

6. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / А. Н. Сохор. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.3. – 1976. – С. 729-751.
7. Ямпольский И. М. Импровизация // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / И. М. Ямпольский. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.2. – 1974. – С. 508-510.
8. Didier B. Sexe, société et création : «Consuelo» et «La Comtesse de Rudolstadt» / Béatrice Didier // Romantisme. – 1976. – Vol. 6. – №13. – P. 155-166.
9. Frappier-Mazur L. Ambiguïtés du politique: La musique populaire dans «Consuelo» et «les Maîtres sonneurs» / Lucienne Frappier-Mazur // Le siècle de George Sand [sous la dir. de D. A. Powell et de Sh. Malkin]. – Rodopi, 1998. – P. 34-44.
10. Gribenski M. Littérature et musique [Ressource électronique] / Michel Gribenski // Labyrinthe. – 2004. – №19. <http://labyrinthe.revues.org/index246.html>.
11. Lectures de «Consuelo», «La Comtesse de Rudolstadt» / [sous la dir. de M. Hecquet et C. Planté]. – Lyon : Presse universitaires de Lyon, 2004. – 479 [1] с.
12. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 1). – 402 ; 572, [1] p.
13. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 2). – 608, [1] p.

## SUMMARY

The article studies the artistic comprehension of the concept of music the the basis on the novels by George Sand «Consuelo» and «Countess of Rudolstadt». The problems of the functioning of music supported by the aesthetic principles of the Romanticism period is researched.

**Key words:** romanticism, arts, music.

*Людмила СОБЧУК*

© 2009

## ВИЯВ ЛІРИЗМУ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

### АНОТАЦІЯ

У статті аналізується вплив ліризму на прозу Миколи Вінграновського. Розглядається проблема художньої майстерності М. Вінграновського-прозаїка крізь призму наратології та міфопоетики.

**Ключові слова:** ліризм, проза, художня майстерність, міфопоетики, наратологія.

Коли Микола Вінграновський публікував упереміж свої поезії, новели і повісті, укладав ліричні збірки і прозові книжки, тоді вже літературні критики і його постійні читачі розрізняли стиль і світобачення таких прозаїків, як Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Григорій Тютюнник та інші шістдесятники – «діти війни» – тобто з-поміж ліриків і прозаїків, прихильників химерної прози і власне українського світовідчуття, безпомилково вирізняли Вінграновського. Скажімо, Володимир Дрозд не тільки «Маслинами», «Катастрофою», а й «Білим конем Шепталом», «Ірієм» давав підстави говорити про пильну увагу до тих міфем і мотивів демонології, засвоєних органічно на Поліссі, яких не було ні в ліриці, ні в прозі кіномитця, що вийшов із степів України. Коли з Поділля у прозу прийшов Є. Гуцало і щиро привітав автора «Атомних прелюдів», то багатьом їх ровесникам здалося, що оригінальний новеліст захоплено сприймає автора-лірика з іншим типом світовідчуття. І оповідання збірки «З горіха зерня» (1967), й оповідання з книжки «Білий кінч Шептало» (1969) – всі вони типологічно пригадували жанрово-стильові й ідейно-тематичні виміри тих прозових текстів, які тоді оприлюднював Вінграновський, – хоча б «Бинь-бинь-бинь» (1964).

Декому побоювалося, чи актор та оригінальний поет не ступає образними слідами виразних новелістів-оповідачів? Уже перші фрази «Нічного півня» Є.Гуцала провокували такі алюзії: «Осінній ліс був легкий і прозорий без жовтого листя, яке вже почало опадати, та від блілого проміння» [3, 3]. Чи остання новела з тієї збірки: «Блакитні вівці» з центральною постаттю Тиміша з надчутливим слухом, завдяки якому чутно, як «шепнув явір і змовницьки шушукнувся з

тополями», як хлопець кликав «Бир, бир, бир!» [3, 226], все це також укладалося в якусь знайому парадигму про «барвистий світ незабутнього дитинства» [4, 4]. Справді таке відчуття спливало в пам'яті читачів: «Над польовою дорогою дика груша горбатіє. Полум'янить червоно, наче згушла краплина крові» [4, 5]. Але чим частіше з'являлися з-під пера повісті і романи В. Дрозда, Є. Гуцала і М. Вінграновського, тим більше увиразнювалися і вирізбювалися художні світи кожного з них. Якщо повісті «Сіроманець», «Пересадка» і особливо «Манюня» розподібноували стильові доміанти кожного з цих прозаїків, то лірика Миколи Вінграновського найвиразніше посвідчувала не лише неповторність письма поета, а й окремішність, цілісність художнього світу цього митця, що справді без очевидних «хімерій» розбудував власний всесвіт.

У художніх текстах, котрі вибрані нами для спостереження, домінує «органіка» художньо-образного мислення, яке все-таки інспірувалося не умовно-фантастичним книжно-вчитаним комбінаторним плетивом мотивів, запозичень інтертекстуальних штукарств, а цілком природніх національно-ментальних утворень. У його підґрунті лежить асоціативний ресурс української культури. Промовисто це демонструє його лірика, яка виражає неординарну особистість поета, цілком земну і водночас якусь несподівано сакральну – священно-побожну, язичницько-архаїчну – словом, архетипну. Таким нам видається вірш «Може бути, що мене не буде, // перебутній час я перебув» [1, I, 369]. Таке глибинне оживлення й одухотворення всього довкілля – від травинки, роси до хмарки, – кожної рослини і тваринного світу, – засвідчує у кожному образі, рядку і творі той факт, що маємо матеріально-духовну єдність світу не тільки у філософському смислі слова, а саме в поетично достеменному, біографічно сповідальному, еротично найчотливішому.

Шепоче дощ про тебе у траві,  
Ріку читає сірими очима.  
Ідуть з роботи землі степові,  
Лежить гора з сосною за плечима.  
Сухе намокло небо і стебло,  
У зайченят ростуть веселі зуби,  
І кавуняче зернятко скло  
Червоною краплиною на губи.

Подовшали тривоги і листи,  
Ліси на глину, на пісок опали.  
Лиш ти одна, мені одна лиш ти  
Мій палиш сон і душу мою палиш [1, I, 302].

Якими б достовірно впізнаваними не були мікрообрази чи образні сюжети, що виповнюють лірику М. Вінграновського, все ж у цілому його художній світ проймають парадоксально несподівані, амбівалентні концепти, які динамізують цю художню систему, як, наприклад, у віршах «Дружиною мені приснились ви» чи «Цю жінку я люблю. Така моя печаль». Нехай це будуть чотиристрофові тексти чи сонети або лаконізми типу японських хокку, вони настільки пройняті метафорикою (тропізмом), що модель олюднення всього суцього сприймається легко і доступно навіть там, де міфопоетичні засоби є очевидними і не потребують якихось спеціальних декодувань.

Ти звідки йдеш? Ти мова, чи  
ти хто?  
На жовтий лист  
Ще трішечки безлистя... [1, I, 315].

У контексті оригінальних буттєво-фактуальних асоціацій, на які постійно спромогався талант Вінграновського, розширюючи горизонти лірики, її епічні виміри, такі синкретичні жанри як «Демон», «Утоплена» або «Ніч Івана Богуна», «Остання сповідь Северина Наливайка», «У Старостинцях з Лободою», «Гайдамацькі скелі у Вільхові». Тут історико-географічні реалії (антропоніми чи будь-які топоніми), як правило націлені на досвід реципієнта, збагачують його свідомість і, зрештою, інспірують співтворчість можливого адресата. Поет уміє, як і в прозі, подавати діалогізовані монологи-роздуми, які розраховані на доповнення-домислення читачів, як-от від імені Івана Богуна:

Болиш?  
Боли ж!  
Боли, Бо лине крик

Від можа і до можа Україною... [1, I, 188].

Або:

«Я вірю в Бога – в Україну.

Вона мій Бог і поводитир.

Її одну мій ловить зір,

І хоч загину – до загину» [Там само, 191].

Зате в «Утоплений», де діють дійові особи Утопленої, Левка, Русалки, Козака, а відбувається все в ніч на Івана Купала, маємо ліричну інтимізацію драматичних колізій і тих міфем, які пов'язані з архетипами «щастям необніманой», яка тоді мовчала, коли козак бував у «степях-походах». Тому мовлення утопленої спресовується до краю:

Спливає день,

Спливає ніч, і за тобою

Не чути вже моїх пісень.

Я за тобою проспівала

І руки і роки свої,

Я проспівала все, що мала,

І на устах

сплять

солов'ї... [1, I, 274].

Лірично ущільнена нарація в драматичних поемах поглиблюється і розпросторожується і за рахунок образної енергії Т. Шевченка («Утоплена»), О. Пушкіна («Пророк»), М. Лермонтова («Демон»). Демон у Вінграновського не тільки мовить від свого імені, а й від Лермонтова, Байрона, а всі вони проводять переконання українського автора:

В моїй душі безсмертний дух народів,

В моїй душі енергія століть...

Почнись, епохо чистих небозводів,

Епохо згоди, хліба і сущівть! [1, I, 110].

Таким чином, у поезії письменника не стільки домінує потужне ліричне начало, як виявляється епічна тенденція, точніше, лірико-епічний струмінь, який вільніше, більш розкуто знаходив себе в прозі. У такому річищі будемо продовжувати спостереження і далі, бо саме у цих жанрах оприсутнюється художня майстерність М. Вінграновського-прозаїка.

Текст твору «Не дивись мені в спину...», жанр якого автор не зазначив, з'явився друком 1969 року і належить до групи творів про митця, відомих у європейській літературі. «Художник» і «Музикант» Тараса Шевченка – найпомітніші зразки української прози ще з половини ХІХ століття. Біографічні мотиви, неприховані домисел і вигадка з навмисним використанням мотивів власної лірики – традиція, на яку закономірно спирався Вінграновський як кінорежисер, актор, поет.

Разом з тим пам'ять про минулу війну тут спрацювала не стільки як психологічний стимул і життєвий матеріал, а й як підстава творчого експерименту в органічному синтезуванні документального і фантастичного первня у розповідній відаваторській прозі. Обидва пласти у тексті зафіксовані чітко, підводячи читачів до необхідності їх витлумачення, пояснення чи бодай усвідомлення неоднозначності у смислотворенні цього тексту. З одного боку, ведеться зйомка кінофільму про війну у місцях дислокації партизанського загону. Для знімання масових сцен залучені не лише колишні партизани, а й теперішні колгоспники. Вони цю війну пам'ятали достеменно – і скільки було зброї в окупантів і у партизанів – пригадують, як її показують у кіно, і знають, як хто тоді і пізніше поведився. Усім – акторам, статистам, костюмерам і режисерам-організаторам – «треба було створити художню правду давно відминутих подій» [2, III, 295]. А колгоспники спротивились цьому задумові з власних мотивів: «... ми не хочемо бути німцями». «І на конях, і на чому ви схочете, умієм. Геть-чисто усе уміємо, так що можете не сумніватись, тільки не віддавайте нас у німці» [Там само, 297].

Якби непорозуміння зводилися тільки до цього, то вийшов би звичайний репортаж або жартівливий спогад про колізії із кінозйомками чи роздуми, есе з традиційної проблеми про «художню майстерність». Оригінальність тексту М.Вінграновського пов'язана з іншим. Про кінозйомки не просто подається розповідь учасника подій, а вибудовується такий кінонарратив, у якому озвучується свідомість колгоспників, партизанів, кіномитців, і тих німих свідків, які оприсутнюють стосунки між людьми того часу, атмосферу епохи, коли писався той нарратив, задля

якогось сенсу. Серед персонажів твору опиняються вагітна дружина режисера, старий занедбаний кінь і скалічений лелека. Наратор не просто фіксує такі різні постаті, а вибирає один ракурс, який і виносить у назву твору: «Хтось наче подивився мені в спину. Але коли я оглянусь – того лісового погляду вже не було. Було синьо». [Там само, 294]. Відчувши на собі учорашній погляд, наратор пішов у глибину лісу – там «стояв сивий кінь і дивився на мене своїми сивими очима. Він не злякався, не відбіг, лише трохи підняв голову, наставивши око і вухо. Біля коня з перебитим крилом стояв обчухраний і худий лелека» [Там само, 297].

З проєкції художньої семантики все у цьому тексті сповнене значення, певного смислу, які виявляються, увиразнюються поступово чи несподівано, але при акцентованому зіставленні, у якомусь відношенні, контексті. Про це інколи нагадує оповідач, відверто провокує читачів на потаємну здогадку. Як у цьому випадку на переході від експозиції до розвитку дії: «Так вони і сивіли удвох переді мною між дубами, неначе примарні духи цього лісу і ще якогось іншого життя чи смерті. У сивих коневих повіках густо понабивалась крупа, наче кінь був в окулярах. Лелека ж дивився на мене своїм чорним крапельястим оком так, неначе він, лелека, і його сивий товариш спіймали мене на якійсь підступності, і вже нікуди від них мені не втекти, мені та усім машинам моїм, гарматам, возам, людям, яких я привіз» [Там само, 297]. Попри всю виробничу метушню, випадкові збіги предметів і задіяних у фільмі постатей, немарними видаються репліки режисера-автора: «Треба бути спокійним і особливо стійким, щоб усе побачити» [Там само, 299]. Наче ненароком колгоспники пригадували «останній бій, оцей теперішній наш»; «коні сумлінно уминали сіно», годувала дружина режисера і сивого коня «дубовим листям», у нього «заодно нога волочилась». І в цій ситуації коні, привезені для зйомки, і лісовий старожил заговорили: автор відтворює їх явну розмову («здалося, мені почулася така розмова» [Там само, 301]). Пряма мова коня – то художня фікція, яку мотивує вже автор: «Сивко мовчав, хоча говорити він умів і знав і німецьку мову, вона сиділа йому в печінках, але, за відсутністю в роті зубів, йому не хотілося падати обличчям в калюжу перед таким вишуканим товариством» [Там само, 301].

Художня майстерність Вінграновського в цьому тексті зумовлена мистецьким тактом письменника, який спромігся уникнути прямолінійного публіцистичного пафосу, декларативної дидактики, ліричної стихії емоційного вибуху, підвівши читача до зіткнення двох потоків образно-сміслових асоціацій: руйнівного горизонту смерті (його символізують печальний Сивко і позбавлений польоту Лелека) і народження нового життя. Порозуміння і гармонія стосунків у світі тварин і людського породілля – такий найзагальніший смисл цієї притчі-параболи. Його навівають чутливим читачам прикінцеві тези наратора: «По коневих очах я зрозумів, що Сивкові ніхто не сподобався тут: ні люди, які удавали із себе партизанів і німців, ні артисти мої, ні коні...

Йому сподобалась лише моя дружина. Вона сказала йому до побачення і понесла свій великий, як глобус, живіт до машини» [Там само, 302]. Коли герої від'їхали і режисер з дружиною – також, то здалеку бачився образ-знак, який треба кожному збагнути: «... на Сивкову спину вискочив лелека і, витягуючи задубілу шию, іще клацав Сивкові про нас» [Там само, 302]. Художній образ-знак, який наповнюється численними контекстуальними значеннями у тексті, не потребує однозначного потрактування. Досить від нього повертатися постійно до назви твору «Не дивись мені в спину...».

Подібна поетика характерна і мініатюрі «На добраніч» (1977). Як важко визначати структурно жанрові виміри справжньої лірики, такі ж труднощі термінологічного характеру постають і з малою прозою Вінграновського. Це і не поезія в прозі, і не ліричні ескізи, хоча їхня настроєвість відчувається відразу. Ліричні стихії протистоять розмовно-діалогова інтонація, окреслені характери (чі? – відразу виникає питання). Персонажі, які в них діють, міркують, відчувають, потрапляють у, здавалось би, звичні пригоди, перепитії, колізії і т.п., з іншого за природою світу. Вони живуть у фізично-матеріальних вимірах, існують як організми за фізично-біологічно-психологічними закономірностями, та, окрім них, підпадають під якісь магічні віртуальні сили. І якщо зблизька приглянутися до їх текстуального буття, як воно задається читачам, то можна легко виокремлювати і називати, традиційно кажучи, персонажів. Ось у творі, який нас зараз цікавить, легко впізнаються природні реалії: «сонце зайшло», «ліс потемнів», «заболіло вухо», «бджоли уночі не літали», «І літак полетів»; «Сергій Іванович Проць саме тоді йшов до школи», «Сергій Іванович пішов по портфель», «У кар'єрі сплескувалась риба»... Проте вони складають у тексті тільки такий каркас, з якого годі укласти бодай якийсь сюжет чи елементарну фабулу. Остеронь чи поза ним залишився хитрий лис, вразлива сосна, квітка коров'як, якого не любили бджоли, всезнаючий джміль, що привласнив собі лисову нору в дивний

спосіб, і виник конфлікт з лисом. У тексті про це мовиться просто: «Джміль намалював крилами перед лисячим носом нору і сказав, що нора – його. Лис, довго не думаючи, дихнув на джмеля часником і залпив йому лапою. Джміль трохи було оглух, але не впав, збив пелстку з коров'яку і подерся на небо» [2, III, 312]. Виразно змальований конфлікт таких персонажів зумовив відповідні наслідки, які письменник передає за зрозумілою усім логікою: «Так ти й ще й мій коров'як оббиваєш! – і лис по-справжньому кинувся за джмелем, бо знав, що джміль довго у небі не пролетить. Джміль – не літак» [Там само, 312-313]. Наш переказ не дає жодного уявлення про естетичну якість цього художнього тексту, хоч і передає якісь достеменні деталі з цього твору. Мистецька своєрідність прозової новели Вінграновського починається з підміни характеру «головного дійового персонажа». Він задається відразу у п'ятому рядку твору, щоправда без імені й означення виду предметності, до якого, за задумом автора, той персонаж належить: «сказав він сосні». Письменник, заховавши суб'єкта дій за займенником «він», фіксує його мовленням-нарацією і лисову реакцію на довкілля («ліс потемнів, кар'єр посинів, а ти (Сосно. – Л.С.) золотієш»), і його, лиса, внутрішній стан і самооцінку («з нори вилазити не хотілося, а тут заболіло вухо, наче нічого було тому вухові зараз робити»), а також демонструє модальність мовлення того, хто постає в іпостасі лиса («Ковбаси наївся, і магазинної, і так домашньої з часником, – куди я піду? Та не піду я нікуди. В норі тепло? Тепло. Вухо болить? Болить. От і лежи»), який сам себе розраджує, водночас демонструючи кардіограму внутрішнього монологу: «Слухай собі небо над сосною, мугикай собі що хоч, не хоч – не мугикай» [2, III, 311]. Так налаштований персонаж перетворюється у власному мовленнєвому бутті в іншу іпостась, яку теоретики-нараторологи називають наратором, тобто скеровує своє говоріння на квітку коров'яка, яку в інших місцях називають деревієм, божим деревом, а в давнину називали – і царським скіпетром (Див. СУМ Б. Грінченка, т. II, 285). Гомодієгетичний наратор чи всезнаючий розповідач навіть інформує читачів так: «Уночі, коли бджоли не літали, коров'як так було зацвітав своїм старим іржавим тілом, тягнувся з усіх сил – з-під старого раптом вилазило молоде, і цвіло молоде золотим, аж блищало, але бджоли й того не любили» [2, III, 311].

Відтворення-наслідування духовно-інтелектуального самоспостереження, своєрідної інтроспекції в іпостасі лиса, а насправді зосередженої на собі людини, доведене до філігранної витонченості настільки, що занурення у словесний текст дає компетентним читачам справжню естетичну насолоду і підставу для висновку: не про зоосеміозис йдеться, не про хитрого лиса, а про – людську істоту, про рафіновану людяність. Такий наратив, який розгортає від імені лиса письменник-режисер, може бути взірцем артистизму – у розумінні І. Франка. Єдність-злиття лиса з довкіллям описана так, що аж «Сосні зробилося млосно» [Там само, 311]. Письменник і таку реакцію Сосни відчув, бо подав рефлексію «тварини»: «Не обдуриш, – сказав лис коров'яку, – бо твоя верхня квітка найсолодша!» [Там само]. Свідомість «лиса» синхронно резонує з рослинами, з літаком, з автомобілями і навіть з відсутніми в його полі зору хлопчиками, із своїм лисенятком, з гусаком, що купався за кар'єром у калюжі. Лисові, який наскочив на гусака, аж засвітилося в очах... Не всі метаморфози світобачення такого надчутливого звіра докінця увиразнені в тексті, як це буває в сомнамбул-сновид, але письменник покладається на читацьку уяву і за стратегією свого наратора відсилає читача до фікційної дійсності – до свого художнього світу: «У кар'єрі сплескувалась риба, і від того срібного сплескування лисові зарябіло в очах, рябіло доти, аж доки коров'як не сказав лисові «на добраніч» [Там само, 313].

Отже, представлені художні твори Миколи Вінграновського дають нам можливість аргументувати й ілюструвати майстерність прозаїка, його новаторські надбання у ліриці та прозі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т.Салиги. – 400 с.
2. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 3: Повісті й оповідання. – 352 с. – Тернопіль: Богдан, 2004.
3. Гуцало Є. Суворий і ласкавий. Штрихи до портрета М. Вінграновського // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
4. Дзюба І. Духовна міра таланту // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
5. Мороз О.Н. Питання поетичної майстерності Івана Франка // О.Н. Мороз. Іван Франко. Семінарії. Вид. 2. – К.: Вища школа, 1977. – С. 241 – 245.
6. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. – Чернівці: Рута, 2003. – 79 с.

## SUMMARY

It is analyzed the lyrical affect on Mykola Vinhranovsky's fictional texts. The article deals with the problem of Mykola Vinhranovsky's artistic skill as the prosaist in the light of modern narratology and mythopoetics achievements.

**Key words:** lyricism, prose, artistic skill, mythopoetics, narratology.

*Мар'яна СОКОЛ*

© 2009

*Науковий керівник к.філол.н., доц. Пануша І.В.*

## ДОПОМІЖНІ ЕЛЕМЕНТИ ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТІ (ЕПІТЕКСТ, ПЕРІТЕКСТ): ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ

### АНОТАЦІЯ

В сучасній практиці аналізу художнього тексту часто доводиться звертатися до теорії паратекстуальності, започаткованої Ж.Женеттом. Адже, концепція паратекстуальності розширює межі розуміння тексту, дозволяє простежити вплив різноманітних конститuentів паратексту, а також розкрити нові контексти твору. У доповіді указується специфіка допоміжних елементів паратекстуальності (перітекст, епітекст), і разом з тим досліджується їхня структура та прагматика. В аспекті теми розглядаються найбільш яскраві сучасні зразки.

**Ключові слова:** паратекст, паратекстуальність, конституенти паратексту, концепція паратекстуальності, перітекст, епітекст, епітекстуальні та перітекстуальні компоненти.

Говорячи про специфічні особливості різноманітних елементів паратексту, можемо вслід за Ж.Женеттом зазначити, що дані компоненти “емпірично складені з різного набору практик та дискурсів”, і як результат цього всі так чи інакше текстуалізовані. Натомість, автор назвав паратекстом метод, в якому один текст впливає на інтерпретацію іншого тексту, тобто він визначає текст неначе „приблизно довгу послідовність усних тверджень, котрі мають певне значення”, де текст є концептом, якому властива фізична присутність [11,с.344-345]. Далі дослідник пропонує свою знамениту формулу: паратекст = перітекст + епітекст, де перітекст охоплює елементи в значній мірі в межах книжкової матеріальної межі і включає такі компоненти як обкладинка, заголовки розділів, ім'я автора, тоді як епітекст циркулює матеріально та концептуально за межами книги і включає вислови про автора або видавця, а також листи, щоденники та рукописи.

Як бачимо, залежно від просторового відношення до книги паратекст поділяється на епітекст і перітекст, тобто епітекст це дані, що видаються де-небудь у іншому місці (наприклад, дорожня карта Джеймса Джойса для „Улісу”), і перітекст – матеріальна частина такої ж субстанції як текст (наприклад, обкладинка, ім'я автора).

Відтак у сучасному літературознавстві Ж.Женетт виокремлює наступні категорії епітексту: видавничий (афіші, реклами, прес релізи), напівофіційний алогографічний (окремі тексти іншої особи про книгу, уповноважені згодою автора), суспільний авторський (рецензії, інтерв'ю, критичні статті автора, бесіди, автокоментарі, колоквіуми) і приватний авторський (кореспонденція, щоденники, рукописи). Суспільний епітекст може бути автономним або ж опосередкованим бесідою, інтерв'ю, обговоренням чи колоквіумом. Подібно до рецензії автора, підписаного Роландом Бартом в 1975, що написаний в третій особі, мав назву Роланд Барт для Роланда Барта, підписав Роланд Барт, який виданий 1 березня під заголовком „Barthes to the Third Power”. Ми можемо також розглядати епітексти у щоденниках, журналах, де автори звертаються до суспільства, як наприклад Щоденник Вірджинії Вульф у якому ми читаємо про відчуття агонії і неспокою автора у кожній публікації її твору. Він також містить цінну інформацію про її методику написання.