовим свідченням. У тексті лише раз з'являється одне-єдине речення з його професійних нотаток [5, с. 97]. Натомість його представляє або не вписаний в історію оповідач, точка зору якого часто співпадає з наративною перспективою лікаря, або інші персонажі. Так, Тарру кількома штрихами окреслює його портрет, який, як зізнається оповідач, є «досить точний» [5, с. 94]. Цьому судженню наратора можна повністю довіряти, адже в останній, п'ятій частині роману наративна ситуація зазнає неочікуваного повороту. Екстрадієгетичний-гетеродієгетичний оповідач зізнається, що, насправді, він є ніким іншим, як центральним героєм історії — лікарем Рїйо: «Наша хроніка добігає кінця. Пора вже докторові Бернарові Рїйо признатися, що він її автор» [5, с. 271]. Однак поглинання інтрадієгетичним-гомодієгетичним наратором відстороненого від історії оповідача залишається лише декларативним. Навіть після зізнання в авторстві хроніки він не наважується порушити об'єктивність оповіді та вдатися до викладання подій від першої особи. Ця дистанція між наратором і героєм, представленими однією особою, не дозволяє однозначно класифікувати наративну інстанцію роману. Тому доцільно поєднати два жанрові терміни та визначити цю інстанцію стосовно її (не)включення в історію як гетеро-гомодієгетичну, що свідчить про ідентичну неоднозначність героя-оповідача, Я якого містить також свою відсторонену іпостась, свого Іншого — Він¹.

¹ Це не єдиний випадок металептичної неоднорідності наративної інстанції у творчості Камю. Роман «Перша людина» також містить випадки «наративної патології» [12, с. 254], коли третя особа однини замінюється першою: автодієгетичний наратор заступає не залученого в історію оповідача.

У романі «Чума» стратегія оповідача представити себе як Іншого протягом майже всієї своєї оповіді має на меті не лише, як зізнається сам наратор, сприяти об'єктивному викладові подій, а й об'єктивному поглядові на себе. Проте в контексті колективного винищення та спільного опору, про які Камю роздумував на сторінках свого есе про бунт, необхідно ідентифікувати себе з загальнолюдською природою, «есенцією», яка, якщо перефразувати відомий вираз Сартра, передусє «екзистенції» [9].

Саме в бунті «раптово спалахує відчуття, що в людині є щось таке, з чим вона, бодай на певний час, може ототожнювати себе» [2, с. 189]. Тому в романі періоду бунту на перший план виходить не самість — змінна частина людської ідентичності, а тотожність — її перманентне ядро, яке притаманне кожній людині та для збереження якого чиниться бунт: «Я бунтую — отже, ми існуємо» [2, с. 197]. Так, якщо герой повісті «Сторонній» бореться на смерть за свою самість у контексті індивідуального протистояння системі, то в умовах колективного бунту боротьба проти винищення здійснюється через досягнення тотожності, притаманної і Я, і Іншому. Яким би незрозумілим і недоступним останній не був, він також втілює та захищає цінності, властиві людині взагалі. А тому, якщо в повісті «Сторонній» фокусом всіх точок зору стає автодієгетичний оповідач, то в романі «Чума» цей фокус більш-менш рівномірно розсіюється на всіх основних, таких відмінних один від одного персонажів. І майже в кожному з них наратор знаходить те ядро, яке визначає також його.

Щодо рівнів оповіді, то стає очевидним, що герой робить стрибок із дієгетичного на екстрадієгетичний рівень або що наратор перетинає відведений йому рівень оповіді та стає героєм розказаної ним історії. Такий рух героя-оповідача від найглибшого метадієгетичного рівня свідчень інших персонажів через інтрадієгетичний рівень власної оповіді на екстрадієгетичний рівень коментарів здійснює рівномірний зріз крізь увесь твір, а отже, дозволяє лікареві Рійо з обґрунтованою впевненістю, спираючись на досвід інших персонажів, говорити про існування у людській ідентичності стабільного ядра, адже «люди завжди однакові» й «більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу» [5, с. 275–276]. Єднає людей, як і героїв хроніки, три якості, з якими вони можуть ідентифікувати себе: «любов, мука і вигнання» [5, с. 271]. Тому наратор у своїй хроніці постійно свідчить про «наших співвітчизників», не відокремлюючи себе від решти нещасних, які долають муки вигнання любов'ю. Така особливість персонажа відповідає також естетиці повернення до традицій класицистичного роману, так званого «нового класицизму», над яким роздумував Камю у період бунту [11, с. 909–910]. Адже герої роману «Чума» віднаходять внутрішню «єдність», тотожність, пропаговану класицистичною естетикою.

Крім свідчення про існування спільного внутрішнього ядра героїв роману, застосування металепису передбачає також здійснення певної маніпуляції над потенційним читачем: нав'язати відчуття, що історія насправді не така вже відділена від життя і що читач слідом за персонажем-оповідачем може опинитися у зачумленому місті. Дійсно, несподівана присутність оповідача на всіх наративних рівнях не виключає можливості його раптової появи на рівні реальності. До того ж наратор постійно вдається до включення в свою оповідь реальних наукових фактів, як-то: «...бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста» [5, с. 276].

Можливість нового спалаху пошесті, а отже, і залучення до свідчення про неї наступного оповідача, яким може стати й читач, імплікує вже сам жанр нотаток лікаря Рійо — хроніка. Адже специфіка хроніки полягає у домінуванні «чітко сформульованої достовірної інформації» над літературним вимислом і оформленням [6, с. 562]. Тому, незважаючи на задекларований оповідачем кінець хроніки («...і ось тут доктор Рійо задумав написати цю історію, яка завершується тут» [5, с. 275–276]), своїм активним виходом на рівень буття читача вона все ж таки тяжіє до відкритості. До неї з повним правом можна застосувати слова Умберто Еко про відкриту фабулу: «Кінець тексту — це ще не кінцевий його стан, адже читачеві пропонується здійснити свій власний вільний вибір і переосмислити весь текст з точки зору цього кінцевого рішення» [10, с. 65]. Оповідь корелює з ідентичністю оповідача, тому відкритість розказаної лікарем Рійо історії свідчить про його інтрасуб'єктивну іншість.

Визначальний для нарративної структури роману прийом металепису, пов'язаний з переходом з одного рівня буття на інший, з доланням певного порога, конденсується в епізоді, який, на перший погляд, може здатися незначним, але насправді є кодом всієї нарративної структури роману. У своїх нотатках Тарру оповідає про перегляд спектаклю «Орфей та Еврідіка», під час якого протагоніст помирає на сцені справжньою смертю [5, с. 203–204]. Таке зміщення вимислу (спектакль) і реальності (зачумлене місто) викликає паніку серед глядачів, адже вони усвідомлюють, що межі між Аїдом та Ораном насправді не існує, а вони, як і герої спектаклю, перебувають віч-на-віч зі смертю. Так само вся оповідь лікаря Рійо спрямована на металептичне злиття написаної ним історії з безпосереднім життєвим досвідом окремої людини, яка, перебуваючи перед обличчям смерті, змушена з'ясувати питання про свою ідентичність.

Отже, металепис у романі «Чума» Камю, стираючи кордони між нарративними рівнями, між вимислом і реальністю, з одного боку, виявляє іншість героя-оповідача, Я якого містить також іншу іпостась — Він. З іншого боку, цей нарративний прийом дозволяє герою-наратору говорити про існування сталих елементів ідентичності, які єднають його з іншими персонажами. При цьому акцент ставиться на позитивній складовій цієї тотожності.

Література:

1. Вольтер. Кандид, или Оптимизм // Вольтер. Поэмы. Философские повести. Памфлеты / Вольтер ; пер. с франц. Федора Сологуба. — К. : Политиздат Украины, 1989. — С. 297–376.
2. Камю А. Бунтівна людина // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. / Альбер Камю ; [пер. з франц. Олег Жупанський]. — Х. : Фоліо, 1997. — Т. 3. — С. 181–438.
3. Камю А. Калігула // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. / Альбер Камю ; [пер. з франц. Петро Тарашук]. — Х. : Фоліо, 1996. — Т. 2. — С. 7–68.
4. Камю А. Сторонній // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. / Альбер Камю ; [пер. з франц. Анатоль Перепадя]. — Х. : Фоліо, 1996. — Т. 1. — С. 5–74.
5. Камю А. Чума // Камю А. Вибр. твори : у 3 т. / Альбер Камю ; [пер. з франц. Анатоль Перепадя]. — Х. : Фоліо, 1996. — Т. 1. — С. 75–276.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К. : Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.
7. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм : сборник / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Ю. М. Антоновского, К. А. Свасьяна, Г. А. Рачинского]. — Минск : Попурри, 2001. — С. 299–451.
8. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер ; [пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова]. — К. : Дух і літера, 2002. — 458 с.
9. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов / [сост. и общ. ред. А. А. Яковлева ; пер. с франц]. — М. : Политиздат, 1989. — С. 319–344.
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко ; [пер. с англ. и итал. С. Серебряного]. — СПб. : Симпозиум, 2005. — 502 с.
11. Camus A. Sur une philosophie de l'expression // Camus A. Oeuvres complètes / Albert Camus. — Paris : NRF, Gallimard, 2006. — Vol. I : 1931–1944. — P. 901–910.
12. Genette G. Discours du récit // Genette G. Figures III / Gérard Genette. — Paris : Seuil, 1972. — P. 65–286.
13. Genette G. Métalepse. De la figure à la fiction / Gérard Genette. — Paris : Seuil, 2004. — 142 p.
14. Genette G. Nouveau discours du récit / Gérard Genette. — Paris : Seuil, 1983. — 127 p.

Metalepsis as a Narrative Identification Technique in «La peste» by Albert Camus

This article represents the interpretation of Albert Camus' «La peste» in the light of Paul Ricoeur's and Gérard Genette's ideas about narrative identity and such narrative technique as metalepsis. On the one hand, metaleptic confusions of narrative levels, reality and fiction demonstrate intrasubjective alterity of the narrator, its principal openness. On the other hand, metalepsis shows his sameness with the other characters of the novel and the positive aspect of human identity in general.