



# ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.02.3-19

УДК 821.161.2-31Шевченко.09

**Валерія СМІЛЯНСЬКА**, доктор філологічних наук  
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України,  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: vsmilanskaya@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0184-5198>

## СТРАТЕГІЇ АДРЕСУВАННЯ У ТЕКСТАХ ШЕВЧЕНКА-ПОВІСТЯРА

*У статті на основі ідей М. Бахтіна та принципів рецептивної естетики розглянуто метанаративний (екзегетичний) та метафікційний (дієгетичний) аспекти повістей Т. Шевченка, висвітлено способи контактування автора з читачем / слухачем, розрізнено характер адресування — прямого, направлено експліцитному адресатові, та прихованого, спрямованого адресатові імпліцитному. Останнього втілено в іпостасі ідеального реципієнта, до якого апелює імпліцитний автор і який сприймає естетичний модус твору (об'єктивну естетичну цінність уявного світу тексту та його суб'єктивну естетичну оцінку, виражені тональністю твору). На висхідній оцінній спрямованості ґрунтується стратегія інтимізації взаємин із читачем, а на низхідній — стратегія дискредитації, які реалізуються в низці комунікативних тактик. Носіями цих тактик є наратори-адресанти — розповідач та оповідач, котрі разом із нараторами-адресатами утворюють корелятивні пари, які по-різному презентуються у текстах дев'яти повістей, що й розглянуто у статті.*

**Ключові слова:** адресування, стратегія, метанарація, метафікція, тактика, інтимізація, дискредитація, розповідач, оповідач, автотематизація.

Сучасні наратологія та рецептивна естетика напрацювали багатий інструментарій для аналізу комунікативного ас-

Цитування: Смілянська В. Стратегії адресування у текстах Шевченка-повістяра // Слово і Час. 2021. № 2 (716). С. 3—19. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.3-19>

пекту літературного тексту. Скористаємося ним для дослідження стратегій контактування з читачем Шевченка-повістяра.

Зайве доводити, що всім художнім текстам Тараса Шевченка не притаманна відсторонена об'єктивність. Натомість їм характерна яскрава суб'єктивність, адже вони відрефлексовані автором, зорієнтовані на читача, якого уявляє і бажає мати своїм співрозмовником письменник. Т. Шевченко прагне залучити читача до співпереживання, а відтак і до соціальної дії. У цьому плані кожен його твір — і поетичний, і прозовий — дорівнює громадському вчинкові.

Варто розрізняти терміни «адресація» — притаманна всім літературним текстам орієнтація на читача, та «адресування» — процес контактування з читачем через нарацію (розповідання), продуктом якої є наратив — «сюжетно-розповідне висловлювання, що надає своєму предметно-смісловому змістові статус події, котра робить його подвійно подієвим» [13, 134]. Ідеться про формулу двоподієвості Михайла Бахтіна: про зображену у творі подію і про подію самого розповідання [2, 403]. Це уявлення знайшло широке визнання у світовій науці. Так, відомий німецький нараторолог Вольф Шмід стверджує:

Розповідний текст містить не лише презентацію нарації, але також і сукупність експліцитних оцінок, коментарів, генералізацій, роздумів і автотематизацій наратора, що відносяться не до дієгезису (до оповіданого світу), а до екзегезису (до акту розповідання). <...> Зображений світ розповідного твору об'єднує, таким чином, дві зовсім різні дії: 1. Нарацію, що презентується (з уміщеною у ній оповіданою історією). 2. Саму презентацію, тобто історію розповідання, що обґрунтовує першу [19, 182].

Адресування може бути експліцитним, прямим, коли читача або названо, або застосовано до нього традиційну шанобливу формулу звертання, або ж позначено займенником тощо, й цим залучено в текст шляхом метанарації — екзегетичного вияву нарації. Б. Неуманн та А. Нюннінг («Метанарація та метафікція», 2009) вважають, що «до метанаративних аспектів можуть бути віднесені будь-які коментарі наратора з приводу самого процесу розповідання, але якщо рефлексія торкається внутрішнього світу художнього твору — то перед нами вже не метанарація, а метафікція, розмірковування про фікціональність наративу й статус описуваних подій» [цит. за: 15]. Тут ідея двоподієвості М. Бахтіна набула, на мій погляд, чіткого термінологічного оформлення.

Адресування буває і прихованим, імпліцитним, адже значуще висловлювання завжди містить «вищу інстанцію відповідного розуміння» як його конститутивний момент [2, 143]. За твердженням Валерія Тюпи, така позиція «дозволяє мислити “імпліцитного” адресата як рецептивну функцію тексту, не тотожну ані фактичному його читачеві, ані умовному (“експліцитному”)» [цит. за: 13, 14]. Ідеться про імпліцитного

(абстрактного, за В. Шмідом) читача-адресата, втіленого в тексті у двох іпостасях: уявного читача, на якого орієнтується автор під час написання твору (термін «орієнтування» у В. Шміда — це врахування наратором кодів та норм адресата: мовних, епістемологічних, етичних з метою porozуміння [19, 101]), та ідеального реципієнта, до якого апелює імпліцитний автор. Ідеальний реципієнт сприймає естетичний модус твору і «покликаний у першу чергу займати естетичну позицію, а не чийсь позицію у життєвих, етичних, філософських питаннях» [19, 62]. Це сфера метафікції, котра стосується аксіологічного рівня структури твору і виявляється у змісті естетичного об'єкта подвійно: як естетична цінність та естетична оцінка. Спробу систематизації естетичного модусу твору здійснила Маргарита Брандес: ціннісні категорії породжують об'єктивну тональність, а оцінні — суб'єктивну, що стосується як зображених подій, так і героя, утворюючи його інтонаційну тему (т. зв. інтонаційний ореол) [див.: 4, 246—249; 13, 290—292].

Стратегії спілкування з адресатом можуть мати і позитивну, і негативну спрямованість. Дослідник адресованої лірики Віталій Назарець пропонує розрізнити модель інтимізації — стратегію, засновану на висхідній оцінній спрямованості, та протилежну їй модель дискредитації образу адресата — стратегію, базовану на низхідній оцінній спрямованості [див.: 10].

Адресування читачеві здебільшого інтимізоване. Усталеного визначення поняття «інтимізація» ще не вироблено, хоча ним оперують і мовознавці, й літературознавці. Чи не першим (ще 1942 р.) на нього звернув увагу Леонід Булаховський, характеризуючи у цьому ракурсі вказівні займенники та звертання. На його погляд, інтимізація — це «по-перше, художні засоби щільніше зблизити самого поета із зображуваним; по-друге, своєрідне збудження читача — поділити з автором елементи його творчої праці, ближче ввійти в коло його почуттів і настроїв, зробившись ніби учасником самого живого процесу художнього вибору» [5, 573]. Отже, у першому разі йдеться про метафікцію, у другому — про метанарацію; в обох випадках відзначено позитивну налаштованість суб'єктів творчого спілкування. Петро Одарченко, рецензуючи 1954 р. працю Л. Булаховського у 3-му Річнику УВАН, характеризує інтимізуючі звертання у творах Т. Шевченка «як вияв тієї самої його потреби прямо дивитись в очі своїм персонажам, відчутти в них живих людей, або привертати свого читача, робити його інтимним учасником оповідання і почуттів, які хвилюють автора <...>. Ці звернення <...> — це вияв справжнього зв'язку майстра-поета з його читачем» [11, 99].

Яким же уявляв автор повістей свого читача? Російська мова прозових творів Т. Шевченка вказує на читачку публіку обох столиць імперії, в середовищі якої превалував, зрозуміло, російськомовний освічений читач. Численні описи, пояснення та переклади реалій українського

сільського побуту свідчать про бажання автора відкрити російському читачеві «вікно» в Україну. Проте в Петербурзі й Москві служили й працювали земляки-українці різних переконань і неоднакового соціального становища — і ті, які назавжди покинули батьківщину навіть духовно (це відомі «перевертні» з «Розритої могили» [18:1, 253]), і ті, хто, служачи владі, потай сумували за рідним краєм. Саме до цих останніх повісті спрямовані як сюжетом (зображенням подій та характерів українців, рідних пейзажів, побуту), так і різного роду дигресіями, передусім історичного змісту. Не раз цитуються українські пісні, передаються особливості народного релігійного культу. Чи не найбільший відгук у душах земляків знаходила мова повістей, відчутно українізована (давно спостережено, що автор мислив українською, не завжди доладно перекладаючи її російською).

Інтимізація, за Аллою Корольовою, це «ефект емоційно-інтелектуального спілкування з читачем, що постає в певних естетичних ситуаціях і формує читацьку рецепцію художнього твору» [9, 33]. Водночас дослідниця не вказує на те, що інтимізація означає не будь-яке, а приязне, солідарне спілкування. Саме таку комунікативну стратегію інтимізації підкреслює Анна Палійчук:

<...> інтимізація — це процес і результат встановлення / перебування у / і підтримання стану близьких, дружніх стосунків між автором (адресантом) та читачем (адресатом); це поведінка автора, що характеризується відвертістю, безпосередністю, неформальністю, приязню, солідарністю та рівністю по відношенню до читача в ситуації асинхронної художньої комунікації [12, 15—16].

Засобом здійснення інтимізації є комунікативна тактика, під якою розуміється «мовленнева дія (один або декілька мовленневих актів), що відповідає певному етапу реалізації комунікативної стратегії і спрямована на розв'язання конкретного комунікативного завдання цього етапу» [12, 16]. Проаналізувавши значну кількість творів англomовної прози, дослідниця виділила вісім тактик, котрі склали певну парадигму способів інтимізації: 1) присутності / залучення читача; 2) прямого звертання до читача (експліцитний, найвищий вияв адресованості); 3) створення ефекту усного мовлення — бесіда з читачем; 4) ефект синхронної комунікації — «репортаж»; 5) керування свідомістю адресата — вказівки й поради йому; 6) відвертості й щирості адресанта з адресатом; 7) солідарності обох (щодо оцінювання персонажів); 8) прямий авторський коментар. Перша, друга, третя, п'ята й шоста з перелічених тактик належать до прямих способів адресування у сфері метанарації, інші — приховані й стосуються сфери метафікції. Кілька тактик можуть бути поєднані в одному тексті. 3-поміж засобів вербалізації цих тактик — звертання (у різних варіантах), наказові, спонукальні, питальні, окличні речення, займенники (особові, вказівні, присвійні), дієслова (в теперішньому часі,

наказового способу), вставні конструкції тощо. Важливою тактикою інтимізації є, за А. Палійчук, творення ефекту усного мовлення, коли наратив «перетворюється на бесіду, що має ознаки незапланованості, непередбачуваності, нехарактерної письмовому дискурсу» [12, 17].

Дмитро Баранник спостеріг, що наративний монолог у повістях Т. Шевченка «комонується з дотриманням основних принципів художнього відтворювання українського розповідного мовлення. У текстовій структурі повістей використовуються знаки усної оповіді, які є достатніми для сприйняття художньо-літературного тексту як факту реальної комунікативної ситуації» [16:4, 315]. Такими стилетвірними знаками є: 1) «я» і «мой» як маркери конкретної особової зорієнтованості; 2) узагальнено-особові речення з присудками — назвами колективної дії розповідача і слухача («побачимо», «послухаємо» тощо); 3) звертання до читача; 4) вставні конструкції як знаки суб'єктивної авторської модальності («я думаю»); 5) знаки сюжетної перспективи («тепер я вот что вам скажу...»); 6) емоційні відступи-звернення; 7) номінативно-оцінювальні речення; 8) повтори фрагментів речень; 9) дублетні присудки; 10) інверсії; 11) початкові синтаксичні формули тощо. Ці стилетворчі прийоми спостерігаємо як у сфері метанарації, так і метафікції. Власне метафікційними прийомами, що за своєю суттю є прихованим адресуванням читачеві, є, окрім об'єктивної (цінності) та суб'єктивної (естетичні оцінки) тональностей, нараторські звертання до персонажів. Промовистий приклад — поширене звертання до Лукії («Наймичка») з приводу зальотів її кривдника улана, де героїні представлено два варіанти можливої долі (один одного тяжчий) у разі її примирення зі спокусником [18:3, 101—103]. Носіями цих тактик є передусім експліцитні наратори, репрезентовані постаттю розповідача — основного представника автора та оповідача — як іншого, чужого, не-автора. У взаєминах із адресатом повістей істотне значення мають ці два основні суб'єкти викладу з різними функціональними різновидами: кожен може виступати героєм або й просто свідком-спостерігачем. Прикметно, що наративна композиція чи не кожної повісті є складним поєднанням і чергуванням їх партій, представленим розмаїтими мовленнєвими жанрами й формами, такими як наративний монолог, оповідь в епістолярній формі, драматична сцена у діалогах тощо [див.: 14, 211—244].

Автор-наратор у повістях Т. Шевченка став предметом розгляду в статті Тамари Гундорової «Кобзар Дармограй: про літературні маски Шевченка». Дослідниця зазначає:

Сама оповідь у повістях ведеться від імені Кобзаря Дармограя. Дві повісті («Княгиня» (1853) і «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855—1858)) Шевченко навіть підписує як К. Дармограй (або Кобзар Дармограй). Однак образ Кобзаря Дармограя проходить через більшість пові-



стей Шевченка. Він виразно і впізнавано ідентифікується як певний персоналіфікований характер, котрий виконує роль оповідача [6].

Мушу заперечити: по-перше, ані дійсне прізвище автора, ані його псевдонім не належать зображеному у творі світові. По-друге, ототожнювати літературного наратора-розповідача (не оповідача!) з містифікованою постаттю Кобзаря Дармограя у реальному листуванні Т. Шевченка з приводу друку повістей, постаттю, створеною з метою замаскувати власне авторство, — означає змішувати фактуальність і фікцію. Окрім того, мандрівник-наратор у повістях безіменний, хоча й презентований за професією як письменник і художник (лише в останній з них він рекомендує себе іншому персонажу, лікарю Прехтелю: «Я — художник Дармограй» (не Кобзар!)). Тому ідея «літературної маски» Кобзаря Дармограя стосовно наратора повістей видається необґрунтованою.

Кожному типу наратора відповідає його корелятивний партнер — наратор, якому адресовано наратив. Відповідно й стратегія уведення читача-адресата в уявний художній світ полягає в автопрезентації експліцитного наратора, демонстрації механізму розповіді, у діалозі з читачем, звертаннях до персонажів, виявленні свого ставлення до зображеного і його верифікації (засвідчення правдивості представленого у творі) тощо.

Звернемося до розгляду функціональних різновидів наративних пар у повістях Т. Шевченка.

Розповідач-спостерігач, свідок, який уводить читача-адресата у простір уявного світу, фігурує у першій повісті — «Наймичка» (1852—1853), що починається з ознайомлення читача з місцем майбутніх подій. Цю сюжетну схему розповідач-«списатель» розкриває у повісті «Близнецы»:

Чтобы избежать оригинальности <...> [тут іде іронічна тирада стосовно пошуковців оригінальності за будь-яку ціну. — В. С.], начну старыми словесы повествование мое тако.

Сначала опишу со тщанием место, т. [е.] пейзаж; потом опишу действующих лиц, их домашний быт, характеры, привычки, недостатки и добродетели, а потом уже, по мере сил, приступлю к драме, т. е. к самому действию. Метода, или манера, эта не новая, но зато хорошая манера. А хорошее, как говорят, не стареет <...> [18:4, 16].

Хоча на час праці над «Близнецами» вже було створено шість повістей, ця метафікційна схема працює в усіх. Тут маємо також і метанаративну автопрезентацію себе як письменника з демонстрацією механізму своєї розповіді.

Розповідач у «Наймичке» не зображений як певна постать: читачеві тільки відомо, що він — «списатель». Він не виступає персонажем, а є лише свідком подій, перебуваючи на периферії зображеного світу, на нього, за висловом М. Бахтіна, ледь падає «об'єктна тінь». Образ розповідача в першій повісті лише формується, а вже пізніше він стане ще й

художником та антикварієм — пошукувачем давніх пам'яток (але тут він, пригадавши земляні укріплення у степах від Ромна до Кременчука, відмовляється пояснити читачеві їхнє призначення: «Не знаю, пускай про то ведает антикварий» [18:3, 59]).

Відкривши «Наймичку» зверненням до читача-слухача розлогим переказом легенди про походження Ромоданівського шляху, наратор, схаменувшись, зупиняє себе: «Я, одначе, во зло употребляю терпение моих благосклонных слушателей: разносился со своим Ромоданом, наговорил, что твоя перекупка с бубликами, а о самом-то деле не сказал еще ни слова» [18:3, 59]. Ця ніби зайва балаканина про українські історичні та пейзажні реалії, із гоголівськими стильовими нотками, насправді орієнтує читача на жанр української повісті традиції М. Гоголя. Автор презентує себе як усного мовця («наговорил», «не сказал»), а своїх читачів — як «благосклонных слушателей», вдаючись до комунікативної тактики усної бесіди з прямим звертанням до читача, що є найвищим виявом стратегії інтимізації у взаєминах з реципієнтом, а також тактики довіри до нього, пов'язаної з авторською самокритикою — традиційним риторичним прийомом, котрий зустрічається ще в давній українській літературі [див.: 14, 27—54]. Розгортаючи у зверненій до читача-слухача розповіді черговий епізод як сцену, наратор прагне зробити його свідком подій. У такий спосіб здійснюється інтимізаційна тактика втягування читача-наратора в дію. Ефект спілкування підсилено етикетними звертаннями до читача на «ви» (давній літературний прийом), а також інтимізованим об'єднанням з ним завдяки займенникам («ми», «нас»), наказовому способу дієслова, інтонації спонукання, запрошення (наприклад: «Подойдем же мы ближе к хутору и посмотрим на красоту его безыскусственную и на жизнь его хозяина. Для нас это путешествие тем более необходимо, что на этом уединенном хуторе будет продолжаться предлагаемая драма» [18:3, 63]). Отже, очевидними є, по-перше, тактика втягування читача в дію; по-друге — знак сюжетної перспективи, що свідчить про ретроспективну позицію розповідача, котрий вже «знає» перебіг «предлагаемой драмы»; по-третє, засвідчення усного характеру розповіді, що підтверджується й висловами: «правду сказать», «заговорил», «о самом-то деле не сказал еще ни слова», «красиво сказано!», «и рассказать нельзя» тощо.

Оповідач є основним суб'єктом викладу сюжету в низці повістей, у першу чергу — в повісті «Варнак» (1853), створеній за однойменною поемою. Водночас ця наративна інстанція становить об'єкт зображення з боку розповідача в обрамленні й не виступає у прозі Т. Шевченка самостійно. Розповідач в обрамленні «Варнака» є більш конкретизованою постаттю, порівняно з «Наймичкою». У вступному описі «небольшой благодатной землицы», «текущей млеком и медом» [18:3, 121], із леда-

чим населенням, що нидіє у бруді й темноті, наратор-розповідач саркастично розмірковує про причини такого становища:

На сей важный политико-экономический вопрос я на досуге напишу четырехтомный нравоописательно-исторический роман, в котором потщусь изобразить с микроскопическими подробностями нравы, обычаи и историю сего архиправославного народа. А пока созреет этот знаменитый роман в моей многоумной голове, я расскажу вам вот что [18:3, 121].

У такий спосіб розповідач презентує себе читачеві як письменника, але, за традицією просвітницької літератури, з іронічним самоприниженням. У наступному пасажі розповідач уже позбувається цього тону, анонсуючи свої наміри: він зацікався випадково побаченим величним старим і «решился познакомиться с ним лично и при благоприятном случае узнать точнее его прошлую жизнь, и если найду в ней что-либо нравственное, назидательное или по крайней мере занимательное, то запишу все это, предам тиснению, назидания или увеселения ради» [18:3, 123]. Зауважу, що тут змінено метанаративну позицію розповідача з ретроспективної, як у «Наймичке», на синхронну: наратор не лише «не знає» майбутніх подій, а тільки демонструє намір дізнатися та оцінити їх.

Загалом, кардинальна різниця між наратором-героєм і наратором-свідком (хай то буде розповідач чи оповідач) полягає в характері позиції кожного в художньому світі. Наратор-свідок є спостерігачем, котрий володіє лише зовнішньою психологічною перспективою стосовно інших персонажів, тобто подає лише ті моменти, які він може бачити й чути, але не думки й переживання персонажів, не внутрішню мотивацію їхніх учинків. Натомість наратор-герой передає все зі внутрішньої психологічної перспективи. Значно рідше письменник застосовує подвійну психологічну перспективу. Нарації героя властива посилена емоційність вираження власних почуттів, породжених, як правило, його драматичною чи й трагічною долею, а відтак і відповідні риторичні та лексичні засоби вираження своєї позиції. У «Варнаку» маємо класичний варіант наративної композиції: внутрішній розповідач-слухач виступає в обрамленні, а оповідач-герой — у сюжетній історії. Надалі автор поступово урізноманітнює її.

У наступній повісті — «Княгиня» (1853) наративна композиція має вигляд розлогого прологу чи автобіографічного спомину-увертюри про дитинство автора-наратора в чудовому українському селі й дружній родині; він задає початковий настроєвий акорд, який нічим не пов'язаний із сюжетом повісті, але презентує майбутнього автора-розповідача: «<...> этот кубический белокурый мальчуган был не кто иной, как смиренный автор сего, хотя и не сентиментального, но тем не менее печального рассказа <...>» [18:3, 153]. Цей знак сюжетної перспективи



керує горизонтом очікувань читача-слухача, набуваючи значення обіцянки сумних подій: спершу вони відбуваються у житті школяра-попихача й сироти, а згодом цей алгоритм виявиться і в сюжеті повісті. Події спогляду відділені від обрамлення (тобто інформації про обставини знайомства автора з оповідачкою) часовою дистанцією у двадцять років — часу відсутності наратора, за якого його юність «проползла в нищете, невежестве и унижении» [18:3, 157]. Він повертається до рідного гнізда, ідеалізуючи в пам'яті батьківщину й маючи намір «взглянуть поближе на мой эдем и даже выслушать сию печальную и правдивую повесть» [18:3, 157]. У цьому випадку знову спостерігаємо увиразнення знаків сюжетної перспективи. Подорожній минає погоріле село — перший тривожний маркер минулих трагічних подій. Саме про них він почує у хаті заможного селянина Степановича з уст Микитівни. Подорожній вислуховує емоційну звинувачувальну оповідь, не втручаючись у неї, а потім верифікує почуте, таким чином замикаючи обрамлення: «Я слишком убедился в горькой истине печального этого рассказа, так неотрадно приветствовавшего меня на моей милой родине» [18:3, 177].

У повісті «Музыкант» (1854—1855) наративна композиція виразно відмінна від попередніх: по-перше, розповідач уже відкрито презентується як антикварій і художник; по-друге, у наративному дискурсі функціонує декілька оповідачів, партії яких складно переплетені; по-третє, оповіді ведуться в листовній формі — основному способі викладу сюжету; по-четверте, сюжет містить вставну історію і двох її нараторів; по-п'яте, «населеність» сюжету, тобто кількість різнофункціональних персонажів (у тому числі й внутрішніх адресатів) значно більша в порівнянні зі сюжетами попередніх повістей; по-шосте, з'явився щасливий фінал.

Рамкою наративної композиції є історія знайомства розповідача з музикою Тарасом. Це знайомство вилилося у щирю симпатію і глибоке співчуття вільного художника рабському становищу геніального музики-кріпака. Текст повісті містить чотири листи героя, відділені великими часовими проміжками, що загалом охоплюють двадцять років (розповідач не повідомляє, де він перебував цей час). Листи надходять службовому персонажеві — Івану Максимовичу, який виступає не тільки посередником у листуванні, а й надалі його внутрішнім адресатом, який зберіг листи Тараса. Іван Максимович є ще одним оповідачем, причому одночасно і в письмовій, і в усній формі: він зі слів Тараса написав щось подібне до повісті, орієнтуючись на манеру Марлінського (« — Я описываю все случившееся с нашим музыкантом со дня его выезда в Петербург, со слов его же самого, только украшаю иногда слог на манер Марлинского (божественный писатель!)» [18:3, 224]), де виклав відомі йому факти, що стосувалися перипетій долі музики. Коли розповідач береться сам читати цю повість, він вибирає з неї і переписує лише вклеєні в рукопис

листи Тараса. Перший лист містить вставне оповідання про долю кріпосної актриси Марії Тарасевич, яка незадовго до смерті оповіла Тарасові свою жахливу історію. Це оповідання викладене головним чином у переказі Тарасом оповіди Марії, а частково — через цитування ним її мовлення, з притаманною йому пристрасністю (лише емоційність, а не, скажімо, лексичний склад, різнить партію Марії від мови усіх інших, таких як вона, нараторів-інтелігентів). Прикметно, що навіть оповідь нараторів нижчих соціальних станів провадиться літературною мовою, а не «сказом» — усною чужою мовою, діалектом чи жаргоном.

Твір, як і «Княгиню», завершує верифікація оповіданого, репрезентована розповідачем-мандрівником: «На другой день мы были на ферме. И я видел и был совершенно счастлив счастьем этих простодушно благородных людей! Видел и свидетельствую истину сего неложного сказания. Аминь» [18:3, 239].

Окреме місце у прозовому доробку Т. Шевченка займає повість «Несчастный» (1855): її створено на матеріалі лише російських реалій та побуту (військового та поміщицького), а топографічним контекстом є російське село, Петербург та Орська фортеця. Інша особливість «Несчастливого» — перевага дії, фабули, а не вражень мандрівника. Якщо в інших повістях наратор стоїть на зовнішній психологічній позиції розповідача-спостерігача, і лише інколи застосовує подвійну психологічну перспективу, то в цьому творі він виступає всезнаючим автором стосовно думок і поведінкових мотивацій усіх персонажів. Певне світло на заняття розповідача проливають його метанаративні пасажі: «Немного, я думаю, найдется моих читателей таких, которые бы мне поверили, что это было действительно так, а это было действительно так. Так вот такая-то *Яман-Кала*: сама по себе она неказистая, а вмещает в себе такие редкие субъекты, что не мешает их описывать самым тщательным манером» [18:3, 242]. Отже, наратор — письменник. Періодично читачу траплятимуться в розповіді звернені до нього метанаративні зауваження, котрі стосуються екзегезису — історії розповідання. Загалом, розповідь відкрито адресована «терпеливым читателям», що увиразнено постійними звертаннями на «ви» у коментарях, риторичними запитаннями, співчутливими чи, навпаки, дискредитуючими прикладками або епітетами тощо. Прихованим адресуванням варто вважати об'єктивну ціннісну тональність зображених реалій та суб'єктивну нараторську оцінну тональність, виражену всеохопною іронією, аж до сарказму. Поведінка поміщиці Марії Федорівни — квінтесенція підлості та жорстокості, тому логічним є її справедливе покарання й увінчання щасливим фіналом долі сиріт Лізи й Колі (хоча, очевидно, такий фінал мав пом'якшувати викривальну силу твору).

У повісті «Капитанша» (1855) спостерігаємо ускладнення наративної композиції, хоча її схема нагадує попередні твори: ядро сюжету

має обрамленням, проте воно значно розлогіше, у порівнянні з іншими повістями. Починається твір розповіддю наратора про його мандрівку з Москви до Глухова. У корчмі під Глуховом він зустрічає мабутнього героя повісті, рукопис якої під назвою «Капитанша, или Великодушный солдат (рассказ самовидца)» потрапить йому до рук. Цим самовидцем-свідком виявився старий офіцер, котрий оповів історію головного героя, свого колишнього солдата, а нині корчмаря Якіма Тумана, своєму синові, в минулому військовому ротмістру, а на той час хуторянинові, Віктору Олександровичу. Останній і записав із розповідей батька названу повість, успішно зімітувавши живу батькову оповідь. Обрамлення ж, зокрема й та його частина, де розкрито завершення історій усіх персонажів, повністю належить наратору-розповідачу, котрий стисло викладає особливості одруження Віктора Олександровича з Оленою. Свого роду підсумковою є оцінка розповідачем головного героя Якіма Тумана:

Я смотрел на него не как на простого корчмаря-ветерана, а как на рыцаря великих нравственных подвигов, как на человека-христианина в самом обширном смысле этого слова. <...> Не случилось мне видеть такого изящного произведения скульптуры или живописи, которое так бы успокоительно-сладко привлекало мои глаза к себе, как кроткое, спокойное лицо этого седого доблестного героя добродетели [18:3, 338].

Осібне місце у творчій спадщині Т. Шевченка посідає повість «Близнецы», датування якої 1855-м роком поставив під сумнів Олександр Боронь: на основі аналізу значної кількості джерел дослідник уважає так само вірогідним 1854-й рік [3, 123—126]. Павло Зайцев писав про повість: «Мистецька й історично-документальна вартість твору як української побутово-історичної повісті, каже нам вважати його за один із кращих у Шевченковій прозі» [17:9, 359—360]. Автор статті про повість у «Шевченківській енциклопедії» Олексій Сидоренко переконливо аналізує універсалізацію конкретної хутірської історії через уписаність її в український культурний код із його пластами — міфологічним, історичним, генетичним, соціокультурним, автобіографічним, літературно-стилістичним, літературно-жанровим, мистецьким [див.: 16:1, 452—457].

У повісті розповідач презентує себе як автора історії, смисл якої полягає в альтернативі до поширеного уявлення: «каков из колыбельки, таков и в могилку», а також до думки про те, що прекрасні враження щасливого дитинства «необоримой стеною станут вокруг человека и защитят его на дороге жизни от всех мерзостей коловратного света» [18:4, 16]. Відповідно, письменник будує сюжет на основі порівняння паралельного становлення двох внутрішньо однакових людей — близнят. Про експериментальний характер сюжету свідчить авторська фраза: «Посмотрим, в какой степени можно верить сей непреложной истине» [18:4, 16]. Особливості моделювання подієвого плану виказують озна-

ки жанру повісті виховання: автор «доручив» кураторові полтавської гімназії І. Котляревському наглядати за навчанням дітей у Полтаві — Саватія в гімназії, а Зосима в кадетському корпусі. Лист Котляревського до батьків близнят свідчить про визначальну роль у формуванні їхніх характерів саме виховання: «<...> от различного их воспитания выйдет психический опыт, который и покажет, какая произойти может разница от воспитания между двумя субъектами, совершенно одинаково организованными» [18:4, 57]. Перебування у різних середовищах і під впливом неоднакових методів виховання зумовило поступове але неухильне розходження у становленні особистостей: з Саватія виростав шляхетний гуманітарій, а Зосим деградував у негідника.

Прикметною особливістю повісті є автотематизація наратора переважно через спогади — суто індивідуальний зміст авторської ментальності. Йдеться про перший Святий вечір без матері [18:4, 35], про епізод (загадка для біографів!) зруйнованого київського кохання з постатями нареченої та її матері: «Весной они приехали в Киев, но, увы! меня там уже не было. Я далеко уже был весною и о мелькнувшей радости вспоминал, как о волшебном очаровательном сне» [18:4, 112]. Чимало дослідників, як попередників, так і сучасників, визнають перевагу цієї повісті над іншими — і за майстерністю побутописання, і за гуманістичною спрямованістю.

Повість «Художник» (1856) традиційно сприймається як суто автобіографічна, за винятком сюжету другої частини — вигаданої історії загибелі таланту. Уже немолодий письменник і художник на засланні пригадує власне життя: спершу кріпака, тоді молодого художника-академіста. У повісті відтворено дороги серцю письменника постаті й реалії мистецького життя Петербурга середини XIX ст. Завершення історії художника має суто експериментальний характер: історія з Пашею (реальною Машею Європеус) розпочиналася так само. В повісті автор моделює ситуацію: як би склалося його життя, коли б він одружився і взяв на себе тягар утримання родини. Доля героя свідчить, що одруження для вільного митця згубне для його таланту. Наративна композиція повісті досить складна: головним оповідачем від «я» виступає неназваний художник, у постаті якого легко впізнається Іван Сошенко. Після звільнення з кріпацтва і початку навчання у Карла Брюллова Сошенко залишає місто і перетворюється на читача листів героя, котрі він коментує і над якими розмірковує [див.: 18:4, 185—187, 196—198]. Уся історія героя уміщена в десяти його листах. Коли почався занепад таланту, художник перестав писати й фінал історії відбито у двох листах Михайлова, у коментарях Сошенка [див.: 18:4, 202—206] та його стислій оповіді. Прикметно, що це чи не єдина повість, у якій відсутнє пряме адресування читачеві, натомість визначальне значення мають діалоги нараторів.

Плідного для Шевченка-прозаїка 1855-го року розпочато і роботу над найскладнішою за композицією й останньою з відомих повістю «Прогулка с удовольствием и не без морали» (завершено твір у лютому 1858 р.). Про ретельність праці над текстом свідчать не лише правки в автографах, а й п'ятиразова зміна назви — від «Матроса» до нинішньої. Жанр подорожньої повісті дав змогу легко переносити дію в часі й з місця на місце, залучати усе нових різнофункціональних персонажів, що відбито і в поділі тексту на дві частини з підрозділами.

У центрі подій — історія колишньої кріпачки Олени та її брата (у минулому матроса), а також ідеальної родини хуторян Прехтелів, у образах котрих утілено соціально-етичний ідеал Т. Шевченка, який, за справедливим твердженням О. Бороня, має ознаки утопії [16:5, 348]. Наскрізним мотивом, що пов'язує епізоди, є, на мій погляд, мотив загадки: «Код загадки включає ті елементи, взаємопов'язаність яких (*розповідна фраза*) дає змогу висунути на початку якусь загадку, і які, після кількох ретардацій, утворюють пікантність розповіді і допомагають знайти розв'язку загадки» [1, 403]. Цей мотив періодично виринає у роздумах розповідача.

Передісторію Олени стисло викладає розповідачеві-мандрівникові ситуативний оповідач — непривабливий персонаж, котрий презентує себе його родичем. Поміщик, відставний гусар та людина недалеко, він симпатизує власникові кріпачки Олени — ротмістру Курнатовському, а про Олену висловлюється у різкому тоні: «Дело-то, знаете, опекою запахло, если не больше. А из чего? Из сущей дряни! Из-за капризной девки» [18:4, 263].

Новим є образ розповідача, який є внутрішньо близький самому письменнику. Він виступає не лише свідком подій, а й повноцінним героєм, презентує себе як поета, письменника, художника («Я — художник Дармограй»), спілкується з іншими персонажами, діє, спостерігає, оцінює, коментує, розмірковує. Образ розповідача на тлі оточення, змальованого зі зовнішньої психологічної перспективи, вирізняється цілісністю і яскравістю. Автотематизація розповідача відіграє значну роль у тексті: йдеться про окрему історію, де відбито процес творення героїчної поеми про вчинок матроса, котрий «отдал все сестре, а себе ничего не оставил, кроме сумы и костыля» [18:4, 216], і яка потім перетворилася у повість. Упродовж першої частини повісті розповідач раз у раз повертається до своєї майбутньої поеми. Привертає увагу його візія бурі на морі та образ українського лірника з «Думою про Олексія, попівича пирятинського» — зразка відданості запорозькому товариству аж до самопожертви, суголосного шляхетному вчинкові матроса (пізніше Т. Шевченко помістить цю думу в своєму «Букварі»).

Інший спосіб автотематизації — серія автохарактеристик, інколи гумористичних чи критичних (такою є автопрезентація на початку твору):



Но уж если что мне раз пришло в голову, хотя бы самое несбыточное, так хоть роди, а подавай. На этом пункте я имею большое сходство с моими неподатливыми земляками. [Тут, на відміну від «Художника», важить акцентування власної національної ідентичності. — В. С.] Писатели наши и вообще люди приличные чувство это называют силою воли; а его просто можно назвать воловьим упрямством. <...> Красота на меня, в чем бы она ни проявлялась, в существе ли живущем или прозябающем, всегда имеет одинаковое и благодетельное влияние. <...> Благодарю тебя, всемогущий Боже, что одарил Ты меня чувством человека, любящего и видящего прекрасное <...>. Я имею благородную привычку отвечать сейчас же на полученное письмо [18:4, 208, 260, 323].

Ще одним способом автотематизації є виклад власних спогадів: про залізні стовпи [18:4, 293], про маляра отця Єфрема [18:4, 228], про Штернберга й нову лампу [18:4, 245—246].

Герой-розповідач охоче ділиться з читачем розмірковуваннями, сентенціями з різних приводів (зокрема, щодо історичних подій, пов'язаних з місцевостями, які він минав), оцінними коментарями-універсалізаціями моралістичного змісту («Зачем они детей рожают, эти амфибии, эти бездушные автоматы? С какой целью они выходят замуж, эти мертвые красавицы? Чтобы сделать карьеру, как выражается моя кузина; а дети — это уже необходимое следствие карьеры, и ничего больше. Бедные бездушные матери!» [18:4, 225]), саркастичними тирадами («Прежние благородные обладатели крепостных душ только гаремы заводили из собственных девок, а теперь жениться начали. Выходит, что идея о коммунизме не одна только пустая идея, не глас вопиющего в пустыне, а что она удобоприменима к настоящей прозаической жизни. Честь и слава поборникам новой цивилизации!» [18:4, 261]). Риторичні звертання, що переростають у дигресії й прямо адресовані читачам-слухачам («О мои милые, непорочные земляки мои!» [18:4, 268]), за своєю суттю є демонстрацією національної ідентичності розповідача та його антикріпосницьких настроїв. Численні дигресії дають уявлення про світоглядні позиції письменника, репрезентують важливу оцінну тональність. Скажімо, іронія і сарказм увиразнюють негативну семантику образів кузини, її чоловіка, а також поміщика Курнатовського (зауважу, що його перевиховання необґрунтоване і є даниною утопічним просвітницьким ідеалам). Атмосферою щирого захоплення оточені образи Олени та її брата матроса, дещо сентиментальна риторика симпатії прикметна наративу, в якому фігурують ідеальне подружжя хуторян Прехтелів і колоритні образи слуг Трохима й Прохора. Ці аксіологічні аспекти відіграють роль прихованого адресування читачеві. Натомість пряме адресування виявляється у звертаннях до «благодарных» чи «терпеливых» читачів, у особливостях спрямованої до них розповіді, у підсумковій верифікації зображеного. Пряме адресування розкривається також через репрезентацію спільної оцінної позиції, акцентованої

займенникам «ми», «нас», через анонсування змісту наступної розповіді, через інтимізацію стосовно героїв («мой герой», «моя прекрасная Елена», «моя муза»), через іронічну дискусію з читачами (прикметним у цьому сенсі є фрагмент, де автор глузує з обмеженого «шляхетного» читача, дискредитуючи його: «Неблагодарный! — скажет с негодованием благородный читатель. — Ежели ты попрал священные узы родства и дружбы, то вспомнил бы вчерашний обед. Вспомнил бы, кому ты обязан гостеприимством. Вспомнил бы, против кого ты ухищряешься, на кого ты руку поднимаешь. — Нехорошо, сам вижу, что нехорошо делаю <...>» [18:4, 243]).

Важливим аспектом змісту твору є численні мистецькі алюзії та ремінісценції — судження про світових митців та їх твори, адресовані освіченому читачеві. Найвищим виявом авторсько *credo* можна вважати такий розмисел: «Высокое искусство (так я думаю) сильнее действует на душу человека, сильнее, нежели самая природа. Какая же непостижимая божественная тайна сокрыта в этом деле руки человека, в этом божественном искусстве? Творчеством называется эта великая божественная тайна <...>» [18:4, 227]. У цій соціально-етичній повісті весь «виклад пронизує потужна лірична експресія. З повісті постає привабливий багатогранний образ зрілого Шевченка, — підсумовує О. Боронь, — маляра з розвиненим тонким смаком, просвітника, мислителя, який прагнув витворити засобами словесного мистецтва ідеальний гуманний світ» [16:5, 352].

Іван Дзюба поширює суголосьне твердження на всі Шевченкові повісті: автор — «головний герой цих повістей: у них вибудовується і вибудовується його образ, що кидає своє світло на картину життя». Над ними — «ореол Шевченка, що надає особливої авторитетності висловленим у них думкам, допомагає нам побачити духовні обсяги самого Шевченка, його етичний і естетичний світ, діапазон думок про життя і мистецтво» [7:4, 513], а також об'єднує, додамо, увесь корпус повістей в індивідуальну авторську цілість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 385—405.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
3. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. [Монографія]. Київ: Критика, 2017. 496 с.
4. Брандес М. Стилистика немецкого языка: Учебник для институтов и факультетов иностранных языков. Москва: Высшая школа, 1983. 271 с.
5. Булаховський Л. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка // Булаховський Л. Вибрані праці: в 5 т. Т. 2 / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Наукова думка, 1977. С. 573—593.

6. Гундорова Т. «Кобзар Дармограй»: про літературні маски Шевченка // Літературна Україна. 2019. 9 березня. № 10 (5793).
7. Історія української літератури: у 12 т. / за заг. ред. видання В. Дончика / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Т. 4: Тарас Шевченко / автор І. Дзюба; наук. ред. М. Жулинський. Київ: Наукова думка, 2014. 783 с.
8. *Кодацька Л.* Художня проза Т. Г. Шевченка. Київ: Наукова думка, 1972. 327 с.
9. *Корольова А.* Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2002. 267 с.
10. *Назарець В.* Жанрові модифікації української адресованої лірики. Монографія. Рівне: О. Зень, 2014. 383 с.
11. *Одарченко П.* Поетична майстерність Тараса Шевченка (у світлі нових дослідів 1941—1946 рр.) // Хроніка 2000. Зарубіжне шевченкознавство (з матеріалів УВАН). Ч. 2. Київ, 2011. С. 86—99.
12. *Палійчук А.* Комунікативні тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі коротких оповідань) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2012. № 1002. Випуск 69. С. 15—21.
13. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* Москва: Издательство Кулагинной; Intra, 2008. 358 с.
14. *Смілянська В.* Шевченкознавчі роздуми. Збірник наукових праць / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2005. 491 с.
15. *Сокрута К.* Поэтика метанарративности (на материале современной прозы) // Narratorium. 2013. № 1—2 (5—6). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631071> (07.02.2021).
16. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. Київ, 2012—2015.
17. *Шевченко Т.* Повне видання творів: у 16 т. / ред. коміс.: О. Лотоцький (голова), Р. Смаль-Стоцький, П. Зайцев; відп. ред. А. Петренко. Варшава; Львів: Укр. наук. ін-т, 1934—1939.
18. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наукова думка, 2001—2014.
19. *Шмид В.* Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Отримано 7 лютого 2021 р.

## REFERENCES

1. Bart, R. (1996). *Tekstualnyi analiz "Valdemara"* E. Po. Zubrytska, M. (Ed.). *Slovo. Znak. Diskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.*, pp. 385-405. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
2. Bakhtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let.* Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
3. Boron, O. (2017). *Spadshchyna Kobzaria Darmobraia: dzherela, typolohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei. [Monohrafiia].* Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
4. Brandes, M. (1983). *Stylistyka nemetskoho yazyka: Uchebnik dlia institutov i fakul'tetov inostrannykh yazykov.* Moscow: Vysshiaia shkola. [in Russian]
5. Bulakhovskiy, L. (1977). *Movni zasoby intymizatsii v poezii Tarasa Shevchenka.* Bulakhovskiy, L. *Vybrani pratsi* (Vol. 1-5; Vol. 2), pp. 573-593. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
6. Hunderova, T. (2019, 9 March). "Kobzar Darmohrai": pro literaturni masky Shevchenka. *Literaturna Ukraina, 10* (5793). [in Ukrainian]
7. Donchyk, V. (Ed.). (2014). *Istoriia ukrainskoi literatury* (Vol. 1-12; Vol. 4). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
8. Kodatska, L. (1972). *Khudozhnia proza T. H. Shevchenka.* Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

9. Korolova, A. (2002). *Typolohiia naratyvnykh kodiv intymizatsii v khudozhnomu teksti*. Kyiv: Vyd. tsentr KNLU. [in Ukrainian]
10. Nazarets, V. (2014). *Zhanrovi modyfikatsii ukrainskoi adresovanoi liryky*. *Monografiia*. Rivne: O. Zen. [in Ukrainian]
11. Odarchenko, P. (2011). Poetychna maisternist Tarasa Shevchenka (u svitli novykh doslidiv 1941-1946 rr.). In *Khronika 2000. Zarubizhne shevchenkoznavstvo (z materialiv UVAN)*. Ch. 2, pp. 86-99. Kyiv. [in Ukrainian]
12. Paliichuk, A. (2012). Komunikatyvni taktyky intymizatsii v anhlovnomu khudozhnomu dyskursi (na materialii korotkykh opovidan). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia: Romano-hermanska filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov*. 1002, 69, pp. 15-21. [in Ukrainian]
13. *Poetyka: slovar aktualnykh terminov i poniatii*. (2008). Moscow: Izdatelstvo Kulahinoi; Intrada. [in Russian]
14. Smilianska, V. (2005). *Shevchenkoznavchi rozmysly*. *Zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv. [in Ukrainian]
15. Sokruta, K. (2013). Poetyka metanarativnosti (na materiale sovremennoi prozy). *Narratorium*, 1-2 (5-6). Retrieved from <http://narratorium.rggg.ru/article.html?id=2631071> [in Russian]
16. *Shevchenkivska entsyklopediia* (2012-2015). (Vol. 1-6). Kyiv. [in Ukrainian]
17. Shevchenko, T. (1936). *Povne vydannia tvoriv* (Vol. 1-16). Varshava; Lviv: Ukr. nauk. in-t. [in Ukrainian]
18. Shevchenko, T. (2001-2014). *Povne zibrannia tvoriv* (Vol. 1-12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
19. Shmid, V. (2003). *Narratolohiia*. Moscow: Yazyki slavianskoi kultury. [in Russian]

Received 7 February 2021

Valeriia SMILANSKA, doctor of philology  
Shevchenko Institute of Literature,  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv 01001  
e-mail: vsmilanskaya@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0184-5198>

#### ADDRESSING STRATEGIES IN THE TEXTS OF SHEVCHENKO-STORYTELLER

The paper considers the metanarrative (exegetical) and metafictional (diegetical) aspects of a work, the ways of the author's contacts with the reader / listener. The nature of addressing may be direct, which implies the explicit addressee, and hidden, designed for the implicit addressee. The latter is present as an ideal recipient who perceives the aesthetic mode of the work. The strategy of intimate connection with the reader is based on the ascending evaluative direction, while the descending one serves as a basis for the discrediting strategy, realized in a number of communicative tactics, used by the narrators-addressers. The images of the narrator and storytellers perform different functions (hero, character-witness); the narrative composition of each story is not repeated in other works, gradually becoming more complicated. The author uses various compositional and verbal forms: in addition to a consistent story and narrative, description and reflection, he involves the forms of inserted narrative, epistolary text, and even a full-length story of an eyewitness. Tactics of oral communication and its constitutive stylistic features are presented by D. Baranyk as Shevchenko's version of Ukrainian oral narrative, open to the addressee, and as a means of involving the reader in the imaginary world of a work. The term 'self-presentation' as an action of informing the addressee about the narrator's occupation and his social status in order to establish contact differs from 'self-thematization' which is an intimate self-characterization of the narrator, addressed to a friendly reader / listener. The latter also includes the digressive reflections of the narrator on moralistic, sociological, historical, artistic topics, which reveal his mentality.

**Keywords:** addressing, strategy, metanarrative, metafiction, tactics, intimization, discrediting, narrator, storytellers, self-thematization.